

*Joyas* **IV**  
*de un patrimonio*  
*Estudios*







*Joyas* IV  
*de un patrimonio*  
*Estudios*



*Joyas*   
*de un patrimonio*  
*Estudios*



**DIPUTACION D ZARAGOZA**  
CULTURA Y PATRIMONIO

## DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZARAGOZA

Presidente  
**Luis María Beamonte Mesa**

Presidenta de la Comisión de Cultura y Patrimonio y  
Diputada Delegada de Restauración  
**Inmaculada de Francisco Trigo**

Diputado Delegado de Cultura  
**José Manuel Larqué Gregorio**

Director del Área de Cultura y Patrimonio  
**José María Moreno Bustos**

## EDICIÓN

COORDINACIÓN CIENTÍFICA  
**José Ignacio Calvo Ruata**

### AUTORES DE LOS ESTUDIOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

**Elena Aguado Guardiola**  
**Marisa Arguís Rey**  
**Mar Aznar Recuenco**  
**José Ignacio Calvo Ruata**  
**José M<sup>a</sup> Carreras Asensio**  
**Rebeca Carretero Calvo**  
**José Luis Cortés Perruca**  
**Jesús Criado Mainar**  
**Rebeca Cuenca Moreno**  
**María Esquíroz Matilla**  
**Manuel García Guatas**  
**Samuel García Lasheras**  
**M<sup>a</sup> Carmen Lacarra Ducay**  
**Juan Carlos Lozano López**  
**M<sup>a</sup> Elena Manrique Ara**  
**Fabián Mañas Ballestín**  
**José Ramón Morón Bueno**  
**Carmen Morte García**  
**Ana M<sup>a</sup> Muñoz Sancho**  
**Elena Naval Castro**  
**Carlos Pardos Solanas**  
**Elisa Plana Mendieta**  
**M<sup>a</sup> Jesús Sánchez Beltrán**

COMENTARIOS A LAS RESTAURACIONES  
**Nuria Moreno Hernández**

### FOTOGRAFÍAS

#### REPORTAJES PRINCIPALES

**Daniel Pérez Gómez:** pp. 16, 22, 44, 53, 54a, 55, 57, 58, 77, 78, 79, 80, 133, 134a, 151, 152, 153, 157a, 157c, 158a, 181, 199, 201, 202, 203, 218a, 219, 223, 225, 229, 243, 245d, 247b, 251, 253a, 253c, 254a, 255d, 263, 265, 267, 269, 272, 273, 279, 283, 298, 314, 315, 319, 321, 323, 324, 331a, 333, 335, 336, 347, 365, 367a, 368, 372a, 375, 376, 384, 388, 394, 407, 409, 413, 416, 418, 421, 424, 427, 430, 433, 437

**Javier Romeo Francés:** cubierta y pp. 18, 19, 21, 31, 37, 41, 47, 51, 62, 63, 67, 68, 69, 83, 85, 86, 87, 90, 91, 94, 95, 97, 99, 113, 116, 119, 122, 123, 125, 126a, 142, 143, 144a, 145a, 147, 161, 163a, 164, 165, 167, 171, 173, 174a, 175b, 177b, 185, 187b, 188a, 189a, 190b, 191a, 212, 215, 216a, 280b, 287, 295, 338, 339, 342, 343, 350, 351, 354, 355, 359b, 360, 361, 370c, 371, 390, 391, 393, 400, 401

## OTRAS FOTOGRAFÍAS

**Santiago Abellanas**: p. 363. **Elena Aguado**: pp. 414, 425c, 425d, 428, 435. **Albarium**: pp. 81, 132, 136, 141, 307, 349. **Al-Mulk**: pp. 379, 381, 382. **Fernando Alvira**: p. 367b. **Antique**: pp. 149, 341. **Arcaz**: pp. 395, 399. **Artres**: pp. 129, 169, 358, 405. **Artyco**: p. 337. **Elba Baldellou**: p. 415. **Bengoa y Valverde**: p. 270. **Mercedes Blanco**: p. 111. **José Ignacio Calvo**: pp. 356a, 356b. **Rebeca Carretero**: p. 256. **Manuel de las Casas**: p. 318. **Antonio Ceruelo**: p. 182. **Servicio de Restauración de la DPZ**: pp. 27a, 27b, 73, 75, 88, 131, 138a, 138b, 139, 140a, 140b, 195, 200, 221, 252c, 310a, 310b, 310d, 348, 359a, 372b, 406, 431, 439. **María Esquíroz**: p. 228b. **Ricardo Fernández**: p. 383. **Andrés Ferrer**: pp. 103, 105. **Galería E.F.S.L.**: p. 377b. **Samuel García**: pp. 43, 48. **José Garrido**: pp. 109, 110a, 174b, 191b. **Miguel Hermoso**: p. 255c. **Huset**: pp. 159, 207, 209, 210. **Javier Ibáñez**: p. 204. **IberCaja**: pp. 370a, 370b. **IPCE**: p. 226. **Itesma**: pp. 49, 281, 299, 334. **Jaime y Cacho**: pp. 45, 60, 211, 237, 239, 241, 259, 262, 285, 289, 352, 366, 378, 392. **Francisco Lacarta**: p. 372c. **La Catedral CSP**: p. 179. **Rafael Lapuente**: pp. 144b, 218b, 236, 252a, 252b, 255b, 264c, 268b, 274, 280c. **José Latova**: pp. 264b, 280a, 364. **Juan Carlos Lozano**: p. 346. **Lucas**: pp. 300, 301. **Teresa Martínez**: pp. 65, 213, 217, 345. **Mas**: pp. 54b, 72. **Carmen Morte**: pp. 127, 134b, 134c, 134d, 134e, 138c, 138d, 140c, 140d, 194b. **Susana Navarro**: p. 70. **Pedro Perales**: pp. 14, 52, 308, 309, 310c, 310e, 310f, 310g, 311, 312, 313. **Fernando Piró**: pp. 101, 107. **ProArte**: pp. 42, 180, 183, 193, 205, 249, 257, 266, 268a, 277, 293, 329. **Siena**: p. 419. **Tempo**: pp. 35, 233, 290, 291. **Témpore**: pp. 228a, 228c, 231, 369, 386, 389, 422. **Mª Pilar del Val**: p. 197. **Columna Villarroya**: pp. 24, 29.

## DISEÑO GRÁFICO Y ARTE FINAL

**Víctor Lahuerta Guillén**

## EDITA

**Diputación Provincial de Zaragoza**

## IMPRESIÓN

**Calidad Gráfica Araconsa, SA**

## ENCUADERNACIÓN

**Kusmar Encuadernaciones, SL**

ISBN: 978-84-9703-348-0

DEPÓSITO LEGAL: Zaragoza 1266-2012

© de la edición: Diputación Provincial de Zaragoza, 2012

© de los textos: los autores, 2012

© de las fotografías: los autores y entidades propietarias, 2012

© del diseño gráfico: Víctor Lahuerta Guillén, 2012

## TALLERES DE RESTAURACIÓN

**Santiago Abellanas Navarro** (Zaragoza)

**Elena Aguado Guardiola** (Zaragoza)

**ALBARIUM** (Zaragoza)

**AL-MULK** (Zaragoza)

**ANTIQUE** (Almudévar, Huesca)

**ARCAZ** (Madrid)

**ARTRES** (Pamplona)

**ARTYCO** (Vitoria)

**Elba Baldellou García** (Zaragoza)

**BENGOA & VALVERDE** (Zaragoza)

**Mercedes Blanco Ruano** (Zaragoza)

**Manuel Enrique de las Casas Gil** (Zaragoza)

**LA CATEDRAL CSP** (Pamplona)

**Concha Domínguez Alonso y**

**Óscar Oliva Ortúzar** (Zaragoza)

**Arancha Echeverría Torres-Barbeira** (Zaragoza)

**Beatriz Gómez Jordana** (Zaragoza)

**HUSET** (Madrid)

**INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA** (Madrid)

**ITESMA** (Zaragoza)

**JAIME & CACHO** (Zaragoza)

**Teresa Martínez Mateo** (Zaragoza)

**Susana Navarro Cubero** (Zaragoza)

**Pedro Antonio Perales Burgaz** (Zaragoza)

**Fernando Piró Mascarell** (Zaragoza)

**PROARTE** (Zaragoza)

**SIENA** (Zaragoza)

**TALLER DEL SERVICIO DE RESTAURACIÓN DE LA DPZ** (Zaragoza)

**TÉMPORE** (Zaragoza)

**Mª Pilar del Val Molina** (Zaragoza)

## AGRADECIMIENTOS

La Diputación Provincial de Zaragoza agradece la colaboración prestada por numerosas personas e instituciones sin las cuales no hubiera sido posible la edición del presente libro. Particularmente manifiesta su agradecimiento al Arzobispado de Zaragoza, al Obispado de Tarazona, al Obispado de Jaca y a las parroquias de las que proceden las obras estudiadas. Asimismo a todos los ayuntamientos de las localidades representadas.

En la pág. siguiente: *San Jerónimo penitente* (hacia la década de 1660), fragmento. Colección Diputación Provincial de Zaragoza. Iglesia del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, Zaragoza.





**U**no de los objetivos primordiales de la Diputación Provincial de Zaragoza es la buena gestión del patrimonio cultural propio dentro de las competencias generales de fomento y administración de los intereses peculiares de la provincia. El patrimonio, en un sentido amplio según se establece en la práctica administrativa, está integrado por los bienes y derechos de los que la misma sea titular. Las Diputaciones, en cuanto que son entidades locales, tienen la obligación de ejercer las acciones necesarias para defenderlo y así queda recogido en su normativa legal. La Diputación Provincial de Zaragoza, además, ha ido más lejos y se ha dotado de infraestructuras útiles para el desarrollo de sus competencias en beneficio de los habitantes de la provincia y de su patrimonio. La creación hace más de un cuarto de siglo, en 1985, del Servicio de Restauración ha resultado crucial para extender su obra a todo el territorio provincial y, desde entonces, son cientos los municipios zaragozanos que se han beneficiado de las ayudas y el asesoramiento técnico provincial. Este patrimonio es ante todo una riqueza colectiva, muestra de la capacidad cultural de la provincia, y por ello desde la Diputación se ha procurado intervenir en él poniéndolo a disposición y al servicio de todos. Después de la exposición en el Palacio de Sástago de la Diputación de Zaragoza de la cuarta edición de *Joyas de un patrimonio* que mostró una selección de los bienes muebles intervenidos por el Servicio de Restauración del Área de Cultura y Patrimonio, así como por las Escuelas Taller, presentamos ahora el volumen de estudios correspondientes a las obras exhibidas en la mencionada muestra que complementa el catálogo aparecido en marzo de 2011.

El casi medio millar de páginas de este libro recogen setenta y nueve estudios fruto de las investigaciones de más de dos decenas de especialistas pertenecientes a la pujante comunidad científica aragonesa. Las obras seleccionadas son variadas y recorren un amplio arco cronológico que discurre del estilo gótico a las vanguardias históricas pasando por las culturas renacentista, barroca y romántica; también indaga en las diversas técnicas artísticas: la orfebrería, la pintura, la escultura, la mazonería de retablos y otras. Destacan los bienes muebles propiedad de la Diputación estudiados en este libro que repasan lo principal de los estilos de la historia del arte. Abarcan desde el renacimiento (la tallas atribuidas al círculo de Damián Forment, de Nuestra Señora de la Cabeza y de San Jerónimo penitente) a las vanguardias históricas (el bello torso femenino modelado en 1927 por Félix Burriel) pasando por la cultura del barroco extraordinariamente representado por sendas y grandes pinturas romanas de Giacinto Brandi (María Magdalena y San Jerónimo, ambos penitentes, en la iglesia del Hospital de Gracia), dos magníficas joyas del patrimonio de la Diputación. Estos estudios, más de veinte en total, demuestran el tesón de la Diputación por restaurar, rehabilitar y mejorar su propio patrimonio artístico así como el provincial, lo que revelan las páginas que forman el libro que amablemente lee.

**Luis María Beamonte Mesa**

Presidente de la Diputación Provincial de Zaragoza



# índice

<b>Estudios para unas Joyas</b> José Ignacio Calvo Ruata	17
---	----

<b>Restauración del patrimonio arquitectónico de la provincia de Zaragoza</b> José María Valero Suárez	25
---	----

## **gótico** 36

<b>Nuestra Señora del Mar.</b> ENCINACORBA	39
<b>Nuestra Señora del Villar.</b> SEDILES	43
<b>Nuestra Señora de Guialguerrero.</b> CUBEL	46
<b>Cristo crucificado.</b> VILLAR DE LOS NAVARROS	50
<b>Retablo de San Pedro Pontífice.</b> LANGA DEL CASTILLO	53
<b>Retablo de la Virgen con el Niño.</b> RETASCÓN	61
<b>Retablo de San Andrés apóstol.</b> TORRALBA DE RIBOTA	66
<b>San Martín de Tours repartiendo su capa con un pobre.</b> ZARAGOZA	71
<b>Tablas del retablo de la Virgen con el Niño.</b> BORJA	76
<b>Retablo de la Virgen Montserrat.</b> ALFAJARÍN	82
<b>Cáliz de don Juan Fernández de Heredia o del Compromiso de Caspe.</b> CASPE	89
<b>Cruz procesional de los Ángeles.</b> MURERO	95
<b>Cruz procesional apocalíptica.</b> ORCAJO	102
<b>Cruz procesional.</b> ABANTO	108
<b>Custodia procesional.</b> FUENTES DE JILOCA	112

## **renacimiento** 118

<b>Retablo de San Blas obispo de Sebaste.</b> UNCASTILLO	121
<b>Retablo de Santa María Magdalena, San Jorge y San Martín de Tours.</b> AMBEL	130
<b>Tríptico oratorio de la Adoración de los pastores.</b> SOBRADIEL	132
<b>Retablo de Santa Lucía de Siracusa.</b> AMBEL	137
<b>Retablo de Nuestra Señora de la Misericordia.</b> LONGARES	142
<b>Retablo del apóstol Santiago el Mayor.</b> PARACUELLOS DE JILOCA	150
<b>Retablo mayor de San Miguel arcángel.</b> BIOTA	160
<b>Retablo de la Coronación de Nuestra Señora.</b> TAUSTE	170
<b>San Babil obispo.</b> CALCENA	180

Retablo de la degollación de San Juan Bautista. CALCENA	184
Nuestra Señora de la Cabeza. ZARAGOZA	194
San Jerónimo. ZARAGOZA	198
Escultura del Cristoyacente con urna procesional. MONTERDE	201
Dos profetas del Antiguo Testamento. IBDES	206
San Blas de Sebaste. VILLANUEVA DE HUERVA	211
Santa Ana triple. VILLANUEVA DE HUERVA	214
Arca de archivo. ALFAJARÍN	218
Cruz procesional. MALLÉN	222
Trauben-pokal en copón de don Diego-Antonio Francés de Urritigoyti y Lerma. TARAZONA	227

## clasicismo y protobarroco 232

Retablo de la Sagrada Familia. VILLAFELICHE	235
Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles. AÑÓN DE MONCAYO	242
Retablo de la Misa de San Gregorio. VELILLA DE JILOCA	250
Retablo de Santo Domingo de Guzmán y San Pedro de Verona. MONTERDE	258
Niño Jesús. OSEJA	263
Virgen del Rosario. ANIÑÓN	267
Juicio Final con Misa de San Gregorio y Todos los Santos. TIERGA	271
La comunión de la Virgen María. ZARAGOZA	278
San Pedro / San Pablo. ZARAGOZA	282
San Diego de Alcalá. ALPARTIR	286
Sagrario. FUENTES DE JILOCA	290

## barroco 294

Adoración de los Reyes Magos (Epifanía). ZARAGOZA	297
La Asunción de la Virgen. LA ALMUNIA DE DOÑA GODINA	300
Santa María Magdalena / San Jerónimo penitente. ZARAGOZA	308
San Clemente Magno. CALATAYUD	314
San Juan Bautista / Santo Tomás de Aquino venciendo a los herejes. ILLUECA	319
Sagrada Familia con San Juanito. ZARAGOZA	330
Martirio de San Bartolomé. ZARAGOZA	332

Muerte (o Dormición) de San José. MALUENDA	335
Doble Trinidad. CASTEJÓN DE VALDEJASA	338
Santa Teresa como intercesora ante la Virgen del Carmen. PANIZA	342
Sesión del Concilio de Trento. BORJA	346
Muerte de San Nicolás de Tolentino. ALMONACID DE LA SIERRA	350
San José de Leonisa / San Fidel de Sigmaringa. EJE DE LOS CABALLEROS	353
Nuestra Señora del Rosario. LAS PEDROSAS	359
Inmaculada Concepción. ZARAGOZA	364
San Fernando, rey de España / San Casimiro, príncipe de Polonia. ZARAGOZA	367
Santa Bárbara. ALDEHUELA DE LIESTOS	370
Retrato del arzobispo Agustín de Lezo y Palomeque. ZARAGOZA	374
San Miguel Arcángel. BIJUESCA	379
Santa Teresa de Jesús. ZARAGOZA	383
San Francisco de Paula. ZARAGOZA	387
Frontal del altar mayor. ALPARTIR	390
Cabinet denominado <i>El peinador de la Reina</i> / Armario contenedor del cabinet. OLVÉS	393
San Juan Bautista con Jesucristo como Cordero de Dios. EJE DE LOS CABALLEROS	400
Cristo crucificado. ZARAGOZA	406

## siglos XIX y XX 408

Retrato del arzobispo Bernardo Francés Caballero. ZARAGOZA	411
Retrato de Ignacio Méndez deVigo. ZARAGOZA	415
Roger de Lauria. ZARAGOZA	417
La condesa de Bureta. ZARAGOZA	420
Gitanos. ZARAGOZA	423
Los vencidos. ZARAGOZA	426
Francisco de la Sota y Osset. ZARAGOZA	429
Campesinos pobres. ZARAGOZA	432
Torso femenino. ZARAGOZA	436



## Estudios para unas Joyas

José Ignacio Calvo Ruata

El día 17 de marzo de 2011 quedó inaugurada en Zaragoza, en las salas del Palacio de los condes de Sástago, la exposición titulada *Joyas de un Patrimonio IV*. De acuerdo con su numeración romana, era la cuarta exposición que bajo el mismo título genérico se dedicaba a mostrar al gran público una extensa selección de obras de arte restauradas bajo el patrocinio de la Diputación Provincial de Zaragoza. Entre las labores preparatorias de la exposición y de su correspondiente catálogo, tal y como había ocurrido en ediciones anteriores, quiso darse un papel relevante al estudio histórico y artístico de cada una de las obras, con el fin de esclarecer, en la medida de lo posible, las circunstancias que acompañaron a su creación y los ulteriores avatares en que se vieron envueltas; en definitiva, con el fin de desentrañar los pormenores que definen su personalidad. Para satisfacer este propósito, partiendo de investigaciones que en muchos casos habían arrancado tiempo atrás, se contó con un amplio equipo de especialistas que se hicieron cargo de la redacción de los textos. Sin embargo, éstos no llegaron a formar parte del catálogo que al tiempo de la exposición salió a la luz,<sup>1</sup> el cual se limitó a recoger en setenta y siete entradas la identificación y ficha técnica básica de las piezas exhibidas.

Llega ahora la ocasión de culminar el primitivo proyecto editorial mediante la publicación con el presente libro de la suma de estudios que en su día se redactaron, dedicados al estudio monográfico de setenta y nueve obras o conjuntos de obras. Aunque constituye un volumen cerrado e independiente, no hay que olvidar que éste y el catálogo de 2011 son complementarios entre sí. De hecho, los cuatro artículos introductorios que lo encabezaron fueron pensados para una edición en extenso. El primero de ellos, “Restauración del patrimonio arquitectónico de la provincia de Zaragoza”, redactado por el arquitecto jefe del Servicio de Restauración José María Valero Suárez, pasaba revista a las actuaciones que la Diputación de Zaragoza había promovido en materia de bienes inmuebles. Por lo que respecta a los bienes muebles y dado que las intervenciones sobre retablos tienen un protagonismo muy destacado, se encargó a Ana Carrassón López de Letona, técnico del Ins-

*Santa Teresa de Jesús* (detalle), autor desconocido de escuela napolitana, ha. 1770. Colección Diputación Provincial de Zaragoza.

...

<sup>1</sup> *Joyas de un Patrimonio. IV. Restauraciones de la Diputación Provincial de Zaragoza (2003-2011)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2011, 141 págs.



tituto del Patrimonio Cultural de España, un artículo que tuvo por título “El arte de intervenir con criterio en la conservación-restauración de retablos”. Un tercer artículo, “Avances recientes en la limpieza de superficies policromas” quedó a cargo de Nuria Moreno Hernández, técnico del Servicio de Restauración de la Diputación Provincial de Zaragoza, en el que ponía de relieve la importancia de los progresos de la química aplicada a la restauración. Por mi parte, en mi calidad de comisario de la muestra, contribuí con el artículo titulado “La responsabilidad de cuidar unas Joyas”, que pretendía explicar la razón de ser y los propósitos de la exposición. Los contenidos de este último artículo hubieran cobrado su pleno sentido como prefacio a los estudios monográficos que el presente libro contiene, pero reproducirlo ahora de nuevo conducía a una reiteración innecesaria. En consecuencia, remito al lector a dicho artículo si desea obtener más información sobre el origen de la exposición, los criterios aplicados en la selección de la piezas, un sucinto repaso de todas ellas con arreglo al discurso de su evolución estilística, la importancia que tienen los estudios histórico-artísticos realizados por especialistas para la buena comprensión de las obras, la probada competencia de los profesionales de la restauración que las han puesto en valor, los compromisos a los que debe responder el Servicio de Restauración para con el patrimonio cultural y, finalmente, las dificultades e incertidumbres a que toda intervención restauradora está abocada

En el repertorio de obras artísticas a las que está dedicada la suma de estudios que ahora se presenta, se constata una amplia diversidad, tanto por el extenso arco cronológico que abarcan, desde el siglo XIV hasta el siglo XX, como por la variedad de funciones, formas y significados que encierran. Lo que sumado a las desiguales fuentes de información de las que se dispone para cada una de ellas,

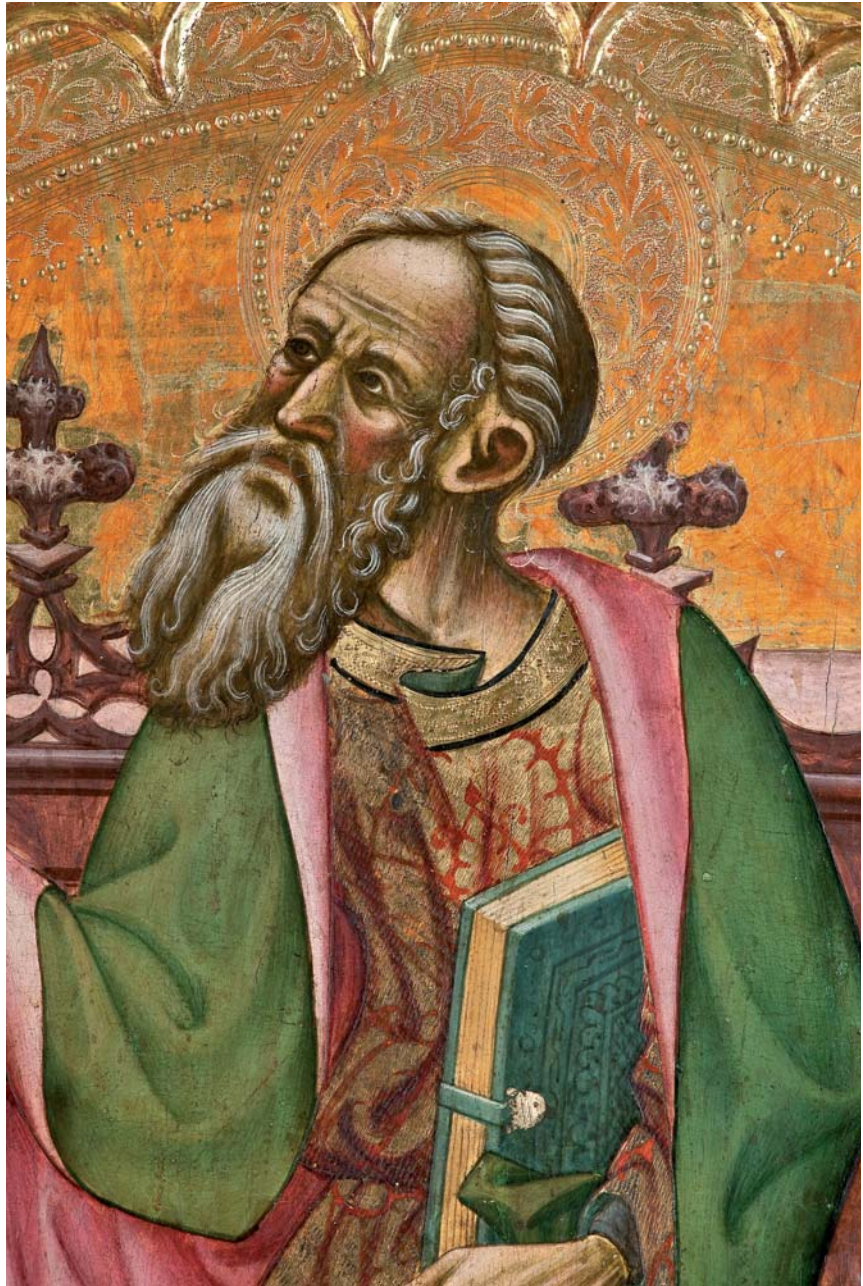
conduce a que los estudios resultantes varíen en extensión y tratamiento. Con todo, se ha procurado que los textos convergieran bajo una cierta unidad metodológica. Con arreglo a las pautas básicas que se fijaron para la redacción de los textos, el análisis visual y los aspectos descriptivos eran insoslayables, si bien, en la medida de lo posible, se ha procurado evitar descripciones tediosas que pueden ser cómodamente sustituidas por las fotografías.

Desde el punto de vista de las descripciones iconográficas se ha puesto más énfasis en aquellos asuntos que son de especial singularidad, con el fin de pueda comprenderse su significado e intencionalidad, poniéndolos además en relación, cuando ha sido factible, con las fuentes literarias, hagiográficas o legendarias. Por el contrario, holgaba recrearse en temas del repertorio cristiano habitual, como son los episodios evangé-



*Cruz procesional de los Ángeles (detalle), taller de Daroca, finales del siglo XV. Iglesia parroquial de Murero (Zaragoza).*

Retablo de la Virgen con el Niño (detalle con la figura de San Andrés, en la parte realizada por el "Maestro de Retascón"), ca. 1418-1425. Iglesia parroquial de Retascón (Zaragoza).



licos o las escenas marianas. Uno de los aspectos que más se ha procurado poner de relieve es el de la valoración estilística de la obra en el contexto de sus antecedentes artísticos, de las corrientes de la época que le influyeron, de la zona geográfica de la que procede, y de las peculiaridades de la escuela o artista que la produjo. Buena parte de las piezas presentadas son escasamente conocidas, cuando no prácticamente inéditas. Se han dedicado notables esfuerzos a la localización de fuentes documentales, si bien la siempre ingrata búsqueda de las mismas no siempre ha dado los frutos apetecibles. Pero nos felicitamos de algún caso espe-

cialmente afortunado como es la exhumación del protocolo notarial concerniente al contrato del retablo mayor de la iglesia parroquial de Illueca, cuya íntegra transcripción era obligada. La identificación documentada de los artistas que crearon las obras no suele ser fácil, si bien los autores de los textos, partiendo del buen conocimiento que tienen de los respectivos contextos, han aventurado con fundamento numerosas atribuciones que contribuirán al esclarecimiento de un elenco de personalidades artísticas de las distintas épocas. A falta de documentos, resultan de gran utilidad los numerosos análisis comparativos que se han hecho de las obras con otras análogas, muy útiles para su comprensión. También en ello los autores de los textos han dedicado muchos esfuerzos, aportando además abundantes imágenes complementarias que se reproducen a la par que los reportajes fotográficos principales.

Cada contribución va dotada del aparato crítico necesario donde se da cuenta de los antecedentes historiográficos particulares de la obra en estudio, si los hay, así como de cualquier otra fuente significativa a la que se refiera el artículo. Buscando que las citas bibliográficas fueran presentadas simultáneamente con la mayor claridad y sencillez, se ha optado por un modelo de descripción exhaustiva para la primera mención y para las siguientes menciones una forma abreviada que no es la habitual pero sí resulta más simple y cómoda para su identificación.

Habiéndose superado en la mayoría de los casos el nivel de conocimientos que anteriormente se tenía de las obras aquí recogidas, superando ampliamente el umbral de la mera revisión de datos ya conocidos, no cabe duda de que la mayor satisfacción de los autores de los textos será que el presente libro alcance reconocimiento por sus aportaciones y adquiera la categoría de obra de referencia en la historiografía del arte aragonés. Ello por lo que respecta a los círculos especializados o de interesados por algún particular, porque en cuanto a los valores divulgativos del libro y de realce del patrimonio de las cuarenta y siete localidades zaragozanas que encierra, confiamos en que quedarán satisfechos gracias a la calidad y a la extensión de los reportajes fotográficos, junto con el apoyo de las fichas catalográficas que encabezan cada uno de los artículos.

El lector observará que la suma de obras analizadas no se corresponde exactamente con la del primitivo catálogo de 2011, circunstancia que requiere alguna aclaración. Para empezar, de la previsión inicial de piezas que fueron seleccionadas al prepararse el proyecto expositivo, algunas de ellas, bien por los inconvenientes prácticos de una manipulación dificultosa o bien por otros motivos, no pudieron ser trasladadas. Lo que no obsta para que los correspondientes estudios que habían sido realizados y habían dado ya sus frutos no quedaran también excluidos. Son, concretamente, la tabla de *San Martín de Tours* por Blasco de Grañén (Arzobispado de Zaragoza, 1445), el *Cáliz del Compromiso* de taller aviñonés (Caspé, finales del s. XIV), una cruz procesional de taller de Daroca (Murero, finales del s. XV), el retablo de Santa Lucía atribuido a Juan Fernández Rodríguez (Ambel, 1533), el lienzo del *Juicio de las almas* atribuido a Rafael Pertús (Tierga, ca. 1608-1611), el lienzo de *La Asunción de la Virgen* de Jusepe Martínez (titular del retablo mayor de la iglesia parroquial de la Almunia de doña Godina, ca. 1650) y la escultura de *San Juan Bautista* de Gregorio de Messa (titular del retablo mayor de la iglesia parroquial de Illueca, ca. 1679-1681); tampoco estuvo en la exposición, aunque sí figurara en el catálogo de 2011, la escultura de *San Miguel Arcángel* (titular del retablo mayor de la iglesia parroquial de Bijuésca, ca. 1750). Inversamente, figuraron en la exposición y su catálogo varias obras que no han llegado a contar con una investigación específica para el presente libro y, por consiguiente, no tienen cabida en él: una custodia en plata de taller bilbilitano (Villarroya de la Sierra, s. XVI), una tabla de la *Virgen con el Niño* (Encinacorba, ca. 1420-1435), un lienzo de *San Francisco de Asís* por Luis Tristán (Encinacorba, 1628, restaurado en la Escuela-Taller Pietro Morone), un lienzo de *La Inmaculada* (colección Diputación Provincial de Zaragoza, s. XVIII), un relieve en plata de *La Asunción* (catedral de Tarazona, s. XVII) y un cáliz de plata (Olvés, 1778). Finalmente hay que adver-

*San Fidel de Sigmaringa* (detalle), atribuido a José Stern, ha. 1751. Santuario de la Virgen de la Oliva, Ejea de los Caballeros (Zaragoza).



tir que determinadas piezas de la exposición eran fragmentos de conjuntos mayores, en particular elementos extraídos de retablos cuyo montaje entero hubiera sido inviable, lo que no quita para que los estudios de acompañamiento contemplen en mayor o menor grado todo el conjunto del que proceden. Son una selección de tablas del antiguo retablo mayor de la excolegiata de Borja, debidas a Nicolás y Martín Zahortiga (ca. 1460-1475), las tablas que subsisten del antiguo retablo de la Virgen de Montserrat del taller de Martín Bernat (Alfajarín, ca. 1480-1485), varias tablas del retablo mayor de San Miguel Arcángel (Biota, ca. 1540-1550), la imagen de San Babil, titular de su retablo, por Pierres del Fuego (Calcena, 1551-1554), dos imágenes de profetas del retablo mayor de San Miguel Arcángel, por Pedro Moreto y Juan Martín de Salamanca (Ibdes, 1555-1558), las pinturas laterales e imagen titular del retablo de Nuestra Señora de los Ángeles, atribuidos respectivamente a Gil Ximénez Maza y Juan Miguel Orliéns (Añón de Moncayo, ca. 1606-1611), una imagen del *Niño Jesús* (Oseja, ca. 1600), una imagen de la *Virgen del Rosario* atribuida a Pedro de Jáuregui (Aniñón de la Cañada, ca. 1615), el sagrario del retablo mayor de la Asunción, atribuido a Pedro Virto y Benardino Vililla (Fuentes de Jiloca, ca. 1640-1644), el lienzo de *Santo Tomás de Aquino venciendo a los herejes* atribuido a Pedro Aibar Jiménez (retablo mayor de la iglesia parroquial de Illueca, ca. 1679), el lienzo *Muerte de San José* por Vicente Berdusán (titular de su retablo, iglesia de las santas Justa y Rufina, Maluenda, 1684), el lienzo *Doble Trinidad* (titular de su retablo, Castejón de Valdejasa, último tercio del s. XVII), el lienzo *Santa Teresa como intercesora ante la Virgen del Carmen* atribuido a Pedro Aibar Jiménez y Juan Zabalo (titular de su retablo, Paniza, ca. 1700) y la imagen escultórica de San Miguel Arcángel (titular del retablo mayor de Bijuesca, ca. 1750).



Francisco de la Sota y Osset (detalle del retrato), Justino Gil Bergasa, 1916. Colección Diputación Provincial de Zaragoza.

En los distintos catálogos que se fueron publicando con motivo de las anteriores ediciones de *Joyas de un patrimonio*, el estudio histórico-artístico de cada obra iba acompañado de una memoria técnica sobre la restauración. No cabe duda de que esta documentación constituye un valioso testimonio acerca de los criterios, procedimientos y substancias que en su día se aplicaron a cada bien, no sólo útil en el momento en que fue dado a conocer, haciendo de la restauración una actividad transparente y compartida, sino también necesaria de cara al futuro, cuando nuevos profesionales tengan que actuar sobre esos bienes y puedan conocer en detalle la naturaleza de la intervención que se llevó a cabo en el pasado. La restauración, como cualquier otra profesión de base científica, necesita verificar con el paso del tiempo la mayor o menor eficacia de las soluciones pretéritas, para lo que resulta impagable contar con el testimonio exhaustivo de quienes fueran en su día responsables de las actuaciones. Es de destacar el habitual rigor con el que los talleres contratados vienen desde hace años elaborando las memorias finales de las restauraciones pro-

movidias por la Diputación Provincial de Zaragoza. Cuando se dedican a un bien de propiedad eclesiástica, caso más habitual, los talleres preparan cuatro ejemplares de la memoria, en papel y en soporte electrónico, que se depositan respectivamente en el ayuntamiento de la localidad concernida, en la iglesia parroquial de la que procede el bien, en el obispado a cuya jurisdicción pertenece (Zaragoza, Tarazona o Jaca) y en el Servicio de Restauración de la Diputación Provincial. Cuatro ejemplares no logran el nivel de difusión de una publicación impresa pero, estratégicamente depositados en los sitios mencionados, sí garantizan en grado suficiente la permanencia de la información que contienen. Teniendo en cuenta este hecho y que las memorias suelen ser de extensión dilatada, muchas veces de carácter un tanto monótono o repetitivo de acuerdo con los protocolos habituales, se cuestionó la conveniencia de que el presente libro las contuviera en extenso, optándose a cambio por otra solución que se ha descubierto más ventajosa, consistente en tomar en consideración sólo un aspecto particular alusivo a la conservación o restauración de cada pieza, tratado en términos breves y de tono divulgativo. El resultado se materializa en los recuadros intitulados *Restauración*, constituidos por texto e imágenes, con los que se concluye el estudio de cada obra. Han sido preparados por Nuria Moreno Hernández, conservadora-restauradora del Servicio de Restauración de la Diputación Provincial de Zaragoza, fundamentalmente a partir de las memorias originales. Valorados de forma global, dichos recuadros o encartes satisfacen una ambición añadida y es que reúnen en todo su conjunto un amplio abanico de casuísticas que vienen a conformar un sencillo vademécum sobre la práctica de la restauración. En cualquier caso, de cara a futuras ediciones análogas a ésta, no hay que descartar que las memorias completas de restauración puedan volver a adjuntarse al libro mediante un soporte electrónico, lo que facilitará su plena divulgación.



# Restauración del patrimonio arquitectónico de la provincia de Zaragoza

**José María Valero Suárez**

Arquitecto jefe del Servicio de Restauración de la Diputación Provincial de Zaragoza

## Restaurar desde las Diputaciones

La Diputación de Zaragoza comenzó esta andadura hace ya más de treinta años, consolidándola, dos años después con la creación del Servicio de Restauraciones, integrado en el Área de Cultura.

La competencia de las Diputaciones en el campo de la Restauración es ya muy antigua. Es necesario hacer una obligada referencia al decano de estos servicios: el de la Diputación de Barcelona.

Durante el año 2009, se cumplió el centenario de este servicio, creado en 1909 y que comenzó a desarrollar su labor desde el año 1910. Se han rescatado durante un siglo valiosos edificios que han llegado en inmejorable estado de conservación hasta nuestros días.

De más reciente creación pero también con un largo listado de obras en su haber, lo es el de la Institución Príncipe Viana de la Diputación Foral de Navarra. Hoy podemos admirar en los rincones más recónditos de esa Comunidad, delicadas y hasta pequeñas obras de los más variados estilos arquitectónicos en perfecto estado de conservación.

## Catálogos monumentales. Las declaraciones de monumentos, listados

No sería lógico restaurar únicamente determinados monumentos catalogados o protegidos por ley, mientras carecen de ayuda o se pierden irremisiblemente otros, que aún siendo de menor entidad monumental merecen una adecuada conservación.

Este último razonamiento nos lleva a poner en crisis el actual listado de monumentos catalogados en Aragón, que si bien reúne edificios de alto valor histórico-artístico, podríamos resumir que ni “son todos los que están, ni están todos los que son”.

Claustro del Monasterio de Santa María de Veruela. Vera de Moncayo (Zaragoza).



Ello es consecuencia lógica de la situación socio-política, económica y cultural de aquellos años. Hay que recordar que muchas de las catalogaciones se efectuaban *in extremis*, cuando había sonado la hora del derribo para excelentes edificios, que hasta ese momento no se habían tenido en cuenta, a pesar de constituir un rico patrimonio monumental.

En consecuencia podemos concluir que las declaraciones monumentales, han estado presididas en muchos casos, por la infeliz circunstancia de la amenaza del derribo, obras que siendo tan bellas y de una riqueza tan evidente, nunca hubiera pensado nadie en buena lógica que pudiera permitirse la demolición.

De otra parte hay que destacar que la declaración monumental conlleva obligaciones de conservación y de protección, en definitiva, obligaciones de tipo económico para la Administración, lo cual a final del siglo pasado constituía un freno para admitir a trámite la declaración de protección monumental.

Urge pues, siguiendo la tradición y lógica ya experimentadas, que la Universidad de Zaragoza en colaboración con los distintos estamentos que tradicionalmente han intervenido en este campo, se proponga una revisión del catálogo existente, así como la incorporación de nuevas declaraciones monumentales.

Siguiendo con la cronología y desarrollo del Servicio de Restauración de la Diputación de Zaragoza, vemos que es posible establecer un criterio paralelo en las actuaciones de “protección y conservación” reforzando estructuras, con las declaraciones de urgencia que auspiciaba la Universidad de Zaragoza durante la década de los sesenta y setenta, del siglo pasado.

En el año 1980, en los orígenes del servicio, dentro de la antigua clasificación monumental, había edificios declarados en la categoría de Monumentos Provinciales haciendo un número total de cinco, y que eran los siguientes:

Las iglesias de Ibdes, Fuentes de Jiloca, así como las de Urriés, Villar de los Navarros y la torre de la Iglesia parroquial de Cariñena.

Un año más tarde, el Ministerio de Cultura, próximo a transferir a la Autonomía las competencias en Conservación de Monumentos, se mostró pródigo en admitir a trámite y declarar numerosos monumentos, tanto Nacionales como Provinciales. Expedientes impulsados por numerosos estamentos y en especial por el Colegio de Arquitectos de Aragón.

La lista de Monumentos Provinciales, se incrementó en 1981, con la incorporación de las iglesias parroquiales de Undués, Pintano, Villarroja de la Sierra y la de Santa Isabel, más conocida por San Cayetano, situada en Zaragoza, y propiedad de la Diputación de Zaragoza.

Dos actuaciones de urgencia emprendidas en 1980 por la Diputación en las localidades de Fuentes de Jiloca e Ibdes, fueron sin duda el germen para la creación del servicio de restauración de Monumentos en la Provincia de Zaragoza. Ambas actuaciones consistieron en la ejecución de un muro de contención de las tierras aledañas que amenazaban con derrumbe sobre la primera, y la restauración de la estructura y cubierta del atrio en la segunda.

## Los convenios entre distintas administraciones

Al comienzo del año 1981, se llevó a la práctica un primer Convenio, suscrito entre el Ministerio de Cultura y la Diputación de Zaragoza, que en líneas generales suponía un compromiso de inversión de una elevada cantidad económica para aquel entonces, sesenta millones de pesetas en distintas obras de la Provincia a llevar a cabo entre ambas partes.

El Ministerio invertiría en un listado de obras ya iniciadas por este con anterioridad, tal como fue el caso de la iglesia del Salvador en Ejea de los Caballeros, torres de Tauste y

Torre de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca (Zaragoza), antes y después de la restauración.



otras repartidas por toda la geografía provincial, y la Diputación haría lo propio, en otros edificios que si bien no gozaban del estatus de *clasificación monumental* en sus distintas variedades, si merecían estar así considerados, con el compromiso, de una vez llevadas a término las obras, proceder a su declaración monumental, por no suponer entonces obligación económica alguna durante muchos años para el Organismo de la Administración encargado por Ley de su custodia, acuerdo que no se llevo a efecto.

Este programa se concretó en quince actuaciones de consolidación en diferentes monumentos, escogidos en base a la gravedad de su estado físico, que además se aplicaría en años sucesivos, hasta la transferencia de competencias en materia de cultura a la Diputación General de Aragón.

Son de destacar las iglesias de Cubel, Alberite de San Juan, Used, etc.

Tras los satisfactorios resultados obtenidos en los siguientes convenios, se incluyó la particularidad de abarcar además de los bienes inmuebles, diferentes retablos de la provincia, que por su secular abandono, estaban abocados a una irremisible pérdida.

Tal fue el caso del retablo mayor de Fuendejalón, el de Asín, Orés, Morata de Jiloca y Longares, contando con la experta colaboración de las profesoras María del Carmen Lacarra y Carmen Morte pioneras en esta labor. Retablos que se pueden contemplar hoy debidamente restaurados en las Iglesias Parroquiales correspondientes.

Simultáneamente y durante ese mismo periodo se comienza el desarrollo de un Plan de urgencia para el Monasterio de Veruela, consistente en la reparación de cubier-

tas, refuerzos provisionales de partes estructurales y ejecución de un sistema de alcantarillado, como paso previo para grandes intervenciones posteriores.

### Los edificios provinciales en las cabeceras de comarca. Adquisición de inmuebles para sedes culturales

En años posteriores se añade un nuevo e importante capítulo en este proceso: la Diputación adquiere diversos edificios monumentales para uso propio, situados en Zaragoza y las distintas cabeceras de comarca, rescatando así de la ruina o del posible derribo edificios de gran calidad artística que una vez restaurados pasarían a servir de sedes para actividades administrativas y culturales.

Tal es el caso del Palacio de los Condes de Sástago en Zaragoza, Casa Piazuelo-Barberán en Caspe, Casa de las Cinco Villas en Ejea de los Caballeros, Palacio de Eguarás en Tarazona, Casa de Angulo en Borja, que serían programados en años posteriores, para ser restaurados en su totalidad.

Esta actuación sobre edificios propios, perseguía un doble objetivo: De una parte disponer de sedes culturales en las diferentes cabeceras de comarcas y de otra ofrecer en esas poblaciones unas restauraciones de mediana envergadura que sirviesen de modelo para la opinión pública de esas comarcas, mostrando las posibilidades múltiples de recuperación y adaptación funcional de estos edificios con valor histórico – artístico o ambientales.

Ejemplo destacado ha sido el Palacio de Sástago, treinta años más tarde se ha convertido en referencia obligada para la vida cultural zaragozana.

Similar a éste caso, lo constituye el elegante palacio renacentista Piazuelo-Barberán en Caspe. Se recuperó la original escalera y pequeña capilla del mismo, y quizá lo más importante: contribuyó a devolver la prestancia al edificio contiguo de la Casa Consistorial sirviendo también como ampliación funcional de éste.

En la década de los años ochenta se comenzaría un amplio Plan de Rehabilitaciones de edificios civiles en la provincia, para dedicarlos a fines similares.

El primero de ellos fue la reconversión del Palacio del Santo Sepulcro en Tobed, perteneciente a la Diócesis de Tarazona en Casa Consistorial de esa localidad, obra realizada en colaboración con la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas (Dirección General de Arquitectura) y la Diócesis de Tarazona. Paralelamente se sigue adelante durante doce años con las obras de restauración del Palacio de Sástago.

La Diputación de Zaragoza, programaría exposiciones en el Palacio de Sástago, para difundir esta labor. La primera titulada *Recuperación de un Patrimonio, Restauraciones en la Provincia*.

En ella se expuso una amplia documentación de los diferentes proyectos arquitectónicos llevados a cabo en los años anteriores. Una cuidada selección de los mismos, realizada en colaboración con los numerosos profesionales que habían intervenido en las diferentes obras, completada con una interesante selección fotográfica de los estados anteriores a la intervención y del proceso de las obras entonces en curso, daban una amplia visión de la Restauración de Inmuebles.

En diferentes espacios se exponían actuaciones de los bienes muebles restaurados, especialmente retablos, lienzos como el atribuido a Ribera; San Jerónimo Penitente, rescatado del deterioro y del olvido por los expertos restauradores D<sup>a</sup> Teresa Grasa y D. Carlos Barboza, primeros restauradores entre los que trabajaron para el servicio.

Como novedad, por lo poco frecuente de estas intervenciones, se incluían importantes colecciones de orfebrería aragonesa de la más alta calidad.

## Recuperación de antiguas técnicas artesanales

Durante el año 1985 se incorporan nuevos recursos considerados imprescindibles para trabajos concretos en numerosos edificios: la recuperación de la tradición en la fabricación de teja vidriada y del azulejo aragonés.

La Escuela-Taller de Cerámica de Muel de la Diputación de Zaragoza fabrica las réplicas de azulejo para el zócalo del patio del Palacio de Sástago, con técnicas distintas y más próximas a las originales, siguiendo también los modelos de teja vidriada en sus diferentes variedades, labor de investigación impulsada por el director de Muel con notable éxito.

Hoy treinta años después, esta primera experiencia se ha superado con creces, en base al importante esfuerzo desarrollado, ofreciendo una producción con tanto rigor, que resulta muy semejante a los modelos originales.

En cuanto a la teja vidriada se han recuperado además de las clásicas tejas árabes, las de “escama de pez” o “lágrimas” tan comunes en los edificios del XVI y XVII, forma perfectamente adecuada para cubrir las linternas y chapiteles.

Escasos ejemplos de ellos quedaban en Aragón. Los más completos en teja árabe vidriada, el Pilar, San Ildefonso y la cúpula de la escalera del Real Seminario de San Carlos en Zaragoza, y en la provincia la cúpula de San Antonio en Alagón, la iglesia de San Juan en Calatayud y la parroquia de Aguarón.

En cuanto a la teja de “escama de pez” o “lágrima”, el chapitel de la torre y cubierta de una de las linternas de la iglesia parroquial de Bâguena, la ermita de Santo Domingo de Lécera cubierta de linterna en San Andrés de Calatayud, ermita de San Marcos en Villafeliche e iglesia parroquial de Cosuenda y en Zaragoza capital la iglesia militar de San Fernando.

Numerosos restos han sido encontrados en otros lugares, testimoniando la existencia de tejas de este tipo, bien en alguna hilada, debajo de las adarbes, debidas a reformas posteriores o a indebidas reparaciones. Tal es el caso de Almonacid de la Cuba, Villarroya del Campo, Virgen de la Laguna de Cariñena, torre de Mediana, ermita de Santo Domingo en Lécera, parroquial de Manchones, etc.

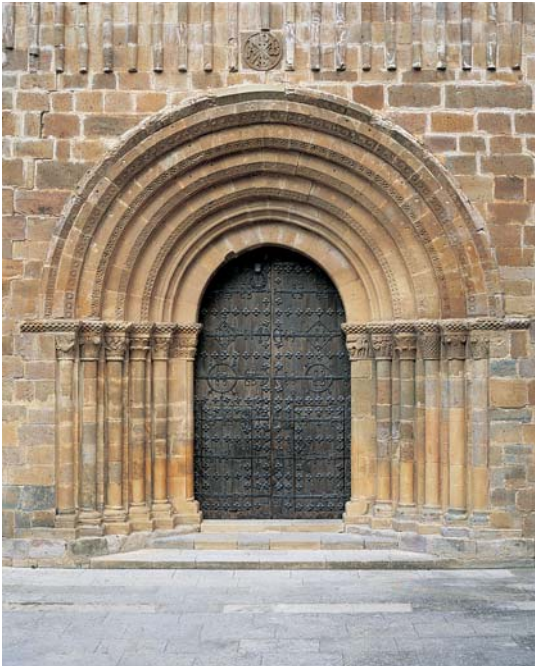
La labor desarrollada por el Taller de Muel desde el año 1984 hasta hoy ha permitido una mayor fidelidad en la restauración de los monumentos de nuestra tierra, enriqueciendo el paisaje urbano al recuperar sus perspectivas visuales más delicadas.

En cuanto al azulejo, obtendríamos una larga lista si enumeramos las torres que lo poseen. Algunas de ellas recientemente restauradas, han vuelto a lucirlo de nuevo, convenientemente diferenciado del antiguo. Tal es el caso de las torres de Fuentes de Jiloca, Cálceña, Torre del Reloj de Maella, Osera, Mediana de Aragón, Monterde, etc.

## Los elementos decorativos en el interior de los monumentos

De otra parte, al contar nuestros antepasados con materiales generalmente poco consistentes, recurrían en el ornato de interiores a soluciones imaginativas: despieces imitando sille-

Portada de la iglesia del Monasterio de Santa María de Veruela. Vera de Moncayo (Zaragoza).



ría, esgrafiados, decoraciones geométricas y florales de gran policromía. Al envejecer por el uso de los edificios, o perderse los oficios con el tiempo, se recurría al frecuente, fácil y continuo encalado de interiores, lo que hoy produce frecuentes y abundantes sorpresas al descubrir las policromías ocultas. Una arquitectura pobre de recursos constructivos y rica en soluciones ingeniosas de gran fantasía, capítulo éste que se suele acometer el último en las obras de restauración, pero que ha resultado prometedor y brillante en los resultados obtenidos en las escasas obras que han podido ser terminadas.

Durante este periodo, se impulsa también una interesante experiencia: la recuperación y restauración de órganos históricos, bajo los auspicios de la Cátedra de Música Antigua de la Institución Fernando el Católico. Trabajos que se inician en coordinación con la restauración arquitectónica de edificios.

Se dieron comienzo a los trabajos de recuperación del órgano de Ibdes, una vez que la Iglesia tenía terminada la nueva cubierta. El año 2009 ha sido el año de la terminación e Inauguración de este primer órgano, bajo las expertas manos de la organera alemana Christine Veter.

## Obras realizadas

### *El Monasterio de Veruela.*

#### *Monumento emblemático de la Diputación Provincial de Zaragoza*

La Diputación de Zaragoza, en 1974 recibe del Estado la cesión en usufructo del Monasterio de Veruela, al abandonar el recinto la Compañía de Jesús y ser entregado al Estado.

El uso que tenía como noviciado, resentido por la crisis vocacional de aquellos años, obligó a su cierre y abandono definitivo por parte de la Compañía de Jesús. Es de destacar que esta circunstancia, hizo posible que la Diputación de Zaragoza cuando se hizo cargo del mismo, encontrara un complejo muy cuidado y en relativa buena situación en términos generales.

Durante el año de 1976 se efectúan las primeras reparaciones en el Monasterio, consistentes en actuaciones puntuales sobre el refectorio y zonas del escritorio y bodega o cillería.

Durante el periodo de los años ochenta se programan obras de infraestructura con un estricto calendario de obra, fijando las prioridades en base a la urgencia, en primer lugar por causas de *ruina inminente*, o necesidades turístico-culturales, (recorridos de visita), como proyectos de futuro.

En la iglesia se consolidan las dovelas, de las naves que amenazaban desprenderse, se descubren los ventanales de yeserías y mica, del lado de la epístola que estaban fabricadas. Se descubre y restaura la escalera principal de acceso, semicircular de piedra sepultada bajo una modificación realizada a principio del siglo XIX, se reponen los azulejos en el suelo (s. XVI) y se iluminan las bóvedas y el ábside.

Fruto de ello fueron el comienzo de las obras de restauración de los claustros medieval y renacentista, una de las zonas más necesitadas de urgente intervención de restauración del Monasterio. El estado de conservación con anterioridad a la restauración, era el de ruina inminente.

El primer aviso se había producido a finales de 1985, con el desprendimiento y caída de la crestería de piedra que adorna los ventanales en la zona inmediata y adyacente al lavabo, pieza que afortunadamente ya había sido objeto de restauración en intervenciones anteriores.

En el claustro fue preciso efectuar un recalce de todos los contrafuertes, previo apeo de las esbeltas columnillas de los ventanales, encamisar las bóvedas en su trasdós, y construir un nuevo forjado sobre ellas, que sirviendo de refuerzo a la estructura existente consolidase también el piso superior del claustro renacentista.

Patio del palacio de los condes de Sástago. Zaragoza.



Una de las operaciones más necesarias efectuadas en el claustro, consistió en la instalación de una alcantarilla bufa en su perímetro interior, que recogiese las aguas provenientes de los grandes faldones de las cubiertas y que había producido un debilitamiento de la capacidad portante del terreno, siendo una de las causas principales en su estado de ruina.

Se completó el trabajo recuperando el pavimento de ladrillo en el claustro bajo y reponiendo las basas geométricas y tramos de fustes de las columnillas, que por efecto del agua de lluvia, se habían meteorizado completamente.

En cuanto al claustro renacentista, se consolidaron los yesos que realizara en el siglo XVI el escultor Juan Sanz de Tudelilla, y se recuperó el pavimento original de cerámica de Muel bicolor, recomponiendo su hermoso dibujo gracias a la existencia de ligeros restos todavía no desgastados del todo en su capa de esmalte, que existían en las zonas más próximas a los muros, ya que habitualmente siguen siendo aún hoy en día las menos transitadas.

Los restos de este pavimento se encontraban ocultos bajo otros dos más antiguos, colocados uno sobre otro en años sucesivos, el último de terrazo fue colocado en los años cincuenta del siglo pasado.

Las columnas del claustro superior, que se encontraban embutidas entre muretes contruidos para proteger el espacio del claustro del rigor climático, fueron liberadas del recubrimiento de mortero, apareciendo el alabastro o “Piedra de Épila” según consta en antiguos documentos.

Posteriormente a final de los años ochenta, se procedió a efectuar un complejo apuntalamiento y apeo de la torre del Homenaje, para detener el proceso de ruina, previamente a las dos intervenciones previstas en fases sucesivas para su consolidación y restauración total.

Durante este periodo, se restauró completamente la antigua cocina cisterciense del Monasterio de Veruela. El estado lamentable en que se encontraba, hacía temer un desplome en cualquier momento. Fue preciso desmontar toda la cubierta y más de un tercio de la bóveda, para llevar a cabo los trabajos. Se demolió una planta intermedia construida a principios de este siglo y se recuperó el viejo pavimento de ladrillo.

En intervenciones más recientes realizadas en los años noventa se ha recuperado el Salón de Reyes y Capilla de los Jesuitas.

### **El Palacio de Sástago**

Un caso notable de monumento superviviente lo constituye el Palacio de Sástago. Durante los años setenta, hubo un claro intento de derribo. Un buen día apareció el Coso zaragozano inundado de vallas, prohibiéndose la circulación de los peatones en las inmediaciones de la fachada. “La ruina era inminente”. Sucesivos informes técnicos así lo atestiguaban. Era irremisible la pérdida de este importante palacio para la Historia y Cultura aragonesa.

Gracias al movimiento ciudadano que se inició desde la Universidad de Zaragoza, se consiguió la declaración monumental de urgencia de la fachada, escalera y salones de la primera planta recayentes al Coso, evitando así *in extremis* la entrada de la famosa “piqueta zaragozana”.

Hoy podemos disfrutar de este magnífico espacio cultural, pero contando con una pieza principal de capital importancia: el impresionante patio renacentista, auténtico corazón en piedra de este edificio que había permanecido oculto bajo la decoración moderna de un establecimiento bancario.

Los trabajos de restauración que se realizarían años más tarde (1985) por la Diputación de Zaragoza, sacarían a la luz tan enorme espacio hasta entonces ignorado, debido al enmascaramiento de los elementos constructivos modernos que lo ocultaban. Sucesivas reformas habían alterado su aspecto sin conseguir destruirlo.

El edificio fue construido en 1570 por D. Artal de Aragón, conde de Sástago, siendo encomendada su construcción al Maestro Lope el Chacho.

En el año 1985, se terminaron las obras de fachada del Palacio de Sástago tras desmontar el alero completo, decaparlos de pinturas sucesivas y nuevamente acomodarlo conservando las deformaciones adquiridas por el paso del tiempo.

Se devolvió el tratamiento original de estucado en caliente a la totalidad de su superficie, y se rehicieron los entablados del piso de los balcones, reponiéndose el antiguo azulejo de Muel que tuvieron en la época de su construcción como pavimento.

### Otras restauraciones

A medida que se fueron terminando obras en diferentes localidades, se iniciaron nuevas actuaciones en otros edificios en orden a la gravedad de daños que presentaban y que ya no presentaban estado de ruina inminente.

Edificios como la ermita de Alfajarín, las torres de Aniñón o Ateca, Castiliscar, con la restauración de la torre románica, o Codos con la recuperación de su ábside original del siglo XVI, el arco de Santa Águeda que servía de entrada a la población de Escatrón, la torre de El Frasno y Mediana de Aragón, las iglesias de Moneva, Montón, Paracuellos y Villafeliche o las hoy ya felizmente terminadas, entre las de mayor envergadura como Fuentes de Ebro.

### Historia del Servicio de Restauración de la Diputación Provincial de Zaragoza

Desde comienzo de los ochenta, se suceden las intervenciones en distintos municipios, procurando extender las mismas a aquellos núcleos municipales que conservando obras de alto interés artístico, y escasa población, se veían imposibilitados de acometer las necesarias obras de restauración.

Casos como los de Moneva, con su iglesia parroquial en ruina absoluta, cerrada al culto y abandonada por falta de medios para afrontar las obras. La ermita de San Clemente de Moyuela, abocada irremisiblemente a la destrucción por los continuos desprendimientos que ya se venían produciendo, y la ermita de Santa Fe en Barué, barrio de Sos del Rey Católico, edificio proto-gótico de gran valor o la iglesia parroquial de Arandiga, cerrada al culto durante un largo periodo.

De otra parte, los programas de restauración ya iniciados, seguían su curso, realizándose nuevas fases. Igualmente ocurría con los edificios históricos adquiridos por la Diputación de Zaragoza. En el Palacio de Sástago, tras abrir sus puertas principales al público en octubre de 1985, con motivo de la recuperación y restauración total del patio renacentista, y presentar la primera exposición en Zaragoza sobre temas de Arqueología Industrial, como fue la exposición "La ilusión viaja en tranvía", conmemorando el centenario de este medio de transporte urbano en Zaragoza, se sucedían las obras de recuperación integral del edificio en toda su superficie.

El Palacio Piazuelo-Barberán de Caspe, quedaba casi finalizado. En él y por primera vez en una restauración en Aragón, Juan Martín Trenor, emplearía de nuevo la pintura a la cal en "azulete" al estilo tradicional. La Casa de las Cinco Villas en Ejea de los Caballeros ya estaba terminada, como centro abierto a la cultura de la comarca.

Otra importante obra, la iglesia parroquial de Los Fayos, quedaba completa de nuevo, tras haberse recuperado un tramo de bóveda de crucería estrellada del siglo XVI que se había desplomado anteriormente.

También quedarían concluidas las obras de consolidación de algo que parecía casi imposible de llevar a buen puerto: La iglesia parroquial de Torrehermosa. Los graves daños que padecía toda su estructura fueron eliminados por el arquitecto Miguel Bordejé, contando con la entusiasta colaboración de todo un pueblo. De la



mano del mismo arquitecto, pero esta vez en la iglesia parroquial de Bortalba, se llevaba a cabo la sustitución de las esbeltas columnas góticas totalmente colapsadas, por otras nuevas. Arriesgado trabajo, realizado con gran dosis de ingenio y los escasos medios que brinda la construcción en el mundo rural.

Durante este periodo se proseguían diversas restauraciones de bienes muebles, como el retablo de San Miguel en Fuentes de Ebro, que gracias a la experta mano de Concha Domínguez, asesorada por la profesora Carmen Morte, quedaba listo para instalar en su emplazamiento original. Para ello fue preciso reconstruir con la documentación fotográfica existente, la antigua cripta bajo el altar mayor, con un lujoso pavimento de alabastro. Delicada intervención debida al arquitecto D. Joaquín Soro López.

Además de impulsar y llevar a cabo nuevas fases de restauración. En los municipios de la provincia son de destacar un importante grupo de edificios pertenecientes todos ellos al mismo grupo de arquitectos o *maestros de obra*, según guste llamar. Nos referimos en concreto a las iglesias de Ibdes, Fuentes de Jiloca y Torrijo de la Cañada, obras todas ellas de los hermanos Juan y Rodrigo Marrón, que más tarde construyeron también la Colegiata de Daroca.

Estas hermosas iglesias del siglo XVI, son parte del acervo cultural más importante de la arquitectura renacentista aragonesa. En Ibdes participó también el maestro de obras Juan de Lezcano junto con la familia citada anteriormente.

En Torrijo de la Cañada, dos hermosos edificios se deben a la mano de este grupo constructor: La iglesia parroquial que construye el padre de la familia Marrón, y la de San Juan que construyeron años después los hijos.

Así mismo y durante los trabajos de restauración llevados a cabo en la iglesia parroquial de Mallén, se encontró un hermoso friso escrito en letra gótica sobre el muro, en el que se podía leer “Abdala de Galí y su mano me fecit”.

Curiosos descubrimientos se han ido efectuando a lo largo de los diferentes trabajos; en Anento, por Miguel Bordeje, no solo se recuperaba el viejo atrio de la iglesia parroquial, camuflado literalmente en el interior de la antigua casa Parroquial, sino que apareció la primitiva puerta románica de acceso al edificio, así como las pinturas murales que bajo espesa capa de yeso se escondían en la cabecera y bóvedas.

Caso similar ocurrió con los retablos y diversas inscripciones pintados en la pared, que estaban ocultos bajo yeso en los paramentos de la ermita de la Virgen de los Dolores en la localidad de Almonacid de la Cuba, y que fueron sacadas a la luz durante el transcurso de las obras por las expertas manos de Víctor Alonso. Restauración que permitió emplear por primera vez la teja vidriada fabricada en el Taller de Cerámica de Muel, fielmente reproducida de las originales existentes bajo las tejas árabes convencionales. Una de éstas últimas contenía en su trasdós la inscripción del año en que fue reformada la cubierta, a finales del siglo XIX. También cabe destacar el espectacular chapitel de la iglesia parroquial de Mediana de Aragón dirigida por el arquitecto D. Roberto Benedicto.

La espectacular iglesia parroquial de Cálcena y la antigua iglesia del Convento del Císter en Trasobares, obras complejas por el mal estado de conservación, calificable de ruina total, dirigidas por Dña. María Luisa López Sardá, en el que se encontraban, son edificios que guardan valiosos tesoros en su interior. Obras de Jerónimo Cósida, como el altar mayor de Trasobares, constituyen de lo más selecto de la pintura del siglo XVI aragonés.

El retablo de Jerónimo Cósida ya mencionado de la iglesia parroquial de Trasobares y las pechinas de Goya de Remolinos que, tras ser rescatadas de las goteras fueron colocadas de nuevo en su emplazamiento original, una vez culminadas las obras de la nueva cubierta de la iglesia parroquial.

Años de trabajo y esfuerzo que constituyeron una pequeña parte de lo que el rico patrimonio de Aragón requiere. Trabajo de toda una generación, necesario para trans-



Patio del palacio de los marqueses de Eguarás. Tarazona (Zaragoza).

mitir el mensaje del Arte a otras venideras. Una Restauración significa tener de nuevo continuidad y presencia en la historia.

Pero no sería justo pasar de largo imbuidos en el arte, sin relatar brevemente lo fundamental en estas actuaciones; como ha sido y sigue siendo el aspecto humano. La colaboración recibida por la Diputación de Zaragoza en los pequeños municipios donde se ha actuado y trabaja.

Colaboraciones inestimables de la población, canalizadas a través de sus representantes municipales, que trasladaban sus inquietudes a los Diputados Provinciales y Presidente de la M. I. Corporación, Arquitectos que realizaban sus memorias valoradas, Párrocos que paralelamente comunicaban iguales preocupaciones a sus Diócesis respectivas, Arzobispado de Zaragoza y Obispos de Tarazona y Jaca.

Las exposiciones que se celebran en el Palacio de Sástago con el nombre *Joyas de un Patrimonio*, son un fiel reflejo de esa labor conjunta, una muestra del esfuerzo llevado a cabo con la buena colaboración de todos.

Retablos como el de Ejea de los Caballeros y Villarroya del Campo o Anento, hablan por sí solos. La belleza de esas obras, rescatadas del olvido y registradas en antiguos documentos como en el caso del retablo mayor de Ejea de los Caballeros confirmaron que bajo las toscas pinturas populares del siglo XVIII, se escondía uno de los más grandiosos retablos góticos de Aragón, de los pintores Blasco de Grañén y Martín de Soria, como atestiguan los estudios de la Profesora Lacarra.

Durante el pasado año 2011 se programó una nueva exposición de la serie joyas del patrimonio, que mostró las últimas intervenciones realizadas por el Servicio de la Diputación Provincial de Zaragoza, y cuyo catálogo llega con ilusión a las manos de todos los estamentos, entidades y personas que han colaborado en la ingente tarea de conservar este Patrimonio.



gótico





*San Marcos*, fragmento. Retablo de la Virgen de Montserrat (ca. 1480–1485).  
Iglesia parroquial de San Miguel arcángel, Alfajarín (Zaragoza).

# Nuestra Señora del Mar

**Autor desconocido. Taller del norte de Francia**

57 cm alt.

Escultura en alabastro con restos de policromía

Mediados del siglo XIV

**ENCINACORBA** (Zaragoza), Iglesia parroquial de Nuestra Señora. Arzobispado de Zaragoza

RESTAURACIÓN

Plan 2002–2003. ProArte (Zaragoza). Dirección: Begoña Nieto García. 2003

Imagen de Nuestra Señora del Mar, patrona de Encinacorba (Zaragoza). Se trata de una obra singular entre la escultura gótica conservada en Aragón que muestra las características de una de las tipologías más representativas de la imaginería mariana de mediados del siglo XIV. Si bien podemos atribuirle a un taller del norte de Francia desconocemos cual pudo ser su destino primitivo, pues, según la tradición, no sería entregada a la localidad zaragozana hasta principios del siglo XVI.

El origen de la devoción a Nuestra Señora del Mar en Encinacorba está relacionado con una maravillosa leyenda recogida por el padre Faci. Según su relato, entre los años 1515 y 1522 siete caballeros de la orden de San Juan de Jerusalén que habían emprendido una travesía marítima se vieron sorprendidos por una horrorosa tempestad. Cuando al perder todas las esperanzas ante el inminente naufragio invocaron la intervención de la Virgen María, apareció la imagen sobre las aguas y cesó la tempestad. Pero, además de salvarles la vida les guió hasta llegar al puerto deseado, donde la cogieron y veneraron. Todos quisieron quedarse con ella, por lo que decidieron apelar a la suerte, repitiendo siete veces el sorteo, y siempre le tocó a Jorge de Sena, natural de Huesca y comendador de Encinacorba, quien la entregó a la población zaragozana.<sup>1</sup>

Esta historia revela la atracción que ejercerían las imágenes de época medieval en una sociedad adentrada ya en plena Edad Moderna. Un caso semejante, en unas fechas cercanas, sucede con la titular de la iglesia monacal de Santa María de Lluc (Mallorca), hoy en el museo del monasterio, realizada en el segundo cuarto del siglo XIV por un taller francés o flamenco.<sup>2</sup> Esta fue donada el 10 de junio de 1518 al monasterio mallorquín por el mercader Juan Amer a su regreso de un viaje a Flandes. No deja de ser llamativo que adquiriera una obra que por aquel entonces ya tenía una antigüedad de más de siglo y medio en lugar de otra consonante con los gustos estéticos de aquel momento. Tal y como señala Beseran, su elección no estaría determinada tanto por su calidad artística –que sin duda se tendría en cuenta– como por tratarse de una pieza de un gran valor devocional. Del mismo modo, cuando la imagen de Nuestra Señora del Mar llegó a manos del comen-

dador de Encinacorba, ya se trataría de una obra apreciada por su carácter sagrado.

En varias publicaciones del siglo pasado dedicadas al culto mariano en España y Aragón se recuerda la tradición de Nuestra Señora del Mar.<sup>3</sup> Desde el punto de vista artístico destaca el estudio de la imagen realizado por Buesa Conde, quien la relacionó con la escultura francesa del siglo XIV.<sup>4</sup> La imagen ocupó un lugar destacado en el Pabellón de la Santa Sede de la Exposición Internacional de Zaragoza celebrada en 2008.

La Virgen está de pie con el Niño en su brazo izquierdo y con un librito en su mano derecha. Jesús muestra una actitud infantil jugueteando con un pajarillo en sus manos. La marcada curvatura del cuerpo de María, determinada por la postura que adopta al apoyar a su Hijo sobre su cadera izquierda, proporciona un amaneramiento a la composición característico del tipo al que pertenece. Los rasgos fisonómicos de la Madre y el Hijo se ajustan al ideal difundido por los talleres parisinos. El rostro de María, enmarcado por una ondulada melena dorada, es de contorno circular. La frente es ancha, las mejillas y la barbilla llenas, diferenciándose el mentón. Los ojos son pequeños y están coronados por unas cejas arqueadas. La nariz es pequeña, al igual que la boca, en la que no se llega a dibujar una sonrisa. A pesar de su dulzura no se muestra expresiva, sino más bien pensativa, como si estuviera meditando en el destino de su Hijo. Tampoco dirige la mirada hacia éste, pues entre ambos no se llega a establecer una comunicación directa. Las facciones de Jesús son las de un niño ya crecido, similares a las de su Madre pero sus mejillas son más carnosas y la nariz más pequeña.

La Virgen viste una larga túnica y un amplio manto con el que además del cuerpo cubre la parte posterior de la cabeza, dejando visible su voluminosa melena. El tratamiento de las vestiduras adquiere un valor especial. Así, las formas curvas de los pliegues acentúan la sensación de movimiento. La sencillez del plegado en el costado derecho contrasta con las caprichosas formas sinuosas que adopta el borde del manto en su lado izquierdo. El Niño viste una túnica ceñida en la parte superior del cuerpo. Es posible que María luciera en origen una corona labrada en el mismo bloque de alabastro, que sería eliminada posteriormente para sustituirla por una de orfebrería. Aunque también se colocó una corona similar sobre la cabeza de Jesús, en origen no lucía este atributo, mostrando despejado su ensortijado cabello.

Se trata de una obra de gran belleza y calidad artística, como se puede apreciar en el cuidadoso refinamiento en la representación de los detalles. El naturalismo de sus formas responde a una concepción más humanizada de la representación de María como Madre de Jesús.

En las páginas del librito que sujeta la Virgen se conservan restos de una inscripción hoy ilegible. No es excepcional pero tampoco es lo más usual que sea María quien muestre este atributo en las imágenes de bulto redondo, ya que lo suele llevar el Niño, especialmente en el románico, como símbolo de su divina sabiduría. En las representaciones góticas de la Virgen de pie con el Niño es más habitual que ella sujete un cetro o ramo florido, siendo más raros otros atri-



*Virgen con el Niño*, procedente de la abadía de Pont-aux-Dames (Seine-et-Marne). Metropolitan Museum of Art, New York. Inv. 17.190.721 • *Virgen con el Niño* de la iglesia de Dommarien. Tesoro de la catedral de Saint-Mammès de Langres • *Virgen de la Anunciación*, procedente de la iglesia de Javernant (Aube). Museo del Louvre, París. Inv. 1661.

butos. María sostiene un libro abierto en las escenas de la Anunciación. Según una creencia medieval, en el instante en el que fue sorprendida por el arcángel san Gabriel estaba leyendo una profecía mesiánica. La presencia del libro en una representación de la Virgen con el Niño como la de Encinacorba se puede interpretar como la demostración del cumplimiento de las profecías bíblicas de la Encarnación.<sup>5</sup> Se ha señalado que el hecho de que María sostenga un libro es un rasgo característico de un grupo de obras realizadas por talleres del sur de Francia aunque ello no implica un origen meridional de todas las obras que presentan esta particularidad.<sup>6</sup> En el caso de la imagen de Nuestra Señora del Mar su relación estilística con los modelos septentrionales descarta en buena medida esta posibilidad.

El pajarillo como atributo del Niño es un elemento habitual en la imaginería del siglo XIV. Aunque no se conoce su verdadero significado la frecuencia con la se encuentra es un claro indicio de su importancia en la lectura simbólica de estas imágenes. Así, a partir de la riqueza iconográfica de las aves en el bestiario cristológico<sup>7</sup> se han propuesto varias explicaciones más o menos convincentes, identificándolas con el alma del pecador o viendo en ellas una referencia a los apóstoles.<sup>8</sup> El hecho de que picotee uno de sus dedos haciéndolo sangrar puede ser una alusión al sacrificio de Jesús. Según estas explicaciones los atributos que muestran María y Jesús proporcionarían un doble mensaje, el cumplimiento de la Encarnación y la prefiguración de la Pasión.<sup>9</sup>

La imagen de Nuestra Señora del Mar pertenece a una tipología que surgió en el foco artístico de París en el segundo cuarto del siglo XIV y que tuvo una amplia difusión por toda Francia durante las décadas posteriores, llegando incluso hasta territorios fuera de las fronteras francesas.<sup>10</sup> A pesar del desgaste de algunas zonas de la escultura y de la pérdida de buena parte de su policromía es evidente que su autor conocía bien las realizaciones de los talleres parisinos. Los vestigios de dorado en los bordes del manto de María revelan que la prenda estaría adornada con un ribete semejante al que lucen muchas piezas de aquella es-

cuela. Sus rasgos formales y estilísticos la sitúan en la línea de dichas realizaciones. Así, muestra cierta similitud con alguna esculturas como la procedente de la cartuja de Mont-Saint-Marie de Gosnay (Pas-de-Calais), hoy en el Musée des Beaux-Arts de Arras, realizada por Jean Pépin de Huy en 1329,<sup>11</sup> la monumental estatua de la iglesia parroquial de Toeuflès (Somme), de hacia 1340,<sup>12</sup> o la Virgen con el Niño procedente de la abadía cisterciense de Pont-aux-Dames (Seine-et-Marne), en el Metropolitan Museum de Nueva York.<sup>13</sup>

El esquema de la composición de la imagen de Encinacorba sigue unas líneas básicas semejantes al de la Virgen con el Niño del Tesoro de la catedral de Saint-Mammès de Langres, procedente de la iglesia de Dommarien, en Champaña, datada a mediados del siglo XIV.<sup>14</sup> Su parentesco nos permite constatar que se trata de interpretaciones de un mismo modelo, cuya principal diferencia se encuentra en el tratamiento del plegado, más exuberante en la de Dommarien.

Del mismo modo, se aprecia una estrecha afinidad estilística con la Virgen que formaba parte de una Anunciación procedente de la iglesia parroquial de Javernant (Aube), también en Champaña, actualmente en el Museo del Louvre.<sup>15</sup> A pesar de representar temas diferentes en ambas se remarca la postura arqueada del cuerpo. También se advierte un notable parecido en los rasgos del rostro de María. Del mismo modo, son semejantes las formas que adoptan los pliegues y el juego de curvas que se genera en el extremo del manto.

A partir de la estrecha relación formal con las obras citadas podemos situar la cronología de la imagen de Encinacorba entre los años centrales del siglo XIV y la década de 1370.<sup>16</sup> En cuanto a su lugar de origen, podemos atribuirla a un taller del norte de Francia, tal vez de l'Île de France, o de una región cercana como Champaña si tenemos en cuenta sus vínculos estilísticos con las imágenes de Dommarien y Javernant.

Samuel García Lasheras





- 1 FACI, Roque Alberto, *Aragón, Reyno de Christo y Dote de María Santísima*, vol. I, Zaragoza, José Fort, 1739, vol. II, Zaragoza, Francisco Moreno, 1750 (ed. facsímil, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1979), pp. 98-99.
- 2 LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, "Una escultura gótica en Mallorca: la Virgen con el Niño del Museo de Lluç", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXVIII, Zaragoza, 1983, pp. 165-177; BESERÁN, Pere, "Taller flamencosomà. Mare de Déu", *Mallorca gòtica* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, del 17 de diciembre de 1998 al 28 de febrero de 1999; y en la Lotja de Palma de Mallorca, de abril a mayo de 1999), Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, y Palma de Mallorca, Conselleria d'Educació, Cultura i Esports, 1998, pp. 236-240.
- 3 SÁNCHEZ PÉREZ, J.A., *El culto mariano en España*, Madrid, 1953, pp. 247-246; VALENZUELA FOVEZ, Virgilio, "Presencia de María en Aragón y en su historia", *Argensola*, 20, Huesca, 1954, p. 310; TORRA DE ARANA, E., *Guía para visitar los santuarios marianos de Aragón*, vol. 9, serie María en los pueblos de España, Madrid, Encuentro, 1996, pp. 110-112.
- 4 BUESA CONDE, Domingo J., *La Virgen en el Reino de Aragón. Imágenes y rostros medievales*, Zaragoza, 1994, pp. 337-342.
- 5 TRENS, Manuel, *María, iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, pp. 566-572.
- 6 ESPAÑOL I BERTRÁN, Francesca, "Atribuible a Pere Moragues. Mare de Déu amb el Nen", *Fons del Museo Frederic Marès/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991, pp. 338-339.
- 7 CHARBONNEAU-LASSAY, L., *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal de la Antigüedad y la Edad Media*, Barcelona, 1997, vol. II, p. 520.
- 8 TRENS, *María...*, 1947, pp. 545-551.

- 9 CRISPÍ I CANTÓN, Marta, *Iconografía de la Mare de Déu a Catalunya al segle XIV (imatgeria)*, Tesis doctoral, Edició microfotogràfica, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2001, p. 329.
- 10 LEFRAÇOIS-PILLION, Louise, "Les statues de la Vierge a l'Enfant dans la sculpture française au XIV siècle", *Gazette des beaux arts*, XIV, 1935, pp. 129-149 y 204-223. Alguna de estas obras llegarían hasta territorios hispanos, si bien se trata de ejemplares excepcionales. En Navarra se encuentran las imágenes de Nuestra Señora de Huarte, realizada en París en 1349 y donada por el mercader Martín de Huarte, según reza la inscripción de su peana, y la de Nuestra Señora de Sorauren (FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara, *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, 1989, pp. 292-304). También se puede vincular con los talleres del norte de Francia la imagen de la Virgen de Tobed (Zaragoza) (BUESA, *La Virgen en el Reino de Aragón...*, 1994, pp. 323-326).
- 11 BARON, Françoise, "La Vierge et l'Enfant", *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V* (catálogo de la exposición celebrada en las Galeries Nationales du Grand Palais de París, del 9 octubre de 1981 al 1 febrero de 1982), París, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1981, p. 67.
- 12 BARON, "La Vierge et l'Enfant", *Les Fastes...*, 1981, p. 90.
- 13 BARON, "La Vierge et l'Enfant", *Les Fastes...*, 1981, pp. 91-92.
- 14 FORSYTH, William H., "The Virgin and Child in French fourteenth century sculpture. A method of classification", *The Art Bulletin*, XXXIX, 1957, pp. 171-182; BARON, "La Vierge et l'Enfant", *Les fastes...*, 1981, pp. 113-114.
- 15 BARON, "L'Annonciation", *Les fastes...*, 1981, pp. 112-113.
- 16 Una de las obras más tardías de esta escuela es la Virgen con el Niño de la iglesia parroquial de Lesches, de 1370 (LEFRAÇOIS-PILLION, *Les statues...*, 1935, pp. 218-219).

## RESTAURACIÓN



El alabastro es una roca sedimentaria que contiene cantidades variables de yeso en sus distintas cristalizaciones, anhídrita, basamita e impurezas que aportan una coloración y veteado particulares. Es un material blando y frágil que se trabaja con herramientas más propias de la talla de madera que de la de piedra. Ha sido muy utilizado en Aragón para la realización de esculturas o tallas. Las canteras de la ribera baja del Ebro, como Gelsa, Escatrón o Velilla, eran valorados por las propiedades estéticas de su alabastro: su color blanco, brillo y transparencia. El análisis o estudio de las grandes obras escultóricas aragonesas realizadas en este material como es el retablo mayor de la catedral de Barbastro o los retablos mayores del Pilar y de la Seo de Zaragoza, han concluido que el alabastro no es un material que recibiese una preparación previa determinada antes de recibir la policromía, como es habitual con cualquier otro soporte como la madera o la tela, sino que se pintaba directamente sobre la piedra a excepción de las carnaciones y de los dorados, donde sí que se preparaba el soporte.

La talla de Encinacorba que en origen iría toda ella policromada, sólo conserva restos precisamente en las carnaciones y en los cabellos dorados; quizá el motivo sea, el tratamiento diferente que recibían estas partes frente al resto de la escultura.

# Nuestra Señora del Villar

**Autor desconocido. Taller aragonés**

55 x 30 x 18 cm (sin corona)

Talla en madera policromada y dorada

Mediados del siglo XIV

**SEDILES** (Zaragoza), ermita de Nuestra Señora del Villar. Ayuntamiento de Sediles

## RESTAURACIÓN

Plan 2002–203. Jaime & Cacho (Zaragoza). Dirección María Jaime Balduque y Rebeca Cacho Pomar. 2003

Las fuentes antiguas no hacen referencia a la ermita de Nuestra Señora del Villar, construida en las inmediaciones de la localidad de Sediles (Zaragoza). Tan sólo encontramos una breve mención a ella en el libro de Buesa Conde *La Virgen en el Reino de Aragón. Imágenes y rostros medievales*.<sup>1</sup>

Su titular es una imagen tallada en madera y policromada, de estilo gótico, cuyo marcado carácter popular e iconografía le proporcionan un aspecto arcaico. Representa a la Virgen entronizada en un sencillo escaño con el Niño sentado sobre la rodilla izquierda de su Madre. Ambos muestran un gran hieratismo determinado por la frontalidad y por la rigidez de los ademanes. Ella sujeta a su Hijo con su mano izquierda y muestra una poma con la derecha. Jesús bendice con su mano derecha y sujeta el libro de las Sagradas Escrituras con la izquierda. La severidad de la composición sólo se rompe con la postura del Niño, que mantiene su pierna izquierda apoyada sobre la rodilla de su Madre mientras

que la derecha queda suspendida como si estuviera relajada, actitud representada de forma sencilla. María viste la indumentaria habitual, túnica talar y un amplio manto y se cubre la cabeza con un velo corto que deja entrever su cabello dorado. Jesús lleva una holgada túnica, ajustada a la cintura por un ceñidor dorado, y va descalzo. Se ha conservado la base de una gran corona que luciría la Virgen, atributo con el que no se invistió originalmente al Niño.

A pesar de su sencillez está cargada de un amplio simbolismo. Con este tipo de imágenes se defendía el papel decisivo de María en la Redención. La poma o manzana que muestra la identifica como antítesis de la primera mujer, como la “nueva Eva” que elegida por sus virtudes entrega el fruto divino de sus entrañas. Es decir, al igual que la manzana recuerda la caída del hombre por el pecado original es el símbolo de la Encarnación del Hijo, y por lo tanto, de la Salvación de la humanidad.<sup>2</sup> De este modo, se reconoce a María como Madre de Dios, *Theotókos*, aunque la actitud de ambos no transmite la idea de una verdadera relación materno-filial, ya que entre ellos no se establece una comunicación que permita sospechar la existencia de unos vínculos familiares. Respecto al ademán que realiza la Virgen con su mano izquierda se trata de un gesto convencional cuyo significado es difícil de esclarecer, si bien tendría una clara intención pedagógica. En esta ocasión sujeta el brazo izquierdo de Jesús llamando la atención del fiel hacia el atributo que sostiene su Hijo, es decir, las Sagradas Escrituras.

La policromía que luce en la actualidad fue aplicada en el siglo XVI si bien es semejante a la que presentaría en origen. Los colores de la indumentaria también tienen su lectura iconográfica. Así, el blanco de la túnica y el azul del manto de María hacen alusión a la pureza y a la virginidad. El rojo de la túnica de Jesús simboliza su sacrificio, pero también puede estar relacionado con la costumbre de vestir a los niños con una prenda de este color para protegerlos de ciertas



*Nuestra Señora de Sarsamuello* (Huesca). Museo Diocesano de Huesca • *Virgen con el Niño*. Paracuellos de Jiloca (Zaragoza) • *Nuestra Señora de Gañarul*. Agón (Zaragoza).



enfermedades muy extendidas en la Baja Edad Media.<sup>3</sup> No sería extraña esta intencionalidad teniendo en cuenta que la obra fue realizada en una época en la que la mortalidad infantil era elevadísima debido a las penosas condiciones higiénico-sanitarias de la vida cotidiana y a las sucesivas calamidades que acechaban a la sociedad.

En el tratamiento de los ropajes se aprecia la tendencia al naturalismo propia de la plástica gótica, aunque la simplificación de las formas revela la condición artesanal de su autor. En el velo de María se representan unos sumarios pliegues sinuosos, mientras que en su túnica apenas se insinúa un leve plegado. Las formas redondeadas de la parte superior de su manto contrastan con la verticalidad de los pliegues que discurren paralelos por encima del regazo y el ritmo zigzagueante que adopta en el extremo. En la túnica del Niño apenas se forman pliegues si bien permiten interpretar correctamente su postura. El hecho de que el Niño sólo vista túnica y no lleve corona son indicativos de una cronología avanzada.

Los rasgos faciales primitivos de la Virgen y del Niño están alterados por los repintes de las carnaciones efectuados en época moderna aunque en origen sus expresiones serían semejantes a las que presentan en la actualidad. En consonancia con el ideal difundido por la imaginaria gótica en el rostro de María se dibuja una leve sonrisa.

La Virgen del Villar presenta unas características en común con alguna de las tipologías más difundidas por buena parte de Aragón durante la primera mitad del siglo XIV, como la definida por la imagen de Nuestra Señora de Sarsamarcuello, en el Museo Diocesano de Huesca.<sup>4</sup> Con dicha tipología están relacionadas varias obras conservadas en el entorno geográfico de Sediles como la titular de Santa María de Paracuellos de Jiloca o la Virgen con el Niño de la parroquia de Codos. En la misma línea se sitúan otras piezas como la Virgen de Gañarul, hoy en la parroquia de Agón (Zaragoza).<sup>5</sup> La

parte superior de la Virgen es semejante en todas ellas. Del mismo modo, la figura del Niño guarda una gran similitud en su disposición y en el tratamiento de los paños. En la talla de Sediles es notorio cierto arcaísmo, en especial por la rigidez de los pliegues que se forman en la parte inferior del manto de María.

Samuel García Lasheras

•••

- 1 BUESA CONDE, Domingo J., *La Virgen en el Reino de Aragón. Imágenes y rostros medievales*, Zaragoza, Ibercaja, 1994, p. 312.
- 2 TRENS, Manuel, *María, iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, pp. 562-564; CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M., "Berceo, como fuente de iconografía cristiana medieval", *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, vol. XXXIV-XXXV, Valladolid, 1969, p. 185.
- 3 SIGÜENZA PELARDA, Cristina, *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, p. 91.
- 4 LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, "Santa María de Sarsamarcuello", en LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, y MORTE GARCÍA, Carmen (coord.), *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón medieval* (catálogo de la exposición celebrada en la catedral de Jaca, Museo Diocesano de Jaca, sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca y sala Cardenera del Ayuntamiento de Huesca, del 26 de junio al 26 de septiembre de 1993), Huesca, Departamento de Cultura y Educación de la Diputación de Huesca, 1993, pp. 408-409.
- 5 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, 1957, p. 294, fig. 821.

## RESTAURACIÓN



Una de las alteraciones más evidentes que tenía la imagen de la Virgen del Villar, era la falta de adhesión de las diferentes capas de policromía sobre el soporte. Quizás el distinto comportamiento de estas capas aplicadas a lo largo del tiempo, ha provocado una serie de movimientos que han terminado por generar esa separación entre ellas. La adhesión o fijación de la policromía ha sido una labor prioritaria a la hora de intervenir. Dependiendo de la naturaleza de la capa a adherir se ha utilizado un adhesivo natural o sintético. En el caso de la capa metálica se ha fijado con una resina acrílica pura termoplástica de viscosidad media en dispersión acuosa.

# Nuestra Señora de Guialguerrero

**Autor desconocido. Taller aragonés**

58 x 26,5 x 20 cm

Talla en madera policromada y dorada

Entre 1350 y 1375

**CUBEL** (Zaragoza), iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Procede de la ermita de Nuestra Señora de Guialguerrero, de propiedad municipal

## RESTAURACIÓN

Plan 2006–2007. Itesma (Zaragoza). Dirección: Isaac González Gordo. 2007

La ermita de Nuestra Señora de Guialguerrero, situada a dos kilómetros de Cubel, puede ser el único resto de una aldea medieval llamada Villarguerrero o Villarguerro. Ésta aparece citada en el reparto de rentas entre las iglesias de Daroca en 1205. Sería abandonada a mediados del siglo XIV.<sup>1</sup> El principal testimonio de aquella época lo ofrece la imagen titular de la ermita, una talla en madera policromada de estilo gótico de la Virgen sedente con el Niño, hoy conservada en la iglesia parroquial de Cubel. En origen estuvo consagrada a Nuestra Señora de los Ángeles, título que evoca la tabla central del retablo que ocupó el ábside de la ermita desde la primera mitad del siglo XV, atribuido al maestro de Langa, en la que está representada la Virgen de pie con Jesús en su brazo derecho, coronada y rodeada por un séquito de ángeles.<sup>2</sup>

La advocación de Guialguerrero está relacionada con la invocación a la Virgen María por su intercesión a favor de los ejércitos cristianos en los campos de batalla contra los musulmanes. Si seguimos el relato de Gregorio de Argáiz el cambio de denominación tendría lugar a finales del siglo XV. Según su testimonio: *cuando el Católico Rey Don Fernando comenzó la guerra de Granada, vino a esta ermita el Señor de Villafeliche, que hoy es de los Marqueses de Camarasa, y encomendándose a la Virgen, le prometió y ofreció, que si volvía con victoria, y guiaba sus acciones en aquella guerra, le reedificaría la ermita: y cumpliéndole la Virgen los deseos, cumplió también él su palabra, y se la reedificó, dejándole aquel Título en memoria del beneficio que le hizo de guiarle.*<sup>3</sup> En aquel tiempo no sólo se rehabilitaría la ermita sino que también se reformaría la imagen ya que durante el proceso de restauración realizado en 2007 se corroboró que la policromía que luce en la actualidad es fruto de una intervención efectuada en los años finales del siglo XV o en los inicios del XVI.

La ermita se reconstruyó de nuevo a principios del siglo XVIII, tal vez en la misma época en la que se realizó un retablo barroco que desplazaría al anterior de estilo gótico. Por aquel entonces se llevó a cabo otra renovación de la imagen

que afectaría especialmente a las carnaciones, tal y como se pudo constatar en el último proceso de restauración. Aquella sería una nueva época de esplendor del culto mariano, en la que se dedicaron varios dantes a Nuestra Señora de Guialguerrero recopilados por mosén Pedro Vicente Ibáñez de Bernabé (1739-1811), tal vez autor de alguno de ellos y adaptador de otros, y su hermano, mosén Juan (1741-1818).<sup>4</sup>

La imagen representa a la Virgen entronizada en un escaño con los pies apoyados en un escabel. El Niño está sentado sobre la rodilla izquierda de su Madre. En ella domina la posición frontal si bien Jesús se gira levemente hacia su izquierda. Se mantiene la actitud solemne. María apoya su mano izquierda sobre el hombro de su Hijo, además con el que se pretendería mostrar, aunque de forma tímida, la existencia de una relación materno-filial entre ambos. Con la mano derecha María enseña una manzana que hoy luce el dorado aplicado en el siglo XVI pero que en origen era de color rojo. Jesús bendice con la mano derecha y sujeta con la izquierda el Orbe Celeste, símbolo del poder divino.

Ella viste una holgada túnica con escote redondo y un amplio manto. El Niño sólo viste una túnica. Se advierte un intento de representar de forma naturalista el plegado de la vestimenta pero la tendencia a la simplificación de los detalles le proporciona un aspecto arcaico. Los rostros de María y Jesús, que en origen se ajustarían al ideal de belleza propio del gótico, han llegado hasta nuestros días desvirtuados por los repintes.

Nuestra Señora de Guialguerrero forma parte de un conjunto de imágenes realizadas por imagineros establecidos en Aragón desde la primera mitad del siglo XIV hasta fechas avanzadas de esta centuria. Algunas de ellas son obras de gran calidad artística como las de Nuestra Señora de Cillas, en Huesca,<sup>5</sup> y de Nuestra Señora de Sarsamarcuello, actualmente en el Museo Diocesano de Huesca,<sup>6</sup> probablemente realizadas por un mismo taller, en las que está definida una tipología que tuvo una gran difusión. Emma Liaño atribuye estas obras a una escuela local desarrollada en torno a la capital oscense. En la provincia de Zaragoza también encontramos tallas relacionadas con esta tipología entre las que destacan las conservadas en Santa María de Paracuellos de Jiloca y en la iglesia parroquial de Codos, lo que revela la presencia de imagineros vinculados con aquella escuela en estos territorios.

El autor de la imagen de Nuestra Señora de Guialguerrero siguió un modelo semejante, si bien acusa un carácter más popular. Con ella están estrechamente relacionadas la Virgen del Castillo, también llamada Nuestra Señora de los Ángeles, conservada en Mesones de Isuela, y la Virgen con el Niño –transformada en época moderna en una imagen de Santa Ana y la Virgen María Niña–, en El Frasno. La disposición del manto de María y las formas que adoptan los pliegues que se generan al caer por encima de sus piernas son similares en ellas, sobre todo en las de Cubel y de Mesones de Isuela. Del mismo modo, la figura del Niño muestra un gran parecido en todas ellas, de forma especial entre las de Cubel y de El Frasno. Los estrechos paralelismos formales y estilísticos no sólo apuntan a la existencia de un modelo común, sino que además nos permite atribuir las a un mismo taller. La cercanía de las poblaciones en las que se encuen-



tran refuerza esta hipótesis. Por su situación geográfica podemos sospechar que dicho taller se hallara instalado en Calatayud o Daroca.

La imagen de Nuestra Señora de Guialguerrero se puede situar en el tercer cuarto del siglo XIV. Al fijar esta cronología hay que tener en cuenta que este periodo está marcado por una sucesión de acontecimientos desastrosos en los que se pueden encontrar los motivos del abandono de la aldea de Villarguerrero: catástrofes naturales, malas cosechas, epidemias de peste, de las que la más mortífera sería la iniciada en 1348, y la guerra de los Dos Pedros, que enfrentó Aragón y Castilla entre 1356 y 1369. Además de provocar una grave crisis demográfica este enfrentamiento ocasionaría una gran destrucción de bienes materiales. Recordemos que a principios de 1357 se reforzó el castillo de Cubel, fortaleza que resistió el asedio castellano, si bien no se pudo evitar que la población fuera incendiada.<sup>7</sup> Teniendo en cuenta que entonces desaparecería buena parte del patrimonio artístico, se plantea la duda de si la imagen de la Virgen con el Niño es anterior o posterior a este conflicto bélico. Nos hallamos ante una cuestión de difícil respuesta. Tal vez fue realizada poco después de que terminara la guerra, cuando se construyó una primitiva ermita en recuerdo de aquel despoblado.

El mismo problema se plantea con la imagen de la Virgen del Castillo de Mesones de Isuela. La reconstrucción de aquel bastión se llevaría a cabo tras la guerra con Castilla, durante los años setenta del siglo XIV y culminaría con la rehabilitación de la capilla de la Virgen, en la que destaca la decoración pictórica de la techumbre, realizada por el taller de los hermanos Serra entre 1379-1381.<sup>8</sup> En ella se representa una procesión de ángeles portadores de candeleros con cirios encendidos cuya presencia se ha interpreta-



Virgen del Castillo, o Nuestra Señora de los Ángeles. Mesones de Isuela (Zaragoza) • Virgen con el Niño. El Frasno (Zaragoza).

do a partir de la posibilidad de que la capilla tuviera en origen una función funeraria. Así los ángeles se han identificado con “los introductores en el paraíso cristiano mencionados en la liturgia funeraria cristiana”, de manera que la techumbre simbolizaría el paraíso cristiano, la Jerusalén celestial. Es posible que la imagen de la Virgen con el Niño se realizara en unas fechas cercanas a la realización de las pinturas como parte del programa iconográfico de aquel espacio sagrado. En este sentido, su presencia adquiriría un significado escatológico, en consonancia con la devoción hacia María como Reina de los Cielos que recibe las almas de los difuntos e intercede por ellas ante la divinidad. Por ello, no es casualidad que además de la relación formal existente entre las tallas de Cubel y de Mesones de Isuela ambas fueran veneradas en origen bajo la advocación de Nuestra Señora de los Ángeles.

Samuel García Lasheras

•••

1 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, 1957, p. 506; ESTEBAN ABAD, Rafael, *Estudio histórico político sobre la ciudad y comunidad de Daroca*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1959, p. 159; CORRAL LAFUENTE, José Luis, *La Comunidad de aldeas de Daroca en los siglos XIII y XIV: origen y proceso de consolidación*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, p. 154; y BURILLO MOZOTA, Francisco, *Inventario arqueológico. Daroca*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1993, pp. 146-147.

2 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “Retablo de la Virgen María. Ermita de Guialguerrero, en Cubel (Zaragoza)”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXXVIII, Zaragoza, 1983, pp. 179-194.

3 ARGÁIZ, Gregorio de, *La soledad laureada por San benito y sus hijos en las Iglesias de España y teatro monástico de la Santa Iglesia, ciudad y obispado de Tarazona*, t. VII, Madrid, Antonio de Zafra, 1675, p. 591.

También encontramos este relato en FACI, Roque Alberto, *Aragón. Reino de Cristo y Dote de María Santísima*, vol. I, Zaragoza, José Fort, 1739 (ed. facsímil, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1979), pp. 452-453; y en COS, Mariano del, y EYARALAR, Felipe, *Glorias de Calatayud y su antiguo partido*, Calatayud, 1845 (ed. facsímil, Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos e Institución Fernando el Católico, 1988), pp. 140-141.

4 VICENTE DE CUÉLLAR, Benito, “Seis dances en honor de la Virgen de Guía al Guerrero de Cubel”, *Papeles Bilbilitanos. I Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, vol. I, Calatayud, 1982, pp. 305-368.

5 BUESA CONDE, Domingo J., *La Virgen en el Reino de Aragón. Imágenes y rostros medievales*, Zaragoza, Ibercaja, 1994, pp. 179-184.

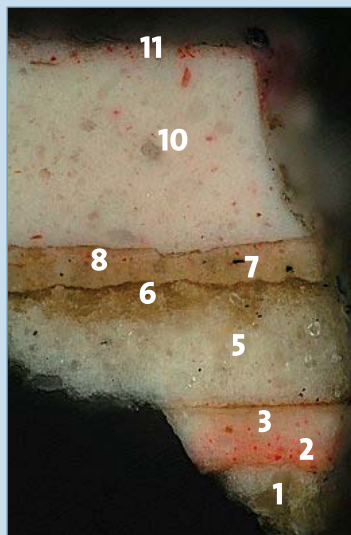
6 LIAÑO MARTÍNEZ, Emma, “Santa María de Sarsamarcuello”, en LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen y MORTE GARCÍA, Carmen (coord.), *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón medieval* (catálogo de la exposición celebrada en la catedral de Jaca, Museo Diocesano de Jaca, sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca y sala Cardenera del Ayuntamiento de Huesca, del 26 de junio al 26 de septiembre de 1993), Huesca, Diputación de Huesca y Departamento de Cultura y Educación del Gobierno de Aragón, 1993, pp. 408-409.

7 ZURITA, Jerónimo, *Anales de la Corona de Aragón*, ed. de Ángel Canellas López, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1967, vol. 4, lib. IX, cap. VII, p. 314, y cap. XII, p. 337; GUTIÉRREZ DE VELASCO, Antonio, “La conquista de Tarazona en la guerra de los dos Pedros”, *Jerónimo Zurita. Cuadernos de Historia*, 10-11, Zaragoza, 1960, pp. 79 y 85.

8 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Guara Editorial, 1979, pp. 75-77; BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Arte mudéjar aragonés*, vol. II, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, pp. 241-245; LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, “La capilla de la Virgen del Castillo o de Nuestra Señora de los Ángeles en el castillo de Mesones de Isuela (Zaragoza)”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXVIII, Zaragoza, 2002, pp. 89-101 y 301-310.



La evidencia de que esta escultura de tanta devoción popular acumulaba varias repolicromías hizo imprescindible realizar diferentes catas y análisis químicos para que, junto con el estudio histórico-artístico, pudieran determinarse las diferentes intervenciones sufridas a lo largo del tiempo y pudieran, en consecuencia, tomarse las decisiones que se consideraran más adecuadas en cuanto a respetar o eliminar dichas repolicromías. La policromía original del siglo XIV quedaba oculta bajo otra del siglo XVI que es la que actualmente se puede apreciar en gran



parte de la imagen, exceptuando las encarnaciones que son posteriores, además de las remodelaciones realizadas a lo largo del siglo XVIII y de los siguientes. En la imagen se puede observar una cata realizada en el cuello de la Virgen para ver las capas inferiores. El análisis estratigráfico confirmó la existencia de al menos dos encarnaciones diferentes cubriendo la original (1-4), la 5-9 que podría corresponder al XVI y la 10-11 que sería la del XVIII y que correspondería con la que se ve actualmente. Después del estudio previo y la valoración del estado de conservación de las diferentes policromías, se decidió respetar las actuales, dejando como testigos unas pequeñas catas.



# Cristo crucificado

## Autor desconocido

165 x 141 x 25 cm

Madera tallada y policromada

Segunda mitad del siglo XIV

VILLAR DE LOS NAVARROS (Zaragoza), iglesia parroquial de San Pedro. Arzobispado de Zaragoza

### RESTAURACIÓN

Plan 2006–2007. Pedro Antonio Perales Burgaz (Zaragoza). 2007

Esta pieza al igual que un conjunto notable de obras, proceden de la desaparecida iglesia de San Juan y de San Pedro de Zaragoza derruida en 1969. Así el patrimonio de dicha iglesia pasó a formar parte de otras colecciones como la del Palacio Arzobispal y del Seminario Nuevo en Zaragoza y otras las hallamos fuera de la ciudad, concretamente en Ejulve (Teruel) y en Villar de los Navarros (Zaragoza). En esta última localidad se entregó a la iglesia de San Pedro este Cristo Crucificado a su párroco don Andrés Carreras Puértolas, quien la recibió con dos obras más, una *Madre de Dios* y una cabeza de *Ecce-Homo*. En la actualidad la escultura se localiza en el muro testero de la nave lateral.

Si bien la procedencia de dicho Cristo, tal y como refieren las fuentes, es de la citada iglesia de San Juan y de San Pedro, también conocida con posterioridad como de San Pedro Nolasco, es esta iglesia el resultado de la fusión de las parroquias de San Juan y de San Pedro, cuyas feligresías ya eran gobernadas por un único párroco desde 1787. La primera referencia documental que tenemos de este Cristo nos sitúa la escultura formando parte de una pequeña capillita de advocación al Santo Cristo de la iglesia de San Juan. No encontramos más referencias a la obra, los avatares del traslado de la pieza de su emplazamiento original y el escaso interés que ésta produjo en los cronistas posteriores, sumado a la falta de documentación directa, nos lleva a la datación y estudio de la misma atendiendo a sus características formales y estilísticas.

Es una escultura en madera tallada y policromada, de tamaño casi natural, que pertenece a una tipología de Cristo agonizante, ejecutado muy posiblemente por un artista local, que trabajó en tierras aragonesas hacia la segunda mitad del siglo XIV. Obra de gran naturalismo, sus formas evolucionan de las tallas góticas, su cuerpo estudiado contrasta con la propia talla de la cruz que la sostiene, un esquemático madero que no es el original, al no coincidir claramente los agujeros de los clavos. Siendo de ejecución más tosca, el tramo horizontal o *patibulum* queda más alto que la cabeza y el *stipes* o madero vertical no concluye con el *titulus* con la tradicional inscripción *INRI*.

Iconográficamente es un Cristo sin vida. La cabeza está inclinada hacia el lado derecho y hacia abajo, sin llegar a apo-

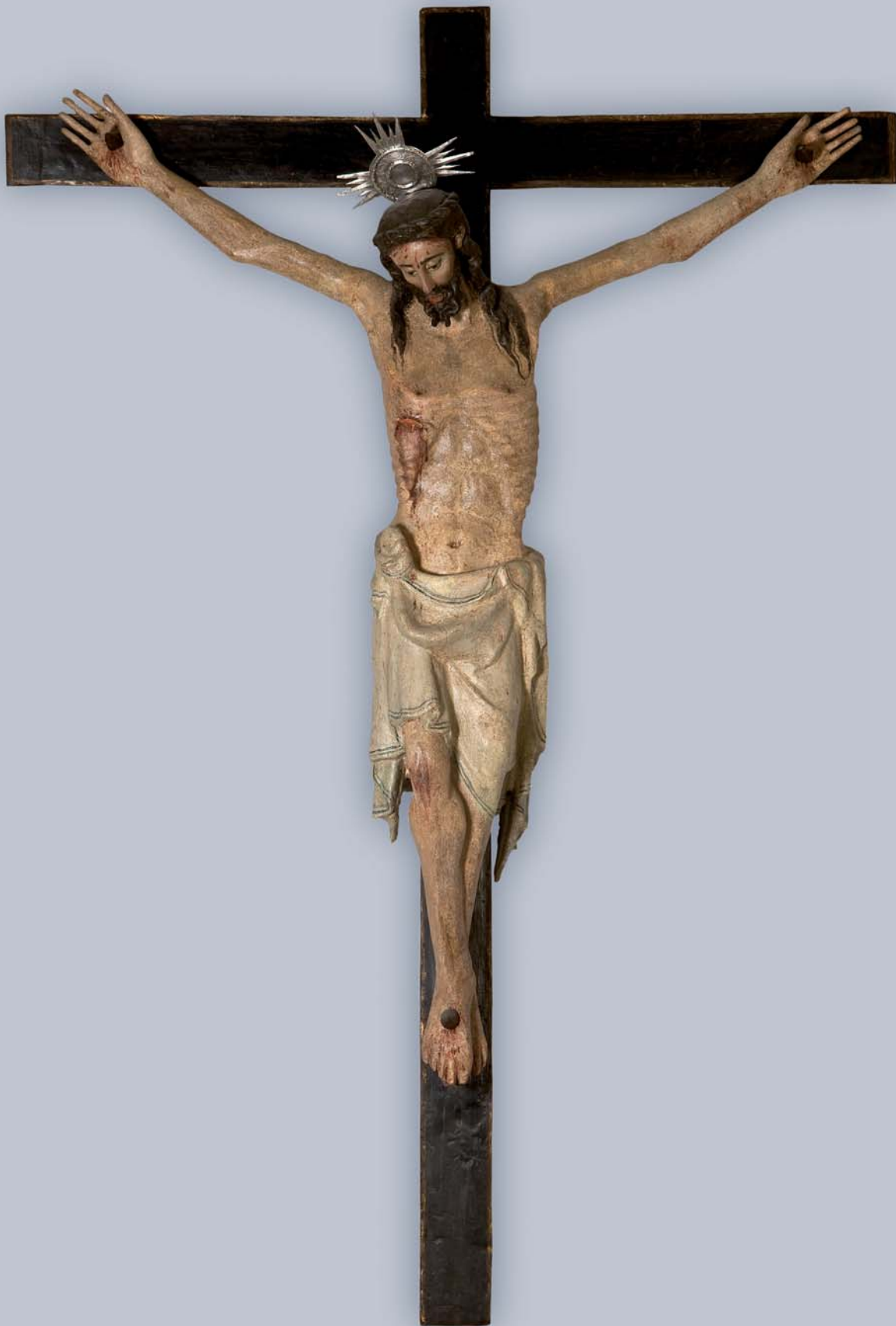
yarse en el pecho. Los párpados caídos, la boca entreabierta, y la expresión del rostro transmite un gran sufrimiento. El rostro aparece enmarcado por la pintura negra que describe los mechones del largo cabello, bigote y barba. La cabeza se corona por un grueso cordón que recuerda la corona de espinas. Contrasta el marcado estudio anatómico del torso con el simple y arcaico modelado de los brazos, que acusan la delgadez de sus miembros y están resueltos por líneas esenciales. Las costillas salientes muestran el agotamiento de la pasión, diferenciado por una suave musculatura del abdomen. Una profusa herida se abre en su costado, por la cual emana la sangre, símbolo de la lanza clavada por *Longinos* en su calvario. El *perizonium* es largo y cae en pliegues angulosos para recogerse en un nudo sobre el costado derecho. Destaca la angulosidad de los paños y su trabajo delicado, los bordes del paño quedan remarcados en todo su perímetro por finas líneas en color verde. Si bien la parte del costado denota ligera curvatura del cuerpo, que es acompañada por la inclinación de la cabeza de Cristo, sus extremidades inferiores presentan una rotunda frontalidad, destacando la postura doblada de las piernas que origina un desplazamiento de la cadera y ello confiere a la figura una ligera sinuosidad.

La figura es de proporciones alargadas, sus brazos se prolongan exageradamente y se abren describiendo un ángulo para ajustarse al madero horizontal de la cruz. Sus manos presentan los dedos separados y las palmas hacia fuera. Las manos abiertas muestran la huella de una forma difundida durante el siglo XIV en crucifijos italianos. Es este un Cristo-hombre que padece en el madero, en lugar de una divinidad insensible a los tormentos; el artista gótico se preocupa en recrear los signos de la Pasión, a veces con bastante crudeza. Se insiste en destacar los regueros de sangre que manan del cuerpo del Redentor y quedan remarcadas las cinco llagas de la Crucifixión, especialmente la del costado por considerarse lugar de nacimiento de la Iglesia tras el Concilio de Vienne. Este carácter dramático se acrecienta por la expresión del rostro alargado, el tratamiento del torso con el costillar muy marcado que resalta por la retracción del abdomen y la abundancia de sangre que chorrea por todo el cuerpo. La policromía original es difícil de precisar cómo fue concebida en origen, pues la mayor parte de la visible en la actualidad, corresponde a repintes posteriores.

Marisa Arguís Rey

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- FATÁS CABEZA, Guillermo, "Zaragoza desaparecida", en FATÁS CABEZA, Guillermo (dir.), *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, p. 414.
- SALA-VALDÉS, Mario de la, *Estudios Históricos y Artísticos de Zaragoza*, Zaragoza, Publicaciones de Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1933, pp. 97-101.
- ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, pp. 106-107.
- FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, Dimas (coord.), *Tierra de fronteras* (catálogo de la exposición celebrada en la iglesia de San Pedro de Teruel, la catedral de Teruel y la iglesia de Santa María de Albarracín–Teruel–, del 1 de marzo al 30 de junio de 2007), Zaragoza, Gobierno de Aragón e Ibercaja, 2007, p. 360.





La complejidad de las sucesivas capas de repolicromías que llevaba la talla del Cristo hizo necesario abrir varias ventanas de un cierto tamaño y analizar varias muestras para intentar aproximarse lo máximo posible a la realidad de las distintas policromías que la cubrían. Debido principalmente al mal estado de conservación de la policromía original no se pudo llegar hasta ese nivel, quedando al descubierto la policromía anterior. La eliminación de las posteriores permitió recuperar el volumen de la talla original y ajustar más las zonas policromadas a las zonas originales. Obsérvese como el cabello del Cristo es mucho más largo que cómo lo habían pintado en la última policromía.

# Retablo de San Pedro Pontífice

Taller de Martín del CANO  
(doc. Daroca, entre 1419 y 1421)

475 x 415 cm

Temple sobre tabla

Hacia 1418–1425

LANGA DEL CASTILLO (Zaragoza), iglesia parroquial de San Pedro Apóstol. Arzobispado de Zaragoza

## RESTAURACIÓN

Plan 2008–2010. Jaime & Cacho (Zaragoza). Dirección: María Jaime Balduque y Rebeca Cacho Pomar. 2010

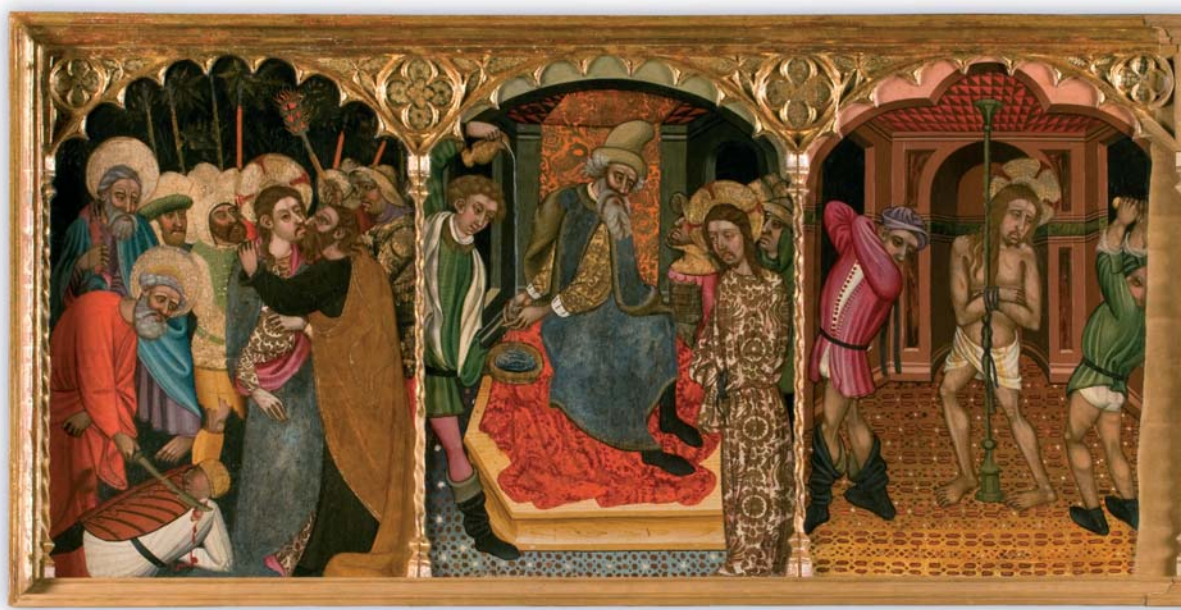
En la localidad zaragozana de Langa del Castillo, perteneciente a la comarca del Campo de Daroca, la iglesia parroquial dedicada a San Pedro apóstol y pontífice conserva su retablo titular gótico, de pintura sobre tabla, que ha sido objeto de una cuidadosa restauración a cargo de la Diputación de Zaragoza. La iglesia actual, de notable tamaño, fue construida en el primer tercio del siglo XVII sustituyendo a la antigua iglesia del castillo, de posible estilo gótico mudéjar, para la que se hizo el retablo. Sin duda, el cambio de emplazamiento del retablo al nuevo edificio tuvo mucho que ver

con algunas modificaciones que se hicieron en la estructura del mueble y que, en la medida de lo posible, han sido subsanadas ahora.<sup>1</sup>

Es una obra grandiosa por sus proporciones, constituida arquitectónicamente con un banco de siete casas, cuerpo de cinco calles, de tres pisos cada una, y ático o coronamiento de dos pisos superpuestos. La mazonería dorada se enriquece con cuatro entrecalles que enmarcan la calle central y los costados del retablo, decoradas con figuras superpuestas de profetas y apóstoles, y todo ello se protege con una polsera o guardapolvo.

En el banco, de izquierda a derecha del observador, se identifican: Prendimiento o Beso de Judas, Pilatos lavándose las manos, Flagelación, espacio que contuvo el sagrario original, que no se conserva, Vía Crucis o Camino del Calvario, Lamentaciones ante Cristo muerto depositado al pie de la cruz, y Resurrección.

En el cuerpo del retablo, las escenas situadas en el lado izquierdo del observador se dedican a la Leyenda de San Pedro, tomando como fuente el Nuevo Testamento, los Evangelios Apócrifos y la Leyenda Dorada de Jacobo de Vorágine. El relato se inicia por el piso de arriba, con la vocación de Simón Pedro o llamada de Cristo a san Pedro cuando pescaba con su hermano Andrés en el mar de Galilea (Mt 4, 18), que se combina con la representación de Jesús andando sobre las aguas del mar de Galilea (Mt 14, 14, 24 y ss.), y el encuentro de Pedro con Cristo cargado con la cruz a cuestas en la Vía Appia, a quién pregunta: “Señor, donde vas?” o “Domine, quo vadis (?)”. Y Cristo responde: “A Roma, para hacerme crucificar una segunda vez” (Roman eo iterum crucifigi”). Continúa en el piso de en medio, cuando San Pedro, que había sido encarcelado en Jerusalén por orden de Herodes Agripa, recibe la visita de un ángel



Prendimiento, Jesús ante Pilatos y Flagelación (banco, mitad izquierda).



*La vocación de San Pedro • La vocación de Simón Pedro y Jesús andando sobre las aguas, Luis Borrassá. Retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Tarrasa (Barcelona), 1411-1413.*

que se introduce de noche en su celda para liberarle milagrosamente (Hch 12, 3-11), y después, cuando San Pedro en Roma es conducido en presencia del emperador Nerón para ser interrogado por los jueces; concluye en el piso inferior con Pedro arrodillado mientras contempla cómo los verdugos yerguen la cruz para martirizarlo y, luego, con la crucifixión de San Pedro que es crucificado con la cruz invertida a petición suya.

Y las que se encuentran en el lado derecho, las dos del piso superior incluyen las últimas escenas posteriores a la muerte de San Pedro, como su descenso de la cruz y su entierro por los seguidores y discípulos. Y las cuatro pinturas restantes se dedican a la vida de la Virgen María: las del piso intermedio representan la Anunciación del arcángel Gabriel a María y el Nacimiento de Cristo; las del piso inferior, la Virgen de la Misericordia o “Mater omnium” y la Epifanía o Adoración de los Reyes Magos a Jesús niño. La calle central está presidida por una grandiosa imagen de San Pedro Pontífice entronizado, revestido con los atavíos pontificales, que tiene una llave, su atributo habitual, en su mano derecha, y el libro de los evangelios en la izquierda.

En el segundo piso hay una composición dedicada a Cristo resucitado en posición erguida que emerge del sepulcro con el torso desnudo y las heridas de su pasión patentes en su anatomía. Luce corona de espinas y tiene detrás la cruz de su crucifixión. Es el tipo conocido como Cristo “Varón de Dolores” o “Cristo Piedad” que alcanzó una destacada popularidad en la Europa cristiana durante la Baja Edad Media. Le flanquean la Virgen María y Juan evangelista, asociados al sufrimiento de Cristo en la cruz, a quién contemplan conmovidos por el sufrimiento.<sup>2</sup> Y como “punta” o coronamiento, se encuentra el Calvario, con Cristo crucificado de tres clavos, acompañado por María Dolorosa, Juan evangelista, María Magdalena y las otras mujeres transidos de dolor, entre otros testigos.

Desde el punto de vista iconográfico hay que destacar la originalidad que el pintor ha sabido dar a las composiciones, en algunos casos relacionables con obras de otros pintores de mayor antigüedad, como sucede con la doble escena de la Vocación de Simón Pedro y Jesús andando sobre las aguas, que recrea, con algunas variantes, la interpretación del tema hecha por el destacado pintor gerundense Luis Borrassá en el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Tarrasa (Barcelona), contratado el 1 de septiembre de 1411 y terminado dos años después.<sup>3</sup> Es de creer que Borrassá era conocido en Aragón a través de sus compromisos con la Casa Real ya que el 13 de junio de 1388 el rey Juan I le llamó a Zaragoza, lugar en donde tenía que celebrarse la ceremonia de imposición de las insignias de la realeza, por ser la capital del reino de Aragón, autorizándole la prórroga del plazo de entrega de los retablos que tuviera en obra.<sup>4</sup>

En otras ocasiones, como en la escena de la espera de San Pedro arrodillado junto a la cruz antes de su martirio, indicando que quiere ser crucificado sobre una cruz invertida, nos encontramos ante una iconografía poco común en los retablos de la misma época según ha sido destacado por algún historiador.<sup>5</sup> También es inusual que la escena de “Cristo varón de Dolores” se encuentre situada en la calle central del cuerpo del retablo, encima de la imagen titular y al pie del Calvario, ya que habitualmente su ubicación es en el centro del banco como testimonio de su significación eucarística.

Por el contrario, el tema de la Virgen de la Misericordia se representa, con escasas variantes, en otros retablos góticos de la misma comarca como vemos en el retablo mayor de Anento (Zaragoza), realizado por el taller de Blasco de Grañén en el segundo cuarto del siglo XV.<sup>6</sup> Es este un tipo de composición que alcanzó gran popularidad durante los siglos XIV y XV y que, según Perdrizet, habría que relacionar





*Retablo de San Miguel Arcángel, atribuido a Martín del Cano. Iglesia parroquial de Santa María de los Sagrados Corporales de Daroca (Zaragoza).*

con las epidemias de peste que, de manera intermitente, asolaron al continente europeo durante la Baja Edad Media.<sup>7</sup> En Aragón, donde es bastante frecuente esta representación a lo largo del siglo XV, se confirma esta tesis dadas las sucesivas epidemias que se abatieron sobre su territorio en esa centuria y la gran mortandad que provocaron.<sup>8</sup> La imagen de la Virgen María en posición erguida, con los brazos extendidos para abrir el manto que sostienen dos ángeles y mostrar a todos cuantos se han cobijado debajo buscando protección, permite distinguir dos grupos de orantes, representando el mundo eclesiástico y el mundo laico por sus personajes característicos. Y de acuerdo con la costumbre establecida en la Baja Edad Media, la diferencia entre los dos estamentos y dentro de ellos por categorías sociales, se establece por el lugar que ocupan, siendo el preferente el que está situado a la derecha de la Virgen, habitualmente el alto clero y la nobleza, en detrimento del que ocupa la izquierda, el más desfavorecido en la escala social.

El retablo mayor de la iglesia de Langa, dada su importancia, ha dado nombre a un pintor, no identificado hasta ahora, al que se le conoce como "Maestro de Langa", según feliz denominación del profesor Chandler R. Post.<sup>9</sup> De acuerdo con los datos que ahora se presentan, se puede identificar con Martín del Cano, pintor de retablos documentado en Daroca en noviembre del año 1421. Es a este maestro al que hay que atribuir el grandioso retablo de San Miguel Arcángel que presidía la capilla mayor de la iglesia de San Miguel de Daroca y que en 1933 fue trasladado a la iglesia parroquial de Santa María de los Sagrados Corporales donde se

encuentra colocado en una capilla del lado derecho o de la epístola, próxima a la cabecera.<sup>10</sup> Y a este respecto conviene recordar que desde febrero del año 1205, por donación del obispo de Zaragoza don Ramón de Castrocol (1201-1216), la iglesia de Langa pertenecía a la iglesia de San Miguel de Daroca, lo que justifica que se contara con el mismo pintor a la hora de plantearse la obra de su retablo mayor.<sup>11</sup> Y así, no debe sorprender la similar disposición arquitectónica que presenta en la disposición de sus tablas, y el hecho de que las dos escenas de la Vida de la Virgen María que se repiten, Anunciación y Nacimiento de Cristo, sean parecidas.

Hay además varias tablas sueltas procedentes de retablos desmontados que se custodian en el Museo Comarcal de Daroca que pertenecen al mismo taller. Así por ejemplo, cinco tablas que formaron parte de un mismo retablo dedicado a la Virgen María procedente del Hospital Municipal de Daroca: una perteneciente al banco, con las escenas de Flagelación y Vía Crucis, y cuatro al cuerpo del retablo, con la Epifanía, Dormición, Coronación y Calvario.<sup>12</sup> Junto con ellas, hay tres tablas de un retablo que estuvo dedicado a San Bernardo, con la escena titular de San Bernardo entronizado como abad mitrado del monasterio de Claraval (1115-1153), y dos del cuerpo del retablo, alusivas a su biografía, la escena de su fallecimiento con la elevación de su alma al cielo, y la de la veneración de su cuerpo ubicado en un suntuoso mausoleo por algunos devotos, hombres, mujeres y niños.<sup>13</sup>

Y en la localidad de Retascón, perteneciente al arciprestazgo de Daroca, el mismo pintor habría colaborado en la obra del retablo de la Virgen con el Niño, situado en una capilla del lado derecho de la nave en su iglesia parroquial. Su estilo se identifica en las cuatro escenas dedicadas a la Infancia de Cristo, Anunciación, Nacimiento, Epifanía y Presentación del Niño en el templo, en la escena de la Presentación de la Virgen en el templo, en los Esponsales de María y José, y en las dos escenas posteriores a la Pasión de Cristo dedicadas a su Resurrección y a la Aparición de Cristo a María Magdalena.<sup>14</sup>

Dado el ámbito geográfico bastante restringido de su actuación, se puede creer, sin asomo de duda, que se trata de un pintor que tenía en Daroca su residencia y taller, que gozaba de la estima de sus conciudadanos dado el número abundante de encargos que se le hicieron.

Un pergamino custodiado en el Archivo de la Colegiata de los Corporales de Daroca nos informa de que don Gonzalo Gómez de Mengucho, ciudadano de Daroca, difunto, había ordenado en su testamento, fechado en Daroca el 28 de abril de 1419, que todas las tierras que tenía en el lugar de Luco de Jiloca fueran vendidas al mejor postor y del producto de la venta la mitad se diera a la iglesia de San Miguel de Daroca, de la cual él era parroquiano, y la otra mitad a la de Santiago de la misma ciudad, para hacer dos retablos, uno en el altar mayor de la iglesia de San Miguel y el otro en el altar de Santa Cecilia de la iglesia de Santiago, en los que se pondrían sus armas. Las tierras se vendieron por Francisco Sánchez de Ravanera, sobrino suyo, heredero universal y ciudadano de Daroca, según su voluntad, a Jaime Monfort y Jaime Calzón, vecinos de Daroca, por la cantidad de 1500 sueldos jaqueses.<sup>15</sup> Y dado que el encargo de la obra de los dos retablos, el retablo mayor de la iglesia de San Miguel y el de Santa Cecilia de la iglesia de Santiago, fue simultáneo, se puede creer

*San Pedro liberado por el ángel y San Pedro ante el emperador Nerón.*



*San Pedro esperando el martirio y Crucifixión de San Pedro.*







San Pedro descendido de la cruz y Entierro de San Pedro.



Anunciación y Nacimiento.

que ambos se encomendaran al mismo pintor ya que era igual el precio que debía abonarse por su realización.

Y en otro documento de la misma procedencia, datado el 21 de noviembre de 1421, se nos dice que don Francisco Martínez Sebastián, bachiller en decretos, clérigo y vicario, y Jaime Calonge, ambos terceros de la fábrica de la iglesia de San Jaime de la ciudad de Daroca, encargaban un retablo para el altar de Santa Cecilia de la dicha iglesia, a Martín del Cano, pintor vecino de Daroca por el precio de 110 florines de oro de Aragón. Éste, a su vez, se comprometía a terminarlo en un plazo máximo de dos años a partir de la firma del contrato, es decir, para el 21 de noviembre de 1423, víspera de la festividad de Santa Cecilia.<sup>16</sup>

En el Museo Comarcal de Daroca se custodia una pintura al temple sobre tabla que representa la juvenil imagen de una santa mártir entronizada que lleva en la mano derecha la palma martirial y un volumen cerrado en la mano izquierda. Fue tabla titular de un retablo, como lo confirman sus dimensiones (170 x 103 cm) y las entrecalles que la flanquean decoradas con figuras de santas en posición erguida.<sup>17</sup> Tiene el cabello largo y rizado, y ciñe su cabeza una original corona de oro. Viste con elegancia túnica de brocado de talle alto y manto de color azul que le cubre los pies. Sin una identificación clara ante la falta de atributos propios, podría tratarse de Santa Cecilia, la imagen principal pintada por Martín del Cano para el retablo de dicha titularidad en la iglesia de Santiago, contratado el 21 de noviembre de 1421.<sup>18</sup> Santa Cecilia, mártir romana de los primeros años del cristianismo, miembro de una ilustre familia romana –la Gens Caecilia–, habría sufrido persecución y martirio en tiempos del pontífice Urbano I (222-230) por negarse a hacer sacrificios a los dioses, Condenada al castigo de morir ahogada por el vapor ardiente de un *caldarium* del que habría salido indemne, habría muerto tres días después de ser decapitada por su verdugo en una sala de las termas. Su cuerpo habría sido depositado en una cripta de las catacumbas de San Calixto de donde sus reliquias fueron trasladadas en el siglo IX (821) por el papa Pascual I a la basílica a ella dedicada en el Trastévere romano.<sup>19</sup> De Roma su culto se habría difundido por el norte de Italia, por Francia meridional (se le dedicaría la catedral de Albi en el siglo XIV) y septentrional, por Alemania y los Países Escandinavos. En España su devoción se extendió particularmente en los estados de la Corona de Aragón, y en la ciudad de Daroca en cuya iglesia de Santiago la existencia de una capilla dedicada a Santa Cecilia está documentada desde 1357.<sup>20</sup> Hasta los últimos años del siglo XV, cuando la Edad Media se concluye, Santa Cecilia no lleva otro atributo distintivo que la palma que la identifica como mártir. Todo lo más, una diadema en sus sienes que atestigua la nobleza de su estirpe, y un libro de doctrina que habría utilizado para la conversión de su prometido Valeriano y su hermano Tiburcio. El origen de los instrumentos musicales que la acompañan desde entonces en su iconografía tradicional: órgano portativo, luego clavecín, arpa o violonchelo, y su reconocimiento como patrona y protectora de la música y de sus intérpretes, estaría basada en una errónea interpretación de una frase tomada del texto de su martirio, elaborado a finales del siglo V: “*Cantatibus organis, Caecilia in corde suo soli Domino decantabat: Fiat cor et corpus meum immaculatum...*”. Es decir: “mientras sonaban los órganos, Cecilia, en su corazón canta-

ba solamente al Señor diciendo, que mi corazón y mi cuerpo sean immaculados”. Lo que significa que la santa no solo no habría sido intérprete de instrumento musical alguno, sino que el día de sus esponsales habría hecho “oídos sordos” a la marcha nupcial ejecutada en su honor, para concentrar su pensamiento en Dios y rogarle que preservara su virginidad.<sup>21</sup>

El interés por la música patente en la ciudad de Daroca, cuyo origen se documenta desde el siglo XIV, y las circunstancias de carácter histórico-artístico que concurren en la pintura sobre tabla con la imagen de una santa mártir entronizada, permiten sostener la hipótesis de que sea esta la representación de Santa Cecilia que llevó a cabo Martín del Cano para su retablo destinado a la iglesia de Santiago de Daroca, derribada en 1911.<sup>22</sup> Y a su vez impide que se pueda reconocer en ella la imagen de Santa Úrsula de Colonia, como se ha propuesto, ya que su iconografía estaba ya establecida entre los siglos XIV y XV, y en todos los casos lleva en la mano como atributo personal la flecha con la que la atravesaron los arqueros de Atila.<sup>23</sup> Así sucede con una Santa Úrsula de procedencia aragonesa, tabla central de retablo, que tiene a los pies una cartela con el nombre de su autor, “*Jacobo me fecit*” (Jacobo Arnaldín?) que se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Es una obra que pertenece al estilo Gótico Internacional, de la escuela de Zaragoza, que cabe fechar en el primer tercio del siglo XV.<sup>24</sup>

La tabla de la santa mártir de Daroca fue estudiada por primera vez por Chandler R. Post quien la atribuyó al taller del retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Daroca, llamado por él “Maestro de Langa”, por ser el mismo pintor del retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Langa del Castillo.<sup>25</sup> La tesis del profesor Post, mantenida, entre otros historiadores, por Gudiol Ricart, puede ser aceptada si nos fijamos en algunos detalles como en el trono de carpintería gótica que se repite en la tabla de Santa Cecilia, en la tabla de San Pedro Pontífice que preside el retablo mayor de Langa, y en la tabla de San Bernardo de Claraval en su retablo del Museo Comarcal de Daroca.<sup>26</sup>

La fecha que aquí se propone para la realización del retablo mayor de Langa (c. 1418-1425) se basa, entre otras razones, en que coincide en buena parte con la prelatura de don Francisco Clemente Pérez al frente de la diócesis de Zaragoza (1416-1420), que destacó por su labor como mecenas en la comarca de Daroca.

M<sup>a</sup> Carmen Lacarra Ducay

•••

- 1 DIARTE LORENTE, Pascual, *Langa del Castillo, un pueblo aragonés en la Historia de España*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Centro de Estudios Darocenses, 2006, pp. 99-105.
- 2 VETTER, E.M., “Iconografía del «Varón de Dolores». Su significado y origen”, *Archivo Español de Arte*, 143, Madrid, 1963, pp. 195-231. PANOFKY, Erwin, “*Imago Pietatis*. Contribution a l’histoire des types du «Christ de Pittié» / *Homme de Douleurs et de la Marie Mediatrix*”, en *Peinture et dévotion en Europe du Nord a la fin du Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1977, pp. 13-28.
- 3 El retablo fue contratado por 272 florines de oro de Aragón, pagaderos en fases, según lo habitual. En fecha que se desconoce, el retablo fue troceado y sus pinturas mutiladas y repartidas por diferentes sitios. En el Museo de la Seo de Egara (Tarrassa) se exhiben trece tablas procedentes de dicho retablo, entre ellas la que aquí se menciona. Otras se encuentran en colecciones privadas catalanas y en Estados

- Unidos. GUDIOL RICART, José, *Borrassà*, Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1953, pp. 112-114, fig. 103.
- 4 RUBIÓ I LLUCH, Antonio, *Documents per l'història de la cultura catalana mitjval*, vol. II, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921, p. 307.
  - 5 POST, Chandler R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1934, vol. V, p. 304. Destaca la rareza de la escena y la atribuye a la imaginación del artista o a la de sus comitentes. También la destaca RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos, P-Z*, t. 2, vol. 5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, p. 66 (Paris, P.U.F., 1957).
  - 6 LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 134-135.
  - 7 PREDIZET, P., *La Vierge de Misericorde. Étude d'un theme iconographique*, Paris, Albert Fontemoign, editeur, 1908. Y también, TRENS, M., *Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, 1946, pp. 255-281. Recientemente lo ha estudiado RUIZ QUESADA, F., "Maria, Mater Gratiae, Mater Misericordiae... Aspectes iconogràfics entorn de la Mare de Déu del mantell i els ordes mendicants", en LAMBARD, *Estudis d'art medieval*, vol. XV, 2002-2003, pp. 157-204.
  - 8 LEDESMA RUBIO, M<sup>a</sup> Luisa y FALCÓN PÉREZ, M<sup>a</sup> Isabel, *Zaragoza en la Baja Edad Media*, Zaragoza, Librería General, 1977, pp. 124-128. En Blancas, Teruel, en la ermita de la Virgen de la carrasca, su retablo de la Virgen de la Misericordia, atribuido al pintor zaragozano Bonanat Zahortiga, cuya tabla titular se custodia en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en Barcelona. En el Museo Diocesano de Teruel, la Virgen de la Misericordia, tabla titular de retablo, atribuida al llamado "Maestro de Teruel". Ambas del segundo cuarto del siglo XV. Del último tercio del siglo XV, la Virgen de la Misericordia del retablo hecho por Bartolomé Bermejo y Martín Bernat para la capilla de don Juan de Lobera en el claustro de la iglesia de Santa María la Mayor de Zaragoza, hoy en el Museo de Arte de Grands Rapids (Michigan, Estados Unidos) y la Virgen de la Misericordia pintada por Martín Bernat, a imitación de aquella, en el retablo de los Talavera de la catedral de Tarazona.
  - 9 POST, *A history...*, 1934, vol. V, p. 304; y también, vol. IX, 1947, pp. 778-783.
  - 10 En 1933 se procedió a limpiar la iglesia de San Miguel de Daroca de los añadidos decorativos barrocos que cubrían sus muros y bóvedas; entonces salieron a la luz las pinturas murales del siglo XIV existentes en su capilla mayor y en una capilla del lado derecho, junto a la cabecera. El retablo mayor, de tablas pintadas, dedicado a San Miguel Arcángel y a la Virgen María, del primer tercio del siglo XV, se trasladó a la antigua Colegiata de Santa María, hoy Iglesia parroquial de Santa María de los Sagrados Corporales, donde hoy se encuentra.
  - 11 CANELLAS LÓPEZ, Ángel, *Inventario de los fondos del Archivo de la Colegiata de los Corporales de Daroca*, col. "Fuentes Históricas Aragonesas", 16, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, doc. 6, p. 11.
  - 12 ESTEBAN LORENTE, Juna Francisco, *Museo Colegial de Daroca*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1975, pp. 20-22, y láms. VII-XI.
  - 13 Creemos, como Chandler R. Post, que se trata de la iconografía de San Bernardo, aunque posteriores investigadores hayan propuesto su identificación con San Gil abad o San Martín, obispo de Tours, a todas luces imposible. La identificación propuesta por Esteban Lorente de que se trate de San Gilberto de Sempinghan, religioso inglés del siglo XII, seguidor de San Bernardo, no convence, habida cuenta alcanzada de la escasa popularidad alcanzada por este santo en tierras hispanas. ESTEBAN, *Museo Colegial...*, 1975, pp. 22-23. Sobre la identificación hecha por Ch. R. Post, como San Bernardo, véase: POST, *A History...*, vol. X, 1950, pp. 318-323.
  - 14 Véase el estudio sobre el retablo de la Virgen con el Niño de la iglesia parroquial de Retascón en este mismo catálogo.
  - 15 CANELLAS, *Inventario...*, 1988, doc. 995, p. 129.
  - 16 CANELLAS, *Inventario...*, 1988, doc. 1005, p. 130.
  - 17 ESTEBAN, *Museo Colegial...*, 1975, núm. 4, p. 19, lám. VI.
  - 18 Así lo propusimos hace ya algún tiempo, y lo ratificamos ahora, véase: LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, "Devoción a Santa Cecilia en Daroca: El retablo gótico de la Iglesia de Santiago", *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XII, 1, Zaragoza, 1996, pp. 9-30.
  - 19 Santiago de la VORÁGINE, *La leyenda Dorada*, col. "Alianza Forma", 30, Madrid, Alianza Editorial, t. 2, cap. CLXIX, pp. 747-753. Traducción del latín de fray José Manuel Macías.
  - 20 CANELLAS, *Inventario...*, 1988, núm. 528, p. 72.
  - 21 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, pp. 290-294.
  - 22 Se sabe que se mantuvo abierta al culto hasta el 1 de agosto de 1902, fecha en que, como al decir de los técnicos amenazaba ruina, el Ayuntamiento la compró al señor arzobispo y en abril de 1911 sacó a subasta su derribo, comenzando los trabajos en los primeros días de agosto del mismo año.
  - 23 Identificación iconográfica propuesta, con dudas, por ESTEBAN, *Museo Colegial...*, 1975, p. 19, lám. VI, núm. 4.
  - 24 GUDIOL RICART, José, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1971, cat. 103, lám. 125.
  - 25 POST, *A History...*, vol. III, 1930, p. 191, fig. 326.
  - 26 GUDIOL, *Pintura medieval...*, 1971, cat. 111.

## RESTAURACIÓN



Las pérdidas de policromía en este retablo correspondían principalmente con láminas metálicas, como la plata o con algunos pigmentos determinados. En el caso de los pigmentos, cabe destacar la alteración sufrida por el oropimente (trisulfuro de arsénico), que aglutinado con huevo y aceite decoraba parcialmente las piezas del guardapolvo. Este color amarillo ha desaparecido casi en su totalidad pero quedaban restos suficientes para su identificación y análisis químico. Era un pigmento muy apreciado sobre todo hasta el siglo XVI por tener una tonalidad amarilla brillante muy similar al oro. Los tratadistas antiguos recomiendan su uso para temple, no para aceite, debido principalmente a su lento secado y porque además tiene tendencia a transformarse en sulfuro de arsénico de color marrón. La reintegración cromática realizada con puntos de color amarillo-ocre ha contribuido a mejorar la lectura de estas piezas, totalmente perdida debido al gran deterioro.

# Retablo de la Virgen con el Niño

Taller de Martín del Cano y del llamado MAESTRO DE RETASCÓN (Daroca, Zaragoza)

395 x 315 cm

Temple sobre tabla

Hacia 1418–1425

RETASCÓN (Zaragoza), iglesia parroquial de San Blas y San Cristóbal. Arzobispado de Zaragoza

RESTAURACIÓN

Plan 2004–2005. Teresa Martínez Mateo (Zaragoza). 2006

En la localidad zaragozana de Retascón, perteneciente a la comarca de Campo de Daroca, la iglesia parroquial de San Blas y de San Cristóbal conserva en una capilla del lado derecho o de la epístola un retablo gótico de pintura sobre tabla que ha sido restaurado a cargo de la Diputación de Zaragoza.<sup>1</sup>

Como ha sucedido en otros lugares de la comunidad de Daroca, el templo actual, que fue realizado en época moderna, sustituye a otro de época medieval al que debió de pertenecer el retablo que aquí se analiza. Y, como ocurre con frecuencia, el cambio de emplazamiento del retablo gótico al nuevo edificio y su colocación en un espacio más reducido, pudo ser la causa de las alteraciones y pérdidas que se advierten en su estructura y en la disposición de sus escenas.

En época que se desconoce pero que, sin duda, tuvo que ver con el traslado del retablo, se colocaron en la parte de arriba de manera arbitraria, a modo de ático o coronamiento, cuatro escenas que por la decoración de su mazonería tuvieron que haber formado parte de la zona superior de las calles laterales, y se eliminó el sagrario que ocupaba la casa situada en el centro del banco. En la última restauración las cuatro escenas ubicadas en el ático se colocaron en el muro lateral izquierdo de la misma capilla y se dispuso un nuevo sagrario en el lugar que ocupaba el original desaparecido.

Es una obra de tamaño mediano configurada arquitectónicamente con un banco de siete casas y cuerpo de cinco calles de dos pisos cada una, la central de doble tamaño que las laterales. El retablo carece de polseras o guardapolvo así como de coronamiento que, presumiblemente, representaba la escena del Calvario, según lo acostumbrado.

Estilísticamente se reconoce la intervención de dos talleres diferentes aunque coetáneos, pertenecientes al estilo Gótico Internacional aragonés del segundo cuarto del siglo XV. Por un lado estaría el llamado, de manera convencional, “Maestro de Langa” que debe su nombre al retablo mayor de la iglesia de Langa del Castillo (Zaragoza), localidad perteneciente a la comarca Campo de Daroca cercana a Retascón, que hay que identificar con Marín del Cano, pintor vecino de Daroca.<sup>2</sup> Y por otro, el llamado a su vez “Maestro

de Retascón”, en atención a las restantes tablas que integran este retablo.<sup>3</sup>

En el banco, de izquierda a derecha del observador, se identifican los siguientes santos: San Pedro, San Andrés, San Juan Bautista, San Juan evangelista, Santiago el Mayor y San Pablo. Colocados en posición erguida, ligeramente vueltos hacia el centro en donde se ubicaba el sagrario, tienen como fondo un muro bajo de piedra y un pretil cuyas formas góticas se recortan sobre el oro del fondo. La colocación de los dos santos Juanes, el Bautista y el Evangelista, uno a cada lado del sagrario, se justifica por estar relacionados por los teólogos por compartir el nombre y su cercanía con Cristo, y con frecuencia eran asociados en las dedicatorias de iglesias así como en los programas figurativos de portadas y retablos de la Baja Edad Media.

El pintor ha representado a los personajes sagrados de acuerdo con la iconografía tradicional en la primera mitad del siglo XV. San Pedro lleva las llaves que lo identifican como príncipe de los apóstoles, San Andrés, hermano de Simón Pedro, se muestra con la cruz aspada de brazos oblicuos asociada a su martirio, y San Juan Bautista, el precursor y primo de Jesús, con los rasgos de un asceta demacrado, va cubierto con la ropa de piel de camello como hombre que predicaba la penitencia en el desierto, y muestra el libro y el cordero cruciforme apoyado sobre un libro, alusivo a Jesús a quién saludo diciendo: “He aquí el Cordero de Dios” (Jn 1, 36).

San Juan apóstol y evangelista, el discípulo amado de Jesús, de facciones juveniles y risueñas, tiene el libro de su evangelio en las manos y se acompaña del águila, su símbolo personal, que sujeta una filacteria escrita entre sus patas cuyo texto reproduce parte del Prólogo de su Evangelio: “Et verbum caro factum est, et habitavit in nobis: et vidimus gloriam eius” (Jn Prólogo, 1-14), es decir: “Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros, y hemos visto su gloria”.

El apóstol Santiago el Mayor, hijo de Zebedeo, lleva en la mano izquierda un bordón del que cuelga un sombrero de ala ancha, como peregrino a Santiago de Compostela, y sujeta con la mano derecha un libro abierto en el que hay escritas frases contenidas en la epístola de Santiago Alfeo, o Santiago el Menor, apóstol y pariente de Jesús: “Omne datum optimum, et omne donum perfectum descendens est a Patre luminum, apud quem non est transmutatio, nec vicissitudinis obumbratio. Voluntarie enim genuit nos verbo veritatis, ut simas initium aliquod creaturae eius Scitis fratres mei dilectissimi. Sit autem omnis homo...” (Iac 1, 17-19), es decir: “Todo buen don y toda dádiva perfecta viene de arriba, descendiendo del Padre de las luces, en el cual no se da mudanza ni sombra de alteración. De su propia voluntad nos engendró por la palabra de la verdad, para que seamos como primicias de sus criaturas. Sabéis, hermanos míos carísimos, que todo hombre...”.

Finalmente, San Pablo de Tarso, que aunque no formó parte del Colegio apostólico se le asimiló muy pronto a los discípulos de Cristo, se muestra como un anciano de afiladas facciones y profunda calvicie, en actitud de desenvainar la espada con la que sería decapitado.

Pertencen al llamado por Chandler R. Post “Maestro de Retascón”, pintor de fuerte personalidad caracterizado por la

expresividad de sus modelos enjutos y la gestualidad que imprime a los rostros, perfectamente individualizado.

En el cuerpo del retablo las cuatro escenas situadas en el lado izquierdo del observador se dedican a plasmar pasajes de la Infancia de Cristo, comenzando en la parte de arriba con la Anunciación y el Nacimiento, para continuar en el piso de abajo con las escenas de la Epifanía y de la Presentación de Jesús en el templo. Esta parte de la obra se identifica con el llamado “Maestro de Langa”, y sus composiciones se relacionan por su parentesco estilístico con las que se encuentran en el retablo de San Pedro en la iglesia de Langa del Castillo que atribuimos a Martín del Cano en este mismo capítulo. Y con las del retablo mayor de la iglesia de San Miguel Arcángel de Daroca, ahora en la iglesia parroquial de Santa María de los Sagrados Corporales, realizado por Martín del Cano, pintor vecino de Daroca, entre 1421 y 1423.

En el lado derecho del observador las cuatro escenas correspondientes al cuerpo del retablo se dedican a plasmar los últimos tiempos de la vida de la Virgen María, comenzando por la parte de arriba con Pentecostés y Ascensión de Cristo a los cielos, en presencia de la Virgen María y de los apóstoles, para proseguir en la parte de abajo con la Dormición de María y con la Coronación de la Virgen por Cristo como reina del cielo, con acompañamiento de ángeles músicos. Es interesante la importancia concedida a la música en la escena de la Coronación en la que grupos de ángeles niños rodean el trono con filacterias en sus manos con notación musical y textos de alabanza: “Gloria in altissimis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis” (Lc 2, 14), es decir:

“Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad”. Y también: “Benedicamus Patrem et Filium et Spiritum Sanctum, laudemus...”, o sea “Bendigamos al Padre al Hijo y al Espíritu Santo, alabemos...”.

Esta parte de la obra se identifica estilísticamente con el taller del llamado “Maestro de Retascón” y sus composiciones manifiestan una acusada expresividad en gestos y fisonomías.

Las cuatro escenas cumbre de las calles laterales, ante la falta de espacio para su colocación en lo alto del retablo, se dispusieron, en un principio, en el lateral izquierdo de la misma capilla. En esta ocasión las pinturas pertenecen al que ha sido llamado hasta ahora llamado “Maestro de Langa”, como se reconoce por su estilo e iconografía. Las dos que ocupaban el lado izquierdo del retablo, en una sola tabla representan a la Virgen Niña conducida al templo de Jerusalén por sus padres Joaquín y Ana, y los Esponsales de María y José, en presencia de los padres de la Virgen María. Y aquellas que estuvieron primitivamente en el lado derecho del retablo, representan la escena de la Resurrección de Cristo y el Encuentro de Cristo resucitado con María Magdalena que actualmente se custodian en el Museo Diocesano de Zaragoza.

La escena titular en el cuerpo del retablo se dedica a la Virgen María con Jesús Niño sentado en su regazo, con corona de reina, en un suntuoso trono de carpintería gótica elevado sobre una tarima de perfil mixtilíneo. Viste túnica rosa y manto azul ribeteado de oro que cae en amplios



San Juan Bautista •  
San Juan Evangelista.



pliegues hasta el suelo. El Niño luce nimbo crucífero y bendice con la diestra mientras contempla al profeta Isaías y sostiene una pera en la mano izquierda. El naturalismo de la fruta le confiere una carga simbólica, de variada interpretación. Si los simbolistas “ven en ella a Cristo encarnado y su amor a la humanidad”, para Manuel Trens “es símbolo de la esperanza, y en la creencia folclórica medieval designaba la fecundidad”.<sup>4</sup>

En los brazos del trono que ocupa la Virgen María hay sendos profetas de Israel, vueltos hacia ella con sus filacterias escritas desarrolladas. Se trata de dos de los cuatro profetas llamados “mayores” en atención a su extensa escritura, Isaías y Jeremías, representados como hombres maduros con barba y bigote que cubren su cabeza con sombrero de alas elevadas y se envuelven en ropas amplias hasta los pies. Y elegidos por sus vaticinios para servir de acompañantes a la madre del Redentor.<sup>5</sup>

Isaías es, tanto cronológicamente como por la importancia de los escritos, el primero de entre los profetas mayores del Antiguo Testamento. Ubicado en el lado derecho del trono, sus profecías fueron interpretadas como predicciones de la Anunciación a la Virgen y del Nacimiento de Cristo. El texto de su banderola dice: “Isayas: Ecce in quid Virgo concipiet, et pariet filium. Et vocabitur nomen ejus Emmanuel” (7, 14), es decir: “He aquí que la Virgen grávida da a luz un hijo. Y le da por nombre Emmanuel (Dios con nosotros)”. De acuerdo con los Padres de la iglesia, María estaba leyendo ese versículo de Isaías cuando se le apareció el ángel Gabriel.

Jeremías se encuentra situado en el lado izquierdo del trono. La tradición cristiana estableció desde un principio un paralelismo entre Jesús y Jeremías; asimismo adaptó, durante siglos, buen número de pasajes de las lamentaciones acerca de la caída de Jerusalén a la Pasión del Salvador, siendo cantados en la liturgia de Semana Santa.

Su filacteria, encabezada por su nombre “Jeremías”, contenedora de una de sus “Lamentaciones” ha perdido gran parte del texto por lo que resulta difícil su lectura.

Esta hermosa pintura, titular del retablo más antiguo de la iglesia parroquial de Retascón, debe ser atribuida al taller del llamado “Maestro de Retascón, con rasgos estilísticos propios que lo hacen fácilmente diferenciable.

La actividad del llamado “Maestro de Langa”, circunscrita a la comarca del Campo de Daroca, se encuentra magníficamente representada en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Langa del Castillo, estudiado en este mismo catálogo, y en el retablo mayor de la iglesia de San Miguel arcángel de Daroca, ahora en la iglesia parroquial de Santa María de los Sagrados Corporales. Y en algunos fragmentos de retablos conservados en el Museo Comarcal de Daroca. Escenas como la de la Anunciación y la de la Epifanía del retablo de la Virgen con el Niño de Retascón, repiten modelos ya vistos en el retablo de Langa, y lo mismo sucede con la escena de la Resurrección de Cristo, presente en ambos casos con escasas diferencias. Sin olvidar dos tablas dedicadas a la leyenda de San Miguel Arcángel, precedentes de la iglesia parroquial de Villafeliche (Zarago-

za), hoy en el Museo Diocesano de Zaragoza. La identificación que proponemos con el pintor Martín del Cano, autor del retablo de Santa Cecilia contratado para la iglesia de Santiago de Daroca en 1421, se adecua cronológicamente a la fecha de su posible actividad en el caso que ahora nos ocupa.

El “Maestro de Retascón”, contemporáneo del “Maestro de Langa”, ofrece una versión de tendencia expresionista, de carácter germánico, junto con una gran originalidad compositiva. De él se conservan algunas obras dispersas fuera de Aragón entre las que destacan dos tablas que, en su día, fueron escenas titulares de retablo: el “Salvator Mundi” del Museo de Bellas Artes de Bilbao, y el San Andrés apóstol con donante, y Calvario como coronamiento, del Museo de Bellas Artes de Budapest.<sup>6</sup>

M<sup>a</sup> Carmen Lacarra Ducay



- 1 Localidad situada en un barranco al pie del puerto llamado de Retascón. Su término confina al Norte con Langa, al Este con Villarroya, al Sur con Nombrevilla y al Oeste con Daroca.
- 2 POST, Chandler R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, vol. X, 1950, pp. 318-323, fig. 124.
- 3 POST, *A History...*, vol. V, 1934, pp. 300-302, fig. 92. Y también, vol. IX, parte 1, 1947, pp. 768-772, fig. 316.
- 4 CANTÓ RUBIO, Juan, *Símbolos del Arte Cristiano*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca. Cátedra, 1985, p. 198. TRENS, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, p. 566.
- 5 GOOSEN, Louis, *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*, Madrid, Akal, 2006 (Sun, 1990).
- 6 GALILEA ANTÓN, A., “Una obra del maestro de Retascón en el Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Seminario de Arte Aragonés*, XLVII, Zaragoza, 1995, pp. 163-181.



Los cambios de ubicación que a lo largo del tiempo puede sufrir un retablo provocan en ocasiones alteraciones morfológicas del mismo. En el caso de este retablo gótico de Retascón, se eliminó el ático y se sustituyó por otras tablas pertenecientes al mismo retablo, de dimensiones menores, cuya ubicación original era en las calles laterales. Todo esto se realizó para poder encajar el retablo en el reducido espacio de una capilla barroca. Las cuatro escenas recolocadas en la parte superior estaban en origen pareadas, para encajarlas en el espacio disponible, se colocó una de las parejas en el lugar del antiguo ático, mientras que la otra se dividió en dos, para poner una escena a cada lado de la tabla central. Aunque todas las tablas conservadas se mantuvieron así unidas, la disposición general del retablo quedó por completo desvirtuada. Dado que tras la restauración el retablo debía permanecer en el mismo lugar y no había espacio para recolocar las dos parejas de escenas en su ubicación original, se instalaron separadas del retablo, pero junto a la capilla.



# Retablo de San Andrés apóstol

Juan ARNALDÍN (doc. 1433–1459)

254 x 215 cm

Temple sobre tabla

Hacia 1435–1443

TORRALBA DE RIBOTA (Zaragoza), iglesia parroquial de San Félix. Obispado de Tarazona

RESTAURACIÓN

Plan 2010–2012. Susana Navarro Cubero (Zaragoza). 2011

La iglesia parroquial de Torralba de Ribota atesora en su interior numerosas obras de arte mueble de distintas épocas y estilos, de escultura, pintura y orfebrería, que han sido objeto en los últimos años de diversos estudios que han contribuido, en buena medida, a su revalorización. Se fechan entre el siglo XIV y el siglo XVIII, abarcan desde el periodo gótico al barroco, y testimonian la importancia alcanzada por esta localidad zaragozana y la generosidad de sus habitantes que hicieron de su parroquia de San Félix un lugar de oración para los feligreses y un museo de Arte e Historia para el disfrute de sus visitantes.<sup>1</sup>

La configuración de la cabecera del templo, de testero plano con tres capillas abiertas a la única nave, proporciona un magnífico marco para la presentación de su mobiliario medieval, formado por obras de escultura y pintura de los siglos XIV y XV. Y es en este tiempo cuando hay que recordar la labor de mecenazgo artístico desarrollada en la iglesia de Torralba por los obispos de Tarazona don Pedro Pérez Calvillo (1354-1391) y don Juan de Valtierra (1407-1433), que quedó materializada en hermosas obras de arte que todavía permanecen. El primero de ellos decretaba el día 11 de agosto de 1367 el comienzo de las obras del templo para sustituir a la antigua parroquia, destruida tras las guerras fronterizas entre Pedro I de Castilla y Pedro IV de Aragón, por otra nueva que es, “por derecho propio, uno de los ejemplares más destacados de la arquitectura mudéjar religiosa de Aragón”.<sup>2</sup> Y el segundo puso sus armas heráldicas en una de las enjutas de los arcos que sostienen el coro alto situado a los pies de la nave, señal de su participación en la etapa final de la iglesia de Torralba.

Con ocasión de las obras de restauración del edificio iniciadas en la segunda mitad del siglo XX, aún sin acabar, se procedió a devolver a la cabecera sus tres retablos góticos originales que conservaba la iglesia de Torralba, el de San Félix de Gerona para la capilla central, como titular, y los de San Martín de Tours y de San Andrés apóstol para las capillas colaterales, del evangelio, y de la epístola, respectivamente, que habían sido sustituidos por otros barrocos en el siglo XVII. En el presbiterio, la capilla lateral izquierda o del evangelio se ocupa con un delicioso retablo gótico pintado al

temple sobre tabla, de la advocación de San Martín de Tours, santo de notable popularidad en la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media.<sup>3</sup> Es obra de tamaño pequeño, restaurada hace algunos años por la Diputación de Zaragoza, que ofrece la singularidad de tener el nombre de su autor escrito en el centro del banco *BEN[E]DI[C]TO ARNALDIN DEPINXIT ME*, es decir: *Benito Arnaldín me pintó*. El retablo de San Martín está constituido por un banco, de cinco casas, cuerpo de tres calles de tres pisos las laterales y una la central, y ático o coronamiento. En el banco, de izquierda a derecha del observador, se encuentran las medias figuras de santa María Magdalena, la Virgen María Dolorosa, Cristo-piedad saliendo del sepulcro, san Juan apóstol y evangelista, y san Andrés apóstol. En la calle central del cuerpo del retablo se representa al santo titular en posición erguida, revestido con sus atributos como obispo de la sede de Tours, capa pluvial, báculo y mitra. Y encima se encuentra, según lo habitual en Aragón, el coronamiento con la escena del Calvario con la Virgen María y Juan evangelista a los pies del crucificado.<sup>4</sup> El interés de las escenas narrativas representadas en las dos calles laterales del cuerpo del retablo se debe a que en ellas se representan de manera pormenorizada los pasajes más destacados de la leyenda del que es llamado “Apóstol de las Galias”, tal como se describe en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine.<sup>5</sup> Y es allí donde el pintor recrea ambientes y paisajes, urbanos y rurales, acordes con su cronología, es decir con el primer tercio del siglo XV, llenos de gracia y de melancolía, poblados de personajes vestidos a la moda de la época.

Benito Arnaldín, natural de la ciudad de Calatayud (Zaragoza), era un pintor de retablos perteneciente al estilo Gótico Internacional que ya había fallecido el 30 de septiembre de 1435, según consta en un documento fechado en Zaragoza ese mismo día. Al mismo autor se le puede atribuir una pintura con la imagen de Santa Quiteria, conservada en una colección privada catalana, que fue tabla titular de un retablo, con la posible firma del pintor: *BENEDYT ME PINTA*. De su esposa, llamada Martina, tuvo dos hijos que siguieron su oficio, Juan, el mayor, casado con Antonia, que está documentado en Zaragoza entre 1433 y 1459, y Jaime, el menor, que realizaría su aprendizaje como pintor en Zaragoza, primero en el taller de Pascual Ortoneda, desde el mes de agosto de 1433, y después con Blasco de Grañén entre septiembre de 1435 y abril de 1442, fecha en la que se cancela el contrato.<sup>6</sup> A este último le pertenece posiblemente una pintura sobre tabla con la figura de Santa Úrsula y un donante postrado a sus pies, tabla titular de un retablo, firmada por *JACOBUS ME FECIT*, del Museo Nacional de Arte de Cataluña. La presencia de nuevos documentos en el archivo de protocolos notariales de Calatayud, referentes a pintores de retablos llamados Juan y Jaime Arnaldín que ejercen su profesión en Calatayud hasta los últimos años del siglo XV, permite pensar en que fueran miembros de la misma familia.<sup>7</sup>

La capilla central de la cabecera presenta desde hace pocos años cuatro grandes tablas que pertenecieron, sin duda, a las calles laterales del que fuera retablo mayor de la parroquia de Torralba, del que falta el banco, la figura titular y el ático o coronamiento. Las partes ausentes faltaban ya en el año 1933 cuando estudió el retablo Chandler R. Post, quien hizo constar que del retablo mayor de la iglesia de Torralba se conservaban únicamente dieciséis escenas, al igual que





Entierro de San Andrés • Estigmatización de San Francisco de Asís.

hoy, y que sus tablas, que pudo conocer, estaban en la sacristía.<sup>8</sup> Conservan parte de su mazonería original, en madera dorada, que sigue la traza de la primera mitad del siglo XV. Son dieciséis escenas, cuatro en cada una de las tablas, dedicadas a la representación de la vida y martirio de San Félix de Gerona, cuyo relato se inicia por la escena más alta de la calle lateral izquierda y se termina con la escena más baja de la calle lateral derecha. La vida y martirio de san Félix, llamado el “africano” por su origen (nació en la Mauritania provincial), o “de Gerona” por haber recibido allí el martirio a comienzos del siglo IV, en tiempos del emperador Diocleciano, nos ha llegado en varios textos de diferentes épocas, que, divulgados de una u otra manera, sirvieron de base inspiradora para la pintura de las tablas del retablo mayor de la iglesia de Torralba. La reliquia de san Félix de Gerona habría llegado a Torralba gracias a las gestiones del Padre Guillermo Montaña, prior de los Dominicos de Gerona, con la colaboración de fray Pedro Sebastián, hijo del pueblo y abad del monasterio de Santa María de Veruela, en el verano de 1573.

En la capilla lateral derecha o de la epístola se encuentra el retablo de san Andrés apóstol, el último en haber sido restaurado, que completa la serie de retablos góticos con que se engalana la cabecera de la iglesia de Torralba. Es un retablo de tamaño pequeño configurado con banco, de cinco casas, cuerpo de tres calles, de tres pisos las laterales y uno la central, y ático o coronamiento. En el banco se representan cinco escenas de la vida de San Francisco de Asís, santo natural de la Umbría, documentado entre 1182 y 1226, fecha de su muerte. De izquierda a derecha del observador se identifican: nacimiento del santo en la ciudad de Asís; san Francisco, con otros conciudadanos suyos, es hecho prisionero por los habitantes de Perugia a quienes anuncia su futura santidad; la estigmatización de san Francisco en el monte de la Verna con la aparición de Cristo en figura de serafín alado y flamigero que le grabó en la propia carne los estigmas de la

pasión; la muerte de san Francisco que quiso morir desnudo, como Cristo, enterrado en una colina a las puertas de la ciudad de Asís, lugar elegido por él, sabedor de la inminencia de su marcha, y un milagro póstumo del santo al sanar la pierna enferma de un hombre que en vida le había llevado en su burro, por la quebrantada salud del santo, para facilitarle la subida al monte Alvarnia.<sup>9</sup>

A finales del siglo XIV San Francisco de Asís, canonizado por el papa Gregorio IX dos años después de su muerte, en 1228, era uno de los santos más populares de la cristiandad. En la Corona de Aragón, donde la Orden contaba con 37 conventos, su devoción estaba muy arraigada, transmitida a través de sus relaciones con Italia. A ello contribuyó de forma destacada que en 1398, el rey Martín el Humano (1396-1410) otorgase a perpetuidad el oficio de confesores a los franciscanos para toda la familia real de Aragón, asistiendo como consejeros a los monarcas, no solo en sus palacios sino también en los viajes y en las guerras, y actuando de embajadores entre unos reyes y otros y ante los Sumos Pontífices y de estos ante los monarcas.

En la calle central del cuerpo del retablo se representa a San Andrés apóstol entronizado, con una cruz latina en su mano derecha y el libro de los evangelios en la izquierda.<sup>10</sup> Es un hombre de edad avanzada dotado de larga cabellera y poblada barba, con expresión de fortaleza en su mirada. Viste túnica talar encarnada y manto azul sobre los hombros. El ático o coronamiento se decora con el Calvario, de acuerdo con la tradición aragonesa. En las calles laterales se desarrolla la leyenda de San Andrés apóstol en seis pasajes, según se narra en la Leyenda Dorada, iniciándose el relato en la parte superior de la calle lateral izquierda y terminando en la parte inferior de la calle lateral derecha. Comienza en el lateral izquierdo con la llamada “Vocación de san Andrés”, cuando pescaba con su hermano Simón-Pedro en el mar de Galilea y se encuentran con Jesús que les invita a seguirle, escena na-

rrada en los evangelios canónicos (Mt 4, 18; Mc 1,16-18). Continúa con la aparición de un ángel, cuando predicaba en Escitia (la actual Rusia) para indicarle que fuera hacia Etiopía donde el apóstol y evangelista Mateo había sido martirizado hasta perder la vista y metido en prisión. Y termina con su llegada a Etiopía y como las puertas de la cárcel se abrieron ante él, se arrojó junto al mártir para rezar, y al punto los ojos de Mateo recobraron la luz por voluntad divina. Seguidamente, en el lateral derecho, se representa primero su crucifixión atado a una cruz donde agonizó durante dos días por orden del gobernador de la ciudad griega de Patrás, en el Peloponeso.<sup>11</sup> Continúa con la preparación de su entierro y como los hombres encargados de desatarlo de la cruz quedaron paralizados. Para concluir, con un milagro póstumo de san Andrés, muy popular en la pintura gótica española, en que un obispo muy devoto del santo, fue un día tentado por el demonio transformado en hermosa mujer a la que invitó a comer a su mesa; un peregrino (el propio san Andrés) llamó a su puerta cuando se iba a iniciar el almuerzo y desenmascaró al demonio que huyó de la casa.

El culto a san Andrés se extendió por oriente y fue reivindicado por la Iglesia Ortodoxa como patrón de Grecia y también de Rusia. Sin embargo, a través de los cruzados y de las peregrinaciones a Roma y a Santiago de Compostela llegó su devoción a Occidente, siendo muy venerado en Italia, Francia y España, particularmente en los reinos de Aragón y Navarra. Se le consideraba patrono por las corporaciones de los pescadores de agua dulce, y de los cordeleros que proveían a los pescadores la cuerda para las redes. Como sanador era invocado contra la gota, calambres, tortícolis y disentería que se llamaba “el mal de san Andrés”. En estas representaciones se recrean los ambientes y paisajes del segundo cuarto del siglo XV, según el estilo del “gótico internacional” propio de su tiempo, tal como sucede con otras obras del llamado “Maestro de Torralba”.

Con el nombre de “Maestro de Torralba” se ha llamado al pintor, no documentado, que sería autor del retablo de San Félix y del de San Andrés apóstol de la iglesia de Torralba de Ribota. Razones estilísticas permiten aceptar esta atribución y hacerla extensible a otras obras, como el bello retablo dedicado a la Virgen y el Niño que forma parte de una colección particular madrileña. El doctor Fabián Mañas propuso la sugerente hipótesis de que fuera Juan Arnaldín, hijo mayor de Benito Arnaldín pintor que dejó su nombre en el retablo de San Martín de Tours de la misma iglesia, el autor de los dos retablos mencionados que habría llevado a cabo entre la tercera y cuarta décadas del siglo XV.<sup>12</sup> El estilo del llamado “Maestro de Torralba” representado en los retablos de San Félix de Gerona y de san Andrés apóstol se caracteriza por su rica policromía y por el ingenio de sus composiciones narrativas en las que los personajes, religiosos y profanos, ataviados a la moda de la época, se sitúan en unos escenarios llenos de imaginación y fantasía.

Y de nuevo habría que atribuir al mecenazgo episcopal turriasonense la realización de los tres retablos góticos de la cabecera. El más antiguo dedicado a San Martín de Tours, obra de Benito Arnaldín, pudo haber sido encargado por don Juan de Valtierra (1407-1433), por razones de cronología. Este prelado, natural de Munébrega, en la comunidad



*Milagro póstumo de San Francisco de Asís.*

de Calatayud, y pariente de los condes de Urgel, fue preconizado por Benedicto XIII el día 17 de junio de 1407, a quién permaneció fiel en su obediencia todo el tiempo que pudo. Falleció hacia el 16 de diciembre de 1433 en la ciudad de Tarazona. Dada por cierta su participación en la etapa final de las obras de la iglesia de Torralba, como atestiguan sus armas heráldicas situadas en las enjutas de los arcos que sostienen el coro alto ubicado en los pies de la nave, le pudo corresponder también la elección de los retablos de la cabecera. Su muerte en 1433 nos obliga a proponer a su sucesor, don Martín Cerdán, como continuador del amueblamiento del templo. Era este hijo de don Juan Jiménez Cerdán, Justicia de Aragón y nieto del célebre Justicia don Domingo Cerdán, que lo fue con gran acierto y constancia en la época de Pedro IV. Fue preconizado por el pontífice Eugenio IV, de quien había sido su Camarero, el 23 de marzo de 1435. Su fecha de fallecimiento se fija en 1443. En su haber como mecenas figura la edificación del magnífico salón de obispos del Palacio Episcopal de Tarazona del que hay que destacar su artesonado que todavía se conserva. A este prelado se debe también la serie de retratos de los obispos que le precedieron y de él se dijo: “Genere, munere, funere, indole clarus, arcisque Tirasonensis celebris reformatur”.<sup>13</sup>

Y el fallecimiento de Benito Arnaldín, iniciador de la serie de retablos góticos de la iglesia de Torralba, con anterioridad a septiembre de 1435, nos permite suponer que se encomendara al mayor de sus hijos y continuador de su taller, la realización de los otros dos retablos que completaran la decoración de su cabecera.

M<sup>a</sup> Carmen Lacarra Ducay

- 1 Deseo agradecer, una vez más, a don Ángel Yagüe Girles, párroco de Torralba de Ribota, las facilidades que me ha dado para el estudio de los retablos góticos de la iglesia de San Félix.
- 2 BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja / Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Zaragoza, 1985, vol. II, pp. 425-434.
- 3 Así lo confirma el hecho de que el rey Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387) pusiera el nombre de Martín a su segundo hijo, nacido de su matrimonio con doña Leonor de Sicilia, la cual, por fallecimiento de su hermano mayor, Juan, repentinamente y sin descendencia masculina, heredaría el trono aragonés como Martín I, conocido como *el Humano* (1396-1410).
- 4 Fue restaurado por don Ángel Marcos Martínez, restaurador que era entonces del Museo de Navarra, en el año 1983, por encargo de la Diputación de Zaragoza. Véase: *Recuperación de un Patrimonio. Restauraciones en la provincia*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1987, pp. 243-244. Ficha catalográfica a cargo de M<sup>a</sup>C. Lacarra Ducay y A. Marcos Martínez.
- 5 Se debe a Sulpicio Severo (c. 360-420), contemporáneo de San Martín, a quién conoció personalmente cuando ya era obispo de Tours, la más temprana biografía del santo, titulada *Vita S. Martini*. Muchos otros escritores después de Sulpicio Severo narraron la vida de San Martín, en prosa y en verso, como Gregorio de Tours, Venancio Fortunato y fray Jacobo de la Voragine o de Varezze. Recientemente, PÉRNAUD, R., *San Martín de Tours*, Madrid, Ediciones Encuentro, Ensayos 126, Madrid, 1998.
- 6 SERRANO Y SANZ, Manuel, "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3<sup>a</sup> época, año XXI, t. XXXVI, 1917, p. 447. Y LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, docs. 17 y 28.

- 7 BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., "Pintores aragoneses del siglo XV", en *Suma de estudios en homenaje al Ilustrísimo Doctor Ángel Canellas López*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1969, pp. 191-194.
- 8 POST, Chandler R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, vol. IV, parte I, 1933, p. 633.
- 9 RODRIGUEZ, Isidoro, *San Francisco de Asís en la música y en el arte*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982.
- 10 Hasta el siglo XV, la mayoría de las veces se representa a San Andrés con una cruz latina de brazos horizontales, en todo semejante a la de Cristo. Será después cuando el atributo personal y más popular sea la cruz aspada de brazos oblicuos en forma de X que tomará el nombre de "cruz de San Andrés".
- 11 La ciudad de Patrás se encuentra situada al norte del Peloponeso, próxima a la costa del Golfo de Corinto. Según la tradición habría sido cristianizada por el apóstol San Andrés, el cual habría encontrado allí la muerte al ser martirizado colgado en una cruz aspada. Sobre la leyenda de San Andrés y la historia del culto a sus reliquias, desperdigadas por diferentes países, es interesante el estudio, redactado en griego moderno por su autor, Paragistos Spyropoulos, y editado en Patrás, cuya 2<sup>a</sup> ed. es de 1989.
- 12 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Pintura Gótica Aragonesa*, Zaragoza, Guara Editorial, 1979, pp. 97-101.
- 13 TELLO ORTIZ, Manuel, "Los hermanos Don Pedro y Don Fernando Pérez Calvillo y el salón de obispos del Palacio Episcopal de Tarazona", en ALNAGA ANDRÉS, Teresa, et al., *Retablo de Juan de Levi y su restauración. Capilla de los Pérez Calvillo. Catedral de Tarazona*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1990, pp. 21-26. Y también TELLO ORTIZ, Manuel, "Episcopologio de Tarazona", *Aragonia Sacra*, XVI-XVII, Zaragoza, 2003, pp. 166-167.

## RESTAURACIÓN



La intervención en el soporte de madera de las tablas del retablo de San Andrés fue sólo necesaria en algunas partes y se realizó por lo tanto de forma puntual. Según se recoge en el informe final de la restauradora: *se injertaron chuletas y cuñas de madera (de dureza y densidad menor a la original, colocadas en dirección a la veta) en las uniones de los paneles donde se había desprendido y agrietado el estuco original en casi todas, así como estuco nuevo tradicional a base de yeso y cola animal. En la mazonería, como sólo faltaban dos pequeños fragmentos de soporte en la base de una columnilla en la predela y en el remate del pináculo de la calle central, se ha reintegrado el volumen con piezas de madera nueva teñida con anilinas.*

## San Martín de Tours repartiendo su capa con un pobre

Blasco de GRAÑÉN (Zaragoza, doc. d. 1422 – † 1459)

144 x 101 cm

Temple sobre tabla

1445

ZARAGOZA, Museo Diocesano. Arzobispado de Zaragoza

OBRA NO EXPUESTA

RESTAURACIÓN

Taller del Servicio de Restauración de la Diputación Provincial del Zaragoza. Dirección: Nuria Moreno Hernández. 2009

En la Navidad del año 2004 salía a la luz, editada por la Institución Fernando el Católico de la Diputación de Zaragoza, nuestra monografía dedicada a Blasco de Grañén, el más completo representante de la pintura gótica aragonesa del segundo cuarto del siglo XV.<sup>1</sup> En el texto se indicaba al comienzo del análisis de su obra: *De acuerdo con la documentación disponible, hay que poner en el haber de Blasco de Grañén un importante número de obras. A ellas se suman aquellas otras carentes de documentación que se le atribuyen por similitud estilística y técnica.* Y, seguidamente, añadíamos: *Son veintitrés los retablos documentados, de los que hoy se conservan uno completo y cuatro fragmentarios. A ellos se incorporan otras obras realizadas por Grañén, no conservadas, entre las que se mencionan la pintura de escudos y gualdrapas y de diversos elementos ornamentales para la Casa de la Diputación del Reino.*<sup>2</sup>

Entre los retablos que incluíamos en el grupo de aquellos documentados que no habían llegado a nosotros, se citaba el retablo de san Martín de Tours pintado para la iglesia parroquial de la Puebla de Albortón (Zaragoza), localidad próxima a Belchite a cuya comarca pertenece.<sup>3</sup> Publicábamos el contrato de encargo y lo dábamos por desaparecido. El día 18 de febrero de 1445 los vecinos de la Puebla de Albortón contrataban con Blasco de Grañén un retablo dedicado a san Martín de Tours para la iglesia de la localidad, que sería pagado en parte, con un legado dejado en su testamento por Vicente del Castillo. No se trataba del retablo mayor ya que la titularidad de la parroquia es la de la Asunción de Nuestra Señora, sino de un retablo destinado a una capilla lateral, subvencionado por un particular.<sup>4</sup> Se indicaban las condiciones materiales del retablo, *de diez palmos de ancho y trece de alto, de buena fusta de pino, segunt se pertenece a obra del retaulo.* La figura principal debía ser la de san Martín a caballo, en la conocida escena de compartir el manto con un mendigo; a los lados estarían los santos Fabián y Sebastián y, sobre la imagen principal, en el ático, el costum-

brado Calvario. Sobre las tablas laterales de san Fabián y san Sebastián tenía que haber dos escenas de la vida de san Martín, y en el banco o pie del retablo se le pedían cinco historias de la vida de san Martín, basadas, se supone, en la *Leyenda Dorada* de Jacobo de Vorágine.<sup>5</sup> Era un mueble de tamaño mediano, configurado arquitectónicamente con un banco de cinco casas, un cuerpo de tres calles, de dos pisos las laterales y una la central, que se coronaba con el ático o punta, según costumbre.

Contratado el día 18 de febrero, como dicho es, debía ser entregado el día 18 de junio del mismo año, plazo demasiado breve si se tiene en cuenta la gran cantidad de encargos que llegaban al taller de Grañén contemporáneamente. Las condiciones laborales, según la capitulación, no eran benévolas. Si no se concluía para dicha fecha, se le descontaría parte del precio convenido, la suma de 450 sueldos, que se reducirían a solo 180 sueldos, a menos que quienes pagaban el retablo que eran los *espondaleros* o albaceas de Vicente del Castillo, aceptaran una prórroga. La razón del duro compromiso firmado por Grañén en esta ocasión, se justifica por el testamento de su comitente que había dejado una cantidad para su realización con la obligación de que se terminara antes del 18 de junio. El concejo de la localidad quedaba por su parte encargado del transporte del retablo a su destino, es decir, desde Zaragoza donde residía y tenía su taller el pintor, hasta la Puebla de Albortón, si bien este tenía que estar presente en la colocación del mueble en la parroquia.<sup>6</sup> Los pagos de la primera y segunda tanda los realizaría Domingo Castillo, vecino y jurado de la Puebla de Albortón, y posible hijo del finado.

Tres fueron los retablos con la advocación de san Martín de Tours que realizaría Blasco de Grañén a lo largo de su vida profesional, según la documentación conocida. El retablo de la iglesia parroquial de la Puebla de Albortón (Zaragoza), contratado en febrero de 1445, que aquí se analiza. El de la cofradía de san Martín para la iglesia parroquial de Santa Engracia de Zaragoza, en proceso de realización en agosto del mismo año, no conservado, y el retablo de la capilla de San Martín de Tours para la iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, terminado en septiembre del año 1458, en paradero desconocido.

A la ermita de San Martín de Tours de la localidad oscense de Riglos pertenecía un retablo cuya tabla titular, hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña,<sup>7</sup> reproduce, con escasas variantes, la iconografía de la tabla titular del retablo de la Puebla de Albortón.<sup>8</sup> Ello viene a confirmar la popularidad alcanzada por el modelo creado por Grañén, y la difusión realizada por los miembros de su taller, en este caso, con toda probabilidad, por Pedro García de Benabarre, su colaborador, al menos, entre 1445 y 1447.<sup>9</sup>

Procedente de la casa parroquial de la Puebla de Albortón llegaba a Zaragoza en el verano del año 2005, para ser depositada en el Palacio Arzobispal, sede del futuro Museo Diocesano, una pintura al temple sobre tabla (1,44 x 1,01 m) con la representación de san Martín en el momento de partir su capa con un pobre que se le aproxima pidiendo caridad. Era el único elemento de un retablo que habría sido destruido durante la Guerra Civil de 1936.<sup>10</sup> Se trataba, sin duda de la tabla principal del retablo pintado por Blasco de

Grañén entre los meses de febrero y junio del año 1445, y su inesperado hallazgo enriquecía el catálogo del afamado pintor aragonés.<sup>11</sup> La pintura, realizada al temple sobre tabla, estaba necesitada de limpieza y restauración por pequeñas pérdidas en la superficie pictórica, tareas llevadas a cabo con éxito por el taller de restauración de la Diputación de Zaragoza, que le han devuelto su primitiva belleza.

Es una obra de gran calidad que acumula tantas evidencias de la autoría de Blasco de Grañén que, aún sin documento que lo acreditara, la consideraríamos suya. El pintor ha centrado su interés en la expresión de las dos figuras protagonistas, el santo caballero y el humilde mendigo, sin prestar atención al paisaje que queda reducido a un suelo pedregoso y a un muro de piedra que se recorta sobre un cielo dorado. El caballo, de color castaño, esboza una cabriola y sonríe abiertamente por el encuentro. Se representa al joven soldado romano ataviado ricamente como corresponde a un caballero de la época del pintor, es decir, de la corte de Alfonso el Magnánimo (1416-1458), con espuelas de oro, montado sobre un caballo ricamente enjaezado, con herraduras de plata, en el momento en que saca su espada de la funda que lleva colgada al cinto para cortar con ella un trozo de su capa con la que cubrir al necesitado que, muerto de frío a su lado, le implora caridad. Hay que hacer notar que el pobre va descalzo y sin ropa pero cubre su cabeza con un sombre-



*San Martín repartiendo su capa con un pobre*, taller de Blasco de Grañén en colaboración con Pedro García de Benabarre, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

ro de ala ancha en la que hay una concha y camina apoyado en un bordón, distintivos que ilustran su condición de peregrino a Santiago de Compostela.<sup>12</sup> Su nimbo crucífero nos indica que no se trata sino del Hijo de Dios, oculto bajo ese disfraz, para probar el espíritu caritativo del joven soldado.

El extraordinario suceso habría tenido lugar un día de invierno en el año 337, delante de una de las puertas de Amiens, ciudad del norte de la Galia próxima a la frontera, donde Martín ejercía de soldado de la guardia imperial.

“Mucha gente enfermaba debido a la fuerte helada. Un pobre medio desnudo, tiritando y pidiendo limosna, se encontraba allí. Nadie le hacía caso. Martín no tenía nada para darle. Bajo su bello uniforme de la guardia imperial no tenía dinero. ¿Qué podía hacer? ¿Seguir su camino como hacían los demás? Entonces Martín cogió su espada, divide su capa en dos partes y una de ellas se la da al pobre. Se viste de nuevo con la otra parte”. Su biógrafo señala que quienes se encontraban a su alrededor se rieron del hecho, al verle con aspecto ruin con su vestido mutilado”.

“La noche siguiente, en sueños, Martín vio a Cristo vestido con la mitad de su capa, con la que habría abrigado al pobre. Martín fue invitado a observar al Señor con atención y recordar así el trozo de vestido que habría entregado al pobre. Luego oyó a Jesús decir con fuerte voz a una multitud de ángeles que se hallaban a su alrededor: “Martín, que no es todavía más que un catecúmeno, me ha cubierto con este vestido”

Se debe a Sulpicio Severo (c. 360-420), un contemporáneo del santo a quién conoció personalmente cuando ya era obispo de Tours, la más temprana biografía titulada *Vita S. Martini*, en la que se incluye este relato, uno de los más populares de su leyenda. Conocido como “Primera caridad de san Martín”, dio lugar a numerosas interpretaciones artísticas durante la Baja Edad Media que confirman la fama alcanzada en la Europa occidental cristiana por quién era considerado “el apóstol de las Galias”.<sup>13</sup>

Era considerado santo patrono de los soldados y sobre todo de los jinetes, porque el santo había servido en la caballería romana. Pero también de los sastres, peleteros y vendedores de paños, y también de los mendigos, a causa del reparto de su capa o manto con un pobre. Su protección se extendía a los animales y era amigo de los caballos porque estaba representado como jinete.<sup>14</sup> Notable fue la popularidad alcanzada por el obispo de Tours en la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media. Así lo avala el hecho de que el rey Pedro IV el Ceremonioso pusiese el nombre de Martín a su segundo hijo, nacido de su matrimonio con doña Leonor de Sicilia, que al fallecimiento de su hermano mayor Juan I, repentinamente y sin descendencia masculina, heredaría el trono como Martín I, conocido como el *Humano* y el *Eclesiástico* (1396-1410).<sup>15</sup>

A poco más de dos leguas de la Puebla de Albortón se encuentra la villa de Belchite (Zaragoza) en cuya iglesia parroquial hubo un tríptico de Blasco de Grañén dedicado a la vida de la Virgen María, que fue encargado por los hermanos Pascual y Pedro Bernat en 1439.<sup>16</sup> La obra se conservaba a comienzos del siglo XX en la iglesia parroquial de San Martín de donde se trasladó, en fecha que se desconoce, al





Santuario de Nuestra Señora del Pueyo situado dentro del término municipal. Allí se encontraba cuando la viera Chandler R. Post quien le dedicó un amplio comentario en 1930.<sup>17</sup> Y allí seguía en la primavera de 1937 cuando la conoció –y admiró– don Luis Monreal y Tejada.<sup>18</sup> Y al sur de la comarca de Belchite, en la llamada comarca del Campo de Cariñena, a la que pertenecen las villas de Aguilón y de Tosos, pintaría Grañén otros retablos. Para la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Rosario de Aguilón contrataba un retablo el día 22 de noviembre de 1457, en colaboración con los pintores Juan Rius y Martín de Soria, por mandato de Pedro de Gurrea, como procurador de los habitantes de Aguilón. Se trataba de una obra importante, como nos lo indica el precio en que se contrató, 3.000 sueldos, repartidos en las tres tandas habituales, que bien pudo estar relacionado con el encargo del retablo mayor de la iglesia parroquial de Tosos, localidad muy próxima a Aguilón, del que se conservan gran parte de sus tablas.<sup>19</sup>

La manera de pintar de Blasco de Grañén, de características propias, le convierten en la gran figura del Gótico Internacional tardío en tierras aragonesas, con notables referencias a la miniatura y al tapiz, que pudo conocer a través de sus relaciones profesionales con el arzobispo de Zaragoza y gran mecenas de las artes, don Dalmau de Mur y Cervelló (1431-1456). En sus retablos se reconoce un dibujo expresivo y cuidado, una rica policromía realizada con la técnica del temple sobre tabla de madera de pino, y el empleo de pan de oro como realce de los fondos, nimbos y ornamentos. Dotado de una acusada personalidad creativa para la interpretación de los temas iconográficos, que servirán de modelo en colaboradores y discípulos, destaca en él su aportación al tema de la Virgen María como reina de los ángeles, derivado de los pintores italianos del siglo XIV, de gran popularidad en los Estados de la Corona de Aragón.

El primer retablo documentado de Blasco de Grañén es el de la iglesia de Loscos (Teruel), fechado el 15 de mayo de 1427, que no se conserva, pero ya en un documento anterior de índole familiar, fechado en Zaragoza en 1422, se define como pintor. Y el último contrato conocido corresponde al retablo de San Nicolás de Bari para la ermita de Santa María de Torrellas situada a las afueras de Mallén (Zaragoza), fechado en marzo de 1459, hoy en paradero desconocido. Y entre uno y otro, retablos tan importantes como el de la Virgen con el Niño que procede de la iglesia de Santa María de Albalate del Arzobispo (Teruel), contratado por los vecinos de la villa en 1437, hoy en el Museo de Zaragoza; el retablo de mosén Sperandeu de Santa Fe, encargado en 1438 para la iglesia del convento de San Francisco de Tarazona (Zaragoza), cuya tabla titular con la Virgen con el Niño entronizada con ángeles músicos se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano, de Madrid; los retablos de las iglesias de oscenses de Lanaja y Ontiñena, contratados por doña Isabel Cornel, priora del monasterio de Santa María de Sijena, en 1437, que fueron causa de que durante largo tiempo fuera conocido su autor como *Maestro de Lanaja*. Y el retablo mayor de la iglesia de San Salvador en Ejea de los Caballeros (Zaragoza), encargado en 1438 por la enorme suma de 10.000 sueldos, y concluido por Martín de Soria en 1464. Entre los retablos conservados que atribuimos al taller de Grañén por su parecido estilístico se encuentra

el retablo mayor de la iglesia parroquial de Anento, localidad cercana a Daroca, dedicado a san Blas, obispo de Sebaste, entre la Virgen de la Misericordia y santo Tomás Becket o de Canterbury, restaurado por la Diputación de Zaragoza. La obra habría sido subvencionada por los arzobispos cesaraugustanos Francisco Clemente Pérez o Çaperá (1415-1419) y Dalmau de Mur y Cervelló (1431-1456).<sup>20</sup>

Se puede fijar la fecha de nacimiento de Blasco de Grañén hacia finales del siglo XIV o en los primeros años del siglo XV. Su muerte debió de ser repentina y habría tenido lugar entre los meses de agosto y noviembre de 1459. El día 16 de agosto de 1459 aún estaba con vida y sin asomo de enfermedad pues contrata como mozo y aprendiz a “Miguelico”, hijo de Pedro de Balmaseda, por cinco años. El día 4 de noviembre del mismo año su viuda, Gracia de Tena, que le sobreviviría durante algún tiempo pues otorga documentos diversos entre la muerte de su esposo. En 1459 y 1464, encomendaba la terminación del retablo de san Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza) a su sobrino y colaborador, Martín de Soria. En cuanto a su posible descendencia solo consta la existencia de una hija, Marquesa de Agraz, hija de su primer matrimonio con Pascuala de Agraz, fallecida prematuramente en 1444.

M<sup>a</sup> Carmen Lacarra Ducay

•••

- 1 LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004. Contiene un “Corpus documental” cuya investigación y selección se debe a M<sup>a</sup> Carmen Lacarra Ducay, y su transcripción e índices a Rafael Conde y Delgado de Molina.
- 2 LACARRA, *Blasco...*, 2004, p. 23.
- 3 Lugar de la provincia y diócesis de Zaragoza, se incluye en la comarca “Campo de Belchite”. Ambas localidades sufrieron graves deterioros en su patrimonio mueble e inmueble durante la guerra civil de 1936-1939.
- 4 MADDOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1840, t. XIII, p. 229.
- 5 La *Leyenda Dorada* (Legenda aurea) de Santiago de Vorágine agregó numerosos detalles al relato de Sulpicio Severo, en su *Vita S. Martini*, y fue fuente de inspiración literaria para escultores y pintores desde la segunda mitad del siglo XIII.
- 6 La Puebla de Albortón se encuentra a 5 leguas de distancia de Zaragoza.
- 7 MNAC/MAC, núm. 4352. La pintura ingresó en el Museo como parte integrante de la colección Lluís Plandiura, en 1932.
- 8 Lo conoció en su visita a Riglos y así se menciona brevemente, con fotografía, en el artículo: ARCO GARAY, Ricardo del, “La pintura de primitivos en el Alto Aragón”, *Arte Español*, III, 1916, pp. 17-18, fotografía p. 19. “Riglos. En la iglesia de este pueblo, dedicada a San Martín, Obispo de Tours, resto del antiguo convento que existía en la parte baja del caserío, hay ocho tablas procedentes de un retablo (que debió de ser notable), con las cuales se ha formado el actual altar de San Martín. La del centro representa a este santo caballero en actitud de partir su capa con Jesús, figurado como pobre andrajoso. Arriba, en el remate del retablo, se ve al Redentor en la cruz rodeado de la Virgen, el Discípulo amado y las santas mujeres. Las tablas laterales y las dos del basamento ofrecen escenas de la vida de san Martín. Hay finura de ejecución en estas pinturas, descolgando en belleza la central”.
- 9 LACARRA, *Blasco...*, 2004, p. 18.
- 10 Supimos la noticia a través de don Mario Gallego Bercero, párroco de la iglesia de San Gil abad de Zaragoza, y director en funciones de la Comisión de Patrimonio del arzobispado de Zaragoza.

- 11 En la biografía del pintor la dábamos por desaparecida aunque reproducíamos una fotografía en blanco y negro, del Instituto Amatller de Arte Hispánico (G-58177) en donde se indicaba, erróneamente, su pertenencia a una colección privada de Zaragoza. Véase, obra citada (2004), fig. 41, p. 95.
- 12 Es en esta época, segundo tercio del siglo XV, cuando se acrecienta en el valle del Ebro la devoción al apóstol Santiago, que irá en aumento a lo largo de la centuria. Mucho tuvo que ver en ello la popularidad alcanzada por el culto a la Virgen del Pilar en su santuario zaragozano, favorecido por el mecenazgo de la reina doña Blanca de Navarra (1425-1441), esposa del infante don Juan de Aragón, hermano del rey Alfonso V el Magnánimo y futuro rey de Aragón con el nombre de Juan II (1458-1479).
- 13 Muchos otros escritores, después de Sulpicio, narraron nuevamente la vida de Martín, en prosa y en verso: Paulino de Périgueux, Gregorio de Tours, Venancio Fortunato, Alcuino, Riquerio de Metz, Guiberto de Gembloux, Gaifier de Montecassino y, finalmente, Jacobo de Vorágine en su *Leyenda Dorada* (Legenda aurea), jalonada de numerosos milagros. En la ciudad de Tours se construyó pronto una basílica, meta de peregrinación de los francos, donde se veneraba su sepultura. Durante toda la Edad Media, la peregrinación a San Martín de Tours fue la gran peregrinación francesa, tan frecuentada como la de Santiago de Compostela. Desde Tours, el culto a san Martín conquistó el resto de Francia y luego a Europa entera.
- 14 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. T. 2/vol. 4*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, pp. 352-367 (1ª ed., París, P.U.F., 1957).
- 15 Y este, a su vez, al primero de sus hijos tenido en matrimonio con su esposa María de Luna, le puso de nombre Martín, conocido como Martín *el Joven*, pero moriría de peste sin dejar descendiente legítimo antes de su progenitor. GARCÍA HERRERO, María del Carmen, "Martín I", en *Los reyes de Aragón*, col. "Mariano de Pano y Ruata", 7, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993, pp. 135-141.
- 16 LACARRA, Blasco..., 2004, pp. 171-173, fig. 72.
- 17 POST, Chandler R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930, vol. III, pp. 210-212.
- 18 MONREAL Y TEJADA, Luis, *Arte y Guerra Civil*, Huesca, La Val de Onsera, 1999, p. 28.
- 19 LACARRA, Blasco..., 2004, pp. 190-194, figs. 84-88.
- 20 LACARRA, Blasco..., 2004, pp. 111-154.

## RESTAURACIÓN



La limpieza de la superficie pictórica se realizó de una forma paulatina y controlada. Para retirar la primera capa de suciedad, después de realizar numerosas pruebas con medios acuosos, se optó por agua gelificada con agar. Hubo que extremar el cuidado en las zonas de panes metálicos. La retirada de esta primera suciedad se realizó también con ayuda de hisopos en seco una vez humectada la zona con el agar. Para la fase del desbarnizado, se comprobó con el test de Cremonesi que con una LA 9 (ligroina-acetona) cuyo fd es de 52 era suficiente para retirar la primera capa de barniz, se utilizó la misma mezcla del test gelificándola con carbopol y ethomeen.

Una vez adelgazada la capa de barniz, había que retirar la última capa en contacto directo con la superficie pictórica, esta operación más delicada, se realizó con otro gel de los mismos disolventes pero variando su proporción, de tal forma que su fd era de 87, es decir bastante más apolar y por lo tanto con menor riesgo para el estrato pictórico. Según el resultado de los análisis químicos la naturaleza del barniz era resina de conífera y aceite de linaza.



## Tablas del retablo de la Virgen con el Niño

**Nicolás** (doc. 1443–1485, † Zaragoza, antes de 1490) y **Martín ZAHORTIGA** (doc. Zaragoza, 1459–1460)

117 x 83 cm (cada tabla del cuerpo central)

Óleo sobre tabla

Hacia 1460–1475

**BORJA** (Zaragoza), Museo de la Colegiata de Santa María. Obispado de Tarazona

### RESTAURACIÓN

Planes 2004–2005, 2006–2007. Albarium (Zaragoza). Dirección: Mercedes Núñez Motilva y Encarna Ripollés Adelantado. 2006

Del que fuera primitivo retablo mayor de la antigua Colegiata de Santa María de Borja, se conservan actualmente quince tablas en el Museo de la Colegiata de Santa María.<sup>1</sup> El retablo, de notable tamaño, estaba primitivamente configurado por un sotabanco, un banco de siete casas, la central dedicada al sagrario, un cuerpo de cinco calles de cuatro pisos las laterales y dos la central, más ático o coronamiento. Sendas puertas situadas a los lados del mueble servían de acceso a la sacristía menor situada detrás del retablo, en la cabecera. El conjunto estaba protegido por las polseras o guardapolvo y la correspondiente mazonería en madera dorada de arquitectura gótica.

Entre los años 1534 y 1546 se emprendieron obras de ampliación y reforma de la Colegiata, a cargo de Antón de Beoxa, para lo cual fue necesario desmontar el retablo mayor. Y en esa ocasión, habría tenido lugar, de acuerdo con el cabildo y el concejo de la ciudad, según recoge la documentación, la primera limpieza y repintado del retablo:

*que el dicho maestro Anton de Beoxa sea tenido y obligado de hacer, redreçar, refrescar y repintar todo el retablo maior de la dicha iglesia y azerlo asentar en la dicha iglesia.<sup>2</sup>*

El retablo permanecería en su nuevo emplazamiento hasta noviembre de 1688 en que sería desmontado de nuevo y para siempre para ser sustituido por el actual, encargado por el cabildo de la colegiata el día 1 de septiembre de 1683, a los hermanos escultores Antonio y Gregorio de Messa y Martínez, en un estilo más acorde con el gusto barroco de la época.<sup>3</sup>

Algunos años después, por una decisión del Cabildo colegial, tomada el 21 de noviembre de 1692, gran parte de las tablas que habían sido acomodadas entre la Sala Capitular y la Sacristía de la Colegiata, se resuelve *se suvan a la Misericordia de los quadros del retablo viexo para adornar el quarto del Cavildo y los demas que fueren menester para adorno de la casa*. Se sabe que con esta ocasión las tablas fueron reparadas por un dorador y que se les pusieron marcos negros pintados con humo de pez. Sin embargo, dadas las reducidas dimensiones de la casa del Santuario de Nuestra Señora de Misericordia donde se acomodaron, algunas pinturas tuvieron que perma-

necer, sin ser trasladadas, en la iglesia y en su sala capitular, según se recoge en un inventario del año 1709.<sup>4</sup> Las pinturas permanecieron repartidas entre los dos emplazamientos, con algunas interrupciones como las provocadas por el saqueo de la casa del santuario de la Misericordia por los ejércitos franceses, el 13 de abril de 1813, hasta finales del siglo XIX (ca. 1899) en que se bajaron a Borja, a la sacristía mayor de la iglesia colegial, en donde quedaron instaladas en las paredes de la misma hasta el año 2003, debido a la creación del llamado Museo de la Colegiata, instalado en el antiguo hospital del Sancti Spiritus, donde actualmente se exponen.

De los sucesivos repintes y policromías aplicadas a las tablas que integraban el retablo a lo largo del tiempo, a los que se alude suficientemente en el informe de restauración, no corresponde aquí precisar pormenores. Pero sí aludir a la aduiteración que su presencia ha supuesto y supone, para identificar el estilo original de sus autores, algo difícil actualmente.

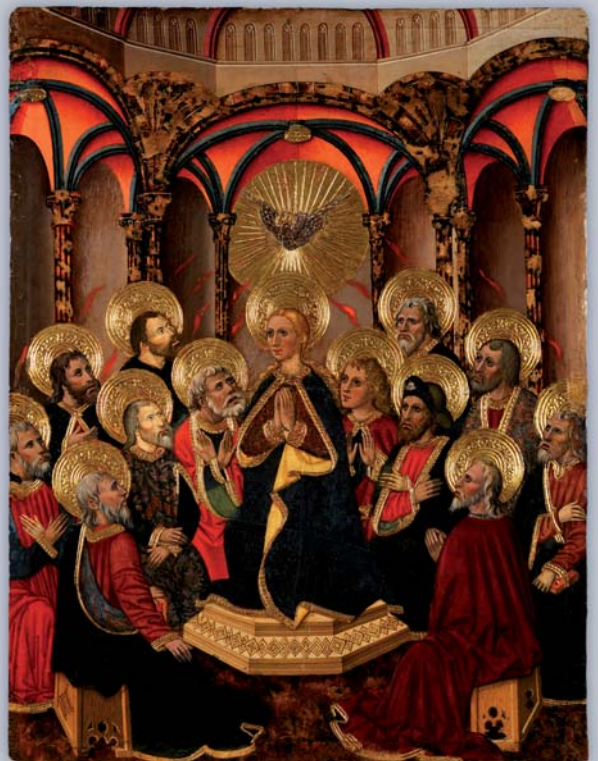
Conservado casi completo, está dedicado a narrar escenas de la vida de la Virgen María, titular de la iglesia de donde procede, comenzando por la Expulsión del Templo de Jerusalén de los padres de la Virgen, Joaquín y Ana, y terminando con la Llegada del Espíritu Santo sobre los apóstoles el día de Pentecostés. María, reina de los cielos, es la tabla titular y ocupaba el centro del cuerpo del retablo (215 x 130 cm). La Virgen entronizada, con Jesús Niño, está flanqueada por ángeles músicos y se encuentra acompañada en la parte baja de la escena por doce santas de devoción universal en posición sedente, ocupadas en labores manuales. De izquierda a derecha se identifican por sus nombres escritos en sus nimbos: Margarita, Apolonia, Úrsula, Bárbara, Catalina de Alejandría, Águeda, Lucía, Quiteria, Isabel de Hungría y las hermanas Justa y Rufina. Destaca la suntuosidad del trono dorado, decorado en los lados del respaldo con sendas hornacinas ocupadas por las figuras de los santos Pedro y Pablo. A la derecha e izquierda del trono los tríos de ángeles que acompañan a la reina de los cielos tañen instrumentos de viento (chirimías).

En las calles laterales del cuerpo del retablo se desarrollaban pasajes de la Vida de la Virgen basados en el Nuevo Testamento, en los Evangelios Apócrifos y en la Leyenda Dorada de Jacobo de Vorágine, según la iconografía habitual en el antiguo reino de Aragón en el tercer cuarto del siglo XV. Las tablas conservadas son todas del mismo tamaño (130 x 98 cm), que agrupamos de acuerdo con el orden narrativo del relato:

- Joaquín y Ana expulsados del Templo.
- Anuncio del ángel a San Joaquín de su próxima paternidad.
- Nacimiento de la Virgen María.
- Presentación de la Virgen en el Templo.
- Desposorios de María y José.
- Anunciación del arcángel Gabriel a la Virgen en su casa de Nazaret.
- Nacimiento de Jesús en Belén, venerado por ángeles y pastores.
- Circuncisión.
- Presentación de Jesús en el Templo.

•••

Anunciación • Adoración de los Reyes • Resurrección • Pentecostés.



- Adoración de los Reyes Magos.
- Jesús perdido y hallado en el Templo con los doctores de la Ley.
- Resurrección de Cristo.
- Pentecostés o Venida del Espíritu Santo.

Al margen de este ciclo iconográfico, se conservan las figuras sedentes de San Jerónimo y de San Gregorio Magno, unidas actualmente en un solo panel, de las mismas medidas que el resto. Es lógico pensar en la segura presencia de San Ambrosio y San Agustín para completar el grupo de los Padres de la Iglesia Romana de Occidente, hoy en paradero desconocido. Y su ubicación original en el retablo ha dado lugar a diversas hipótesis, al no figurar en el texto de la capitulación.<sup>5</sup>

De acuerdo con lo indicado en el contrato del retablo, se echan en falta las siguientes pinturas sobre tabla:

- Doce cabezas de profetas, mayores y menores (en atención a la cantidad de obra escrita), con sus filacterias desenrolladas con textos de sus profecías, que ocupaban el sotabanco.
- Doce apóstoles, dispuestos por parejas, con sus nombres, que ocupaban las seis casas del banco.
- Anuncio del Ángel a Santa Ana.
- Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén.
- Ascensión de Jesús a los Cielos.
- Asunción de la Virgen a los cielos.
- Coronación de la Virgen María como reina de los cielos.
- Calvario, destinado a ocupar el ático, punta o coronamiento, de la calle central.
- Las figuras de San Pedro y San Pablo pintadas en las dos puertas laterales de acceso a la primitiva sacristía, puertas que se harían a costa de la ciudad de Borja. Los pintores, a su vez, se verían obligados a pintar las paredes de la sacristía alrededor de las puertas.

- Las polseras o guardapolvo decoradas con “imágenes pintadas”, tal vez figuras de ángeles mancebos con las “armas” de la Pasión de Cristo, según se acostumbraba, y los escudos del Capítulo y de la ciudad de Borja.

Este retablo había sido atribuido por Manuel Serrano y Sanz, en el año 1915, al pintor Jaime Lana quien, en Zaragoza, el 14 de diciembre de 1492, se comprometía con Andrés de Mendoza, escudero, notario, habitante en Borja, a pintar un retablo de la advocación de Santa Ana para dicha ciudad, por la suma de setecientos sueldos dineros jaqueses, pagaderos en tres tandas, según lo acostumbrado.<sup>6</sup> Y así se mantuvo esta atribución por distintos autores, como Chandler R. Post, José Gudiol Ricart, Francisco Abbad Ríos y José Camón Aznar, entre otros.<sup>7</sup>

Hallazgos documentales posteriores, efectuados por Oliván Baile y Jiménez Aznar, han confirmado que fue realizado por los hermanos Nicolás y Martín Zahortiga, pintores de retablos zaragozanos con importante labor profesional desarrollada en el tercer cuarto del siglo XV. Sobre esta cuestión, ya había escrito José Cabezudo Astrain en 1957, a propósito del retablo de Borja cuyas tablas se encontraban en la sacristía de la Colegiata, rechazando la atribución al pintor Jaime Lana, con las siguientes palabras: “Dicho retablo no puede ser el de las grandes tablas que hoy quedan en Borja por varias razones: El precio irrisorio, corresponde a una obra de muy poca magnificencia, como se ve por las medidas. El asunto de lo que hay en Borja, no es la vida de Santa Ana (como dice ese contrato) sino la vida de la Virgen. Si Lana pintó este gran retablo (hoy desmontado) no sería por virtud de ese contrato, en el que se apoya don Manuel, y que no fue para la colegiata sino para el Santuario de Misericordia, en la capillita del Notario Andrés de Mendoza”.<sup>8</sup>

Fue don Francisco Oliván Baile quien, en 1978, dió a conocer el albarán entre los protocolos del notario Juan Garín del año 1465, localizado en el Archivo de Protocolos Notariales



*María reina de los cielos • San Joaquín y Santa Ana expulsados del templo • Nacimiento de la Virgen María.*



Presentación de la Virgen niña en el templo • Nacimiento y adoración de los pastores • Anuncio a los pastores.

de Zaragoza, en el que se confirmaba la intervención de Nicolás Zahortiga en la realización del retablo de Borja.

*Die VIº Mensis Septembris. Anno a Nativitate Domini, Millesimo CCCCLXVº, Cesarauguste.*

*Albarán de los de Borja.*

*Eadem die, yo, Nicholau Çaortiga, pintor ciudadano de Çaragoça, de my cierta scientia, atorgo hauer reçebido de vos, los Justicia, Jurados, Çiudadanos, vecinos et hombres buenos de la Ciudad de Borja, en part de paga de aquellos onze Mil solidos jaqueses que me soys touidos dar, por el pintar de hun retaulo de la historia de la Virgen Maria, pora la Eglesia Mayor de la dicha Ciudad.*

*Et porque es uerdat, atorgo el presente Albaran...*

*Testes, Pedro Garin, sellero, Ciudadano de Çaragoça, et Pascual Garna, scriuient, habitante en la dicha Ciudad.*<sup>9</sup>

Pero se debe a don Emilio Jiménez Aznar el hallazgo en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Borja de la capitulación o concordia para la obra del retablo mayor de la antigua Colegiata de Santa María. El documento, descubierto en 1996, formaba parte de la encuadernación en pergamino de un protocolo del notario de Borja, Jerónimo Amigo, correspondiente al año 1658. Con fecha de 13 de diciembre de 1460, el capitulo de los venerables prior, canónigos, racioneros y beneficiados de la iglesia colegial de Santa María; el concejo y universidad de los justicia, jurados y singulares personas de la ciudad de Borja, ante el notario Martín de la Ferriza, acuerdan con Nicolás y Martín Zahortiga, hermanos, pintores y habitantes de la ciudad de Zaragoza, hacer un *retablo para el altar principal de dicha iglesia de Señora Santa María de la ciudad de Borja*, por la elevada suma de 11.000 sueldos jaqueses a pagar en siete tandas, que se concluirían en mayo de 1466. Los pintores estaban obligados a *facere y dar bien feyta e acabada toda la hobra del dicho Retablo, assi de fusta, maçoneria, enguixamento, oro, azur, et colores como de las historias et pinturas, juxta la hordenanza sobredicha de aquel et encara de la muestra quellos han demostrado, la qual esta signada de manos de Martin de la Fe-*

*rricha, notario, et encara myllor, porque assi lo han pretendido fazer, segunt se requiere, a conocimiento de dos maestros pintores expertos en la dicha arte.*

El retablo debía de estar terminado y colocado en la iglesia de Santa María para la Navidad de 1464, y el Capítulo y Concejo de la ciudad de Borja, a su vez, debían de traerlo a sus expensas desde Zaragoza, y abonar a los pintores y colaboradores los gastos de su trabajo para asentarlos en su lugar de destino.<sup>10</sup> Sin embargo, el 5 de mayo de 1471, el retablo no estaba terminado ya que Nicolás Zahortiga firmaba un albarán *por ayuda del oro del retaulo de la invocación de la Virgen María quel dito maestro face para la iglesia mayor de la dita ciudad de Borja.*<sup>11</sup> Y el 24 de noviembre de 1474 aún faltaban por entregar las polseras del retablo, según se solicita por escrito al pintor Juan de Bonanat, hijo de Nicolás Zahortiga, por los comitentes de la obra, es decir, catorce años después de firmada la capitulación, lo que tendría lugar en fecha posterior a la Pascua de la Resurrección del año 1475.<sup>12</sup>

Nicolás y Martín Zahortiga eran hijos de Bonanat Zahortiga, destacado pintor de retablos zaragozano, de posible origen judío, de quién se conoce numerosa documentación fechada entre 1403 y 1458. Profesionalmente Bonanat sigue la tendencia del Gótico "Internacional" pleno, en el que conviven la herencia toscana de la etapa precedente con modelos tomados de la miniatura franco-flamenca, y su influencia se deja sentir en las tres provincias aragonesas. En el año 1411 realiza un retablo de Santa María Magdalena para el convento de Predicadores de Huesca, que no se conserva, pero podemos imaginar su estilo por el grandioso retablo que el mismo autor iniciaba al año siguiente para la capilla funeraria del caballero turolese don Francisco de Villaespesa, canciller del rey Carlos III de Navarra (1387-1425), y de su esposa doña Isabel de Ujué, en la catedral de Santa María Tudela. Dedicado a Nuestra Señora de la Esperanza entre San Francisco de Asís y San Gil abad, presenta en la escena central a los nobles donantes retra-



Presentación del Niño Jesús en el templo • Circuncisión • Jesús perdido y hallado en el templo.

tados con gran fidelidad a los pies de la Virgen María. El cuidadoso dibujo y la brillante policromía, el agrupamiento de figuras sobre fondos paisajísticos muy detallados, caracterizan el estilo del gran pintor aragonés que quiso dejar su nombre, hoy parcialmente borrado, al pie de la imagen de la Virgen: [BONAN]AT ME PINTO.<sup>13</sup> Otros muchos retablos llevó a cabo Bonanat Zahortiga de los que se han conservado algunas tablas, como el retablo de San Agustín para su capilla en la catedral de San Salvador de Zaragoza, el retablo de la Virgen de la carrasca para la ermita de Blancas (Teruel), el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Juan y San Pablo de Villar del Cobo (Teruel), y el retablo de la capilla de San Agustín situada debajo del presbiterio de la catedral de Huesca.<sup>14</sup> Sus hijos, Nicolás y Martín Zahortiga, aunque sin duda deudores del magisterio pictórico ejercido por su padre, con el que en ocasiones colaboraron, pertenecen a la siguiente generación y, por ello, a una fase más avanzada del estilo gótico según se desarrolla en Aragón durante el siglo XV, caracterizado por un mayor naturalismo, de tendencia flamenca, tanto en la interpretación de las figuras, serenas y corpóreas, como en el espacio que las rodea que recrea con sabiduría y buen gusto la sociedad de la época. El abundante empleo de estucos dorados en relieve como decoración de ropas, joyas, nimbos y ornamentos, es otra de sus características más señaladas.

Sin desdeñar la importancia que pudieron tener los comitentes del retablo de Borja, a la hora de seleccionar los temas que tenían que estar representados y su iconografía, hay que destacar la riqueza de datos que proporcionan sobre la vida cotidiana, religiosa y profana, en el tiempo de su realización que coincide con el reinado de Juan II de Aragón (1458-1479). Por un lado, está la huella dejada por la comunidad judía, tan presente en tierras aragonesas hasta su expulsión en 1492, como se advierte en las escenas de Joaquín y Ana expulsados del Templo y de la Circuncisión, con la fiel interpretación de los objetos que integraban el culto en las Sinagogas de la época.<sup>15</sup> Por otro, la cuidadosa recreación de la sociedad de su tiempo, como sucede con el grupo de las

santas doncellas *que lien e obra de seda* en la tabla principal, y en la escena del Nacimiento de la Virgen María, con Santa Ana en un acogedor dormitorio, atendida por tres criadas, mientras en primer término una matrona atiende solícita a la recién nacida.<sup>16</sup> Y en la escena de la Anunciación a María, en donde se reproduce con sentido realismo un interior burgués de la época según se advierte en la alcoba situada detrás de la Virgen, se muestra una original iconografía que se mantuvo hasta el siglo XVI, que tiene como objeto señalar la conexión existente entre la Anunciación y las tres divinas personas de la Santísima Trinidad como coparticipes en la obra de la Redención. Por un óculo abierto sobre la puerta de ingreso a la vivienda, asoma la cabeza de Dios Padre, de cuya boca emanan unos rayos dorados dirigidos hacia la Virgen María por los que desciende el Hijo, en figura de niño desnudo, con una cruz dorada sobre el hombro derecho, y el Espíritu Santo en figura de blanca paloma.<sup>17</sup>

De Nicolás Zahortiga, posiblemente el mayor de los dos hermanos, de quién se tiene documentación profesional desde 1443 hasta 1485, se sabe que estuvo casado con María de Mendoza que le sobrevivió algunos años, y que falleció con anterioridad a 1490, siendo enterrado en Santa María la Mayor de Zaragoza.

De los numerosos retablos contratados para diversas localidades de las tres provincias aragonesas, se conserva una pintura con los santos Simón y Judas en la Casa de Ganaderos de Zaragoza, que fue la tabla titular del retablo con dicha advocación que llevó a cabo para el Monasterio de San Francisco de Zaragoza, por la suma de mil doscientos sueldos jaqueses, que se encontraba en proceso de realización el 30 de abril de 1465.<sup>18</sup>

De su hermano Martín, la documentación es escasa; corresponde a los años 1459 y 1460 y se refiere a su colaboración con Nicolás en la pintura de los retablos de Ambel y de Borja, y de su labor como maestro de pintores en su taller de Zaragoza.<sup>19</sup>

M<sup>a</sup> Carmen Lacarra Ducay

•••

- 1 GRACIA RIVAS, Manuel, *El Museo de la Colegiata de Borja*, Borja, 2003, pp. 41-46.
- 2 JIMÉNEZ AZNAR, Emilio, "El retablo gótico de los hermanos Zahortiga para la Colegiata de Borja. Transcripción y estudio de la capitulación. Seguimiento de las tablas e historias del retablo", *Cuaderno de Estudios Borjanos*, XXXV-XXXVI, Borja, 1996, pp. 79-80 y 112-113.
- 3 SÁNCHEZ RUIZ, Luis, "El retablo del altar mayor de la colegiata de Santa María de la Ciudad de Borja, obra de los hermanos Antonio y Gregorio de Messa y Martínez (1683-1731). Aportación Documental", *Cuaderno de Estudios Borjanos*, XLVII, Borja, 2004, pp. 47-174.
- 4 JIMÉNEZ AZNAR, "El retablo gótico...", 1996, pp. 93-102.
- 5 Se ha llegado a plantear si habrían pertenecido a otro retablo diferente al retablo mayor de la Colegiata de Santa María. Aunque Oliván Baile las sitúa en el banco del retablo mayor, no figuran en la capitulación, y además hay que recordar que faltan los doctores San Agustín y San Ambrosio, hoy en paradero desconocido.
- 6 SERRANO SANZ, Manuel, "Documentos relativos a la Pintura en Aragón durante el siglo XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, fascículo primero, Madrid, 1915, doc. XXI, pp. 47-49, láms. XX-XXII.
- 7 POST, Chandler R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1941, vol. VIII, pp. 271-287. GUDIOL RICART, José, "Pintura Gótica", *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. IX, Madrid, Plus Ultra, 1955, p. 305. ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España, Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, p. 293. CAMÓN AZNAR, José, "Pintura Medieval Española", *Summa Artis*, XXII, Madrid, Espasa-Calpe, p. 533.
- 8 CABEZUDO ASTRÁIN, José, "Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV", *Seminario de Arte Aragonés*, VII-IX, 1957, Zaragoza, p. 67.
- 9 OLIVÁN BAILE, Francisco, *Bonanat y Nicolás Zahortiga y la pintura del siglo XV. Estudio Histórico-Monumental*, Zaragoza, Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, 1978, pp. 86-89.
- 10 JIMÉNEZ AZNAR, "El retablo gótico...", 1996, pp. 56-66.
- 11 Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. Notario: Juan de Longares, 1471, 5 de mayo.
- 12 JIMÉNEZ AZNAR, "El retablo gótico...", 1996, p. 78, texto y nota 6, en la misma página.
- 13 LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, "Intercambios artísticos entre Navarra y Aragón durante el siglo XV", en *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, 6. *Comunicaciones. Historia del Arte. Príncipe de Viana. Anejo 11*, 1988, año XLIX, pp. 279-296.
- 14 La tabla de San Agustín, titular del retablo de su nombre, se conserva en la Sacristía Mayor de la catedral de San Salvador de Zaragoza. La Virgen de la Misericordia, titular del retablo de la ermita de la Virgen de la Carrasca, de Blancas, se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, al igual que las tablas con San Vicente y San Valero del retablo de la Capilla de San Agustín, de la Seo de Huesca. Y en la iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor de la localidad turolense de Villar del Cobo, permanecen insertadas en su retablo mayor, del siglo XVII, cuatro tablas del primitivo retablo mayor gótico de Bonanat Zahortiga.
- 15 CONDE Y DELGADO DE MOLINA, Rafael, *La expulsión de los Judíos de la Corona de Aragón*, col. "Fuentes Históricas Aragonesas", Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1992.
- 16 LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, "Estampas de la vida cotidiana a través de la iconografía gótica", en *La vida cotidiana en la Edad Media. VIII Semana de Estudios Medievales*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1998, pp. 53-54, fig. 70.
- 17 LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, "Anunciación. Nicolás y Martín Zahortiga, 1460-1475", en LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, MORTE GARCÍA, Carmen y SORO LÓPEZ, Joaquín (comisarios), *María, fiel al Espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo Camón Aznar de Zaragoza, del 8 de septiembre al 10 de noviembre de 1998), Zaragoza, 1998, Ibercaja, pp. 110-111, núm. 11.
- 18 OLIVÁN, *Bonanat...*, 1978, doc. 10.
- 19 LOZANO GRACIA, Susana, "Los hermanos Zahortiga en Ambel, 1459. Carta de fazer retavlo", *Cuaderno de Estudios Borjanos*, XLIII-XLIV, Borja, 2000-2001, pp. 185-191.

## RESTAURACIÓN



El estudio previo detallado de las 15 tablas que se conservan del que fuera el retablo mayor de la colegiata de Borja, ha sido imprescindible para su posterior intervención. Se realizaron catas en diferentes sitios, se analizaron químicamente nueve muestras y se tomaron varias reflectografías de infrarrojo (IR). Esta última técnica instrumental ha permitido reconocer parte del dibujo subyacente que trazó el pintor antes de aplicar la policromía original. Las encarnaciones originales del siglo XV estaban cubiertas por otras del siglo XVI de tonalidad más rosácea. El levantamiento completo de esta repolicromía se realizó en dos de las tablas. En las fotografías se puede observar la retirada parcial de la policromía del siglo XVI en la escena de la Resurrección, así como el dibujo subyacente.



# Retablo de la Virgen Montserrat

Taller de Martín BERNAT (doc. 1450, †1505)

Banco: 76 x 306 cm; tabla titular: 174 x 103 cm; tabla lateral izquierda, primer piso: 79 x 17,5 cm; tabla lateral derecha, primer piso: 78,5 x 17,5 cm; tabla lateral izquierda, segundo piso: 98 x 75 cm

Óleo sobre tabla

Hacia 1480–1485

ALFAJARÍN (Zaragoza), iglesia parroquial de San Miguel arcángel. Arzobispado de Zaragoza

RESTAURACIÓN

Plan 2008–2010. Susana Navarro Cubero (Zaragoza). 2010

La iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Alfajarín custodia entre otras muchas obras de arte mueble un hermoso retablo dedicado a Nuestra Señora de Montserrat al que una cuidadosa restauración ha devuelto su primitiva belleza. El mueble, que presidía una de las capillas laterales de la iglesia precedente gótico-mudéjar, sustituida por la actual, reedificada en la segunda mitad del siglo XVIII, lo configuran hoy una serie de pinturas de distinta cronología y estilo, resultado de los cambios introducidos en él a lo largo del tiempo.<sup>1</sup>

La parte más antigua, perteneciente al estilo gótico de tendencia hispano-flamenca de la escuela de Zaragoza, la integran actualmente un banco de cinco casas, y el primer piso del cuerpo del retablo situado encima, de tres calles, sobre el que en el siglo XIX se incorporaron dos pisos, con pinturas sobre tabla de posterior estilo y cronología.<sup>2</sup>

En la sacristía parroquial se custodiaba hasta hace poco tiempo una tabla que formó parte del segundo piso del cuerpo del retablo en la calle lateral izquierda, que ya figura como pintura suelta en un inventario parroquial de 1930.<sup>3</sup> Actualmente se encuentra en el Museo Diocesano de Zaragoza. Un pequeño fragmento de la polsera o guardapolvo con figuras de profetas salió a la luz recientemente con ocasión de la última restauración.

En el banco, de cinco casas, de izquierda a derecha del observador, se identifican los cuatro evangelistas, Juan, Marcos, la Misa del pontífice San Gregorio Magno (590-640), Lucas y Mateo. Estos dos últimos tienen unas filacterias que los identifican: *Lucas y Mateus*.

Los evangelistas figuran en actitud de escribir sus evangelios bajo la inspiración de sus símbolos propios: el águila para San Juan, el león para San Marcos, el toro para San Lucas y el ángel para San Mateo.

Hay que destacar que salvo Juan que se representa sentado al aire libre, con un fondo de paisaje rico en vegetación en el que se distingue un molino de viento, sus compañeros se

encuentran en interiores que recrean estancias propias de viviendas burguesas de la segunda mitad del siglo XV.

La misa de San Gregorio Magno es una leyenda tardía que nació en Roma en la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén en donde habría tenido lugar el suceso. Cuando san Gregorio celebraba misa, uno de los asistentes dudó de la presencia real de Cristo en la sagrada forma. De inmediato, por la plegaria del pontífice, el Redentor se mostró sobre el altar con los estigmas de su martirio en el cuerpo y rodeado por los instrumentos de su pasión. Las indulgencias que los pontífices atribuían a la veneración de esta representación explica su notable popularidad y el hecho de que se difundiera pronto por Europa durante los siglos XV y XVI.<sup>4</sup> Por otro lado, su ubicación en el centro del banco del retablo, su lugar habitual, puede considerarse testimonio de su significación eucarística. Flanquean el altar donde tiene lugar el milagro, una dama y un caballero en posición orante, que pueden identificarse con los barones de Alfajarín, protectores de la iglesia.

En el primer piso del cuerpo del retablo se representa como imagen titular a la Virgen de Montserrat y en las calles laterales a San Antonio Abad, en el lado izquierdo, y a San Blas, obispo de Sebaste (Armenia), en el lado derecho, según su iconografía tradicional.

Santa María de Montserrat, devoción mariana de gran popularidad en Cataluña durante la Baja Edad Media, se encuentra sentada con Jesús niño sobre su regazo al que alimenta con su pecho mientras lo contempla con melancolía. Viste la Virgen de largo con túnica roja ribeteada de armiño y manto azul con los bordes dorados que sujeta en el cuello con un broche de orfebrería. Lleva el cabello suelto sobre los hombros y luce corona real. El Niño se cubre con un pañal de color blanco que deja su torso desnudo. Un tapiz de brocado de oro a modo de dosel enaltece su figura. A sus pies hay una cartela que la identifica con su nombre: *SANCTA MARYA DE MONTSERRAT*. Se percibe la voluntad del pintor de hacer verosímil la representación del paisaje del fondo con el eremitorio de Montserrat. Se identifica la sierra quebrada poblada con las cruces de piedra erigidas en la subida al santuario, sufragadas por el rey Pedro IV de Aragón, en 1366, obra del escultor y orfebre barcelonés Pedro Moragues, en honor de los dolores y gozos de la Virgen. Servían para incrementar la devoción de los peregrinos mientras se señalaba con ellas el camino más fácil para acceder al santuario, según se observa en esta pintura.

En el lado izquierdo del observador se representa a San Antonio Abad, personaje histórico nacido hacia el año 251 en el Alto Egipto, patrono de los cenobitas de la Tebaida. Se muestra en figura de anciano barbado, vestido con sayal y capa de color oscuro, con capucha, prenda común de los monjes de la orden de los antoninos, orden hospitalaria fundada en el siglo XI bajo la advocación de San Antonio, convertido en santo sanador. Luce en la capa la tau o cruz potenziada, bordada en azul sobre su hombro izquierdo, y la mano derecha lleva el hisopo para las aspersiones con las que ahuyentar al maligno. En la mano izquierda sostiene un bastón a modo de báculo abacial del que cuelga el acetre con el agua bendita. A sus pies yacen vencidos sendos diablos con cabeza humana y cuerpo de dragón. El suelo pedre-



goso se prolonga con un fondo de suaves colinas con algunos arbustos. A la derecha de la escena e izquierda del santo se identifica la boca de una cueva y un pequeño altar de piedra con una cruz. A San Antonio Abad se le invocaba contra las enfermedades contagiosas y la muerte súbita. El poder curativo de San Antonio se extendía a los animales como protector del ganado y de la especie porcina.

En el lado derecho del observador se representa a San Blas, obispo armenio que habría fallecido decapitado el año 316, en tiempos del emperador Diocleciano, después de haber sufrido martirio. Su origen oriental no supuso impedimento para que gozara de gran popularidad durante la Edad Media merced al culto que se rendía a sus numerosas reliquias muy repartidas en diversas ciudades de Europa, entre otras Zaragoza.<sup>5</sup> Se le consideraba santo sanador de las enfermedades de la garganta, y protector de los labriegos y de los criadores de cerdos, en función de su leyenda. También era tenido como patrón por los cardadores de lana a causa de los peines de hierro con los que le desgarraron las carnes. Se encuentra en pie, revestido de sus atavíos episcopales, con actitud de bendecir con la mano derecha y con el báculo y el rastrillo de su martirio en la izquierda. El santo se halla en un interior abovedado con pavimento de cerámica multicolor ante un anaquelel sobre el que se apoya un libro de lujosa encuadernación.

El segundo piso del cuerpo del retablo se completaba en las calles laterales con escenas alusivas a los santos colaterales del primer piso, y en la calle central, sobre la escena titular, con un Calvario de mayor tamaño, como ático, “punta” o coronamiento, según lo acostumbrado. Con el tema del Calvario se conocen varios ejemplos conservados en museos y colecciones privadas que podrían ser atribuidos al mismo taller (Museo de Bellas Artes de Oviedo, Museo Nacional del Prado, San Diego Museum of Art, colección particular de Alicante y colección particular de Madrid, entre otros). Tal vez alguno de ellos sea el que coronaba el retablo de Alfajarín.

Del conjunto de tablas del segundo piso y ático, hoy sólo se identifica aquella que se encontraba en la calle lateral izquierda, encima de la figura de San Antonio Abad, conservada en el Museo Diocesano de Zaragoza. Se representa en

ella la escena de las Tribulaciones de San Antonio Abad, tomada de un pasaje de su vida popularizada en la Edad Media por Jacobo de VoráGINE en la *Leyenda Dorada*, según el cual los demonios se aparecieron al santo ermitaño al final de sus días para impedir a golpes y zarpazos que subiera a los cielos llevado por ángeles. Este tema, de notable popularidad en el arte germánico, alemán o neerlandés, de los siglos XV y XVI, tuvo su mejor recreación en un grabado de Martín Schongauer, de hacia 1470, que habría servido de modelo a Miguel Ángel, según relata Giorgio Vasari, cuando todavía era muchacho (c. 1488) y estaba de aprendiz en el taller florentino del pintor Ghirlandaio. Y una copia fidelísima de la estampa de Schongauer es la que se muestra en la pintura del retablo de Alfajarín.<sup>6</sup>

La llegada de estampas y grabados de Schongauer (ca. 1450-†1491) a tierras de Aragón se justifica por la presencia en Zaragoza de impresores y libreros procedentes de Alemania y Flandes en las últimas décadas del siglo XV, entre los que se encuentra Pablo Hurus, natural de Constanza, “alaman, mercader de livros de emprenta habitante en Çaragoça”. Y por la posible estancia de Schongauer en Zaragoza y Daroca acompañando a un grupo de mercaderes alemanes camino de Valencia, entre 1475 y 1485.<sup>7</sup>

El interés de las pinturas góticas del retablo de la Virgen de Montserrat de Alfajarín ha sido señalado por historiadores españoles y extranjeros desde hace más de un siglo. Su autor fue identificado en un principio con la denominación arbitraria de “Maestro de Alfajarín” aunque en la actualidad se atribuye al taller de Martín Bernat, pintor de gran actividad profesional que está documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505, año de su muerte, tanto por razones cronológicas como estilísticas.<sup>8</sup> Por otro lado, Bernat tuvo amistad con Pablo Hurus, quién firma en concepto de testigo la escritura de un retablo dedicado a San Pedro para la catedral de Zaragoza que firmaba Bernat en colaboración con el pintor Miguel Jimémez en enero de 1482, y a través suyo pudo adquirir la estampa de Schongauer que le sirviera como modelo para las Tribulaciones de San Antonio Abad del retablo de Alfajarín.<sup>9</sup>

Cuando Bartolomé Berrmejo se establece en Zaragoza en el año 1477 procedente de Daroca, ciudad en donde vivía al



Calvario. Museo de Bellas Artes de Oviedo • Calvario. Colección particular, Madrid • Calvario. Colección particular, Alicante • Calvario, sarga. Iglesia parroquial de Alfajarín.



San Antonio Abad • Virgen de Montserrat • San Blas.

menos desde 1474, Bernat ya era un pintor conocido, y así se justifica que se solicitase su participación para ayudar a Bermejo a terminar el retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca, contratado en septiembre de 1474, obra que se concluiría en el año 1479. Otras colaboraciones posteriores entre Bernat y Bermejo para pintar retablos en Zaragoza, como el retablo de la Virgen de la Misericordia, encargado por el mercader don Juan de Lobera en abril de 1479, para su capilla situada en el claustro de Santa María la Mayor (o del Pilar), y la participación conjunta en la restauración de la policromía del retablo mayor de la Seo de San Salvador, entre 1482 y 1483, permite imaginar cierta afinidad profesional entre ellos.<sup>10</sup>

Bartolomé Bermejo dejaría firmada una hermosa pintura sobre tabla con la Virgen de Montserrat que se conserva en la sala capitular de la catedral de Acqui Terme, que era la tabla central de un tríptico encargado para su capilla funeraria en dicha catedral por don Francesco Della Chiesa, miembro de una ilustre familia de comerciantes italianos, que está documentado en la ciudad de Valencia entre 1476 y 1492, fecha posible de su muerte.<sup>11</sup> Las buenas relaciones existentes entre los Della Chiesa, afincados en Acqui Terme (Piamonte), y la familia Della Róvere, con un papa, Sixto IV (1471-1484), Francesco Della Róvere, y un cardenal, sobrino del anterior, Giuliano Della Rovere, que desempeñaría entre 1472 y 1482 el cargo de abad comendatario de Montserrat por nombramiento de su tío, pudo influir en la

propagación fuera de la Península Ibérica del culto a la Virgen de Montserrat, y en la llegada de numerosos peregrinos a la abadía situada entre montañas en tierras catalanas. Y, también, en la elección del tema central del tríptico pintado por Bermejo para el señor Della Chiesa, a quién retrató en la pintura a los pies de la Virgen de Montserrat como orante.

La presencia de Bermejo en las ciudades de Valencia, Daroca, Zaragoza y Barcelona, su última residencia, donde está documentado desde 1485 hasta 1501, lo convierten en uno de los más conocidos maestros de la tendencia hispanoflamenca en la Corona de Aragón durante el reinado de los Reyes Católicos. Y cabe sospechar, sin demasiadas dudas, que fuera el magnífico caballero don Juan de Coloma, señor de la baronía de Alfajarín, secretario que fue del rey don Juan II de Aragón (1458-1479) y, seguidamente, de su hijo Fernando II el Católico (1479-1516), y protonotario de los Reyes Católicos a quienes acompañó durante la guerra de Granada (1491-1492), quién encargara el retablo de la Virgen de Montserrat.<sup>12</sup> Tanto más cuanto que en 1486 se iniciaba la construcción de la torre campanario de la iglesia parroquial de Alfajarín, obra encomendada a los maestros moros Mahoma Muferriz y Audalia de Brea, “maestros de casas, habitantes en la ciudad de Çaragoça”, por encargo de don Juan de Coloma, “señor de la dicha villa”, con asesoramiento de Pedro Gombau, maestro de las obras del Palacio de la Diputación del Reino.<sup>13</sup> Y que se hiciera retra-



San Juan • San Mateo.



tar junto con su primera esposa, doña Isabel Díez de Aux, de ilustre linaje darocense, de quién no tuvo descendencia pero cuya generosidad con la villa de Alfajarín quedaría confirmada en su testamento, redactado en Zaragoza el 2 de septiembre de 1482.<sup>14</sup>

Así mismo hay que recordar que la iglesia de Alfajarín contaba desde hacía algunos años con un nuevo retablo mayor -de la advocación de San Miguel Arcángel, titular del templo- obra que había sido contratada con Tomás Giner, "pintor, vezino de Çaragoça", y con el mazonero Juan Just, "maestro de talla", el 14 de junio de 1467, obra que no se ha conservado.<sup>15</sup> Era pues, razonable, que el matrimonio Coloma quisiera honrar a la parroquia con un nuevo retablo, capaz de rivalizar con el primero que había tenido otros comitentes.<sup>16</sup>

La abundancia de colaboradores y discípulos de Martín Bernat que proporciona la documentación conservada, entre los que destaca por su frecuencia Miguel Jiménez, dificulta enormemente la identificación de su labor personal salvo en los casos en que se trate de trabajos de segura atribución por conocerse la capitulación. Así, por ejemplo, sucede con el retablo de la Virgen de la Misericordia encargado por el canónigo mosén Anton Talavera el 10 de marzo de 1493 para su capilla de la catedral de Tarazona (Zaragoza), parcialmente conservado, y la tabla con San Juan Bautista, que presidía el retablo mayor de la iglesia de Zaidín (Huesca), iniciado en 1495, hoy en el Museo Diocesano y Comarcal de Lérida.<sup>17</sup>

La desigual calidad que se aprecia en las tablas del retablo de Alfajarín debe interpretarse como el resultado de la participación de varios artífices; y la superioridad de algunas pinturas -como la de San Antonio Abad en el cuerpo

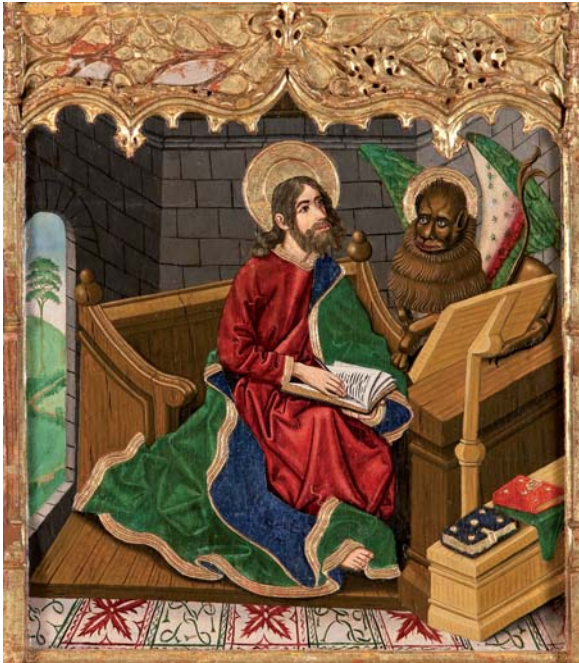
del retablo, y la originalidad de alguna iconografía, como la de la Virgen de Montserrat, titular de la obra-, el resultado de la cercanía de Bartolomé Bermejo en el taller del maestro aragonés.

Por otro lado, no debe olvidarse que de la ermita de la Virgen de la Peña, edificada en el monte junto al castillo que defendía la villa de Alfajarín de incursiones enemigas, procede una magnífica pintura al temple sobre sarga con el tema del Calvario, hoy custodiada en la misma parroquia, que repite modelos del taller de Bermejo-Bernat y que, sin duda, no sería muy diferente de la pintura que presidiera el ático o coronamiento del retablo de la Virgen de Montserrat, hoy en paradero desconocido.<sup>18</sup>

M<sup>a</sup> Carmen Lacarra Ducay

...

- 1 "La iglesia parroquial de Alfajarín, en su estado actual, es el resultado de la profunda transformación sufrida en el siglo XVIII que solamente salvó de la fábrica original mudéjar el hastial occidental, en buena parte oculto por el pórtico, algo de la tribuna apreciable en la parte derecha hacia los pies y sobre todo la espléndida torre mudéjar, que es considerada como la cabeza de serie de las torres de planta mixta que se generalizarán en una auténtica moda artística a lo largo del siglo XVI." (BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Arte Mudéjar aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, t. II, p. 37).
- 2 El segundo piso del cuerpo del retablo hoy lo constituyen tres calles de tres tablas, de notable tamaño, procedentes de un mismo retablo perteneciente al etilo renacentista del primer cuarto del siglo XVI, situadas encima de las pinturas del retablo gótico. En el centro se representa a San Lorenzo, diácono y mártir, entronizado en un rico asiento arquitectónico flanqueado por ángeles, con sus atributos habituales, la parrilla de su martirio y el libro de los evangelios. En la ca-



San Marcos • San Lucas.

lle lateral izquierda se encuentra Santa Ana con la Virgen y Jesús Niño, obra de notable belleza que repite la escena de una pintura sobre tabla que se conserva en la iglesia parroquial de San Pedro de Zuera (Zaragoza). En la calle lateral derecha se representa a Santa Bárbara, virgen y mártir, en posición erguida y gesto de oración, con su atributo habitual, la torre con las tres ventanas iguales, símbolo de la Santísima Trinidad. El ático o coronamiento se configura con sendas tablas sobre las calles laterales (recortadas para acomodarlas a su nuevo emplazamiento), pertenecientes al mismo taller y retablo que las inmediatas inferiores, con Santa Lucía de Siracusa, en el lado izquierdo, y Santa Catalina de Alejandría, en el derecho, y una pintura sobre lienzo del siglo XVIII con un Crucificado, a mayor altura, sobre la calle central. Las cinco pinturas sobre tabla fueron estudiadas por el profesor Post quien las atribuía a Pedro de Aponte (Post, Chandler R., *A History of Spanish Painting. Volume XIII. The schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1966, pp. 84-86).

- 3 Archivo Parroquial. Inventario de la parroquia de San Miguel Arcángel de la Villa de Alfajarín, 1930, folio 64v. “Dos tablas de mucho mérito (siglos XV y XVI, respectivamente). Representando las Tentaciones de San Antón y la Venida del Espíritu Santo”. Sin embargo, cuando en marzo de 1926 visitara la parroquia de Alfajarín el profesor de la Universidad de Cambridge (Massachusetts), Chandler R. Post, la pintura ya se encontraba desvinculada del retablo y guardada en la sacristía parroquial, por lo que no la pudo conocer. Dejó muestra de su admiración por la obra gótica en una nota que se recoge en otro de los libros parroquiales (16 de noviembre de 1929, fol. 60v, párroco Hipólito García), “El retablo de Nuestra Señora de Montserrat fue visitado y detenidamente examinado en 30 de marzo de 1926 por Mister Chandler R. Post, Profesor de Bellas Artes de Cambridge (Estados Unidos) quien dejó una tarjeta con el siguiente dictamen: “El retablo de la Virgen de Montserrat es una obra aragonesa de los últimos años del siglo XV de la mayor importancia. Perteneció a los grupos de pinturas aragonesas influidas por Bartolomé Bermejo”.
- 4 LAPLANA, Josep de C., *Montserrat. Arte e Historia*, Barcelona, Angle Editorial, 2009.
- 5 En Zaragoza había en la segunda mitad del siglo XII una ermita dedicada a San Blas, modesto santuario poseedor de una de sus reliquias, que desde 1266 llevaba el nombre de San Pablo. Las necesida-

des de una creciente población motivaron que hacia 1284 fuera destruida para edificar un nuevo templo dedicado a San Pablo apóstol, comenzado a finales del XIII, cuya construcción de prolongaría hasta mediados del siglo XIV. La nueva iglesia, mucho más ambiciosa, edificada en ladrillo en estilo gótico mudéjar, era poseedora de un claustro gótico y de un esbelto campanario octogonal a los pies que, a pesar de las transformaciones efectuadas en el edificio, todavía perdura. Convertida en parroquia, fue cabeza de un populoso barrio de agricultores, artesanos y comerciantes que mantuvieron su devoción a San Blas, cuya reliquia veneraban y veneran hasta la actualidad. En 1559, el platero Andrés Marcuello, con proyecto original y asesoramiento del pintor Jerónimo Vicente Vallejo Cósida, se comprometió con los obreros de la parroquia de San Pablo a realizar un busto-relicario de San Blas, en plata repujada con esmaltes y joyas, para colocarlo en la iglesia, que debía estar concluido en la Navidad de 1560.

- 6 La cita de Giorgio Vasari dice como sigue: “E ciò era che tuto il sapere e potere della grazia era nella natura esercitata dallo studio e dalla arte, perché in Michele Agnolo faceva ogni dì frutti piú divini che umani, come alertamente cominciò a dimostrarsi nel ritratto che e fece d’una carta di Martino Tedesco stampata, che gli dette nome grandissimo. Imperoché, essendo venuta in Firenze una istoria del detto Martino, quando i diavoli battono battono Santo Antonio, stampata in rame, Michele Agnolo la ritrasse di penna, di maniera che non era conosciuta, e quella medesima coi colori dipinse; dove, per contraffare alcune strane forme di diavoli, andava a comperar pesci che avevano scoglie bizzarre di colori, e quivi dimostrò in questa cosa tanto valore, che e ne acquistò e credito e nome” (*Le vite de piú eccelenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri*, Firenze, 1550). Miguel Ángel entró en el taller de Ghirlandaio en 1488, el 1 de abril.
- 7 LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, “Influencia de Martín Schongauer en los primitivos aragoneses”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVII, Zaragoza, 1984, pp. 15-39.

Sobre el viaje de Schongauer a Valencia, según las investigaciones del doctor Arwed Ulrich Koch, el artista alemán viajaba con mercaderes alemanes, en una compañía como la llamada “Grosse Ravensburger Handelsgesellschaft” (Compañía mercantil de la Ciudad de Ravensburg) que tenía en aquella época oficinas o almacenes en Barcelona,



La función prioritaria de los retablos era servir para el adoctrinamiento religioso. Hoy en día esa función ha perdido su sentido y contemplamos ahora el retablo más como una obra de arte que como un medio para provocar la devoción de los fieles. El montaje que actualmente presenta el retablo de la Virgen de Montserrat de Alfajarín es incongruente y muy tardío (principios del siglo XX), pero no cabía proponer su desmembramiento puesto que responde a una intervención considerada ya histórica. La ley 16/85 del Patrimonio Histórico Español, en su artículo 39 es clara en ese aspecto: *Las restauraciones respetarán las aportaciones de todas las épocas existentes. La eliminación de alguna de ellas sólo se autorizará con carácter excepcional y siempre que los elementos que traten de suprimirse supongan una evidente degradación del bien y su eliminación fuese necesaria para permitir una mejor interpretación histórica del mismo...*

- Valencia y Zaragoza. Véase al respecto: KOCH, A.U., "Auf Schongauers Spuren in Spanien. Ein Gemälde in Valencia gibt ein Geheimnis preis", *Weltkunst*, Heft 10, IX, 1998, pp. 1882-1884. Y también, del mismo, "Der botanische Nachweis einer Reise. Martin Schongauers zur Iberischen Halbinsel", en *Mitt. Dtsch. Dendrol. Ges.* (MDDG), 93, 2008, pp. 69-76.
- 8 POST, Chandler R., "The Alfajarín Master", *A History of Spanish Painting*, Cambridge Massachusetts Harvard University Press, 1934, vol. V (1934), pp. 184, 197 y 201. POST, Chandler R., "The followers of Bermejo. The Alfajarín Master and his school", *A History of Spanish Painting*, vol. VIII (1941), pp. 142-182.
  - 9 SERRANO Y SANZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Tercera Época*, año XVIII, t. XXXI, julio a diciembre de 1914, pp. 446-448.
  - 10 LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, "Bartolomé Bermejo y su incidencia en el panorama artístico aragonés", en RUIZ I QUESADA, Francesc (dir.), *La pintura gótica hispano-flamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, (catálogo de la exposición celebrada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya en Barcelona, del 26 de febrero al 11 de mayo de 2003; y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, del 9 de junio al 31 de agosto de 2003), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003, pp. 41-47.
  - 11 REBORA, G., ROVERA, G., y BOCHIOTTI, G., *Bartolomé Bermejo e il triptico di Acqui*, Acqui Terme, L'Anora Editrice, 1987.
  - 12 LACARRA DE MIGUEL, José M<sup>a</sup>, "Un libro de notas del secretario del rey Católico, Juan de Coloma", en *Martínez Ferrando, Archivero. Miscelánea de estudios dedicados a su memoria*, Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1968, pp. 217-237.
  - 13 SERRANO Y SANZ, Manuel, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3<sup>a</sup> época, año XX, t. XXXIV, enero a junio de 1916, pp. 477-478.
  - 14 ESTEBAN ABAD, Rafael, "Heráldica y Linajes Darocenses: Díez de Aux", en *Estudio histórico-político sobre la Ciudad y Comunidad de Daroca*, Teruel, Instituto de estudios Turoleses, 1959, pp. 292-296. Doña Isabel Díez de Aux, esposa de don Juan de Coloma, hizo testamento en la ciudad de Zaragoza ante el notario Antón Maurán, en el año 1482. Copia de su testamento se guarda en un protocolo notarial conservado en el archivo parroquial de Bâguena (Teruel), a cuyo párroco, don Jesús Sanz agradezco las facilidades otorgadas para su consulta. PARDILLOS MARTÍN, David, "Documentos medievales de Zaragoza conservados en el archivo parroquial de Bâguena (Teruel)", *Aragón en la Edad Media*, XX, Zaragoza, 2008, doc. 26, p. 611.
  - 15 Noticia dada a conocer por SERRANO Y SANZ, Manuel, "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Tercera Época*, año XX, t. XXXIV, enero a junio de 1916, p. 79. En el texto se incluye la capitulación con Juan Just para la mazonería del retablo, y la escritura del encargo de la pintura con Tomás Giner pero faltan la capitulación a que se refiere la escritura. En su estudio proponía Serrano y Sanz que fueran de Tomás Giner las tablas góticas del retablo de la Virgen de Montserrat que pudo conocer en la iglesia de Alfajarín, algo a todas luces imposible al no tratarse del primitivo retablo mayor que estaría dedicado a San Miguel Arcángel, titular de la parroquia, ni coincidir en estilo con el de Tomás Giner, pintor de Zaragoza (ca. 1459-†1480) de quién se conoce su obra.
  - 16 De acuerdo con Serrano y Sanz en el año 1467 eran señores de Alfajarín don Juan Pérez Calvillo y doña Sancha de Mur.
  - 17 SERRANO Y SANZ, Manuel, "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3<sup>a</sup> época, año XVIII, t. XXXI, julio a diciembre de 1914, p. 438, y pp. 444-446.
  - 18 Se desconoce si su destino primitivo fue el de la ermita de la Virgen de la Peña, donde estuvo hasta hace algunos años, o había sido llevada allí en época moderna desde la parroquia o desde alguna otra ermita situada en el término de Alfajarín, hoy desaparecida. La sarga mide 1,76 x 2,13 metros, sin bastidor. Fue restaurada por la empresa Espacio Restauro, S.L. de Zaragoza, entre septiembre y diciembre de 2006, por encargo del Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deportes.

# Cáliz de don Juan Fernández de Heredia o del Compromiso de Caspe

**MAESTRO PLATERO B de la corte papal de Aviñón**  
(Francia)

23 (altura) x 17 x 17,3 (base) cm; 11,2 cm (Ø copa);  
2,4 cm (Ø esmaltes en nudo); 2,6 cm (Ø esmaltes en  
la base)

Plata en su color y sobredorada, conformada, cincelada y burilada. Esmaltes a fuego (azul cobalto, ámbar, verde esmeralda, rojo bermellón y púrpura-malva)

Hacia 1354–1396

**CASPE** (Zaragoza), Colegiata de Santa María la Mayor. Archidiócesis de Zaragoza

OBRA NO EXPUESTA

## MARCAS Y PUNZONES

- [Pareja de llaves cruzadas sobre letras góticas] / AVIN (marca de localidad, punzón pontificio de Avignon en Francia)
- [Flor pentapétala con botón central] / B (marca del punzón de platero)
- Escudos heráldicos esmaltados de don Juan Fernández de Heredia (en el nudo y la base)

## RESTAURACIÓN

Plan 2004–2005. Beatriz Gómez Jordana (Zaragoza). 2006

El “cáliz” es un tipo de vaso sagrado del servicio litúrgico católico, utilizado por el sacerdote en la celebración de la Misa, en conmemoración de la cena del Jueves Santo cuando Jesucristo instituyó la Eucaristía (Cor 11, 23-26), para consagrar el vino con gotas de agua que se transforman en su verdadera sangre, según la teoría de la transustanciación enunciada por la Iglesia en 1215 en el IV Concilio de Letrán.<sup>1</sup>

Este sobrio cáliz con esmaltes,<sup>2</sup> que presenta proporciones armoniosas y elegantes, impresiona cuando se sostiene en las manos, no sólo por su peso físico, sino por su “peso histórico” y sus connotaciones simbólicas para el Reino de Aragón.

Su “copa” en forma casi cónica muestra las facetas para conformarla, y la “sobrecopa” a modo de verticilo floral externo se compone por sépalos acorazonados que están soldados como en las especies gamosépalas, decorado por seis flores pentapétalas grabadas y esmaltadas, en las que quedan restos de esmalte rojo en el botón central y azul en el fondo, con verde en hojitas puntiagudas. El “astil” es hexagonal y en cada cara se grabó una pequeña flor pentapétala rodeada por doble corola tetrapétala que han perdido mayoritariamente los esmaltes. Las junturas se

cubren por “cenefa perlada”. *Nudo* en esfera aplastada o geoido en cuyo ecuador seis salientes circulares enmarcan en cada uno su correspondiente placa de esmalte (24 mm de diámetro), de fondo azul sobre hojas de laurel grabadas en bajorrelieve, se alternan: dos con escudo heráldico de tres almenadas torres de plata sobre gules, otros dos con escudo de cruz de plata sobre gules, y dos con imagen de Jesús en busto. De éstos, uno conserva el esmalte rosado en rostro, negro cabello y barba, verde y ámbar en el nimbo crucífero, verde la túnica y púrpura-malva en manto. La segunda faz de Jesús ha perdido en gran parte los esmaltes, permitiendo apreciar el nitido grabado. El cáliz se soporta por un consistente “basamento” con perfil mixtilíneo, que alterna 3 picos y 3 lóbulos; en cada uno de los lóbulos se ha recortado un círculo (26 mm de diámetro) dónde se ha insertado la placa de esmalte. Dos de ellas llevan el escudo de las 3 torres en plata sobre gules y la 3ª con escudo de cruz de plata sobre gules. El centro de la base se eleva en tronco de pirámide hexagonal para enlazar con el astil. Bordea triple moldura: la inferior y exterior lisa prominente en listel, 2ª en almenas recortadas, 3ª troquelada en sarta de perlitas del propio metal entre doble bocel.

Se mostró en numerosos eventos y ocasiones comentado por diversos eruditos: ya en la exposición *Hispano-Francesa de Zaragoza-1908*, en la sección retrospectiva de arte, Bertaux<sup>3</sup> destacó sus esmaltes de modelos sieneses. En 1938 Federico Torralba<sup>4</sup> confirmó esta opinión en su publicación sobre esmaltes en Aragón, y después en 1991 para la exposición *El espejo de nuestra historia* insistió en esa línea aunque sin citar ejemplos concretos. En 1957 Francisco Abbad<sup>5</sup> dijo en su catálogo: *En la Exposición Hispanofrancesa de Zaragoza se exhibió un cáliz con su patena que la tradición dice ser el usado por San Vicente Ferrer en la misa del día de la proclamación de la Sentencia Arbitral del Compromiso. Aunque esta tradición no pueda aceptarse, por tratarse de una pieza manifiestamente posterior al año 1412, es un cáliz de estilo gótico, con algunos esmaltes en el nudo, muy bello*. Estudios posteriores nos permiten aceptar la tradición y concretar una cronología más temprana contextualizando con precisión sus características. Citaremos como escritores representativos de publicaciones sobre Caspe a Cristóbal Guitart<sup>6</sup> y a Miguel Cabellú.<sup>7</sup> Entre los congresos<sup>8</sup> y otros historiadores del arte que han comentado esta obra artística destacamos a Juan Francisco Esteban,<sup>9</sup> Cristina Esteras,<sup>10</sup> Mª Luisa Martín,<sup>11</sup> Gonzalo Borrás,<sup>12</sup> José Ignacio Calvo,<sup>13</sup> y José Manuel Cruz Valdovinos.<sup>14</sup>

Los escudos heráldicos esmaltados que aparecen en este cáliz, en base y nudo, coinciden con los motivos del escudo de armas del noble aragonés Don Juan Fernández de Heredia<sup>15</sup> (h. 1310–†1396), tal como se esculpieron en su sepulcro de la Colegiata de Caspe, en concreto en la almohada junto a su efigie funeraria yacente, según hemos apreciado en fotografías antiguas anteriores a la destrucción del sarcófago. Así esta obra artística se vincula a este importante personaje, escritor-historiador y bibliófilo, pero también poderoso guerrero que navegando y luchando por el mediterráneo sufrió dos años de cautiverio, resistió en Rodas, defendió Morea y ocupó Corinto, alcanzando los más altos honores en la Orden de San Juan de Jerusalén, llegó a ser nombrado Gran Maestre; también ejerció como diplomático



co al servicio de los reyes de la Corona de Aragón Pedro IV (1336-1387) y sus hijos Juan I (1387-1395) y Martín I (1395-1410), especialmente como legado pontificio. Desde 1356 en la corte de Aviñón, donde el papa Inocencio VI le nombró gobernador de la ciudad y le encargó su defensa, mandando ampliar sus imponentes murallas, declaradas en 1995 Patrimonio de la Humanidad.<sup>16</sup> Don Juan seguirá con los pontífices Urbano V, Gregorio XI y Benedicto XIII (el también aragonés don Pedro de Luna 1328-†1423). Éste fue ayudado por don Juan, según el historiador Jerónimo Zurita,<sup>17</sup> quien relata como estaba la cámara apostólica de Aviñón tan pobre que tenía empeñados los ornamentos de la capilla, hasta que fueron rescatados gracias a la prodigalidad y bienes de Fernández de Heredia.

Su poder económico además le permitió sufragar importantes obras arquitectónicas y de otras artes, como se ha puesto de manifiesto en la exposición<sup>18</sup> itinerante con la que Diputación de Zaragoza ha conmemorado durante 2010 el aniversario de su nacimiento en la localidad zaragozana de Munébrega; también su unión afectiva con Caspe, donde por voluntad testamentaria eligió su sepultura aunque murió en Aviñón, y legó el cáliz que nos ocupa, entre obras de orfebrería y platería, como los relicarios para un fragmento de la Vera Cruz, una Santa Espina; cabezas de San Fortunato, Santa Úrsula y Santa Waldesca, monja de la orden femenina sanjuanista. A estas se añaden otras reliquias y relicarios para las localidades de Alfambra, la testa de Santa Beatriz; para Villel la de Santa Otilia; para Cella la de Santa Rosina, etc... Por desgracia no han perdurado, sólo permanece en Caspe el Lignum Crucis pero reformado, aunque los demás podrían haber sido incluso más espectaculares que los magníficos Bustos-relicarios de San Valero, San Lorenzo y San Vicente, que se conservan en la Seo de Zaragoza, y que fueron enviados desde Aviñón por el Papa Luna.<sup>19</sup>

El punzón de la Corte Papal de Aviñón ha dejado su impronta (6 x 9 mm) en el anverso de la base de este cáliz, en lugar destacado. Se aprecian nitidamente las llaves cruzadas, símbolo de San Pedro y por ende de los papas, y las letras góticas del nombre abreviado de la ciudad. Mientras que la prueba de calidad de la plata por la burilada zigzagueante (24 x 2 mm) se hizo en el reverso, su lugar habitual. El punzón aviñonés indica que a esta obra se le comprobó la calidad de su plata en Avignon, ciudad francesa fortificada a orillas del río Ródano (capital del departamento de Vaucluse, en la región de Provenza-Alpes-Costa Azul), sede oficial pontificia entre 1309-1377 y en 1378 cismática.<sup>20</sup> Esta ciudad



Marca de la ciudad de Avignon • Marca del platero.

desde que Clemente V (el francés Bertrand de Got,<sup>21</sup> papa entre 1305-1314) y sus cardenales se refugiaron en 1309, se fue convirtiendo en lugar de encuentro internacional religioso, así como centro artístico y crisol creativo de influencias diversas. Quiero resaltar aquí que ha quedado constancia documental de que Juan XXII (papa desde 1316 a 1334) encargó una rosa de oro al orífice Minucchio de Siena para regalar al Conde de Neuchâtel, cuyas armas ostenta todavía esta obra de orfebrería (núm. Cl. 2351, vitrina 2-sala 16, Musée National du Moyen Age, París), lo que demuestra las relaciones con artífices italianos provenientes de Siena. En 1997 José Manuel Cruz Valdovinos<sup>22</sup> comisarió una exposición en la que mostró el cáliz caspolino junto a otras muestras de la producción aviñonense.

La otra marca “[flor] B” (3 x 5 mm) correspondería al punzón de un maestro platero, y curiosamente ocupa otro lugar destacado del anverso de la base en otro lóbulo. Consideramos que el motivo en flor pentapétala con botón central es similar al de los diseños decorativos del guardacopa y del astil, por lo que podría corresponder a un estilema característico de este autor. El cual, por ser muy prestigioso y conocido en su tiempo, sólo se identifica por la inicial “B” en su punzón, sin incluir el nombre y apellido completo. La pérdida de documentación y de otras obras durante la Revolución Francesa de 1789 ha impedido una identificación más precisa hasta el momento. Sí se ha conservado documentación en la Corona de Aragón<sup>23</sup> con nombres de orfebres y plateros que desde diversas procedencias europeas se trasladaban por las diversas cortes, tales como la Real Parisina, la Pontificia Aviñonesa, la Real Aragonesa y otras nobiliarias. Se aprecian estas influencias internacionales en Pere Bernés (doc. 1357-60) que firma (“Pere Berneç me feu”) la predela del retablo de plata dorada en la catedral de Gerona, cuyos esmaltes, especialmente los del copete entre tapajuntas perlados, recuerdan los del Cáliz de Caspe.

Son característicos de los territorios de la Corona de Aragón estos adornos con “*listel perlado*” o cenefa de hilera de diminutas bolitas del propio metal sobre superficie bruñida, del que proponemos como precedente de interés la áurea Cruz-Relicario “Lignum crucis” encargada en 1326 por don Juan de Aragón, hijo del rey Jaime II y de Blanca de Anjou, que por su nombramiento como arzobispo de Toledo (1318-1328) la donó a la catedral Metropolitana.<sup>24</sup> Otros ejemplos con “ribetes perlados”: las elegantes y austeras cruces de Vallibona, Sierra d’en Galcerán, la núm. 577 del Museo de Artes Decorativas de Madrid, la de Cincorres y Ortells, las de Villares y Palanques en Forcall, entre otras, o los copones de Castell de Cabres y el núm. 2867 del Museo Lázaro Galdiano punzonados en Morella.<sup>25</sup>

Las relaciones morfológicas, por el tipo concreto de cáliz (de copa cónica y con esmaltes en sobrecopa+nudo+base mixtilínea), las subdividiremos en dos grupos atendiendo a la decoración en superficie:

- a) Lisa bruñida. Los cálices más parecidos al que don Juan Fernández de Heredia (†1396) legó a la Colegiata de Caspe presentan superficie bruñida y se muestran en importantes museos: cáliz perteneciente al Prior of the Guild of St. Michael, hecho en Italia en 1365, Victoria &





Cáliz perteneciente al Prior of the Guild of St. Michael, hecho en Italia en 1365. Victoria & Albert Museum, Londres • Cáliz de escuela italiana A.3361, s. XIV. Musée de la Chartreuse de Douai, Francia • Cáliz nº 63-67. Metropolitan Museum, Nueva York • Cáliz nº Cl.14779, TA-72. Musée National du Moyen Age, Thermes de Cluny, Francia • Cáliz nº 2219, TA-77. Musée National de Moyen Age, Thermes de Cluny, Francia • Cáliz nº A.3362. Musée de la Chartreuse de Douai, Francia.

Albert Museum, Londres, U.K.; cáliz de escuela italiana, s. XIV, núm. inventario A.3361, Musée de la Chartreuse de Douai, Francia; muy similar en base y copa el Cáliz del Metropolitan Museum de Nueva York, núm. inventario 63-67 (20,6 x 16,8 cm y copa 7,5 x 10,6 cm), de taller Barcelonés, h. 1400, cuya base mixtilínea lleva tres esmaltes circulares, uno con el escudo de Sor Aldonza Prunera,<sup>26</sup> además de los temas religiosos Anunciación y Crucifixión, aunque difiere en el nudo con losanges; cálices del Musée National du Moyen Age, Thermes de Cluny,<sup>27</sup> Francia, cáliz núm. Cl.14779, TA-72 y cáliz núm. 2219, TA-77; y el deteriorado cáliz núm. A.3362 de Douai, en Musée de la Chartreuse, también en Francia.

- b) **Recargada prominente.** La estructura del cáliz de Caspe aparece en otros ejemplares italianos con decoración en relieve prominente y bellos esmaltes, cuyo antecedente principal es el cáliz que el Papa Nicolás IV (1288-1292) donó a la basílica de San Francisco de Asís, obra del orfebre sienés Guccio di Mannaia,<sup>28</sup> quien maravilló por esta obra innovadora con esmaltes traslúcidos sobre relieves con iconografía franciscana. Similar copa cónica y astil de nudo en geoide con esmaltes circulares, difiere en la recargada decoración. En Siena el refinamiento parte de la influencia de iconos bizantinos alcanzando peculiaridades propias en el Trecento con pintores de la importancia de Duccio, Simone Martini, Pietro y Ambrogio Lorenzetti,... Destacaré los listeles almenados y perlados en el Cáliz y patena de la catedral de Ávila elaborados hacia 1330 por el aurífice sienés Andrea Petrucci,<sup>29</sup> con paralelismos al Cáliz de Piero de Sassoferato, 1341, en el Metropolitan Museum, Nueva York.<sup>30</sup> El cáliz caspolino guarda lo esencial en sus proporciones y elegancia de líneas, como la esbeltez que caracterizará el gótico internacional en otras manifestaciones artísticas, eligiendo el brillo bruñido, indicado por el carácter guerrero del donante pero también siguiendo la moda cortesana.

Después de revisar los cálices medievales franco-italianos con sus esmaltes, podemos valorar mejor el par de tondos esmaltados con sendos bustos de Jesús en el nudo del cáliz: la intensa y directa mirada de Jesucristo o el detalle de su flequillo, nos recuerdan imágenes precedentes o con-

temporáneas en torno al Mediterráneo, por ejemplo, entre las miniaturas el Pantocrátor (siglo XIII) del Misal oscense;<sup>31</sup> mosaicos bizantinos como la Déesis de Santa Sofía (Constantinopla-Estambul), que probablemente se creó después de que el Imperio Bizantino reconquistara la ciudad al Imperio Latino en 1261; o el mosaico del Baptisterio de Florencia realizado en 1265 por Coppo di Marcovaldo. En orfebrería-platería el tondo de la cruz procesional de la Colegiata gerundense de Vilabertran<sup>32</sup> (h. 1300); y especialmente los mencionados esmaltes del copete del Retablo en la catedral de Gerona, realizados entre 1357-60 por Pere Bernés,<sup>33</sup> cuyos enmarques presentan incluso molduras perladas como las del cáliz de Caspe.

Un esmalte de Jesús Salvador bendiciendo presidía la patena, a juego con ambos esmaltes de Jesús del nudo del cáliz. Por desgracia este círculo de metal sagrado para la liturgia eucarística desapareció en 1936, como también se perdió entonces la llamada *Patena del Papa Luna* de la catedral de Tortosa.<sup>34</sup> Abbad<sup>35</sup> en 1957 publicó una fotografía en blanco y negro de la “patena caspolina” que se habría tomado antes de la citada contienda. Federico Torralba<sup>36</sup> en 1991 describió el esmalte central de la patena con sus tonos, por lo que suponemos que la habría visto anteriormente o contaría con una reproducción en color. En 1994 José Ignacio Calvo<sup>37</sup> apuntó que después de la desaparición del cáliz en 1936 fue devuelto por la Cruz Roja Internacional en 1939, aunque sigue sin recuperarse la patena. Recientemente Elsa del Cacho ha recogido el testimonio oral de Carlos Alastuey sobre su abuelo Amalio Pérez Hernández, Abogado del Estado, que protegió el cáliz y el Lignum Crucis.<sup>38</sup>

La función litúrgica, que ha mantenido este cáliz, pudo tener un hito en las celebraciones eucarísticas durante el llamado “Compromiso de Caspe”, por la reunión allí mantenida en 1412 con la firma de un acuerdo, donde se dirimió la elección para la sucesión al trono de la Corona Aragonesa tras la muerte de Martín el Humano en el 31-mayo-1410. La tradición mantenía la utilización de este cáliz por dos de los compromisarios más famosos: Domingo Ram, obispo de Huesca, y Vicente Ferrer, fraile dominico (posteriormente canonizado), cuando Fernando de Antequera fue proclamado rey el 24 de junio de 1412. Por lo expuesto anterior-

mente todo encaja para que pudiera ser así. La proximidad de su aniversario está promoviendo la investigación histórica-artística y la celebración de actos conmemorativos.<sup>39</sup>

Entre los significados de este cáliz, el ser un símbolo múltiple, primordialmente del medievo aragonés e internacional en el siglo XIV, vinculado a personalidades tan relevantes como don Juan Fernández de Heredia, y con acontecimientos históricos tan importantes como la elección de un nuevo monarca y dinastía para Aragón en 1412; o alcanzarle el drama de la guerra civil de 1936, cuando se perdió su compañera la patena; pero también unido sentimentalmente a generaciones de Caspolinos por haber presidido sus celebraciones religiosas; sin olvidar el valor artístico como muestra del arte de la platería-orfebrería de su tiempo, ligado a la actualidad de ser uno de los elementos más representativos del Patrimonio Cultural de Caspe.

María Esquíroz Matilla

## EXPOSICIONES PRINCIPALES

- 1908, *Exposición Hispano-Francesa, Exposición de Arte retrospectivo*, Zaragoza. GIMENO RIERA, Joaquín, "La Orfebrería en la selección de Arte Retrospectivo. Nota acerca de algunas obras". *Revista Aragonesa*, julio a diciembre de 1908, pp. 89-73.
  - 1956, *Exposición del V Centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer*, Diputación Provincial de Zaragoza, Palacio Provincial, Zaragoza, 1956.
  - 1991-1992, *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Arzobispado de Zaragoza-Ayuntamiento de Zaragoza, Palacio Arzobispal de Zaragoza, octubre de 1991 a febrero de 1992.
  - 1994, *Benedicto XIII, el papa Luna*, Zaragoza, 1994, núm. 54.
  - 1997, *Platería Europea en España (1300-1700)*, Sala de Exposiciones de la Fundación Central Hispano, Madrid, 15 de octubre - 14 de diciembre de 1997, cat. 6.
- 
- 1 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "El esplendor de la liturgia" en CASASECA, Antonio (comisario), *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, pp. 19-56, en concreto p. 23.
  - 2 Agradezco a D. Miguel Antonio Flecha, párroco de Caspe, las facilidades dadas.
  - 3 BERTAUX, Émile, *Exposición retrospectiva de Arte, 1908*, Zaragoza-París, 1910 (introducción de M. PANO y prólogo de F. MORENO), pp. 271-273 y lám. 84. PAMPLONA ESCUDERO, Rafael (dir.), *Libro de Oro. Exposición Hispano-Francesa de 1908. Crónica ilustrada*, Zaragoza, Imprenta y fotograbado del Heraldo de Aragón, edición oficial, 1911, vid. MONEVA PUVOL, Juan, "La exposición de arte retrospectivo", pp. 202-243, en concreto pp. 206 y 234.
  - 4 TORRALBA SORIANO, Federico, *Esmaltes aragoneses*, Zaragoza, 1938, pp. 19-20 y 25. TORRALBA SORIANO, Federico, "Cáliz del Compromiso", en BUESA CONDE, Domingo, y RICO LACASA, Pablo (comisarios), *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (catálogo de la exposición organizada por el Arzobispado y el Ayuntamiento de Zaragoza en San Juan de los Panetes, la Lonja y el Palacio Arzobispal, del 5 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992), Zaragoza, Arzobispado y Ayuntamiento, 1991, pp. 340-341.
  - 5 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España: Zaragoza*, Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1957, vol. I, p. 457, y vol. II, láminas con fig. 1175.
  - 6 GUITART APARICIO, Cristóbal, *La Colegiata de Santa María la Mayor y el Castillo del Compromiso en Caspe*, Caspe, GCC, 1974. GUITART APARICIO, Cristóbal, "Caspe. Arte", en FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy (dir.), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, 1980, t. III, p. 711.
  - 7 CABALLÚ ALBIAC, Miguel, *Ruta urbana de Caspe*, Zaragoza, IFC, 1979, p. 12. CABALLÚ ALBIAC, Miguel, *Ruta del Bajo Aragón zaragozano*, Zaragoza, IFC, 1982, p. 17.
  - 8 Por ejemplo las Actas del IX Coloquio de Arte Aragonesa, celebrado en Caspe, los días 26-27 y 28 de octubre de 1995, Zaragoza, ed. DGA, sobre todo las interesantes comunicaciones sobre Aragón y los demás territorios de la antigua Corona de Aragón en sus relaciones artísticas.
  - 9 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "Cálices", en FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy (dir.), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, 1980, t. III, p. 585. ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "Cáliz del Compromiso", en *Benedicto XIII, el papa Luna*, Zaragoza, 1994, núm. 54.
  - 10 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Orfebrería de Teruel y su provincia, siglos XIII al XX*, Teruel, IET, 1980, t. I, p. 49.
  - 11 MARTÍN ANSÓN, M<sup>a</sup> Luisa, *Esmaltes en España*, Madrid, 1984, p. 84.
  - 12 BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., "Historia del Arte I. De la Prehistoria al fin de la Edad Media", *Enciclopedia Temática de Aragón*, 1986, t. 4, pp. 218 y 221.
  - 13 CALVO RUATA, José Ignacio, *Arte en la ciudad de Caspe*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1994, pp. 129-131.
  - 14 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería Europea en España (1300-1700)*, Sala de Exposiciones de la Fundación Central Hispano, Madrid, 15-octubre/14-diciembre-1997, cat. 6, pp. 54-55.
  - 15 CORTÉS ARRESE, Miguel, *Juan Fernández de Heredia*, col. "Empelte", 1, Caspe, GCC, 1987, pp. 17-18.
  - 16 En conjunto con el Castillo-Palacio de los Papas fueron declaradas Patrimonio de la Humanidad.
  - 17 GRUPO NONO ART, *Benedicto XIII. La vida y el tiempo del Papa Luna*, Zaragoza, CAI, 1987, p. 64.
  - 18 CACHO BLECUA, Juan Manuel, y BUENO SERRANO, Ana (coords.), *El Gran Maestro Juan Fernández de Heredia y la Europa de su época*, Zaragoza, DPZ, Área de Cultura y Patrimonio, 2010, p. 29.
  - 19 Sobre estos bustos y otros que se perdieron GRUPO NONO ART, *Benedicto XIII...*, 1987, pp. 29-31 y 101. TORRALBA SORIANO, Federico, "San Valero obispo", en BUESA CONDE, Domingo, y RICO LACASA, Pablo (comisarios), *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (catálogo de la exposición organizada por el Arzobispado y el Ayuntamiento de Zaragoza en San Juan de los Panetes, la Lonja y el Palacio Arzobispal, del 5 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992), Zaragoza, Arzobispado y Ayuntamiento, 1991, pp. 120-121; y la portada. ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "Busto de San Vicente", en BUESA y RICO, *El espejo...*, 1991, p. 344. CRIADO MAINAR, Jesús, y ESCRIBANO SÁNCHEZ, José C., "El busto relicario de san Valero de la Seo de Zaragoza. Noticia de su reforma por Francisco de Agüero (ca.1448-1452)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIX-LX, 1995, pp. 122-123. ESQUIROZ MATILLA, María, "El busto-relicario de San Lorenzo en su basílica de Huesca y las conmemoraciones laurentinas" en NASARRE, J.M., y GARCÉS, C. (comisarios), *San Lorenzo y Huesca, siglos de arte y devoción* (catálogo de la exposición), Huesca, Ibercaja, 2009, pp. 33-42.
  - 20 Por la elección en Avignon de Roberto de Ginebra como papa Clemente VII (1378-1394), no reconocida por los cardenales romanos, que le consideraron antipapa y motivó el llamado "Cisma de Occidente".
  - 21 Presidió el Concilio de Vienne entre 1311-1312 que abolió la orden de los Templarios.
  - 22 CRUZ..., *Platería Europea...*, 1997, cat. 6, pp. 54-55.
  - 23 DALMASES, Núria de, GIRALT-MIRACLE, Daniel, y MANENT, Ramón, *Plateros y joyeros de Cataluña*, Barcelona, Destino, S.A., 1985, p. 50.
  - 24 AINAUD DE LASARTE, Joan, *L'Europe Gothique XII-XIV siècles*, París, 1968, p. 293, cat. 457. ALCOLEA, Santiago, *Artes decorativas en la España cristiana*, Madrid, 1975, p. 139 y fig. 143. DALMASES, Plateros..., 1985, pp. 64-65 y 72. DALMASES, Nuria de, *Orfebrería catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (Aproximació a l'estudi)*, *Consideracions generals i catalogació d'obra*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992, pp. 173-175.

- 25 SANJOSÉ LLONGUERAS, Lourdes de (coord.), *La memòria daurada, obradors de Morella s. XIII-XVI*, Valencia, Generalitat Valenciana, Diputació de Castellón y Federación Blasco de Alagón, 2003, pp. 256-260, 270, 278-284, 284, 318-325.
- 26 FALKE, Otto von, *Alter goldschmiedwerke*, vol. I, de "Rütschi, Alfred, collection, sale catalogue, Gallerie Fischer", Luzerna, 1931, p. 44, fig. 77. DALMASES, *Orfebrería catalana...*, 1992, vol. I, pp. 386-387.
- 27 TABURET-DELAHAYE, Elisabeth, *L'Orfèverie gothique (XIII-début XVe siècle) au musée de Cluny: catalogue*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1989, núm. 72 y 294, pp. 186-188. TABURET-DELAHAYE, Elisabeth, "Quelques publications récents sur l'émaillerie gothique italienne", en *Cahiers Archéologiques*, 40, 1992, pp. 187-190.
- 28 DURAND, Jannic, et alii, *El gótico*, Barcelona, Larousse, 2006, p. 51.
- 29 CRUZ VALDOVINOS, J., "Cáliz y patena" en CRUZ, *Platería Europea...*, 1997, pp. 41-45.
- 30 "Chalice of Peter of Sassoferatto [Italian; Siena, from the Franciscan Church of Sassoferatto] (1988.67)", *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000.
- 31 ARCO GARAY, Ricardo del, *Archivos históricos del Alto Aragón*, Zaragoza, 1929, p. 110; LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, y MORTE GARCÍA, Carmen, *Catálogo del Museo Episcopal y Capítular de Huesca*, "Colección Básica Aragonesa", Zaragoza, Guara, 1984; pp. 136-39. YARZA LUACES, Joaquín, "Missale Oscense", en LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, y MORTE GARCÍA, Carmen (comisarias), *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Zaragoza, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, 1993, pp. 346-347. VILLACAMPA SANVICENTE, Susana, *En crucijada de culturas*, Zaragoza, 2008, p. 286.
- 32 DALMASES, *Plateros...*, 1985, pp. 68-71.
- 33 DALMASES, *Plateros...*, 1985, pp. 44-45 y 50-53. DALMASES, *Orfebrería catalana...*, 1992, pp. 81-84.
- 34 DALMASES, *Orfebrería catalana...*, 1992, p.158 y cat. 85, pp. 378-381.
- 35 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España, Zaragoza*, Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1957, vol. I, p. 457 y vol. II, láminas con fig.1175.
- 36 TORRALBA, "Cáliz del Compromiso", 1991, pp. 340-341.
- 37 CALVO, *Arte en la ciudad...*, 1994, pp. 129-131.
- 38 CACHO GALLEGO, Elsa del, "La Vera Cruz de Caspe, el secreto mejor guardado", *La magia de viajar por Aragón*, 62, 2011, pp. 72-77, en concreto p. 76.
- 39 El interregno y el Compromiso de Caspe protagonizaron en noviembre de 2010 la investigación histórica como parte del Congreso y continuación de las fases anteriores de "La Corona de Aragón en el centro de su Historia. Aspectos sociales y económicos (1208-1458)" organizado desde la Dirección General del Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón, así como interesantes exposiciones en el ámbito provincial por parte de la Diputación de Zaragoza.

## RESTAURACIÓN



Este cáliz realizado en plata en su color y plata sobredorada conserva parcialmente los esmaltes que lo decoraban. El esmalte es vidrio reducido a polvo, compuesto básicamente de una mezcla de plomo y bórax, a la que se añaden los óxidos metálicos que le dan el color y que por lo general lo dejan transparente. Su temperatura de fusión se sitúa entre 700 y 850°C. La incorporación del esmalte a la base de metal se puede realizar de varias formas que dan nombre a la técnica: 1) alveolado o tabicado o *cloisonné*, 2) excavado o campeado o *champlevé*, 3) esmalte sobre relieve, 4) pintura en esmalte y 5) esmalte pintado. El esmalte sobre relieve es el correspondiente a la época gótica. En la fotografía se puede observar muy bien el grabado de la placa de plata y las zonas que han conservado esmalte original. Se descarta completar las zonas perdidas por considerar que sería un falso histórico.

# Cruz procesional de los Ángeles

**Autor desconocido. Taller de Daroca**

85 x 47 x 5 cm

Plata en su color y sobredorada, fundida, cincelada y repujada; esmaltes a fuego con pérdidas de capa vítrea.

Finales del siglo XV

**MURERO** (Zaragoza), iglesia parroquial de Santa María la Mayor. Archidiócesis de Zaragoza

OBRA NO EXPUESTA

## MARCAS

- **DAR** (marca de punzón de la localidad de Daroca, en cada pieza medieval)
- Burilada zigzagueante en el enchufe del varal
- **FERNANDO PIRÓ MASCARELL** y **contraste 2003** (marca del restaurador en los fragmentos añadidos en esa fecha)

## RESTAURACIÓN

Plan 2002–2003. Fernando Piró Mascarell (Zaragoza). 2003

## Descripción y clasificación

Francisco Abbad<sup>1</sup> la catalogó como: *Cruz procesional de plata dorada con medallones de esmalte ya perdidos y figurillas fundidas de ángeles. Es de estilo gótico de fines del siglo XV y tiene punzones de Daroca*. Partiendo de esta clasificación inicial iremos añadiendo detalles para precisar la valoración de esta obra, objeto litúrgico de la Iglesia Católica,<sup>2</sup> que consideramos muy interesante, como cruz procesional y parroquial de formato latino, en chapa de plata dorada y detalles en su color, claveteada en alma de madera. Presenta peculiares relieves de jóvenes ángeles con sus alas explayadas, quienes se guarecen bajo doseletes de tracería gótica y se alzan sobre peanas, de fundición aplicados en las cuatro flores de lis con las que finalizan sus brazos. Además ostenta placas figurativas cinceladas para esmaltar a fuego (que han perdido la capa vítrea pigmentada), tanto en el cuadrón central, como en las expansiones tetralobuladas de los brazos rectos, cuyos colores añadirían todavía mayor vistosidad a los contrastes de brillos metálicos. En anverso los cuadrifolios muestran en la cúspide el pelicano alimentando a sus crías, en la horizontal María y apóstol San Juan, abajo Adán o Lázaro saliendo del sepulcro; en el plafón central el nimbo para la figura en bulto redondo del Crucificado de tres clavos. Reverso con los símbolos del *Tetramorfos* y filacteria de cada Evangelista en las cuadrifolias y *Maiestas Domini* sedente en el cuadrilátero de la intersección de los brazos. Carece de macolla o manzana, accediéndose a través de una moldura al enchufe del varal en cañón prismático seisavado articulado en dos tramos. El perfil se rebordea con crestería

vegetal y la superficie es adornada por flores de 6 pétalos con hojas silueteadas y repujadas, que destacan sobre fondo matizado.

## Marcas y punzones

La marca del punzón **DAR** corresponde a Daroca, localidad zaragozana con categoría de ciudad desde el 26-VI-1366, y con privilegio de marcaje<sup>3</sup> por lo menos desde 1352. El Marcador de Plata después de comprobar su calidad, mediante la extracción de buriladas, procedería a su marcado. El tipo de punzón parece el segundo de los darocenses recogidos por Juan Francisco Esteban,<sup>4</sup> quién elogió esta cruz calificándola de “*espléndida obra*”. También coincidiría con la segunda variedad de las marcas recopiladas por Fernández-Munoa y Rabasco,<sup>5</sup> vigente durante el siglo XV. No olvidemos que la población de Murero situada en la ribera del río Jiloca, perteneció a la histórica *Comunidad de Daroca*, y está muy próxima geográficamente. Por eso quedaría vinculada a otras obras provenientes de los talleres de esta importante sede medieval de orfebrería y esmaltería estudiadas por el ya citado Esteban y por Mañas,<sup>6</sup> como las de la dinastía de Juan Tol; o la expansión de encargos por tierras turolenses dados a conocer por Esteras,<sup>7</sup> y los divulgados por Francisco Javier García,<sup>8</sup> entre otros. Tras su restauración en 2003 fue marcada con los punzones del restaurador Fernando Piró Mascarell y del Contraste.

## Relaciones morfológicas, iconográficas e iconológicas

Aquí quiero destacar las relaciones que aportan datos complementarios para caracterizar mejor esta cruz, enfocando a los elementos que la distinguen de otras cruces procesionales con características similares de estructura-floral (flores de lis en las terminaciones de los brazos más expansiones de flores tetrapétalas en placas de esmaltes figurados), así atenderemos a los ángeles escultóricos en relación con los otros aditamentos del anverso y del reverso.

### A) Cruz con Ángeles más Crucificado y placas de esmaltes en relaciones morfológicas, iconográficas e iconológicas

Los ángeles escultóricos aplicados en la Cruz de Murero la identifican y singularizan, por ello me gustaría comentar clasificaciones y referencias sobre estos seres alados y resplandecientes, tan importantes como motivos iconográficos-iconológicos en la cultura judeo-cristiana y en otras,<sup>9</sup> pero dada la amplitud del elenco y posibles interpretaciones, me limitaré a apuntar las que parecen más representativas.

A1) Entre las fuentes iconográficas, la *Biblia* aporta numerosos temas angélicos, así dice que Dios encargó a los



Marca de la ciudad de Daroca.

*Ángeles Querubines* la protección del Árbol de la Vida en el Jardín del Edén (Ge 3, 24). En este sentido la Cruz de Cristo se interpretaría como Nuevo Árbol para conseguir la Vida Eterna (Ap 22, 16-19). Continuando con el Antiguo Testamento y las instrucciones divinas, Moisés ordenó la primera obra de orfebrería de autor conocido *el Arca de la Alianza con Ángeles Querubines de alas extendidas* que realizó *Besalel* (Ex 25, 10-20 y 37, 1-9), lo que ha inspirado numerosas obras de plata y oro. En el Nuevo Testamento Jesús explicaría la nueva alianza con quien quisiera seguirle llevando “su cruz” (Mt 10, 37-39; Lc 9, 23-25).

A2) El anverso de la Cruz de Murero presenta el *Crucificado* de bulto con su “*Nimbo Crucífero*” en la placa del cuadrón, el cual ha perdido sus esmaltes, aunque estos podrían parecerse a los que muestra la *Cruz procesional del Museo Victoria y Alberto de Londres* (Museum number M. 340-1956), de procedencia española, con paralelismos en su estructura flordelisada y expansiones tetrapétalas esmaltadas.<sup>10</sup>

El conjunto del Crucificado más las placas esmaltadas de *María* y *San Juan* representan la *Déesis*: recordando cuando Jesús en la cruz del Calvario entregó su Madre al apóstol Juan (Jn 19, 25-27), y a la humanidad como madre-intercesora. Precisamente la *iglesia parroquial de Murero está dedicada a Santa María*, lo que podría explicar la colocación de ángeles en la Cruz parroquial que la representa, como los que aparecen iconográficamente acompañando las advocaciones Marianas, desde la Anunciación con el Arcángel Gabriel (Lc 1, 26-38), hasta la Asunción con los ángeles que la elevan hasta el cielo, o cantan durante su Coronación...

Un ángel-mensajero fue anunciante de la *Resurrección* de Jesucristo (Mt 28, 1-8), quien prometió resucitar a los buenos cristianos, como lo había hecho con Lázaro (Jn 11, 1-44) lo cual estaría representado en otra placa de esmalte de la cruz de Murero con la apertura de una tumba de la que surge *Lázaro*, o *Adán*, como precursor. Mientras que el *pelicano alimentando con su sangre a sus hijos* aludiría al propio Jesucristo y su sacrificio que se renueva en la Misa con la Eucaristía como alimento para la vida eterna.

A3) A continuación mostraremos algunos diseños de ángeles unidos a una cruz, como en la famosa *Cruz de los Ángeles ovetense*,<sup>11</sup> donada en el año 808 por el rey Alfonso II a la Basílica del Salvador de Oviedo. En Aragón encontramos un ángel en la *Cruz procesional de Abay*,<sup>12</sup> de la que un fragmento del montante muestra un “*ángel turiferario*” descendiendo de una nube hacia el centro de la cruz, justo donde por el otro lado están los relieves del águila de San Juan sobre la *Maiestas Domini*, o *Señor en Majestad*, como antiguo precedente del Románico Aragonés del siglo XII, que pudo estar basado en la visión del Apocalipsis (Ap 8, 3-5) del ángel del incienso.

Más próximos en tiempo y espacio los ángeles de una *Cruz procesional también darocense conservada en el Palacio Arzobispal de Zaragoza*, que tiene evidentes similitudes con la de Murero en sus brazos de termina-

ciones flordelisadas, cuyas lises sobre cardinas enmarcan “*ángeles de respeto*”, en palabras de Ángel San Vicente,<sup>13</sup> y también por los medallones cuadrifolios que han perdido los esmaltes dejando ver el *Tetramorfos* inciso. Esta cruz sobredorada (101 x 44 cm) incluye tracería gótica sobre el Crucificado, y macolla en edificio gótico hexagonal de dos plantas sobre dos estructuras aterrazadas con orlas en flores de lis, en las que se adornan verticalmente las aristas, como en su enchufe en que también se exteriorizan verticalmente las seis nervaduras espinadas. Juan Francisco Esteban<sup>14</sup> la relacionó a su vez con otra *cruz gótica procesional conservada en el Museo de Daroca*, en la que estudió la estructura común en 6/7 según el tamaño total y módulo en el cuadrón.

Para ejemplificar los “*Ángeles Pasioneros*” incluimos la *Cruz procesional de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Perdiguera*<sup>15</sup> (Zaragoza), con gran variedad de figuras de ángeles portadores de símbolos de la Pasión de Cristo: *cartel INRI, clavos y martillos, esponja con vinagre, lanza, etc.* (Mt 27, 48-50; Jn 19, 28-30, etc.); sobre peanas en las terminaciones flordelisadas de esta zaragozana cruz (89 x 43 x 17 cm), cuyo anverso lo preside el Crucificado y el reverso la Virgen, ambas esculturas bajo doseletes góticos tardíos.

Ángeles en brazos y también en macolla aparecen en la *Cruz parroquial de Tosos*<sup>16</sup> (Zaragoza), la cual quiero destacar especialmente como posible hito en la difusión de diseños angélicos por su peculiar disposición del cabezillo, que recuerdan algunos peinados de ángeles en pinturas del prestigioso *Blasco de Grañén* (doc. 1422-59), cuyos atractivos retablos, que han sido estudiados minuciosamente por M<sup>a</sup> Carmen Lacarra,<sup>17</sup> se extienden por un amplio espacio geográfico, entre los cuales se le atribuye uno en el mismo lugar de Tosos, y otro documentado en la localidad cercana de Aguilón, que realizó entre 1457 y 1460 junto a su sobrino Martín de Soria, cuñado del platero Domingo Cardiel; además ya previamente había pintado un gran retablo para la parroquial de Anento, en las proximidades de Daroca, en el que sobresale un *Arcángel San Miguel*; a lo que unimos la comparación documental asidua durante el segundo tercio del siglo XV con plateros tan relevantes como el mismo Pascual de Agüero, Miguel de Monreal y Antón de Tudela; e incluso el 3-6-1457 para un retablo en Épila fue avalista-fiador del pintor el mencionado argentero Domingo Cardiel.<sup>18</sup>

A4) Daroca pudo ejercer como crisol de influencias durante la Baja Edad Media por atraer artistas de gran calidad y procedencias variadas. Los orfebres en Daroca sentirían el acicate de emular el famoso relicario-retablo de los Corporales ofrecido por el rey Pedro IV y realizado en 1384-1386 por el renombrado orfebre barcelonés *Pedro Moragues*<sup>19</sup> que también esculpa alabastro para clientes tan relevantes como el arzobispo don Lope Fernández de Luna.

Durante el verano de 1445 está documentada la estancia en Daroca del famoso escultor *Pere Joan*<sup>20</sup> (1434-1445), procedente de Tarragona y Zaragoza, cuyos co-





nocidos ángeles pudieron también servir de modelos al círculo de escultores y plateros de la Seo Zaragozana, e incluso entre 1479-1482 a Gil Morlanes el Viejo que era natural de Daroca y llegó a alcanzar un cargo de privilegio con el rey Fernando el Católico. Ejemplos en los ángeles que soportan escudos del cabildo o el grupo que rodea al óculo del Retablo Mayor. Documentalmente en los años 1444-1445 con el escultor Pere Joan constan el argentero Pedro Navarro y el platero Jaime Vilanova, un poco después entre 1448-1452 será el platero Francisco de Agüero quien reformará el busto relicario de San Valero.<sup>21</sup>

Otro hito en las influencias e interrelaciones entre las diversas manifestaciones artísticas a la hora de representar ángeles pudo deberse al célebre pintor-viajero andaluz Bartolomé Bermejo<sup>22</sup> que también trabajó en Daroca, pues en 1474 le encomendaron el gran Retablo de Santo Domingo de Silos, terminado con su discípulo Martín Bernat quien después con Miguel Jiménez pinta el *Retablo de la Santa Cruz*<sup>23</sup> (Museo de Zaragoza), del cual destacaré la “*Adoración de la Santa Cruz*”, específicamente para observar el ángel que sostiene un martillo junto a la cruz. Precisamente este diseño pictórico tiene rasgos comunes con algunos de cruces de plata, llegando al ámbito Bungalés,<sup>24</sup> por ejemplo: a) Ángeles turiferarios y pasioneros en cruz de Villavelayo-La Rioja (marcas Burgos-3, I:A/O\*, Rº/ALº), de 1420-26 por el platero Rodrigo Alfonso. b) Ángel pasionero con clavos y martillo en la terminación flordelisada de la cruz de *Requena de Campos*-Palencia (Burgos-2) de hacia 1390. c) Ángel en cruz de *Palenzuela* del Convento de franciscanos en Palencia (Burgos-4, OO/IA, ALFO/NSO) de Alfonso Sánchez de Salinas (1472-1488). d) Sendos ángeles pasioneros en *Cruz del museo arqueológico Nacional* (Burgos-2) de hacia 1400. e) Ángel con esponja y látigo en cruz de *Gamonal* (Burgos-7, OO/FI, P/RS) de 1500-1505 por Bernardino de Porres uno de los plateros más excelsos del gótico final bungalés con influjo alemán. El traslado de diseños angélicos a través de dibujos puede explicar los parecidos morfológicos separados en tiempo o espacio.

## B) Trono del Juicio Final en reverso de la cruz con ángeles y sus relaciones morfológicas, iconográficas e iconológicas

Para rastrear las fuentes iconográficas del reverso nos interesan todos los elementos figurativos que pueden intervenir y sus interrelaciones, buscando la interpretación global de la obra, considerando el Trono como motivo fundamental.

**B1) El trono del cuadrón** que ocupa el lugar central del reverso de la Cruz de Murero, donde se cruzan los travesaños, presenta el grabado a cincel del tema *Maiestas Domini* o “Señor en Majestad”, entronizado sedente, y aunque ha perdido los esmaltes, todavía se distingue como bendice con la diestra mientras con la siniestra sostiene el orbe sobre el que se alza la cruz. El tipo de trono lo hemos encontrado en otras cruces reproduciendo con ligeras variantes morfológicas, tanto represen-

tando a Dios Padre como a Cristo Rey, con las que guarda ciertos parecidos aunque les separan algunas peculiaridades:

a) El cuadrón de Murero en el fondo lleva un cortinaje colgado haciendo ondas, decorado a base de círculos en tríos diseminados como si fuera tejido estampado. Entre las cruces aragonesas que presentan un Trono con un paño a modo de telón, quiero mencionar un par de cruces procesionales turolenses: la de *Navarrete del Río*<sup>25</sup> del siglo XIV, y la de *El Pobo*,<sup>26</sup> de la centuria siguiente, también con detalles circulares en su cortina, aunque en este caso Dios Padre está sentado en el trono y Jesús aparece crucificado sobre el orbe. b) Otro cortinaje se ha representado en el Trono del cuadrón de la Cruz de *Cótar en Burgos*,<sup>27</sup> en cuya parte superior aparecen también ondas, aunque con muchos más pliegues verticales. c) Se reproduce en grupo de cruces punzonadas en Morella como la de *Palanques*,<sup>28</sup> que recrea un grandioso trono arquitectónico con sendos arcos; la de *Forcall*<sup>29</sup> tiene en común la decoración en red rombiforme; la de *Rosell*<sup>30</sup> destaca por conservar el esmalte azul; y la de *Vallibona*<sup>31</sup> por su arquitectura. d) En el cuadrón de la Cruz de *Roturas* (Valladolid), realizado en Burgos<sup>32</sup> entre 1440 y 1460 por estar marcado con punzón Burgos-3, resaltamos el parecido con el panel frontal del trono con decoración en red de losanges, pero difiere en que está inscrito en un círculo rodeado por cuatro motivos foliados en las cuatro esquinas que quedan. e) El de *Montalbo de Cameros*,<sup>33</sup> en Museo Diocesano de Calahorra, con marca de la localidad de Logroño de finales del siglo XV, presenta similar figura y actitud pero inscrito en una placa romboidal con figura nielada y decorándose los espacios triangulares con tres hojas espinosas parecidas al acebo. f-g) Los esmaltes permanecen en las *cruces turolenses*<sup>34</sup> de *Lanzuela* y *Cuencabuena*, que hechas en Barcelona, llevan representaciones del Trono sobre el Arco Iris rodeado por ángeles de múltiples alas; sus cuadrones guardan relación con el de la zaragozana Cruz de *Orcajo*,<sup>35</sup> localidad con término colindante a Murero, que perteneció a la misma Sexma de Gallocanta dentro de la Comunidad histórica de Daroca.<sup>36</sup>

**B2) El Trono Apocalíptico** como tema pictórico (Ap 4, 2-9) lo han versionado muchos artistas lo largo de la historia de la cristiandad. En la Cruz de Murero el conjunto de elementos unido al trono del reverso proporcionaría una escena con el protagonismo de los ángeles y de la Cruz tal como quedó plasmado en el Juicio Final pintado al fresco por el italiano *Giotto di Bondone* en 1306 para la Capilla Scrovegni de Padua. Algunas de las versiones centroeuropeas más famosas las recordamos por ese efecto luminoso multicolor que aparece en el políptico pintado en 1445-1448 por *Rogier Van der Weyden* (Beaune, Borgoña-Francia); por el alemán *Stephan Lochner* en 1440 (Wallraf-Richartz Museum, Colonia, Alemania); y en las tablas del tríptico de *Hans Memling* de 1466 (Museo Nacional de Gdansk en Polonia); en todas ellas aparecen ángeles, e incluso los elementos identificativos de los arcángeles Gabriel y Miguel, res-



Reverso de la cruz.

pectivamente azucenas y espada. Siguiendo la evolución de esta línea iconográfica añadimos aquí otra versión, la aragonesa de Miguel Jiménez y Martín Bernat, en una tabla pintada al óleo perteneciente al ya citado *Retablo de la Santa Cruz*<sup>37</sup> (Museo de Zaragoza), en ella el trono del Arco Iris aparece fragmentado y ha perdido relevancia, porque ha cedido su protagonismo a la presencia más corpórea de los arcángeles, Miguel defensor con su espada, y Gabriel con azucenas simbólicas de la Anunciación, que flanquean a Jesús Resucitado con sus pies sobre el orbe, formando un quinteto contundente con la Virgen y San Juan; mientras suenan las trompetas de un par de ángeles.

- B3) Ángeles y Tetramorfos:** En el Apocalipsis (Ap 4, 5-9) después de describir el trono del Arco Iris se mencionan cuatro seres con seis alas, cuyas formas (ángel+hombre, león, buey y águila) se han venido a denominar *Tetramorfos*. ¿Misión? Aclamarían: *Santo, Santo, Santo, Señor, Dios Todopoderoso, Aquel que era, que es y que va a*

*venir* (Ap 4, 6-9). A esta doxología corresponde el *Sancus* de la Misa, de este modo la liturgia de la Iglesia sería una participación terrestre de la liturgia celestial. Curiosamente en las pinturas del ábside románico de Ruesta<sup>38</sup> (Zaragoza) cada símbolo está sostenido por un ángel, dejando el *Pantocrátor* en el centro, a su vez rodeados por *serafines de múltiples alas*. Así la Patrística<sup>39</sup> inspirándose en la visión de Ezequiel (Ez 1, 5-21), los interpretó por la naturaleza de los ángeles: inteligentes como el hombre, poderosos como el león, laboriosos como el buey y veloces como el águila. Luego San Irineo y la posterior tradición cristiana los ha unido a los 4 Evangelistas identificados por la inscripción de sus nombres en filacterias, como aparecen en la cruz de Murero.

- B4)** Los cuatro ángeles del reverso de los brazos de la cruz de Murero también podrían corresponder a los que ve San Juan cuando dice: *vi a cuatro Ángeles de pie en los cuatro extremos de la tierra* (Ap 7, 1-12). Pero el Apocalipsis cita a muchos más ángeles de los ya mencionados, la propia revelación se efectúa a Juan a través de uno (Ap 1,1-2), y siete ángeles representan las siete iglesias por siete estrellas (Ap 1, 20 a 3, 21); un ángel sube de oriente con el sello divino (Ap 7, 2-8) y una vez marcados los elegidos se unen a *todos los ángeles que estaban en pie alrededor del trono* (Ap 7, 11), después tocan las trompetas (Ap 8-11),... Sirvan como ejemplos pues sería muy extenso pormenorizar más referencias.

- B5)** Propongo como última clave para la interpretación de la Cruz de Murero el siguiente texto del *Evangelio* según San Mateo que une "Jesucristo en su Trono" con sus "Ángeles" en su versión sobre la *Parusía*: *Cuando el Hijo del hombre venga en su gloria acompañado de todos sus ángeles se sentará en su trono de gloria. Serán congregadas delante de él todas las naciones... (Mt 25, 31-32)*. Concluyendo el pasaje cuando Jesús advierte del castigo y anuncia la recompensa: *En verdad os digo que cuanto dejasteis de hacer con uno de estos más pequeños, también conmigo dejasteis de hacerlo. E irán éstos a un castigo eterno, y los justos a una vida eterna* (Mt 25, 45-46). La Cruz de Murero proporcionaría el recuerdo de estos textos bíblicos e imágenes medievales como un retablo-joya, con todos sus significados y advertencias para la vida cotidiana con el fin de conseguir la dicha eterna.

### Funciones múltiples

Funciones religiosas en la Iglesia Católica, principalmente como objeto litúrgico portador de mensajes por su programa iconográfico, que preside los actos de culto y encabeza las procesiones, representando simbólicamente a la Parroquia de Santa María. Respecto a su consideración histórico-artística ejerce una función representativa por ser excelente ejemplar de un tipo de cruz en metales preciosos, cuyos elementos escultóricos y su morfología la singularizan dentro del repertorio de la platería y orfebrería, en especial por mostrar el virtuosismo en el trabajo de los talleres de Daroca, y como elemento muy significativo del patrimonio cultural de Murero.

Maria Esquíroz Matilla

- 1 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España: Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, vol. I, p. 521.
- 2 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, "El esplendor de la liturgia", en CASASECA CASASECA, Antonio (comisario), *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 19 de febrero al 30 de marzo de 1999, pp. 41-43. DIEZ G. O'NEIL, J.L., *Historia de la Misa*, Madrid, Aldecoa, 1941, pp. 31-32.
- 3 ESTEBAN ABAD, R., *Estudio histórico-político sobre la ciudad y comunidad de Daroca*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1959. QUÍLEZ BURILLO, S., "Daroca, Historia Medieval", en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, 1980, pp. 1035-1036.
- 4 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Museo Colegial de Daroca*, Madrid, 1975; ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "Punzones" en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, 1981, p. 2775; ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *La platería de los talleres de Daroca*, Daroca, Molino, 1981; ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "La platería de los talleres de Daroca", en *Programa Fiestas Corpus Christi*, Daroca, 1981, p. 5.
- 5 FERNÁNDEZ, A., MUNOIA, R., y RABASCO, J., *Marcas de la plata española y vi-reinal*, Madrid, Antiquaria, 1992, pp. 76-77.
- 6 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Orfebrería y ornamentos sagrados", en *Las Artes en Comarca del Campo de Daroca*, Zaragoza, DGA, 1996, pp. 177-180.
- 7 ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Orfebrería de Teruel y su provincia, siglos XIII al XX*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1980, t. I, pp. 78-96 y fig. 217.
- 8 GARCÍA MARCO, Francisco Javier, "Cruces procesionales", en *Arte en las Tierras del Jiloca y Gallocanta, Orfebrería gótica*, Zaragoza, 2010, pp. 1-2.
- 9 GODWIN, MALCOLM, *Ángeles*, Barcelona, Robin Book, 1991, pp. 2-237.
- 10 Gallery location, Sacred Silver and Stained Glass, room 83, case 4, Victoria and Albert Museum, Londres, U.K.
- 11 CID PRIEGO, Carlos, "Inventario iconográfico medieval de la Cruz de los Ángeles de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo", en *Anales de la Historia del Arte*, 4 (Homenaje al Profesor Dr. D. José M<sup>a</sup> de Azcárate), Madrid, Editorial Complutense, 1994, pp. 731-746.
- 12 La Cruz procesional de la iglesia de San Andrés de Abay (Jaca-Huesca), fragmento con ampliación circular y dimensiones 68 x 12,8 x 5,5 cm en madera de pino estucada y con imprimación de bol rojo sobre la que se aplicaron finísimas láminas de plata y policromía, imitando de forma económica a las versiones de orfebrería y esmaltes más costosas, ver GARCÍA GUATAS, Manuel, "Cruz procesional de la iglesia de Abay", en LACARRA, M<sup>a</sup> Carmen, y MORTE, Carmen (comisarias), *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval* (26 de junio al 26 de septiembre), Huesca, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, 1993, pp. 294-295.
- 13 SAN VICENTE PINO, Ángel, "Cruz parroquial" en BUESA CONDE, Domingo, y RICO LACASA, Pablo (comisarios), *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (catálogo de la exposición organizada por el Arzobispado y el Ayuntamiento de Zaragoza en San Juan de los Panetes, la Lonja y el Palacio Arzobispal, del 5 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992), Zaragoza, Arzobispado y Ayuntamiento, 1991, p. 347.
- 14 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *La Platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, vol. II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 32-33.
- 15 ABBAD, *Catálogo...*, 1957, p. 166. YUSTE, Rafael (comisario), *Monegros: Arte y Artistas*. Perdiguera-Zaragoza, Diputación de Zaragoza y Ayuntamiento de Perdiguera, 2000, pp. 28-29.
- 16 Agradezco el acceso fotográfico a la Dra. M<sup>a</sup> Carmen Lacarra Ducay, Catedrática de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza, y a Susana Navarro Cubero, Lic. en Historia del Arte y Restauradora.
- 17 LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, "Retablo mayor de San Blas, de la Virgen de la Misericordia y de Santo Tomás Becket", en CALVO RUATA, José Ignacio (comisario), *Joyas de un Patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)*, Zaragoza, DPZ, 2003, pp. 27-49. LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 111-154 (Anento), pp. 190-194 (Tosos), docs. 82 a 98 (Aguilón). LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, *Retablo de San Blas, de la Virgen de la Misericordia y de Santo Tomás Becket de la iglesia parroquial de Anento (Zaragoza)*, Zaragoza, DPZ, 2009, p. 50.
- 18 LACARRA, *Blasco de Grañén...*, 2004, pp. 255-256.
- 19 TORRALBA SORIANO, Federico, "Custodia relicario de los Corporales" en BUESA, D., y RICO, P., *El espejo de nuestra historia...*, 1991, pp. 446-447. DALMASES, N., *et alii*, *Plateros y joyeros de Cataluña*, Barcelona, Destino, 1985, pp. 104 y 108-109. DALMASES, N., *Orfebrería Catalana Medieval: Barcelona 1300-1500 (Aproximació a l'estudi). Consideracions generals i catalogació d'obra*, vol. I, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992, pp. 303-305.
- 20 LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 2000, pp. 64, 97, 150, 154 y 229. STEVEN JANKE, R., "Observaciones sobre Pere Johan", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV, Zaragoza, 1981, p. 118.
- 21 CRIADO MAINAR, Jesús, y ESCRIBANO SÁNCHEZ, Javier, "El busto relicario de san Valero de la Seo de Zaragoza. Noticia de su reforma por Francisco de Agüero (ca. 1448-1452)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIX-LX, 1995, p. 126, n. 40. LACARRA, *El Retablo...*, 2000, p. 230.
- 22 POST, Ch.R., *A history of Spanish Painting*, vol. V, Cambridge (Massachusetts), 1934. BERG, J.F., "Bartolomé Bermejo and Valencia: a reevaluation", XXIII, *CLHA-Granada-1973*, vol. I, Granada, 1976. YOUNG, E., *Bartolomé Bermejo. The Great Hispano Flemish Master*, Londres, 1975. LACARRA, M<sup>a</sup> Carmen, "Bermejo, Bartolomé" en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, pp. 440-441.
- 23 NIETO ALCAIDE, Víctor (Director Musea Nostra), LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, MORTE GARCÍA, Carmen, AZPEITIA BURGOS, Ángel, y BELTRÁN LLORIS, Miguel (Introducción), *Museo de Zaragoza, sección de Bellas Artes*, "Colección Monumentos y Museos", Zaragoza, Ibercaja, 1990, pp. 49 y 54. ORTÍZ VALERO, Nuria, "Martin Bernat y Miguel Jiménez", en MORTE GARCÍA, Carmen (comisaria), *El esplendor del Renacimiento en Aragón* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, de junio a septiembre de 2009; Museo de Bellas Artes de Valencia, de octubre de 2009 a enero de 2010; y Museo de Zaragoza, de febrero a abril de 2010), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Generalitat Valenciana, 2009, pp. 140-144.
- 24 BARRÓN GARCÍA, Aurelio, *La época dorada de la Platería Burgalesa 1400-1600*, Burgos, Diputación provincial de Burgos y Junta de Castilla y León, 1998, vol. I, cruces de Villavelayo (ángel turiferario p. 120 y pasionero p. 123), Requena (pp. 122-127), Palenzuela (p. 137), y Gamonal (p. 137).
- 25 ESTERAS, *Orfebrería...*, 1980, t. II, cat. 2, pp. 90-91.
- 26 ESTERAS, *Orfebrería...*, 1980, t. I, fig.12; t. II, cat. 7, p. 95.
- 27 BARRÓN, *La Época...*, 1998, p. 132.
- 28 SANJOSÉ LLONGUERAS, Lourdes de, *La memòria daurada, obradors de Morella. Siglos XIII-XVI*, Morella, Fundación Blasco de Aragón, 2003, p. 131.
- 29 SANJOSÉ, *La memòria daurada...*, 2003, pp. 404-405.
- 30 PUIG PUIG, Juan, "Plateros en Cati" en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XVIII, 1943, pp. 179-181. VV.AA., *Fidei Speculum. Arte Litúrgico de la Diócesis de Tortosa*, 56, marzo-julio de 2000. SANJOSÉ, *La memòria daurada...*, 2003, pp. 400-403.
- 31 MILLÁN BOIX, Manuel, *Primera exposición morellana de arte* (26 de agosto al 2 de septiembre), Morella, 1928, p. 17. SANJOSÉ, *La memòria daurada...*, 2003, pp. 430-431.
- 32 BARRÓN, *La Época...*, 1998, p. 133.
- 33 ARRÚE UGARTE, M<sup>a</sup> Begoña, *Platería Riojana (1500-1665)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1993, vol. II, pp. 287 y 302, lám.1.
- 34 ESTERAS, *Orfebrería...*, 1980, t. I, figs. VII y 23; t. II, cat. 10 y 14.
- 35 ESQUIROZ MATILLA, María, "Cruz procesional apocalíptica" de Orcajo, en la siguiente ficha de este mismo catálogo. Así como la también turolesse cruz de Collados (ecléctica con partes del siglo XVI) por el *Agnus Dei* que aparece en la placa crucera esmaltada la relacionó

Esteras con la del anverso de la cruz de Orcajo en ESTERAS, *Orfebrería...*, 1980, t. I, pp. 100-101; t. II, cat. 19.

- 36 ESTEBAN ABAD, R., *Estudio histórico-político sobre la ciudad y comunidad de Daroca*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1959. QUÍLEZ BURILLO, S., "Historia Medieval de La Comunidad de Daroca", Zaragoza, *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Unali, 1980, pp. 1041-1042.
- 37 NIETO ALCAIDE, Víctor (dir. Musea Nostra), LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, MORTE GARCÍA, Carmen, AZPEITIA BURGOS, Ángel, y BELTRÁN LLORIS, Miguel (Introducción), *Museo de Zaragoza, sección de Bellas Artes*, "Colección Monumentos y Museos", Zaragoza, Ibercaja, 1990, pp. 49 y 54. ORTÍZ VALERO, Nuria, "Martín Bernat y Miguel Jiménez", en MORTE, *El esplendor del Renacimiento...*, 2009, pp. 140-144.
- 38 ALCOLEA, Santiago, "Pinturas del ábside de Ruesta (Zaragoza)", en LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, y MORTE GARCÍA, Carmen (comisarias), *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval* (26 de junio al 26 de septiembre), Huesca, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, 1993, pp. 288-290.
- 39 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 2002, p. 266.

## RESTAURACIÓN



En la mayoría de los casos, cuando se tiene que intervenir en una obra de orfebrería, se comienza la restauración desmontándola. Esta fase del proceso es muy importante, ya que es fundamental el conocimiento técnico de la obra. Hay que saber cómo están las piezas unidas, si es con clavos, tuercas, remaches, etc., e ir siglando correctamente cada elemento para su posterior montaje. No es raro encontrar alguna cruz que ha sido manipulada con anterioridad, en la que se han invertido el orden de las piezas. En el caso de esta cruz procesional, las partes principales en que se divide son dos, la cruz propiamente dicha y el fuste. En otras cruces de la misma época existe un tercer elemento intermedio denominado macolla o nudo. El fuste, también denominado caña, cañón, astil o enchufe, es de sección hexagonal con tres pequeños nudos de moldura sencilla en sus arranques. Toda la cruz va montada sobre un alma de madera que le confiere la resistencia mecánica necesaria para su función procesional.

# Cruz procesional apocalíptica

**Autor desconocido. Taller de Zaragoza**

92 x 41 x 14 cm

Plata en su color y sobredorada, cincelada, repujada, y elementos de fundición; esmaltes al fuego

Hacia 1450–1470 (cruz) y hacia 1500–1541 (enchufe repuesto)

**ORCAJO** (Zaragoza), iglesia parroquial de San Bernabé. Archidiócesis de Zaragoza

## MARCAS

- [León] / CES (marca de punzón de la localidad de Zaragoza-2, en la cruz)
- [León] / CES/AUG (marca de punzón de localidad de Zaragoza-4, en el enchufe)
- Buriladas zigzagueantes
- **FERNANDO PIRÓ MASCARELL** y *contraste 2005* (marca del restaurador en los fragmentos añadidos en ese año)

## INSCRIPCIONES

- Medallones: **SAN LUCAS, SAN MARCOS, SAN MATEO, SAN JUAN**
- Cuadrón del anverso: **AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI, MISERE NOBIS, AMEN** –Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo, ten misericordia de nosotros, así sea–

## RESTAURACIÓN

Plan 2004–2005. Fernando Piró Mascarell (Zaragoza). 2005

## Descripción e iconografía

Cruz procesional de proporciones latinas, con brazos rectos de terminaciones flordelisadas y expansiones florales tetralobuladas con grabados incisos que han perdido los esmaltes traslúcidos a fuego. Interior con alma de madera donde se clavan las chapas de plata cinceladas y repujadas, cuyas superficies frontales llevan decoración vegetal silueteada a cincel de ramas y hojas, que recuerdan a las de roble con los abultamientos repujados, bruñidas sobre fondo picado. Perímetro con crestería recortada en elementos trifoliados. Los laterales de la cruz removados en chapa de plata en su color, adornada por red rombiforme resaltada.

Anverso: en el cruce de los brazos cuadrón con el “Cordero de Dios” flanqueado por los medallones con la Virgen María y el apóstol San Juan en la horizontal, arriba el pelícano dando de comer a sus hijos, y abajo Adán saliendo de la tumba. Esta última placa elaborada por el restaurador Fernando Piró Mascarell en 2005, así como la del apóstol San Mateo. Crucificado de bulto en fundición aplicado, destacando corona de espinas, costillas marcadas, *perizonium* de amplios pliegues y bra-

zos en “uve”. De estos, el izquierdo que estaba partido ha sido restaurado, como también las piernas con nuevos pies.

Reverso: en medio de los brazos el cuadrón con Jesucristo en Majestad, en su cabeza nimbo crucífero, sedente en el trono apocalíptico sobre Arco Iris en cielo estrellado, bendice con su diestra, mientras con la izquierda sostiene el orbe terrestre cristiano en el que se alza cruz trebolada con tendencia a la flor de lis. En los cuadrifolios los cuatro símbolos del Tetramorfos cada uno con su filacteria.

Macolla en edificio gótico de estructura hexagonal con dos pisos decrecientes en altura, ventanales geminados en arcos apuntados con tracería y gabletes, además de aplicación de contrafuertes y pináculos que destacan ascensionalmente las aristas. Plataforma inferior resaltada por celosía, y pirámide hexagonal invertida para enlazar con enchufe del bordón, cuyas seis aristas verticales espinadas se subdividen horizontalmente en dos tramos.

## Marcas de punzones y buriladas

Las “buriladas” indican dónde se comprobó la calidad de la plata antes de su marcaje. Las marcas de punzones corresponden a varias ocasiones temporales, ya que en esta obra aparecen dos tipos de punzones medievales de la ciudad de Zaragoza, entre los recogidos por Juan Francisco Esteban<sup>1</sup>, y más tarde por Alejandro Fernández, junto a Rafael Munoa y Jorge Rabasco;<sup>2</sup> después por M<sup>a</sup> Isabel Falcón<sup>3</sup> que ha aportado algunos detalles sobre el marcaje zaragozano según el tamaño de las piezas. El predominante en toda la cruz sería el denominado Zaragoza-2 [león] / CES vigente hacia 1431-1470; y una sola vez aparece Zaragoza-4 [león] / CES/AUG de hacia 1500-1541 en el enchufe, que suponemos se rompería y sería repuesto. Cruz Valdovinos<sup>4</sup> advirtió que en el marcaje de las cruces es frecuente la proliferación de marcas por control de todas las piezas incluso en zonas ocultas. La tercera ocasión para el marcado de esta obra ha sido tras su restauración.<sup>5</sup>

A simple vista carece de punzón de autor medieval, o se ha perdido, pero ha quedado reflejado documentalmente la existencia de maestros plateros con taller abierto durante el periodo de vigencia de ese punzón de Zaragoza<sup>6</sup> y con experiencia en cruces procesionales, que podrían haber realizado esta, entre ellos: Luis Mallol que hizo una cruz para Fabara en 1453; Francis Durán en 1464 contrató otra cruz con esmaltes para la Seo de Tarazona; al año siguiente es Pedro Manzana quien elaboró una para Burbáguena, y en 1473 Pedro Sánchez para San Andrés de Zaragoza; mientras que Juan Sánchez hacía otra para Grañén en 1502... Según las cualidades descritas en la documentación la más parecida a la de Orcajo sería la esmaltada por Francis Durán, quien pertenecía a una familia dedicada a la orfebrería durante varias generaciones.

## Relaciones morfológicas estructurales

- a) Abbad<sup>7</sup> en su catálogo al tratar de la población de “*Horcajo*” (*sic*) dice que *La cruz procesional de plata dorada es semejante a la de Belonchan, también de fines del siglo XV*. Esto puede explicarse fácilmente porque Belonchan<sup>8</sup> está geográficamente muy próximo a Orcajo, ambas localidades en la comarca de Daroca.
- b) También Esteban<sup>9</sup> citaba esta cruz en relación con la platería Darocense, y es innegable cierto parecido con la



*Cruz procesional conservada en el Palacio Arzobispal zaragozano* que estudió Ángel San Vicente,<sup>10</sup> marcada con el punzón de Daroca, aunque la de Orcajo ya hemos comentado que lleva punzones de Zaragoza.

- c) Quiero destacar aquí por su similar estructura a la cruz procesional entregada a la iglesia parroquial de *Nuestra Señora de la Asunción de Robres*,<sup>11</sup> también de taller zaragozano, marcada con punzón [león] / CES, con escultura de bulto del Crucificado y por el otro lado Resucitado, sobre ménsula poligonal y portando bola del mundo, su macolla de edificio gótico protege a un par de figurillas de santas mártires de bulto redondo. Los cuadrilóbulos del anverso y reverso contienen los mismos temas que en Orcajo, aunque difiere en la intersección de los brazos, ocupada por un doselete, que junto con el enchufe del varal donde se prolonga la decoración de arquerías apuntadas, y la decoración general en cardinas acentúan el aspecto gótico.
- d) Apunto especialmente las similitudes con la *Cruz procesional del Metropolitan Museum de Nueva York*, con número de registro 1982.363.1, catalogada como de taller aragonés de hacia 1450, con formato y dimensiones casi idénticas, y que coincide además en llevar en el cuadrón el “Cordero de Dios”, con su cabeza vuelta hacia atrás, tal como lo lleva la cruz de Orcajo. Mas adelante repasaremos otras cruces con el mismo Cordero Apocalíptico.
- e) Entre las platerías de la Antigua Corona de Aragón se han destacado las muchas relaciones que han existido, aquí quiero resaltar especialmente su conexión con la levantina de Morella,<sup>12</sup> por la Cruz procesional mayor en Museo de Artes Decorativas de Madrid (núm. inventario 561), identificada como procedente de Albocàsser (h. 1430) de donde se requirió en 1936; y con otras cruces, como las de Palanques, Rosell, Forcall y Vallibona..., por la placa cuadrangular en que se muestra a Jesús en Majestad con el orbe terrestre sobre el que se alza su Cruz, asunto iconográfico que enlaza con el siguiente punto del informe.

### Relaciones por su iconografía e iconología

Al ser la “cruz” un símbolo aparentemente muy conocido, se suelen pasar por alto las peculiaridades que individualizan cada ejemplar, entre las versiones similares en metales nobles, y las posibles interpretaciones de los elementos que las componen, por ello queremos hacer aquí un breve repaso:

- a) El *alma de madera* o interior con armazón lúgneo, recordaría también simbólicamente dónde y cómo murió Jesucristo. Tras el descendimiento, sepultura y resurrección de Jesús, la madera de su cruz sería considerada preciosa reliquia, por lo que se ocultaría, siendo encontrada por Santa Elena, madre del emperador Constantino, quien tras un sueño eligió como enseña este signo antes de la batalla de Puente Milvico que se resolvió victoriosamente, por lo que se dice adoptó oficialmente la religión cristiana y se difundió tal símbolo tras el año 313 con la tolerancia del Edicto de Milán.<sup>13</sup> En cronología cercana a la cruz que estudiamos, entre 1452 y 1466 en Italia, Piero de la Francesca (1420-92) pintó unos frescos sobre *Descubrimiento y milagro de la Verdadera Cruz* en la iglesia de San Francisco de Arezzo.<sup>14</sup>

- b) El *Crucificado* en escultura de bulto aplicada, flanqueado por las placas para esmaltar de la *Virgen María* y el *Apóstol San Juan*, forman la llamada *Déesis*, que aparece frecuentemente en las cruces, recordando las palabras de Jesús a su Madre y a su discípulo (Jn 19, 26-27), durante la crucifixión en el monte Calvario, o Gólgota “lugar de la calavera”, unido tradicionalmente al enterramiento de Adán.

c-d) *Resurrección de Adán y Árbol de la Nueva Vida*: Las chapas de plata con decoración vegetal que revisten la cruz representarían a un árbol que florece y se embellece como “Árbol de Nueva Vida”, en relación con el antiguo “Árbol del Paraíso” motivo del pecado de Adán y Eva (Gn 3, 1-24), ya que tras el sacrificio de Cristo en un madero, mediante este se lograría la salvación de la humanidad y la vida eterna, y así la resurrección alcanzaría al mismo Adán, por ello la placa de plata aplicada en la parte inferior del tronco de esta cruz le muestra saliendo de su tumba.<sup>15</sup> El formato de algunas de las hojas representadas se asemejan a las del roble, árbol que por su fuerte constitución, se suele asociar simbólicamente a la fortaleza de la fe cristiana.

- e) *Pelicano alimentando a sus hijos*, esta ave piscívora de gran tamaño alimenta a sus crías abriendo su largo pico con bolsa y dejando que los polluelos introduzcan el suyo para cebarse con las materias semi-digeridas que contiene. Legendariamente se mantiene que cuando carece de pescados es capaz de sacar sangre de su propio pecho para alimentar a su prole, por lo que simboliza la piedad y el amor con sacrificio generoso aludiendo al propio Jesucristo, apareciendo en muchas cruces procesionales.

f) *Agnus Dei* (en latín, *Cordero de Dios*) o *Cordero Apocalíptico*, en el cuadrón entre los brazos del anverso. En relación con este tema destacaremos dos referencias bíblicas: 1º) El episodio cuando Jesús es bautizado por San Juan Bautista,<sup>16</sup> quien dice: *Este es el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo* (Jn 1, 29-36). Su aparición aquí recordaría que cualquier ser humano puede alcanzar la Resurrección a través del Bautismo que inicia el camino dentro de la Iglesia Católica. 2º) La segunda aparición importante del “Cordero de Dios” en las visiones de San Juan en la Isla de Patmos se narra en el Apocalipsis, por lo que también es llamado “Cordero Apocalíptico” (Ap 1, 5; 5, 1-10; 6, 1-16; y 8, 1). Por ello su colocación en el centro de esta cruz transmitiría un mensaje, de recuerdo de que Jesús se sacrificó como Cordero Pascual, para la redención de la humanidad y su salvación eterna, con la advertencia de que su vuelta para el Juicio Final puede estar cerca. A lo largo de la historia de la Cristiandad este tema del *Agnus Dei* se ha transmitido plásticamente evidenciando su simbología, por lo que, para comparar con el de esta cruz, he seleccionado algunos ejemplos pictóricos y escultóricos:

- fi) Entre las miniaturas, la *Gran Teofanía del Apocalipsis en el Beato Leonés*, llamado códice Facundo o de Fernando I y Sancha, año 1047, conservado en Madrid, en la Biblioteca Nacional, lo muestra en la misma línea como lo pintó el Beato de Liébena bien rodeado por los seres del “Tetramorfos” o bien en La Nueva Jerusalén.<sup>17</sup>



Reverso de la cruz.

**f2)** *Relieve pétreo del Crismón Románico* que preside la portada de la iglesia del *Monasterio de la Oliva en Navarra*,<sup>18</sup> cuyo Cordero se presenta en la misma disposición, con cabeza vuelta, que el de la cruz de Orcajo.

**f3)** La tabla central con la *Adoración del Cordero Místico* en el famoso políptico de los hermanos *Humberto y Jan Van Eyck*, para la Iglesia de San Bavón de Gante, encargado en 1426 por el regidor Joos Vijd, quedó terminado en 1432, con sus 24 pinturas al óleo consideradas en su conjunto como la mas excelente obra maestra de la escuela flamenca, que ha tenido una azarosa trayectoria.<sup>19</sup>

**f4)** El diseño del cuadrón de Orcajo recuerda el de la Cruz procesional flordelisada con cuadrón del Cordero Místico, que lleva en su mano izquierda Santo Tomás Becket, arzobispo de Canterbury, en el Retablo mayor de Anento (Zaragoza), pintado por Blasco de Grañén<sup>20</sup> (doc. 1422-1459), uno de los pintores mas prestigiosos de su tiempo.

**f5 y f6)** Entre las cruces con similar *Agnus Dei*, destacará las marcadas con el punzón de Morella,<sup>21</sup> por las variedades que muestran sus cuadrones: cuadrangular en Cinctores, floral en Ortells...,

**f7 y f8)** En el Metropolitan Museum de Nueva York se conserva un cuadrón esmaltado (sf17-190-97051a), con una

imagen muy parecida a la de Orcajo, y también con su inscripción circundante: *AGNUS DEI QUI TOLLIS PECATA MUNDI, MISERE NOBIS, AMEN* (Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo, ten misericordia de nosotros, así sea).

**f9)** Del Museo Lázaro Galdiano nos interesa una placa esmaltada (núm. inventario 735 cobre dorado) porque muestra otro *Agnus Dei* con su cabeza vuelta mirando el lábaro de la Resurrección, y ha sido clasificada como corriente italiana toscana.<sup>22</sup>

**g)** *Tetramorfos* (cuatro formas) es otro gran tema simbólico que aparece en la cruz de Orcajo, también relacionado con el Apocalipsis, donde se mencionan a cuatro seres junto al trono divino: *El primer Ser es como un león; el segundo Ser, como un novillo; el tercer Ser tiene un rostro como de hombre; el cuarto Ser es como un águila en vuelo* (Ap 4, 6-7).

La tradición cristiana ha insistido desde San Irineo<sup>23</sup> en descubrir en esas formas los símbolos de los cuatro Evangelistas: Mateo-hombre, Marcos-león, Lucas-toro, y Juan-águila. La Patrística<sup>24</sup> mayoritariamente (aunque con diferencias entre algunos Padres griegos y latinos) ha difundido que *San Mateo* es representado por el hombre pues su evangelio comienza con el Nacimiento de Cristo; *San Marcos* es figurado por el león por comenzar su evangelio con las palabras *Voz que clama en el desierto*; *San Lucas* es figurado por el becerro como significado del sacerdocio, por su inicio con la visión del sacerdote Zacarías; el águila representa a *San Juan* pues ninguno de los evangelistas se remontó tan alto. Así en esta cruz procesional de Orcajo, donde quedan identificados por sus respectivas filacterias con sus nombres, en las placas cuadrilobuladas del reverso, que en otros tiempos se mostrarían policromas por los esmaltes. El Metropolitan Museum de Nueva York muestra en su colección unas placas esmaltadas (Asf. 17-190-971-león; 17.190.973-toro; 17.190.974-águila,...), con los característicos símbolos de los Evangelistas, que pueden servir para imaginarnos como resultarían las de Orcajo si conservarían sus esmaltes transparentes coloreados.

El "Tetramorfos" alcanzó gran desarrollo en tiempos preteritos del Cristianismo, especialmente durante el Románico y el Gótico configurando un grupo con el *Pantocrátor* en *Maiestas Dómini*, que sentado triunfante, en actitud de bendecir con la diestra, mientras en la siniestra porta el libro de los Evangelios o el orbe cristiano. Famosas son sus representaciones medievales en multitud de portadas pétreas de catedrales como Chartres, pinturas murales y también miniaturas, como las del Beato de Liébana, o las del códice irlandés *Book of Kells*; sin olvidar los trabajos propios de la eboraria y platería, en particular en cubiertas de evangelarios, el Díptico del Obispo Gundisalvo en el Museo de la Iglesia de Oviedo, o la inmensa mayoría de cruces románicas y góticas.

Interpretaciones esotéricas unen el número cuatro y la disposición de estos símbolos con el orden material porque desde los cuatro puntos cardinales terrestres confluyen fuerzas energéticas.<sup>25</sup> Es más, en el universo, las cuatro constelaciones fijadas en signos del Zodiaco con símbolos parecidos: Tauro, Leo, Escorpión (que antiguamente correspondía a un águila) y Acuario (representa-



do por el hombre aguador), que a su vez representan a los 4 elementos: tierra, fuego, aire y agua. Todo ello hablaría de la universalidad de los mensajes.

h) *Cuadrón de Jesucristo en Majestad sedente en trono sobre el Arco Iris*, en la intersección de los brazos del reverso de la cruz procesional de Orcajo, nos ha proporcionado la clave de la interpretación de toda la Cruz:

h1) El “Arco Iris”, fenómeno natural personificado por los griegos,<sup>26</sup> según el Antiguo Testamento (Gn 9, 8-17) simboliza la promesa divina a Noé tras el diluvio con la alianza perpetua entre Dios y toda alma viviente sobre la tierra. Por eso vuelve a tomar protagonismo en el Apocalipsis (Ap 10, 1-7), donde por un lado es la señal de la inminencia del juicio final, cuando después de seis ángeles que avisan sonando trompetas, aparece un poderoso séptimo ángel con el Arco Iris. Pero también San Juan, al relatar la visión profética en que Dios Padre entrega al Cordero (su Hijo Jesucristo) los destinos del mundo, dice exactamente: *un arcoiris rodeaba el trono, de aspecto semejante a la esmeralda* (Ap 4, 2-3). Repasemos algunas versiones de este tema para comprender mejor su significado y trascendencia:

h2) En plata dorada y esmaltada lo presenta la *Cruz de Cuencabuena* (Teruel), donde aparece otra entronización sobre Arco Iris, rodeado por ángeles (podrían corresponder a cuatro serafines por sus múltiples alas), con permanencia de sus esmaltes en fondo azul, arcos amarillos, y vestidura verde.<sup>27</sup>

h3) Entre las pinturas sobre *Juicio Final con trono en Arco Iris*, destacamos las similitudes con un fragmento del panel central pintado en 1445-48 por el famoso pintor Rogier Van der Weyden (*natural de Tournai-Bélgica 1399 y muerto en Bruselas 1464*). En conjunto el Políptico de nueve tablas (conservado en Beaune, Borgoña-Francia), muestra de modo panorámico la visión apocalíptica, y lo considero importantísimo para la interpretación de la Cruz de Orcajo con todos sus elementos, específicamente el Trono sobre el Arco Iris y la iglesia gótica de los salvados comparable a la macolla de la cruz. Me interesa resaltar que Van der Weyden en 1449 viajó a Italia en ocasión del Año Jubilar, y que curiosamente un hijo de este pintor se dedicó a la orfebrería.<sup>28</sup>

h4) El germánico Stephan Lochner<sup>29</sup> (1400-1451), ya pintó otra versión del Juicio Apocalíptico en 1440 (conservada en Wallraf-Richartz Museum, Colonia, Alemania), presentando los mismos elementos significativos que queremos contrastar con la Cruz de Orcajo, como el Arco Iris y el edificio de la iglesia gótica.

h5) El flamenco Hans Memling<sup>30</sup> (1430-1494) pintó en 1466 las tablas del tríptico (custodiado en el Museo Nacional de Gdansk en Polonia), donde vuelven a presentarse el Arco Iris y la iglesia gótica.

h6) Las pinturas comentadas, así como el conjunto del anverso y reverso de la Cruz de Orcajo, en mi opinión, siguen la tradición catequética que ya se había plasmado anteriormente en Italia en el *El triunfo de la Iglesia*, pintura al fresco de Andrea da Firenze, entre 1365-1367, en la Capilla de los Españoles de Santa María de Novella, en Florencia.<sup>31</sup> Se identifican claramente esos elementos

comunes en esta sala capitular del convento dominico, junto a la clave del arco apuntado, el Soberano del Mundo entronizado sobre el Arco Iris cuando lo comparte con el Cordero de Dios rodeado por los cuatro símbolos del Tetramorfos, y María coronada como Reina de los Cielos junto a la corte angélica; en un segundo registro San Pedro con la llave en la Puerta del Cielo y la entrada de los bienaventurados acogidos por los santos; una tercera zona terrestre muestra el camino de la salvación eterna predicado por los dominicos, el papa y la Iglesia Católica en general, allí representada por la vista lateral de la catedral florentina de Santa María dei Fiori con su campanile. Estas ideas se difundirían por la cristiandad medieval influyendo a los diversos artistas.

i) La *macolla*, el edificio gótico en la Cruz de Orcajo, a tenor de todo lo dicho en los apartados precedentes, representaría a la propia Parroquia de Orcajo Gótica,<sup>32</sup> así como a la Iglesia Católica en general, y además a la comunidad de bienaventurados y elegidos para la eternidad en la visión del Apocalipsis, tal como hemos visto plasmado en las anteriores pinturas, tanto al óleo como al fresco, donde se muestran edificios góticos de iglesias que indicarían la forma de acceder a esa vía ascensional desde la tierra hacia el cielo y la eternidad.

### Funciones múltiples de esta cruz

Principalmente en la religión católica como pieza importante del ajuar de cada iglesia, ejerce variadas funciones, litúrgicas, simbólicas, catequéticas y de representación: como “cruz procesional” encabeza las procesiones devocionales y otros actos protocolarios, recordando el sacrificio de Jesucristo, el Cordero de Dios, por muerte en cruz para la redención de la humanidad, y su vuelta al final de los tiempos, para premiar con la vida eterna, según la visión del Apocalipsis, por eso el calificativo de “Cruz Apocalíptica”; y como “cruz parroquial” representa a la Parroquia de Orcajo. Desde el punto de vista artístico es valiosa por la representatividad de un peculiar modelo gótico de la orfebrería-platería en relación con diseños pictóricos y escultóricos europeos, y además es un elemento esencial del Patrimonio Cultural Orcajense.

María Esquíroz Matilla

•••

- 1 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, “La custodia procesional de La Seo de Zaragoza y el punzón de la platería zaragozana en el siglo XVI”, *Cuadernos de Investigación Colegio Universitario*, Logroño, 1975 pp. 136-137. ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, “El punzón de la platería y de los plateros zaragozanos desde el siglo XV al XIX”, en *Cuadernos de Investigación Colegio Universitario*, Logroño, 1976, pp. 83-95. ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, “Punzones”, en FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy (dir.), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, 1981, pp. 2774-2775.
- 2 FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNO, Rafael y RABASCO, Jorge, *Marcas de la plata española y virreinal*, Madrid, Diccionario Antiquaria, 1992, pp. 84-89.
- 3 FALCÓN PÉREZ, M<sup>a</sup> Isabel, “Los plateros zaragozanos en el siglo XV”, *Anuario de Estudios Medievales*, 29, Zaragoza, 1999, pp. 251-268, en concreto p. 254.
- 4 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Aspectos de la Platería Aragonesa en el Renacimiento”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV, Zaragoza, 1981, p.30.
- 5 En los fragmentos o partes que incorporó el restaurador Fernando Pirol en 2005, consta su marca personal como platero más la del contraste, los pormenores aparecerán en el informe de restauración

- 6 CABEZUDO ASTRAIN, José, "Los argenteros zaragozanos en los siglos XV y XVI", *Seminario de Arte Aragonés*, X-XII, Zaragoza, 1961, pp. 181-202. ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "La platería zaragozana de los siglos XIV y XV", *Homenaje a don José M<sup>o</sup> Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, vol. 3, Zaragoza, Anubar, 1977, pp. 331-343. FALCÓN, "Los plateros zaragozanos...", 1999, pp. 265-267.
- 7 ABBAD RIOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España, Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, vol. I, p. 513.
- 8 ABBAD, *Catálogo...*, 1957, vol. I, p. 503, y vol. II, fig. 1371, lám. 27.
- 9 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "La platería de los talleres de Daroca", en *Programa Fiestas Corpus Christi*, Daroca, 1981, p. 5.
- 10 SAN VICENTE PINO, Ángel, "Cruz parroquial", en BUESA CONDE, Domingo y RICO LACASA, Pablo (comisarios), *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (catálogo de la exposición), Zaragoza, Arzobispado y Ayuntamiento, 1991, p. 347.
- 11 Llegó a Robres en 1939 a través de la Dirección General de Regiones Devastadas, una vez finalizada la última Guerra Civil. LABORDA, J., "Estudio artístico de la iglesia parroquial de Robres", *Revista El Pimendón*, 50, Robres, 1996, p. 22. YUSTE, Rafael (comisario), *Monegros, Arte y Artistas* (catálogo de la exposición), Perdiguera (Zaragoza), Ayuntamiento de Perdiguera, 2000, pp. 24-25.
- 12 SANJOSÉ LLONGUERAS, Lourdes (coord.), *La memòria daurada, obradors de Morella. S. XIII-XVI*, Valencia, Generalitat Valenciana, Diputación de Castellón y Federación Blasco de Alagón, 2003, pp. 131, 226, 400-405, 430-431...
- 13 Daría lugar a las reliquias denominadas "Lignum Crucis", y políticamente tendría múltiples consecuencias (ver SCHWITJE, Burkhard, y FEBBRARO, Flavio, *Cómo leer la historia en el arte*, Barcelona, Electa, 2010, pp. 64-69).
- 14 SCHWITJE, *Cómo leer la historia...*, 2010, p. 67.
- 15 Recordamos que la placa con Adán no es la original medieval sino la realizada por el restaurador Fernando Piró Mascarell en 2005.
- 16 Se puede ver la escultura "San Juan Bautista con Jesucristo como Cordero de Dios", de Ejea de los Caballeros, en la sección de arte Barroco de este libro.
- 17 GODWIN, Malcolm, *Ángeles*, Barcelona, Robin Book, 1991, pp. 174 y 240-241.
- 18 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 2002, p. 270.
- 19 LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, y CASAMARTINA Y PARASSOL, Josep, *Leer la pintura*, Barcelona, Larousse, 2010, p. 19.
- 20 LACARRA DUCAY, M<sup>o</sup> Carmen, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, p. 143.
- 21 SANJOSÉ LLONGUERAS, *La memòria daurada...*, 2003, pp. 278-281 y 440-441.
- 22 MARTÍN ANSÓN, M<sup>o</sup> Luisa, "Una aportación al corpus de esmaltes toscanos del «primer trecento»: nueve medallones en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, 257, Madrid, 1997, p. 303.
- 23 *Biblia de Jerusalén*, ed. española, Bilbao, Desclée de Brower-Bruxelles-Belgium, 1969, p. 1645, n. 4 y 6 (c).
- 24 ESTEBAN, *Tratado...*, 2002, p. 266.
- 25 BATTISTINI, Matilde, *Astrología, magia, alquimia*, Los diccionarios del Arte, Barcelona, Electa, 2005, pp. 226-228.
- 26 Fenómeno meteorológico, con apariencia en arco de colores, que a veces se forma en las nubes cuando el Sol, y a veces la Luna, a espaldas del espectador, refracta y refleja su luz en las gotas de lluvia. También se observa en las cascadas y pulverizaciones de agua bañadas por el Sol en determinadas posiciones. Entre las divinidades de la antigua Grecia, la joven Iris, hija de Taumas y de Electra, ejercía como mensajera de los dioses y era la personificación de ese fenómeno de la naturaleza.
- 27 GUDIOL I CUNILL, J., "L'orfebreria en l'Exposició hispanofrancesa de Saragossa", en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. II, 1908, pp. 114 y 138. BERTAUX, E., *Exposición retrospectiva de arte*, Zaragoza-Madrid, 1910, p. 287. TORRALBA SORIANO, Federico, *Esmaltes aragoneses*, Zaragoza, 1956, p. 27. SEBASTIÁN, Santiago, *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, 1974, p. 180. ALCOLEA, Santiago, *Artes decorativas en la España cristiana*, Madrid, 1975, p. 283. ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Orfebrería de Teruel y su provincia, siglos XIII al XX*, Teruel, 1980, vol. I, pp. 101, f. 1202; y vol. II, fig. 23-24. DALMASES, Nuria de, *Orfebrería catalana medieval: Barcelona 1300-1500 (Aproximació a l'estudi) Consideracions generals i catalogació d'obra*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992, vol. I, pp. 230-231, fig. 146, y p. 446, fig. 3.
- 28 PHILIPPOT, Paul, "Van der Weyden", en *Grandes de la Pintura*, Madrid, Sermay, 1979, pp. 97-116. LANEYRIE-DAGEN y CASAMARTINA, *Leer la pintura*, 2010, pp. 65-66.
- 29 CUMMING, Robert, *Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006, pp. 84-85.
- 30 CUMMING, *Arte...*, 2006, p. 114.
- 31 SUCKALE, Robert, WENIGER, Matthias y WUNDRAM, Manfred, *Gótico*, Madrid, Taschen, 2008, pp. 48-49.
- 32 De la iglesia parroquial de Orcajo gótica apenas quedaron los restos de un arco apuntado, la actual es básicamente del siglo XVII y restauración en 1984 (VALERO SUÁREZ, José M. y RENTERÍA, Isabela de (coords.), *Recuperación de un patrimonio. Restauraciones en la provincia, Zaragoza*, Diputación Provincial de Zaragoza, 1987, pp. 173-174 y 252).

## RESTAURACIÓN



La restauración de una pieza de orfebrería comienza en la mayoría de los casos por su desmontaje. Cuando se trata de cruces procesionales el metal va montado sobre un "alma" que generalmente es de madera. Su consolidación es fundamental pues de ella depende en parte su estabilidad estructural. Hoy en día la importancia de la interdisciplinariedad en el campo de la restauración es indudable. En la intervención de piezas de orfebrería es imprescindible contar con un joyero u orfebre, ya que nadie como estos profesionales conocen las técnicas de ejecución de este tipo

de piezas. El restaurador, por su parte, tiene otros conocimientos imprescindibles como son los criterios de intervención sobre bienes culturales: Hay que tener en cuenta que no se trata de rehacer una obra sino de conservar lo que nos ha llegado para que pueda seguir siendo contemplada por las futuras generaciones.

# Cruz procesional

**Autor desconocido. Taller de Zaragoza**

96,5 x 41,5 cm

Plata en su color y sobredorada

Finales del siglo XV

**ABANTO** (Zaragoza), iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Obispado de Tarazona

## MARCAS

- [León rampante] y **CES** (marca de punzón de la ciudad de Zaragoza)

## RESTAURACIÓN

Planes 2006–2007 y 2008–2010. Mercedes Blanco Ruano (Zaragoza). 2010

La Cruz procesional de Abanto es una magnífica pieza de orfebrería a pesar de las pérdidas de elementos decorativos, de las transformaciones y el deterioro que ha sufrido a lo largo del tiempo. Presenta los elementos decorativos utilizados por la arquitectura gótica durante el siglo XV: en el contorno, remate de hojas de cardina pequeña; en los brazos y en los cuadrantes, remate de hoja de cardina más grande; nudo doble con pináculos y arbotantes, con ventanas de arco apuntado, tracería gótica y arcos conopiales. En origen, toda la superficie de los brazos estaría profusamente decorada pero ahora sólo se encuentran las ranuras que nos indican que habría unas placas decoradas que se insertarían en ellas. No es habitual que la decoración de los brazos de la cruz sea exenta y colocada sobre la placa mediante enganches. Solía ir repujada, cincelada o incisa directamente sobre la placa del brazo de la cruz. Lo que apunta a una decoración parecida a la que se conserva en la pieza que remata la parte inferior del nudo y se une con el cañón, a base de ramajes calados que se insertan con unas pequeñas pestañas en unas ranuras como las de los brazos. Este tipo de decoración juega con el contraste cromático entre el oro del fondo liso, casi desaparecido en los brazos y la plata de la decoración vegetal superpuesta.<sup>1</sup> La pérdida de elementos decorativos hace más difícil la datación, si bien parece que ha de situarse hacia finales del siglo XV o principios del siglo XVI.

## Las proporciones

La obra de platería no debe ser considerada sólo como un mero trabajo artesanal, además del dominio de los materiales, técnicas y herramientas, se requieren conocimientos de dibujo, geometría, mecánica, matemáticas y arquitectura. Por eso, Juan de Arfe,<sup>2</sup> en 1585, escribió un tratado para recopilar los conocimientos teóricos elementales que debía tener el platero a la hora de acometer sus obras.

Desde la Grecia Antigua, se han usado dos sistemas fundamentales para organizar las diversas partes de una obra de arte en aras de conseguir una *perfecta proporción*:

- Los sistemas geométricos, aquellos cuya “razón” es un número irracional y no es posible calcularla aritméticamente, la diagonal del cuadrado  $\sqrt{2}$ , la  $\sqrt{3}$ , o la Divina Proporción hoy conocida con el nombre y letra griega *fi*.
- Las Armonías musicales, aquellas que usan como “razón” números enteros o racionales. También tienen base geométrica y parten del cuadrado y su multiplicación o división por números enteros, para formar series armónicas. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII se consideró la “dupla” o diapasón como el sistema perfecto por excelencia y se consideró el cosmos ordenado con este sistema. Lo que se denomina *La música de las Esferas*.

Los sistemas proporcionales que explica Juan de Arfe se resumen en la aplicación de la serie musical más elemental, 2-3-4-6-8-9-12, incluyendo excepcionalmente el 5 o el 7. En los huecos usa la  $\sqrt{2}$ , la sexquialtera y la dupla. Las proporciones que establece para las cruces procesionales son 2-3-4-5-8 y por debajo  $1/2-1-3/2=2-4-6$ . El conseguir unas proporciones perfectas basadas en la armonía musical se transmitió hereditariamente dentro de los talleres locales, por ello encontramos cierta diferencia entre los talleres de Aragón y los de Castilla. No existe una uniformidad que permita la realización de las cruces en serie, sino que varían los tamaños y la proporción.

J.F. Esteban Lorente selecciona una serie de cruces aragonesas de los siglos XV y XVI que estudia pormenorizadamente y llega a la conclusión de que la proporción que se utiliza es  $3/2-3-4-6-8-9-16-20$ .<sup>3</sup>

[...] *la razón de la cruz es 4/5 pero el brazo superior es ligeramente más largo que los horizontales (9/8); el cuadrón es 1/3 del brazo superior; la mitad del cuadrón es el ancho del árbol; la manzana (en forma de templo central de dos cuerpos) tiene de ancha doble que el cuadrón y de alta lo que el brazo horizontal, está pues en razón 3/4; el enchufe puede ser tan largo como el brazo; el árbol de la cruz continua, tanto como su ancho, para unirse a la manzana. Considerando 3 el ancho del cuadrón, se genera la serie: 3/2-3-4-6-8-9-16-20. Tal es el caso de la Cruz parroquial de Retascón obra del taller darocense de primera mitad del siglo XV. Este sistema se seguirá empleando hasta, al menos, la mitad del siglo XVI, como es la cruz de Villanueva de Jiloca, obra del darocense Juan Tol, en el segundo cuarto del siglo XVI; a veces el sistema se depura con la supresión del alargamiento del árbol en la parte inferior, como es el caso de la cruz de Miedes, obra del taller bilbilitano de principios del siglo XVI.*

Este sistema proporcional se sigue aplicando hasta mitad del siglo XVI, como lo hace Jerónimo de la Mata en las cruces plenamente renacentistas de Uncastillo, Sos y Asín.

La cruz procesional de Abanto, no podría ser de otro modo, sigue las proporciones del esquema propuesto para la cruz de Villanueva de Jiloca.

## La marca o punzón

En la cruz de Abanto encontramos la marca y la burilada en todas y cada una de las piezas que forman la cruz excepto en el Cristo, en la figura del Salvador y en las placas decorativas de los cuadrilobulados. Se trata de la silaba **CES** precedida por el león rampante. Es la marca que corresponde a la ciudad de Zaragoza.

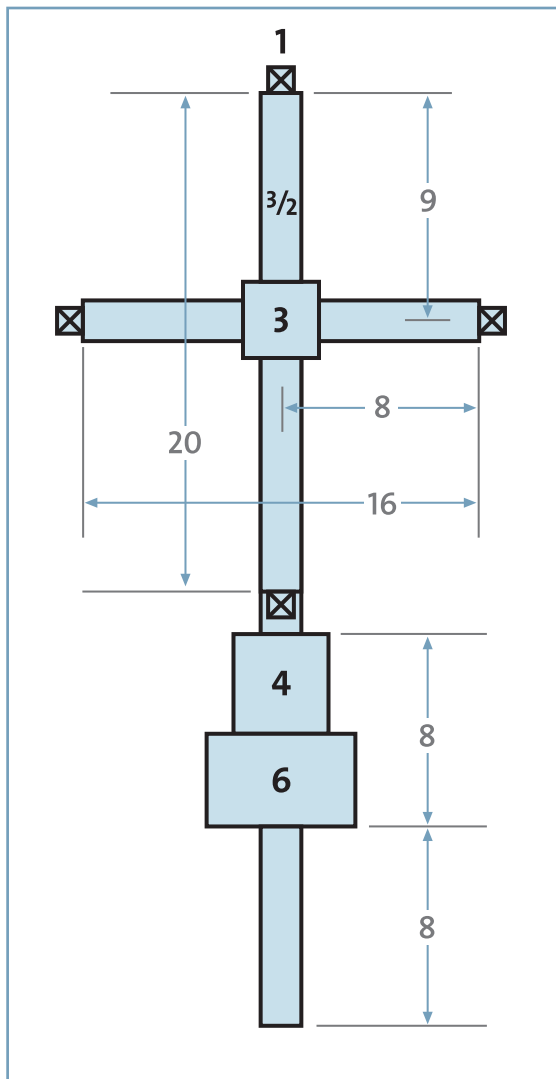




Reverso de la cruz.

### El Cristo

La figura del Cristo crucificado plantea dudas razonables sobre su pertenencia o no a esta cruz. En primer lugar la figura no asienta bien sobre el plano. En segundo lugar, su tamaño contrasta con el de la figura de El Salvador, situada en el reverso de la cruz. Si bien es cierto que el Cristo suele medir algo más que la figura del reverso, no suele haber una desproporción tan grande como la que hay en este caso donde el Cristo mide 20,50 cm y el Salvador 11,6 cm. En tercer lugar, es inusual e ilógico que los pies del Cristo tapen, casi en su totalidad, la escena de la Resurrección de Lázaro/Adán, y que el clavo que sujeta los pies taldre a la figura principal en el abdomen. En esta época todavía pervive el fin didáctico y evangelizador que se otorgó a las manifestaciones artísticas a principios de la Edad Media así que es muy improbable que el orfebre tapara la escena de la Resurrección impidiendo su lectura. En



Proporciones de la cruz de Villanueva de Jiloca, ca. 1525.

cuarto lugar, el paño de pureza es largo, llega hasta las rodillas, y sitúa cronológicamente a la figura en el Gótico temprano, en una cronología anterior a la de la cruz. Cabe la posibilidad de que proceda de otra cruz de hechura similar pero más antigua. Sin embargo y pese a que su factura es algo descuidada en algunos detalles como el brazo, la esquina del paño, y el abdomen, el Cristo está, estilísticamente, en la misma línea que la cruz y en él se utiliza también el contraste cromático dorando el pelo y el paño de pureza y dejando en plata el resto del cuerpo.

### La iconografía

En el anverso se sitúa el Cristo crucificado, en el brazo superior el pelicano alimentando a sus polluelos, en los pies la escena de la Resurrección de Lázaro/Adán saliendo del sepulcro, a su derecha La Virgen María y a su izquierda San

Juan. Sobre la cabeza seguramente habría una cartela con la inscripción INRI que se ha perdido.

La escena del pelícano es tradicional en la iconografía cristiana, símbolo del Amor, del sacrificio de Cristo para redimir al hombre de sus pecados y de la idea cristiana de la Eucaristía. Fundamentada en la creencia pagana y masónica de que los pelícanos macho se perforan el pecho con el pico para que brote la sangre y con ella alimentar a sus crías en épocas de escasez. La escena de la Resurrección, de Adán para unos y de Lázaro para otros, profundiza en la idea del hombre redimido por la muerte de Cristo, sólo San Juan en su Evangelio relata la resurrección de Lázaro con todo detalle, mostrando a Jesús como fuente de vida y vida eterna. Encontramos a la Virgen y San Juan a un lado y a otro de Cristo crucificado, completando la escena del Calvario.

En el reverso, aparece la figura de El Salvador en pie, rodeado de los Tetramorfos. Se sitúan, siguiendo el sentido de las agujas del reloj, en el brazo superior el águila (San Juan), el toro (San Lucas), el ángel (San Mateo) y el león (San Marcos). La representación de Cristo como el Salvador se generaliza en el período gótico, sustituyendo el Cristo en Majestad del Panto-crator románico, hierático y victorioso por otro más humano e idealizado que es ya formalmente representado en el *Beau Dieu* de la catedral de Amiens (1230). Sin embargo, conservan ciertos elementos en común como bendecir con una mano y sostener el Libro Sagrado o la bola del mundo con la otra.

No es habitual que la figura del Salvador aparezca en el reverso de las cruces, donde debería estar la Virgen con el Niño. Así que habría que interpretar la colocación de esta figura como un elemento arcaizante, heredado de la época

del esplendor gótico. Sin embargo, sabemos que el platero Jerónimo de la Mata, vecino de Zaragoza y bilbilitano de origen, lo incorpora habitualmente en sus obras fabricadas en el pleno siglo XVI<sup>4</sup>.

El programa iconográfico de la Cruz de Abanto se inspira en el Nuevo Testamento y reproduce, el ya tradicional en las cruces procesionales, a excepción de la figura del Salvador que ya se ha analizado.

Elena Naval Castro

•••

- 1 Esto explicaría que el fondo liso de los brazos esté dorado ya que sería visible. En otras partes de la cruz, donde la plata no está a la vista, no está dorada, sino en su color. Es algo habitual en la platería de la época para economizar tan preciado metal.
- 2 Juan de Arfe y Villafaña (León, 1535-1603) fue un conocido orfebre de orígenes alemanes que vivió en la ciudad de León. Pertenecía a una saga con gran tradición en orfebrería, su abuelo Enrique de Arfe realizó tantas obras como él en Andalucía. El apellido *Arfe* deriva de la localidad alemana de Harff, de donde procedía la familia. Ejerció también como perito de metales preciosos en la *Ceca de Segovia*. Publicó diversos tratados que fueron impresos y leídos durante varios siglos. La principal obra de Arfe es un libro denominado *De varia mensuración para la Escultura y Arquitectura*, publicado en Sevilla el año 1585. En este libro se estudia con detalle las medidas y la proporción. Esta obra tuvo una gran repercusión y prestigio durante mucho tiempo; aún se seguía imprimiendo en el siglo XVIII con éxito.
- 3 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "El punzón de la platería y de los plateros zaragozanos desde el siglo XV al XIX", *Cuadernos de investigación: Geografía e historia*, t. 2, fasc. 1, 1976, pp. 83-96.
- 4 Cruz de Calatayud, 1548, iglesia parroquial de S. Pedro de la Rúa. Cruz de Ejea de los Caballeros, 1554, iglesia parroquial de San Salvador.

## RESTAURACIÓN



Si la reposición de elementos perdidos se cuenta entre las intervenciones de restauración más comprometidas, en el caso de la restauración de piezas de orfebrería lo es todavía más ya que entran en juego varios factores. La unión del elemento nuevo con el original se puede realizar básicamente de dos formas, mediante soldadura o utilizando adhesivos o resinas. En el caso

de utilizar soldadura siempre se compromete el metal original ya que el calor del soldador le afecta. Si se opta por la utilización de adhesivos o resinas, la unión nunca será tan limpia y la resistencia mecánica siempre será menor. La soldadura con láser está dando buenos resultados en el campo de la restauración, ya que la pieza original no "sufre" como con la soldadura tradicional y la unión resulta muy limpia; tiene quizás el inconveniente de que no confiere a la unión gran resistencia mecánica y está pensada más para uniones de piezas que no tengan que soportar ningún tipo de tensión o fuerza.

# Custodia procesional

**Autor desconocido. Taller de Calatayud**

67 x 30 x 30 cm

Plata sobredorada, fundida, recortada, cincelada, repujada y con esmalte opaco azul

Primer tercio del siglo XVI

**FUENTES DE JILOCA** (Zaragoza), iglesia parroquial de la Asunción. Diócesis de Tarazona

## MARCAS E INSCRIPCIONES

- CAL (marca de punzón de la localidad de Calatayud)
- *ADORAMOS TE CRISTE ET BENEDICIMUS* –Cristo te adoramos y bendecimos– (en el nudo del astil)

## RESTAURACIÓN

Itesma (Zaragoza). Dirección: Isaac González Gordo. 2011

## Descripción

Magnífica custodia, o expositor litúrgico de la Religión Católica, realizada en plata dorada, que se estructura en tres partes bien diferenciadas de cuerpo, astil y basamento:

- El cuerpo es arquitectónico en bella capilla de tracería gótica, que culmina en aguja con cruz flordelisada alzada sobre un cimborrio. Éste protege el piso principal con el ostensorio circular de viril vertical, que se yergue en el centro, formado por cristal enmarcado en fina crestería solar rodeando el depósito para albergar la “Sagrada Forma”. Cuatro campanillas doradas cuelgan de la cubierta para que con el movimiento tintineen y avisen con su sonido de la presencia del Santísimo y así con su advertencia los fieles se preparen para cumplir con los ritos dispuestos en la liturgia o las tradiciones. Destaca aún más esta zona al ser flanqueada por contrafuertes con arbotantes que se alzan en sendos esbeltos pináculos y ampliando la plataforma en dos estructuras pinjantes. Las entreplantas presentan orlas corridas en celosía vegetal y se adornan las aristas verticales.
- Astil. Vástago formado por golletes moldurados con nudo hexagonal que muestra la inscripción dedicada a Jesucristo sobre fondo de esmalte opaco azul.
- Basamento en formato rombiforme de perfil mixtilíneo y polilobulado con decoración en relieves de motivos renacentistas. Presenta en altura celosías caladas geométricas y tracerías de fundición, de tradición mudéjar, y reborde prominente relevado en la parte central con un prisma hexagonal en el que se resaltan las aristas cóncavas.

En la *Exposición Internacional de Barcelona* de 1929 se mostró esta custodia como un referente dentro de las obras religiosas, y se valoró en 60.000 pesetas de entonces, dato que comentó Ángel Sanvicente,<sup>1</sup> incluyéndola en la exposición sobre *Orfebrería Aragonesa del Renacimiento* de 1980,

en cuyo catálogo además apreció que en su morfología y decoración aglutinaba diseños con elementos góticos, mudéjares y renacentistas como muchas construcciones aragonesas de principios del Quinientos. En esa línea elogiosa ya la había citado Abbad en el artículo sobre Jerónimo de la Mata a quien atribuye la cruz renacentista de esta misma localidad, y en su catálogo, donde presenta sin autoría concreta la custodia, adscribiendo sólo la cruz al prestigioso platero.<sup>2</sup> Ni Ángel San Vicente ni Juan Francisco Esteban mencionan esta obra al hablar de este artífice, sólo la cruz.<sup>3</sup> Posteriormente Cruz Valdovinos<sup>4</sup> la adscribe al grupo de *custodias portátiles con templete de traza gótica que cobija el viril, los nudos exagonales y los pies estrellados de ejes desiguales*. José Miguel Acerete mantiene la atribución del profesor Abbad sobre la autoría de Jerónimo de la Mata.<sup>5</sup> No se puede descartar totalmente que pudiera ser una obra temprana de este famoso platero bilbilitano, por sus características y por estar marcada en Calatayud, ya que en 1539 consta su taller abierto en Zaragoza, pero este artífice suele marcar sus obras con su punzón personal “G/MATA”, que aquí no hemos encontrado a simple vista, y que si aparece en custodias suyas para Villalengua, Andorra de Teruel y Vilach de Lérida,... por lo que sin constancia documental incuestionable, opinamos que también podría ser su autor cualquier otro de los excelentes artífices bilbilitanos.

## Tipología

Este objeto litúrgico es llamado “custodia” u “ostensorio” por custodiar la Hostia consagrada u ostentar la “Sagrada Forma” en un “viril” que permite su traslado de forma visible y en ocasiones triunfal bajo palio. Deriva del origen del sacramento de la Eucaristía en la Cena de Jueves Santo (Mt 26, 26-29; Mc 14, 22-25; Lc 22, 19-20; Co 11, 23-26), y la formación de ritos del culto, que se remonta a los tiempos Paleocristianos. Aunque se desarrolló y modificó a lo largo de la Edad Media y Moderna, donde para hacer frente a sucesivas herejías se fue fijando, sobre todo a partir del establecimiento de la festividad del *Corpus Christi*<sup>6</sup> en 1264 por bula “*Transiturus de hoc mundo*” del pontífice Urbano IV. Su fundación está precedida por “milagros eucarísticos”: En Italia el “Milagro de Bolsena” acaecido en 1263 cuando en el transcurso de la celebración de una Misa, en el momento de la consagración brotó sangre en la hostia; para su conservación en 1338 el orfebre sienés Ugolino di Vieri elaboró un relicario destinado al duomo de Orvieto. Previamente en Aragón ya había ocurrido el conocido “Milagro de los Corporales del Daroca” (Zaragoza), suceso extraordinario de 1239 en ocasión de la batalla de Chío (Valencia), que también produjo la realización de relicarios, de los cuales el más relevante es de 1348, la peculiar Custodia-relicario del Museo Colegial Darocense, labrada por el célebre platero Pedro Moragues, ampliamente difundida, junto con las visitas que recibía, incluso reales, como la cursada en marzo de 1482 por los Reyes Católicos.<sup>7</sup>

La fiesta del Corpus fue declarada oficial para la Cristiandad por el papa Clemente V en el Concilio de Viena de 1311; un quinquenio después Juan XXII en 1316 añadió la extensión temporal a la “Octava” y la “Procesión Solemne”, cuya puesta en práctica favoreció el diseño y hechura de custodias para tal fin. En 1520, a instancias del dominico Tomás Stella, se crea en la iglesia romana de *Santa María sopra Minerva* una





Cofradía para venerar a Cristo con rezos en 40 horas desde la Consagración del Jueves Santo, cultos aprobados canónicamente por Pablo III en 1539, divulgados por la Compañía de Jesús, que contarán con la piedad popular en relación con la reserva eucarística en los Monumentos de Semana Santa. Posteriormente el Concilio de Trento dará un nuevo impulso y definirá la doctrina eucarística católica entre 1551 y 1562.

Las diversas variedades de custodias<sup>8</sup> se diferencian por su estructura y funcionalidad, principalmente, desde las formas pequeñas basadas en cálices, píxides-copones y relicarios portátiles o “de manos”, que pueden ser llevadas manualmente por una persona, asíéndola por el astil y nudo, o exponerla en el altar con su pie; a diferencia de las grandes en torre o “turriiformes”, llamadas “de asiento” porque precisan “andas” para ser transportadas por varias personas o en carroza sobre ruedas.

La custodia de Fuentes de Jiloca se ha calificado de procesional portátil y presenta la marca del punzón de Calatayud,<sup>9</sup> en su versión del primer tercio del siglo XVI, lo que indica que es plata de calidad supervisada por el Marcador y la vincula con un maestro platero o taller de esta ciudad, y con otras obras allí elaboradas. Repasaremos algunas a continuación:

- *Custodia de Aniñón*<sup>10</sup> (Zaragoza). Coincide en la marca de su punzón, que indica su procedencia común de un taller en Calatayud. Es de similar estructura (aunque con traza más sencilla y de tamaño algo menor, 58 x 26 cm). Lleva parecida inscripción latina ubicada en el mismo lugar *ADORAMVS TE CRISTI ET BENEDI.*, algo más gotizante, por lo que podría ser anterior, aunque también presenta grutescos renacentistas.
- La *Custodia de Villarroya de la Sierra*<sup>11</sup> (Zaragoza), más recargada en decoración y de mayor envergadura (85 x 40 x 28 cm), elaborada en plata en su color y sobredorada también en taller bilbilitano a comienzos del siglo XVI, aunque la cruz final se modificó en el s. XVIII, y en 2006 ha sido restaurada por Waldesco Balaguer Cortés de Zaragoza. Presenta el punzón de Calatayud por lo menos en 19 piezas de las 128 en que se desmonta según Ricardo Centellas que la comentó en relación con los tiempos

del rey Fernando el Católico.<sup>12</sup> Personalmente quiero destacar los diminutos animales recortados que son muy parecidos a los de la custodia de Fuentes de Jiloca.

- *Basamento y astil de la Custodia del Museo Victoria y Alberto de Londres* (núm. inventario 331-1880), descritos en sus características por Charles Oman<sup>13</sup> estos fragmentos en plata dorada (medidas 20,2 x 21 cm) presentan también una inscripción en el nudo del astil –*ADORAMOSTE CRISTE ET BENEDICIM*– y podría corresponder a la base de una custodia elaborada hacia 1530 por el mismo taller bilbilitano de las custodias de Fuentes de Jiloca, Aniñón y Villarroya de la Sierra, ya que las cuatro piezas fueron marcadas con el punzón de la ciudad de Calatayud y sus similitudes son muy evidentes.
- Añadimos a este repertorio bilbilitano la *Custodia de Torrijo de la Cañada* (Zaragoza), que resulta muy esbelta por la ampliación de los tramos asideros del astil.<sup>14</sup>

Aportamos aquí más relaciones tipológicas de custodias con templete en relación con otros espacios geográficos, y las agrupamos según la forma del astil:

- Ente las que muestran astil de molduras con bocel en nudo destacamos la *Custodia de Bergara* en su iglesia de Santa María de Oxirondo, en Guipúzcoa, de plata dorada (70 x 25 x 20 cm), catalogada como de taller Riojano del primer cuarto del s. XVI por Ignacio Miguélez;<sup>15</sup> en ella una cruz sobre un orbe se levanta desde un cimborrio, protegiendo el viril solar por contrafuertes y pináculos del gótico flamígero, el astil hexagonal moldurado y la base estrellada con decoración radial, demuestran el paralelismo con la de Fuentes de Jiloca.
- La *custodia realizada en Monblanc-Tarragona* (con medidas de 80 x 32 cm), que conserva su iglesia de Santa María,<sup>16</sup> triplica la moldura del astil en una solución algo diferente a las analizadas hasta ahora y enlaza a su vez con las caracterizadas por el conjunto de elementos figurativos escultóricos que repasaremos seguidamente.

A continuación reseñaré un grupo de obras con fisonomía similar aunque con nudo arquitectónico más gótico:



Custodia. Aniñón (Zaragoza) • Custodia. Villarroya de la Sierra (Zaragoza) • Custodia. Bergara (Guipúzcoa) • Base y astil de custodia. Museo Victoria & Alberto, Londres (nº inventario 331-1880) • Custodia. Ejulve (Teruel).



Custodia. Gerona • Custodia. Montblac (Tarragona) • Lignum Crucis. Peñíscola (Castellón) • Custodia. Aibar (Navarra) • Traza de custodia.Viena.

- En Aragón la *Custodia procedente de la iglesia parroquial de Ejulve* (Teruel) actualmente en el museo de Arte Sacro de Teruel, de la diócesis de Teruel y Albarracín, marcada con punzón de Barcelona c. 1550-60 (Cruz de Malta/BAN), en plata sobredorada (52 x 28 x 23 cm), y con una pareja de esculturas de ángeles acompañando al ostensorio.<sup>17</sup>
- En la Corona Aragonesa podemos considerar como precedente destacado a la *Custodia de la Seo de Gerona* (de gran tamaño 190 x 60 x 50 cm), contratada en 1430 con Francesc Ortal, argentero en Barcelona aunque oriundo de Gerona donde se había formado en el taller de su padre.<sup>18</sup> Como muestra de afinidades de la morfología en templete: el "*Lignum Crucis*" que perteneció a *Clemente VIII* (†1447), conservado en la parroquial de Nuestra Señora del Socorro en Peñíscola-Castellón, diócesis de Tortosa-Tarragona;<sup>19</sup> en plata dorada con dimensiones de 49,5 x 22,5 x 22 cm, en el que una base estrellada soporta astil y cuerpo como edificios góticos de h. 1423-1429.
- En Navarra, la custodia de Liédena (62 x 26 cm), todavía con chapiteles similares a los que aparecen en la turolense de Ejulve, pero con ángeles turiferarios, lleva la marca de la variante tardogótica del punzón de Sangüesa, y se propuso de modelo ya en 1548 para la de Isaba al contratarla el platero Luis de Ferríz.<sup>20</sup> La *Custodia de Aibar*, también en Navarra, pero burgalesa labrada por Juan de Santa Cruz, es un espléndido ejemplo del formato en "templete" con estructura gótica analizado por Aurelio Barrón.<sup>21</sup> Esta custodia la eligió M<sup>a</sup> del Carmen Heredia<sup>22</sup> en representación de las devociones eucarísticas.
- De Burgos relacionada con la precedente, la de la *Iglesia de San Pedro y San Felices* (53 x 22,5 cm), que Barrón<sup>23</sup> atribuye a Juan de Villorojo (1485-1488), identificándola con la labrada en mazonería para el templo de San Román.
- Entre las custodias hacia el oeste peninsular con doble templete gótico recordamos también: las de *Támara y Villasilos* en Palencia; de *Santa Gadea del Cid y Santa María del Campo* en Burgos; y la de *Samaniego* en Álava.<sup>24</sup>

- Para finalizar los ejemplos de relaciones tipológicas aportamos del ámbito centroeuropeo la *Traza de Custodia portátil, Wiener Heilthumbuch, 1502, en el Museo Diocesano de Viena*.<sup>25</sup>

Valoramos históricamente la conexión de esta obra con muchas generaciones de habitantes de Fuentes de Jiloca, que desde su elaboración participaron en las ceremonias de exaltación de la Eucaristía, especialmente en la festividad del *Corpus Christi*, hasta la actualidad, tal como ha resaltando en su significación el último Congreso Eucarístico Nacional celebrado en Toledo del 27 al 30 de mayo de 2010. Consideramos que además de su eminente función religiosa es importantísima su funcionalidad de muestra del patrimonio cultural, mereciendo una altísima valoración como excelente ejemplo del grado de perfección y maestría alcanzado en talleres de Calatayud para las especialidades artísticas de platería y orfebrería.

María Esquíroz Matilla

#### EXPOSICIONES PRINCIPALES

- *Exposición Internacional de Barcelona, 1929.*
- *Exposición de Orfebrería Aragonesa del Renacimiento*, Museo Camón Aznar, Zaragoza, 29 de marzo al 5 de mayo de 1980.

•••

- 1 *Catálogo exposición Internacional de Barcelona, 1929*, citado por San VICENTE PINO, Ángel, *Exposición de Orfebrería Aragonesa del Renacimiento* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo Camón Aznar de Zaragoza, del 29 de marzo al 5 de mayo de 1980), Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1980, pp. 87-88.
- 2 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España: Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, vol. I, p. 511 y vol. II, fig. 1391. ABBAD RÍOS, Francisco, "Jerónimo de la Mata (orfebre del siglo XVI)", *Seminario de Arte Aragonés*, 1951, pp. 17-30.
- 3 San VICENTE PINO, Ángel, *La Platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento 1545-1599*, Zaragoza, Pórtico, 1976, I, p. 330, II, p. 186, y III, p. 309. ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "Mata, Jerónimo de la", en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, 1982, p. 2193.

- 4 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería" en BONET CORREA, Antonio (coord.), *Historia de las Artes Aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1982, p.107.
- 5 ACERETE TEJERO, José Miguel, *Estudio Documental de las Artes en la Comunidad de Calatayud en el siglo XVI*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Centro de Estudios Bilbilitanos, 2001, p. 544.
- 6 GASCÓN DE GOTOR, Anselmo, *El Corpus Christi y las custodias procesionales*, Barcelona, 1916.
- 7 ABBAD, *Catálogo...*, 1957, p. 482, figs. 1298-1299. TORRALBA SORIANO, Federico, "Custodia-relicario de los Corporales", en BUESA CONDE, Domingo, y RICO LACASA, Pablo (comisarios), *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (catálogo de la exposición organizada por el Arzobispado y el Ayuntamiento de Zaragoza en San Juan de los Panetes, la Lonja y el Palacio Arzobispal, del 5 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992), Zaragoza, Arzobispado y Ayuntamiento, 1991, pp. 446-447. ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "Arqueta de los Sagrados Corporales", en BUESA y RICO, *El espejo...*, 1991, p. 448. LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, "Conjunto de tablas con el Milagro de los Sagrados Corporales", en BUESA y RICO, *El espejo...*, 1992, pp. 449-451.
- 8 TRENS, Manuel, *Las Custodias Españolas*, Barcelona, 1952.
- 9 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Un taller de orfebrería gótico-renacentista en Calatayud", en *Francisco Abbad Ríos. A su memoria*. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1973, pp. 145-153. ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "Punzones", en FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy (dir.), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, 1982, pp. 2774-2775. FERNÁNDEZ, A., MUNOIA, R. y RABASCO, J., *Marcas de la plata española y virreinal*, Madrid, Diccionarios Antiquaria, 1992, pp. 74-75.
- 10 ABBAD, *Catálogo...*, 1957, p. 225 y fig. 688. SAN VICENTE, *Orfebrería...*, 1980, pp. 84-86.
- 11 ABBAD, *Catálogo...*, 1957, p. 274 y fig. 785.
- 12 CENTELLAS SALAMERO, Ricardo, y SARASA SÁNCHEZ, Esteban (comisarios), *Ferdinandus Rex Hispaniarum. Príncipe del Renacimiento* (catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza, del 6 de octubre de 2006 al 7 de enero de 2007), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza y Cortes de Aragón, 2006, p. 457-458, núm. 8.19.
- 13 Desde su cargo como "Keeper of the Department of Metalwork -Victoria and Albert Museum", en Oman, Charles, *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1968, p. 5, núm. 14.
- 14 ABBAD, *Catálogo...*, 1957, p. 274 y fig. 774.
- 15 MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio, *El arte de la platería en Guipúzcoa, siglos XV-XVIII* (Zilargintza Gipuzkoan XV-XVIII mendeak), San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2008, vol. I, p. 196; y vol. II, cat. 133, p. 499.
- 16 DALMASES, Nuria de; GIRALT-MIRACLE; Daniel, y MANENT, Ramón, *Plateros y Joyeros de Cataluña*, Barcelona, Destino, 1985, p. 114. DALMASES, Nuria de, *Orfebrería Catalana medieval, Barcelona 1300-1500 (Aproximació a l'estudi)*, Consideraciones generales i catalogació d'obra, Barcelona, Instituto de Estudios Catalanes, 1992, vol. I, p. 125.
- 17 GUDIOL Y CUNILL, José, "La orfebrería en l'exposició Hispanofrancesa de Saragoça", *Anuari Institut d'Estudis Catalans*, II, 1908, p. 122. BERTAUX, Émile, *Exposición retrospectiva de Arte, 1908*, Zaragoza-París, 1910, lám. 88, fig. 89. DURÁN, Félix, "La orfebrería Catalana", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXIII, 1915, p. 276. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, 1974, p. 194. GASCÓN DE GOTOR, Anselmo, *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*, Barcelona, 1916, p. 68. ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Orfebrería de Teruel y su provincia, siglos XIII al XX*, Teruel, IET, 1980, t. I, pp. 247-248, fig. 91; t. II, pp. 161-162, cat. 100. HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis, "Custodia de Ejuelve" en MORTE GARCÍA, Carmen (comisaria), *El esplendor del Renacimiento en Aragón* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, de junio a septiembre de 2009; Museo de Bellas Artes de Valencia, de octubre de 2009 a enero de 2010; y Museo de Zaragoza, de febrero a abril de 2010), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Generalitat Valenciana, 2009, p. 212.
- 18 En el siglo XVIII se añadieron las dos borlas que cuelgan en los extremos del cuerpo expositor, DALMASES, Nuria de, GIRALT-MIRACLE, Daniel, y MANENT, Ramón, *Plateros y Joyeros de Cataluña*, Barcelona, Destino, 1985, pp. 114-115 y 117. DALMASES, *Orfebrería Catalana...*, 1992, vol. I, pp. 123-125.
- 19 BROUNS, Benoit, et al., *Paisatges Sagrats. La llum de les imatges: San Mateu 2005*, Valencia, Fundación de la Comunidad Valenciana La Luz de las Imágenes y Generalitat Valenciana, 2005, p. 5. VELASCO MORENO, Eva, "Relicario de Lignum Crucis de Clemente VII", en IGLESIAS, Carmen (comisaria), *Encrucijada de culturas* (catálogo de la exposición celebrada en la Lonja de Zaragoza, del 4 de junio al 15 de septiembre de 2008), Zaragoza, Ibercaja, 2008, pp. 283-284, cat. 86.
- 20 GARCÍA GAÍNZA, Concepción (dir.), *Catálogo monumental de Navarra, IV*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1980, p. 51. ORBE y SIVATTE, Asunción de, *Platería del Reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000, cat. 176, pp. 243-244.
- 21 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La Época Dorada de la Platería Burgalesa 1400-1600*, Salamanca, Diputación Provincial de Burgos y Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, 1998, vol. I, p. 164.
- 22 HEREDIA MORENO, M<sup>a</sup> del Carmen, "De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles", en *Estudios de platería: San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, p. 169, lám. 1, fig. 1.
- 23 BARRÓN, *La Época...*, 1998, pp. 163-164.
- 24 CRUZ, "Platería", 1982, p. 75. Barrón, *La Época...*, 1998, pp. 164-165 y 405.
- 25 *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León* (catálogo de la exposición celebrada en el Monasterio de Nuestra Señora del Prado de Valladolid, del 19 de febrero al 30 de marzo de 1999), Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999, p. 37.

## RESTAURACIÓN




Ya en el siglo XIV los plateros adquirieron el derecho del marcaje. Sólo la plata que tuviera el grado de pureza indicado por la ley podía ser trabajada y marcada. Esta marca denominada *fiel contraste* era realizada por un platero denominado en ocasiones "marcador" que era el encargado de certificar su calidad. Para poder comprobar la pureza de la plata tenían que quitar una viruta del metal, operación que se realizaba con un buril y dejaba una marca conocida como burilada. La marca o punzón más habitual era la de la localidad de realización, que generalmente es su nombre abreviado. En esta obra de Fuentes de Jiloca aparece la misma marca de la localidad -CAL, de Calatayud- cuatro veces. La marca del artífice aparece en esta época en muy pocas ocasiones, ya que muy pocos plateros firmaban las piezas.





renacimiento





*Santa Ana triple* (busto, finales del siglo XVI; policromía, hacia 1660-1675), fragmento.  
Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles, Villanueva de Huerva (Zaragoza).

# Retablo de San Blas obispo de Sebaste

**Pintura: autor desconocido**

**Mazonería y talla: ¿Miguel de MURILLO?**

343 x 320 cm

Óleo sobre tabla y madera de pino dorada y policromada

Hacia 1525

**UNCASTILLO** (Zaragoza), iglesia de San Martín de Tours. Obispado de Jaca

## RESTAURACIÓN

Planes 2004–2005, 2006–2007 y 2008–2010. Artes (Pamplona). Dirección: Eva Ardáiz Iriarte e Itxaso Sánchez Urra. 2010

El *retablo de San Blas* es una obra de pintura con la imagen del titular de bulto, que refleja la transición del Gótico al Renacimiento y fue realizado hacia 1525. El escudo del remate de la polsera está sostenido por grifos y tiene tres piñas surmontadas por corona real. Esta última es un elemento que figura en el escudo de la villa de Uncastillo, en cambio las tres piñas (*pinus pinea*) son las armas de la familia Peña de Uncastillo.<sup>1</sup> En la boca de una de las capillas renacentistas del ábside de la iglesia de San Martín, figura la misma heráldica, pero con cinco piñas. El retablo procede de la capilla de San Blas, propiedad de la familia infanzona de los Peña y lo pudo costear el notario Martín de Peña y nos basamos para esta hipótesis en una noticia indirecta, que se recoge en una visita pastoral posterior, donde al hablar sobre la compra de aceite para la lámpara que iluminaba dicho retablo, se alude al reparto de la herencia entre los herederos de Martín de Peña (1548).<sup>2</sup>

El retablo de San Blas responde a la revitalización que tuvo la villa medieval de Uncastillo en el siglo XVI, tanto en el ámbito cultural como en el artístico. Escasa es la información registrada sobre esta obra y hasta el trabajo de José Ramón Auría (2009), sólo se había publicado una breve descripción de la obra o bien únicamente estaba mencionada en estudios generales.<sup>3</sup> Entre estas publicaciones están también los catálogos: el libro de Abbad Ríos y el del *Patrimonio artístico de las Cinco Villas*.<sup>4</sup> Por el momento no tenemos ninguna fuente documental que apoye la paternidad del retablo, tanto en la parte de talla como de las pinturas. Es posible que parte de estas se deban al pintor Pedro de Sarasa, mayor († 1528), afincado en Sangüesa (Navarra) y que trabajó en otras obras del territorio vecino aragonés. En cambio, la imagen del titular está relacionada con talleres escultóricos de Zaragoza y el trabajo de la estructura arquitectónica lúnea, se puede atribuir al mazonero Miguel de Murillo.

## La traza

La estructura del retablo es gótica, en forma de tríptico, y está constituida por un banco con cinco tablas de pintura

y cuerpo único de tres calles. En la central se aloja una escultura de madera del titular y las laterales son tablas de pintura. El cuerpo se enmarca con polsera escalonada al modo que ya existía en el retablo mayor de la Seo de Zaragoza, una traza de éxito dado que el escultor Damián Forment todavía la propone como modelo al cabildo de Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza, en el contrato para la realización del retablo mayor de ese templo, 1 de mayo de 1509. Otros retablos aragoneses de la década de los años 20 del siglo XVI, siguen una estructura idéntica a la del retablo de San Blas.

Es interesante anotar que una tabla del retablo mayor de esta iglesia de San Martín, donde está pintada la escena de la Misa, al fondo de la historia aparece un retablo simulado que es de diseño muy similar al del *retablo de San Blas*. Ahora bien, la obra que nos ocupa al ser de la década de 1520 presenta elementos del nuevo lenguaje artístico, el Renacimiento, que poco a poco se iba asimilando por parte de la sociedad aragonesa. Estos elementos procedentes de Italia se concretan en los soportes y en la ornamentación. Los primeros se encuentran en las pilastras del cuerpo que sustituyen a los pilares góticos, sin embargo estos últimos se emplearon para separar las tablas del banco, como se puede apreciar por fotografías antiguas (1972). Los dos tipos de soportes terminan en pináculos góticos. Esta contemporaneidad de ambos modelos, “al moderno” y “al romano”, por emplear la terminología de entonces, se venía dando en la retablística española desde principios del siglo XVI, si bien el gótico a finales de la década de 1520 era un modelo que se desechaba para los retablos, al juzgar por el contrato que en 1526 hace Gil Morlanes “el Joven” para la realización del retablo mayor de la iglesia de San Nicolás de Zaragoza. En el documento se especifica que *toda la hobra del dicho retablo aya de ser a lo romano y no al moderno*.<sup>5</sup>

En el *retablo de San Blas* de Uncastillo también se pusieron doseletes góticos, pero están adornados con hojitas, un ornato propio del siglo XVI. Ha desaparecido la cardina sustituida por el grotesco renacentista de procedencia italiana (imitando las labores decorativas que quedaban de la Roma Antigua), que se colocó en el fuste de las pilastras y en la polsera. En esta última se dispone a *candelieri* con el habitual repertorio del primer renacimiento: acanto, rosetas, grifos, candelabros, jarrones y flameros. La ornamentación “a la romana” se había comenzado a emplear tempranamente en Aragón, como así lo atestigua que en el retablo de alabastro que el escultor Gil Morlanes el Viejo había ya colocado en 1502 para la capilla de las Casas del Reino en Zaragoza, y dedicado a la *Coronación de Nuestra Señora*, con las imágenes a los lados de *San Jorge* y *Santa Engracia*, se menciona que en la armas del Reino sostenidas por ángeles presentaba los costados *labrados de fullas a la romana*.<sup>6</sup>

El autor de esta estructura de madera del *retablo de San Blas* debió ser el mazonero Miguel de Murillo (Morillo), habitante en Uncastillo cuando en mayo de 1520 tenía contratado, junto al pintor Martín García, el retablo mayor de San Martín de esta localidad, en el que Murillo tenía que *fazer la obra de fusta y de mazonería*.<sup>7</sup> Precisamente, esta atribución está basada en la similitud de las mazonerías de estos dos retablos de la iglesia de San Martín. En concreto la igualdad se da en la ornamentación renacentista a *candelieri* de los





*San Blas.*

guardapolvos, a base de rosetas, acanto, dragones, jarrones y flameros, elementos que se disponen con el mismo diseño y ejecución de la talla. Mazonero y pintor vuelven a colaborar juntos en el retablo mayor de la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico (Zaragoza), como se menciona en febrero de 1526 cuando ambos artífices se comprometen a traer tasadores para esa obra. En mayo de 1530 se documenta a Murillo de nuevo avecinado en Sos y todavía residía en este lugar dos años después, indicando su condición de infanzón, cuando nombra apoderados a su hijo Miguel y a su colega Cambray.<sup>8</sup>

Desconocemos si este Miguel de Morillo puede ser el mismo artífice a quien en 1516, residiendo en Huesca, la abadesa del monasterio de Casbas (Huesca) le encargaba un antepecho del coro de ese monasterio, con una modificación del contrato al año siguiente. Quizás este encargo se pueda identificar con la barandilla del coro alto actual y en el que hay restos de decoración al romano.<sup>9</sup>

En fotografías realizadas por nosotros en el año 1972, se pueden observar como la mazonería del *retablo de San Blas* estaba deteriorada y ya había desaparecido la mayor parte de los doseletes que cobijaban las tablas de pintura del banco y parte del dosel de la calle lateral izquierda del cuerpo.

### La talla y la policromía

La única escultura de bulto del retablo que queda en la actualidad corresponde al obispo *San Blas* y se aloja en la hornacina central. La talla en madera policromada es renacentista de la época del retablo, a pesar de haberse catalogado en publicaciones anteriores como obra barroca del siglo XVII.

San Blas († 316) ya desde la Edad Media fue un santo muy popular en Occidente gracias a la multitud de sus pretendidas reliquias y a su poder curador. En una de las tablas del banco está pintado su milagro más popular: el de la espina de pescado. La escultura lleva los símbolos propios de su dignidad episcopal (báculo y libro), además de ir revestida con la indumentaria de obispo, cargo que desempeñó en Sebaste (Armenia). Las prendas son: alba, casulla y capa, además de los guantes y de la tiara.

La escultura está concebida para ser vista de frente y los valores tridimensionales se consiguen por la disposición de su indumentaria y de manera particular de la capa, con vuelo en el lado derecho de la imagen que se recoge en ese mismo lateral con el plegado muy marcado. La flexibilidad del tratamiento de los paños se observa también en la rugosidad de la parte inferior del alba. Desde un punto de vista formal responde a los modelos de la primera etapa del Renacimiento en Aragón y hallamos semejanzas con la talla de *San Braulio* perteneciente al retablo de Santiago (hoy de San Agustín), en la Seo de Zaragoza, obra contratada en 1520 por Gabriel Joly y Gil Morlanes "el Joven". El escultor francés tuvo relación profesional con Martín García y Miguel de Morillo, al menos en 1528,<sup>10</sup> si bien esta imagen de Uncastillo no nos parece obra de Joly, quien suele emplear un canon más esbelto y rostros más expresionistas.

Esta escultura de *San Blas* se concibió en ligero contraposto, estática y con rostro naturalista propio de la cultura humanista. La verosimilitud se buscó de manera esencial en la talla del libro que sujeta San Blas y en los detalles de su indumentaria, con manifiesta minuciosidad en la simulación de las joyas de la tiara y elementos aplicados, como la piedra rica fingida para cerrar la capa.

La imagen es de buena factura y sus valores plásticos han quedado realizados después de haber quitado los repintes en la última restauración, que habían ocultado la policromía original y el oro.

Fotografías del año 1972 muestran la imagen de San Blas con la indumentaria repintada en blanco y rojo, dado que el cambio de gusto artístico en la segunda mitad del siglo XVIII y en el siguiente, imponía ocultar el oro de la policromía. En esa fecha de 1972 y en la parte inferior de la polsera, a ambos lados, había sendas tallas de un ángel que no parece correspondían al retablo original.

Los motivos vegetales de la policromía de la escultura de San Blas son propios del ornato de la primera etapa rena-



centista en Aragón, de ahí su similitud con la realizada, por ejemplo, en el retablo mayor de la iglesia de San Pablo de Zaragoza (después de 1517) y en el retablo mayor de la parroquia de Tauste (finalizada en 1527). Básicamente la decoración de la policromía de todo este retablo de Uncastillo, es a base de acanto estilizado, con predominio del rameado y hojas sueltas, hecha con la técnica del esgrafiado. La luminosidad y vistosidad de la imagen se consigue con el oro abundante, además del colorido, en gama de blanco, verde, azul y rojo. En la encarnación del rostro, al óleo, se han matizado el sonrosado de las mejillas y la sombra de la barba.

Como es preceptivo, toda la mazonería está dorada, mientras que el color predominante en los fondos es el azul; sobre “fondo azul” se precisa en los contratos cuando se encarga la policromía de los retablos. El blanco sólo se emplea en el campo de las cuatro pilastras.

Las labores de la policromía, cuidada y obra de un experto especialista en estas tareas, pueden ser del autor que realizó la pintura de las tablas del retablo, pero en estas la calidad es inferior. No olvidemos que los “pintores de retablos” se ocupaban de este tipo de trabajos, ya lo hicieron en el siglo XV en el retablo mayor de la Seo de Zaragoza, Bartolomé Bermejo o Miguel Ximénez, pintor de Fernando el Católico. Durante el primer tercio del siglo XVI volvemos a encontrar a los “pintores de retablos” más conocidos ocupándose de estas labores, por ejemplo Pedro de Aponte hizo parte de la policromía del banco del retablo mayor del Pilar de Zaragoza. En ese siglo en los talleres de Zaragoza sólo podía contratar estas tareas, quien se había examinado como pintor de retablos, de acuerdo a las ordenanzas del gremio de la ciudad dadas por Fernando el Católico en octubre de 1502, ampliadas en diciembre de 1517.<sup>11</sup>

### Las tablas de pintura

Las tablas de pintura al óleo se distribuyen en el banco (San Valentín, Martirio de San Blas, Santa Cena, Milagro de San Blas y Visitación) y en las calles laterales del cuerpo (San Vicente Mártir y San Valero obispo). Es obra de modesta calidad, en la que las figuras humanas se resuelven, en cuanto a las extremidades, y cabezas de manera descuidada y estas últimas desproporcionadas con respecto a las restantes partes del cuerpo. Están mejor conseguidos los rostros de frente que los colocados de perfil. No obstante, la desigual calidad entre unas pinturas y otras, hace pensar en la intervención de dos manos diferentes. A la mejor corresponden San Valentín, el milagro de San Blas y San Valero. En cambio, el colorido luminoso es similar en todas las tablas y se ha empleado la gama de colores habituales entonces, con mayor abundancia de los tonos rojos y verdes. Se mantiene el oro para los nimbos de santidad y cenefas de los vestidos, tan abundante en la pintura gótica.

Las formas artísticas de todas las pinturas presentan un expresionismo de influencia germánica, dentro de la corriente más popular en la pintura de Aragón y de Navarra durante el primer tercio del siglo XVI. Por otra parte, se demuestra poca habilidad en el dibujo y resolución de los escorzos, a la vez que una concepción del espacio de tradición gótica en las dos tablas del cuerpo del retablo. En este último punto, la profundidad se logra destacando las figuras, de fuerte

modelado, en primer término. No obstante, hay interés por representar un espacio tridimensional en perspectiva.

No tenemos ninguna fuente documental que apoye la paternidad de estas pinturas, si bien tienen cierto influjo de las del retablo mayor de esta iglesia de San Martín, en el que intervino Martín García. A este respecto, es importante indicar que en 1521, este pintor suscribe una compañía con sus compañeros de profesión Antón de Aniano y su hermano Pedro de Aniano, para compartir todos los trabajos contratados durante los siguientes ocho años con valor superior a 1.000 sueldos.<sup>12</sup> De Pedro de Aniano no se ha podido identificar nada con seguridad y las personalidades artísticas de Antón Aniano y Martín García, todavía no están bien definidas y con incógnitas difíciles de despejar, porque su solución depende de diversas circunstancias, como el descubrimiento de nuevas obras, el perfeccionamiento de la técnica de análisis, lectura e interpretación de la fotografía de luz infrarroja. Con un problema añadido en este último caso, porque el dibujo subyacente está sin estudiar en la mayor parte de sus obras. No obstante, las obras de estos dos últimos pintores son de mejor calidad que las del retablo de San Blas y no creemos intervinieran en éste.<sup>13</sup>

En el terreno de la hipótesis planteamos si en estas pinturas intervino Pedro de Sarasa, mayor (†1528), perteneciente al taller de Sangüesa (Navarra), de donde es vecino en 1525 cuando cobra por el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Pintano (Zaragoza). Conocemos veintinueve retablos documentados, pero desafortunadamente ninguno se ha conservado y tampoco se ha podido identificar tabla alguna de este pintor, activo en Navarra y en Aragón, lo mismo que su hijo Pedro Sarasa y Navardún (h. 1512-1544), cuyos estudios debemos al profesor Pedro Echeverría.<sup>14</sup> Algunas cabezas de las pinturas de peor calidad del retablo de Uncastillo, recuerdan las de Pedro Sarasa II (Gallipienzo, retablo mayor de la parroquia de San Pedro), si bien las de este último pintor por su cronología pertenecen a unas formas artísticas más avanzadas. En definitiva, las diferencias observadas en las pinturas son de factura y no de concepción artística.

### Las fuentes gráficas y literarias

Los pintores hispanos, tanto al final del Gótico como en el Renacimiento, emplearon con mucha frecuencia las estampas y fuentes impresas como un medio esencial para construir el escenario de sus pinturas. En el siglo XV y en las primeras décadas del siglo XVI, eran preferentemente de origen centroeuropeo y nórdico, como así sucede en las tablas del retablo de San Blas. El comercio de estampas de grabadores alemanes estuvo favorecido por la imprenta de Zaragoza en manos de maestros centroeuropeos y la presencia de compañías mercantiles de la misma procedencia. Sólo recordar que la edición castellana del *Viaje de la Tierra Santa* de Bernardo de Breidenbach, la publica Pablo Hurus en Zaragoza el año 1498. En las dos últimas décadas del siglo XV los grabados más empleados fueron los de Martín Schongauer, que si bien todavía sirvieron de inspiración en las dos primeras décadas del siguiente (algunas de las pinturas del Maestro de Sijena), en éste triunfarán los grabados de Alberto Dürero (1471-1528), el artista europeo más importante del Renacimiento fuera de Italia.<sup>15</sup> Sus estampas fue-



San Valentin.

ron muy pronto conocidas en Aragón y el ejemplo más temprano está en los relieves esculpidos por Damián Forment en las escenas del *Abrazo ante la puerta dorada* y la *Visitación* (1509-1511), pertenecientes al banco del retablo mayor del Pilar de Zaragoza. Otro ejemplo posterior del empleo de estampas de Durero lo hallamos, además de este *retablo de San Blas*, en el *retablo del Rosario* colocado también en el crucero de esta iglesia de San Martín de Uncastillo, pero en el lado del Evangelio. Este último se atribuye a Antón de Arara y se hizo en el taller de Sangüesa (Navarra), lo mismo que el *retablo de San Sebastián* de Mianos (Zaragoza) y en el que también se copian estampas de Durero.

Los ejemplos anteriores son indicativos de la circulación de los grabados del maestro alemán en las obras de pintura de las Cinco Villas, por ello no debe extrañar que en el *retablo de San Blas*, los modelos gráficos más empleados procedan de este grabador. Incluso la estampa de la *Santa Cena* no sólo sirvió de manera evidente para la pintura del mismo tema, sino que algunas de las cabezas de la xilografía se reiteran en la escena de la *Visitación* y en la del *Milagro de San Blas*. Este grabado de Durero, hecho en 1510, alcanzó un notable éxito, como atestigua que el grabador italiano Agostino Veneziano lo copiara en otro hecho en 1514 y que todavía lo em-



Visitación.

pleara el escultor Joan Roig en la escena homónima del *retablo de San Paciano* (1688-1690), de la catedral de Barcelona.

El pintor del retablo que nos ocupa también tomó aspectos parciales de las estampas de Israel van Mekenem (h. 1440/1445-1503), pintor, grabador y orfebre alemán,<sup>16</sup> cuyos ejemplares circulaban también en los talleres de los artistas de Castilla. En definitiva, del mundo alemán proceden la mayor parte de la estructura de las pinturas del retablo que nos ocupa, los tipos figurativos y algunos modelos de las arquitecturas ficticias. De origen nórdico, en conexión con la corriente denominada hispano-flamenca, hallamos la disposición de los santos Vicente y Valero, lo mismo que algunos paisajes de los fondos y composición del espacio con la degradación de los planos hacia el fondo. En cambio, la influencia del renacimiento italiano se concreta en muy pocos detalles de las tablas de pintura del retablo.

En cuanto a las fuentes literarias empleadas para resolver los temas sagrados, son las habituales entonces. Las escenas de la *Visitación* y de la *Santa Cena* proceden de pasajes de los *Evangelios* Canónicos. En lo referente a los santos, la fuente principal es la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Voragine.



Santa Cena.



Santa Cena. Grabado de Alberto Durero.

### Estudio formal e iconográfico de las pinturas

Comenzamos el estudio de las tablas de pintura por las del banco, cuya iconografía se ordena de derecha a izquierda del espectador. En primer lugar está la escena de la *Visitación*, que narra el encuentro de la Virgen María, embarazada de Cristo, a su prima santa Isabel, encinta de san Juan Bautista. La fuente es un pasaje del Evangelio de san Lucas (1:39-56): “María partió a las montañas, a una ciudad de Judá”, pasaje que queda reflejado en el fondo de la historia y el pintor ha seguido la representación habitual, con las dos primas que se abrazan de pie e Isabel intenta arrodillarse. Ha colocado junto a las dos mujeres a sus maridos, Zacarías y José. Las cabezas de ambos hombres están tomadas de las de dos apóstoles del grabado de Durero de la *Sagrada Cena*.

Al pintor le preocupa la representación de un espacio tridimensional a base de una serie de planos y para aumentar la profundidad ha puesto en la lejanía unas montañas, cuyo tono azulado oscuro contrasta con el más claro del cielo, cubierto de nubes blancas. El primer plano lo ocupan los cuatro personajes del episodio sagrado, en el segundo plano se muestran unos árboles y arquitecturas. En estas hay construcciones civiles y militares, que se concretan en un lienzo de muralla almenada y torres de planta poligonal y cuadrada con troneras y saeteras. Todas se pintaron de diferentes colores, tonos rosáceos, grises y tostados. Todavía hay un tercer plano con estructuras torreadas de planta poligonal. En

todo este conjunto arquitectónico, el pintor ha podido recrear de manera sumaria el castillo de Uncastillo (sobre la Peña Ayllón) y el de Sibirana, en el término municipal de la villa.

La *Santa Cena* reúne dos aspectos diferentes: la *Santa Cena histórica o narrativa* (el cordero pascual está en la bandeja) y la *Santa Cena simbólica o sacramental*. Los cuatro Evangelios relatan la última comida que tomó Jesús con sus doce discípulos. El cáliz y la hostia, colocados junto a Cristo, son una alegoría de la institución de la eucaristía o de la comunión de los apóstoles. El tema sólo se trata en los Evangelios sinópticos, Mateo (26, 26-29), Marcos (14, 22-25) y Lucas (22, 14-21).

La correcta disposición de los trece comensales alrededor de la mesa rectangular, planteaba problemas para los artistas menos experimentados y el pintor de la tabla que nos ocupa, como hemos dicho, encontró la solución en la estampa de Durero (B.5 de la *Gran Pasión*). De ella procede la distribución de las figuras en ángulo recto, con Cristo en el centro, y los modelos de la mayor parte de los personajes, si bien estos se hallan algo alterados por presentar una factura tosca, como si los excelentes modelos del maestro alemán se hubiesen ruralizado. Las figuras de Cristo, san Juan y Judas son verdaderas réplicas, lo mismo sucede con el que está de pie junto al Salvador y en la estampa está colocado en el lado contrario. Debió ser una tipología de éxito dado que lo hallamos en la figura del rey mago situado en la es-

cena de la *Adoración de los reyes*, del retablo de Sallent de Gállego (Huesca), pintado por Martín García y Antonio de Plasencia (1537), a partir de dibujos de Damián Forment. Una prueba más de la utilización de las estampas de Durero en Aragón avanzado el siglo XVI.

El resto de los apóstoles también son de influencia dureriana, más o menos transformados, excepto el apóstol situado en primer término a la izquierda cuya cabeza parece sacada de la de Cristo en la escena ante Anás, grabado perteneciente a la serie de la *Pasión* de Israel van Meckenem.

No obstante la diferencia fundamental con la estampa de Durero radica en el fondo, dado que en esta *Santa Cena* de Uncastillo se conserva la tradición flamenca al colocar un dosel con paño de brocado en el fondo, que a la vez sirve para resaltar la figura del Salvador e interrumpe la sensación de lejanía, si bien el pintor demuestra interés por la perspectiva. El espacio tridimensional queda representado por una serie de planos, en los que los personajes y la mesa son dos componentes de peso para marcar proximidad, mientras que el fondo queda muy reseñado jugando con la arquitectura, los ventanales de medio punto con vidrios emplomados de referencia nórdica y el paisaje.

El pintor reproduce el tipo de mesa del citado grabado de Durero, por el contrario el mantel adamascado con cuadros y los elementos sobre la mesa, son habituales en Aragón. El tema daba oportunidad a los artistas de introducir aspectos de la vida cotidiana que conocían o reproducían lo que veían en pinturas de cronología anterior. Las hierbas sobre la mesa pueden corresponder al hecho de que la carne se comía con verdura y pueden ser hierbas locales, que en un ambiente de menos posibilidades económicas sustituían a las especias muy utilizadas en la cocina medieval y renacentista. Sobre la mesa hay además media naranja, un pan ya cortado en rebanadas con un cuchillo de filo recto, habitual para esa función y otros dos, de hoja curva que aparecen a veces en pinturas de Aragón de finales del siglo XV. En los banquetes la comida se tomaba de las bandejas con dos dedos y se sujetaba con un pedazo de pan. Los panes son bollos habituales en este mismo territorio, al igual que la rosca y era un alimento esencial en la dieta. No obstante, los alimentos de encima de la mesa tampoco son muy diferentes de los que suelen aparecer en el mismo tema de la pintura castellana. Era habitual la escasa vajilla en las mesas, sólo el cuchillo solía ser individual y cada comensal traía el suyo. Otros alimentos son un rábano y una fruta que puede ser melocotón (prisco), que aparece representado en el tema de la Santa Cena y se cree puede significar la verdad. La dificultad para una identificación correcta de los elementos sobre la mesa, está en que el pintor no era muy dotado para la representación de lo real.

Las escenas pintadas referentes al santo titular son dos, una de ellas recoge el *Milagro de San Blas* y relata el episodio más popular de la leyenda de la iconografía del santo. Una mujer le llevó un día al santo obispo a su hijo asfixiado por una espina de pescado que se le había clavado en la garganta y esto explica que el muchacho se lleve la mano al cuello. El santo lo sanó de ahí su fama de taumaturgo y protector de los males de garganta.

A san Blas se le reconoce por su indumentaria de obispo, el báculo y halo de santidad, mientras que los otros persona-

jes, menos el joven curado, lucen tocados exóticos. El hombre de perfil detrás de la mujer procede de uno de los apóstoles colocado detrás de Cristo en la estampa de Durero de la *Santa Cena* (1510).

La escena tiene lugar ante un fondo de paisaje que le da profundidad, y que se acentúa al haber dispuesto las figuras –de amplios volúmenes– en primer término. En el desarrollo extenso del paisaje se observan árboles, una ciudad y sus edificios, un barco navegando y en la lejanía hay montañas sin vegetación. El cielo azul está surcado por nubes algodonosas y pájaros.

La ciudad es amurallada y en ella se extiende un conjunto de construcciones civiles, junto a las que se elevan estructuras torreadas, una es de planta poligonal, alzada de forma escalonada y que parece evocar la torre de la iglesia de Santa María de Uncastillo, recién construida (Auría, 2009, p. 156).

El *Martirio de San Blas* narra el último episodio de su vida. Llevado a la presencia del procurador, se le juzga por blasfemo y le brindan la oportunidad de salvarse de la muerte con el solo hecho de derramar unos granos de incienso en la pira encendida a los dioses. Como el obispo resiste con firmeza, lo apalean, lo cuelgan de un madero y rastrean su cuerpo con garfios de hierro sin hacerle desistir de su fe. Unas mujeres piadosas –asegura el relato que fueron siete– tuvieron la osadía de tomar algo de su sangre y untaron con ella sus cuerpos. Bastó este gesto para que fueran culpadas, reducidas, encadenadas y condenadas a morir, incluidos los dos hijos de una de ellas.

El esquema compositivo se hace a base de planos perspectivas en altura, que permite el desarrollo sucesivo de los acontecimientos mencionados antes, ocurridos en el año 316. Aparece en el último plano de la pintura el gobernador de Sebaste ordenando la ejecución de las siete mujeres, que están colocadas en el lado derecho, mientras que en primer término se representa el momento en el que san Blas es decapitado, con aquellos dos niños.



Retablo mayor de la iglesia de San Martín de Uncastillo (Zaragoza): *La misa de San Martín* (detalle) • Detalle de la mazonería.

Para resolver la compleja estructura del escenario y la distribución de las numerosas figuras, el pintor encontró la solución en la citada estampa de *Jesús ante Anás*, del grabador Meckenem. Con ella guarda una mayor fidelidad en el grupo del gobernador en el trono. Las referencias germánicas se mezclan con las notas de procedencia italiana, en la indumentaria de legionario romano del verdugo y en la escenografía de la arquitectura del fondo.

*San Valentín* es identificado por su nombre escrito en el paramento detrás de su figura: *S. BALANTIN*. Su representación no es demasiado frecuente en Aragón, de ahí que sea la única imagen en el retablo que tiene la leyenda para ser reconocido. Lo mismo sucede en la escultura del mismo santo colocada en una hornacina del *retablo de San Lucas*, contratado por Juan de Moreto, en 1536, para el hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza y que hoy se encuentra en la iglesia de Bardallur (Zaragoza). Por otra parte, las noticias sobre este santo proceden de unas actas apócrifas y por esta causa se hace difícil conocer con exactitud su vida e incluso distinguir entre los hechos que realmente le pertenecen y los de las vidas de otros santos, que llevan su mismo nombre y que la iglesia desde muchos siglos venera también como mártires. Puede identificarse con el presbítero Valentín decapitado en el año 273, sin embargo, una de las capillas del claustro medieval de Uncastillo estaba dedicada a San Blas y San Valentín, obispo.

En esta pintura, el santo no está vestido como prelado, si bien lleva indumentaria clerical, sobrepelliz y bonete, y sujeta un largo cetro dorado. Para amortiguar el color oscuro de la prenda de vestir, el pintor ha puesto una cenefa dorada, el envés de color rojo y ha dado unas pinceladas de color blanco como si fuera un velo transparente.

Se ha intentado romper con la tradición de santos entronizados de la escuela gótica aragonesa, colocando la figura ligeramente ladeada, lo mismo que el asiento. Este reproduce un modelo renacentista, los soportes son grifos y el panel lateral se adorna con elementos vegetales, además de un medallón con cabeza de guerrero de perfil a imitación de las medallas de la antigüedad romana. Detrás, un gran cortinaje rojo está recogido para permitir ver el paisaje del fondo y de este modo matizar mejor los distintos planos espaciales.

Las dos pinturas de las calles laterales del cuerpo del retablo responden a una misma estructura, herencia del tardogótico, con cada figura del santo de pie y destacada en primer término delante de un pretil pétreo renacentista, adornado con tela de brocado (imitando los tejidos lujosos de entonces) en el centro, que deja ver en los laterales un fondo convencional con árboles y cielo de nubes.

*San Vicente mártir*, natural de Huesca o de Zaragoza, dada su condición de diácono del obispo cesaraugustano san Valero, con quien estudió la carrera eclesiástica, viste dalmática de color verde con los flecos de oro sobre alba talar. En calidad de mártir lleva la palma y un evangelario, a la vez que sujeta con una cuerda la rueda de molino, tormento al que fue condenado por orden del emperador Daciano hacia el año 304, quien ordenó sumergir su cadáver en el mar, en un área geográfica identificada al sur de la desembocadura del río Turia.<sup>17</sup>

El santo de la calle lateral derecha puede representar a *San Valero* y lleva indumentaria episcopal: alba, casulla de brocado, capa, guantes y tiara, además de sujetar el báculo. No lleva otro símbolo para una correcta identificación y también podría ser *San Martín*, patrono del comitente Martín de Peña.

Carmen Morte García

•••

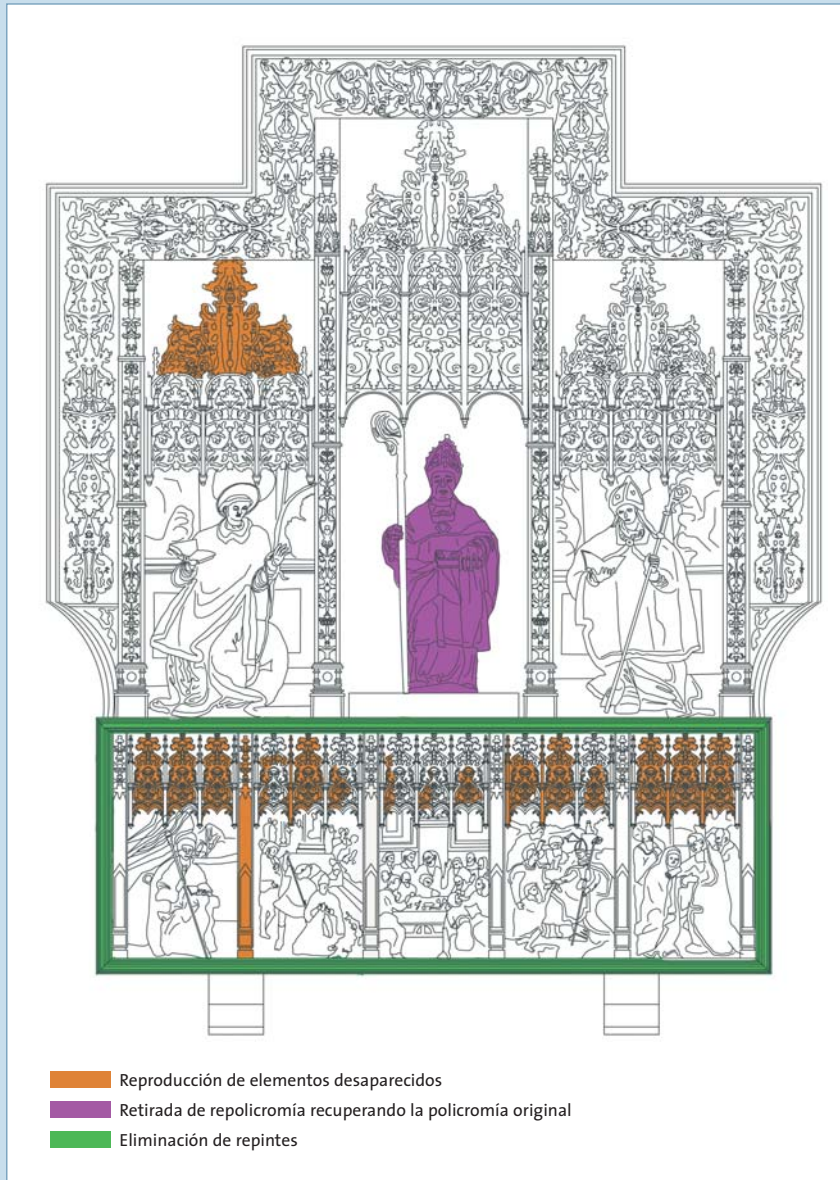
- 1 MAURI ORRANTÍA, Daniel, "Cinco Villas de Aragón. Noticias genealógico-heráldicas de don Isidoro Gil de Jaz", *Suessetania*, 17, Ejea de los Caballeros, 1982, pp. 185-186.
- 2 Archivo Diocesano de Jaca, fondo Uncastillo, Libro de Vistas de la iglesia de San Martín, 1545-1892, visita pastoral de 1613, ff. 71v-72r. En la primera visita pastoral, del 23 de diciembre del año 1545, que se recoge en este libro (f. 1), no se relacionan los retablos de la iglesia ni sus advocaciones, sólo se anota "Item visito los altares los cuales hallo que estaban con sus aras para dezir misa y el altar mayor consagrado"; similar sucede en las visitas pastorales de años sucesivos. Otras noticias sobre la propiedad de la capilla de San Blas, las ha dado a conocer AURIA LABAYEN, José Ramón, *Noticias históricas sobre el arte en Uncastillo en la Edad Moderna*, Zaragoza, Fundación Uncastillo Centro del Románico 2009, pp. 158-159; así Juana de Peña pide en su testamento (1539) ser enterrada en esta capilla perteneciente a su padre, Martín de Peña, y la misma petición hace la esposa de este último en 1544. En cambio, el escudo de los Peña que dice el autor está pintado en el mantel de la Santa Cena, no es visible.
- 3 BAYARTE ARBUNIÉS, E., "El arte en la villa de Uncastillo", *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, 2ª época, 2, 1942, p. 71. SERRANO, R. et al., *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, p. 446. CRIADO MAINAR, J., "Las artes plásticas del Renacimiento en la comarca de las Cinco Villas", en ASÍN GARCÍA, Nuria (coord.), *Comarca de las Cinco Villas*, col. "Territorio", 25, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2007. AURIA, *Noticias históricas...*, 2009, pp. 154-159.
- 4 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, 1957. LOMBA SERRANO, Mª C., "Uncastillo", en ALMERÍA, José Antonio, et al., *El patrimonio artístico de la Comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1998, p. 388, fig. 391.
- 5 El documento se encuentra en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza al final del protocolo de García Grañén, del año 1526, sin foliar.
- 6 Archivo Histórico de la Diputación de Zaragoza, Registro de los Actos Comunes del Reino de Aragón del año 1502, ms. 92, ff. 56v-57r.
- 7 ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, Zaragoza, 1915, t. I, pp. 37-38. El retablo mayor de la iglesia de San Martín, de Uncastillo, necesita un estudio pormenorizado y es obra problemática, tanto en cronología como autoría de todas las tablas de pintura. Morillo debió ser autor también de la mazonería del *retablo de la Virgen del Rosario*, situado como el de San Blas en el crucero, si bien el de la Virgen está en el lado del Evangelio.
- 8 SAN VICENTE PINO, Ángel, "Acotaciones documentadas para la historia del arte en Cinco Villas durante el siglo XVI", *Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés*, Universidad de Zaragoza, 1977, p. 389; el autor lo cita como Murillo, avecinado en Sos. Los tasadores fueron Miguel de Peñaranda, imaginero y Juan de Lumbier, pintor.
- 9 ROMANOS COLERA, I., *Sillería corales del Alto Aragón*, Huesca, 2004, pp. 25, 9, 100, 103, 107 y 427-429. De este Miguel de Morillo, hemos documentado que ya había fallecido en marzo de 1536, cuando su viuda, Gracia Rubiol, hace testamento en Huesca y declara que su marido está enterrado en cementerio de Nuestra Señora del Carmen de esa localidad; declara que los hijos del matrimonio son Jerónimo, Miguel, Martín y Lorenza, Huesca, Archivo Histórico, núm. 404, ff. 66r-67r.
- 10 AURIA, *Noticias históricas...*, 2009, p. 158; la situación contractual entre García y Morillo seguía en 1528 cuando ambos artistas "recibían un albarán de Gabriel Joly".
- 11 MORTE GARCÍA, Carmen, "Documentos sobre pintores y pinturas del siglo XVI en Aragón. I", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX, Zaragoza, 1987, doc. 2. ABIZANDA, *Documentos...*, t. I, 1915, pp. 5-9.

- 12 MORTE, "Documentos...", 1987, p. 169, doc. 51.
- 13 Además del mencionado retablo mayor de la iglesia de San Martín, están el de la *Coronación de Ejea de los Caballeros*; el de Salcedillo (hoy en el Museo Sacro de Teruel), obra documentada de Antón de Aniano, quien junto a Martín García pintaron los cuatro padres de la Iglesia en el basamento del *retablo de Santiago* (hoy de San Agustín), de la Seo de Zaragoza.
- 14 ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., "Pintura", en *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 324-344.
- 15 KURTH, Willi (ed.), *The complete woodcuts of Albrecht Dürer*, Introducción de Campbell Dodgson, New York, Dover Publication, 1963. PA-

NOFSKY, E, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

- 16 *Israhel van Meckenem: Kupferstiche des späten Mittelalters aus Westfalen: Katalog zur Ausstellung des Museums im Kloster Grafschaft* (catálogo de la exposición), Schmollenberg-Grafschaft, 2000.
- 17 La leyenda de san Vicente fue recopilada por primera vez en el himno del *Peristephanon* de Prudencio († 415). Este relato fue ampliado en *De Gloria Martyrum* redactado por Gregorio de Tours y en el *Martirologio de Adón* (siglo IX). DUCHET-SUCHAUS, G., "Autour de Saint Vincent", *Iconographie médiévale. Image, texte, contexte*, París, 1990, pp. 139-154. MATTEU IBARS, M<sup>a</sup> D., *Iconografía de San Vicente mártir*, 2 vols., Valencia, 1980.

## RESTAURACIÓN



La crestería de la mazonería del retablo de San Blas había sufrido numerosas pérdidas. La reposición parcial de estos elementos en madera de pino ha servido para mejorar la lectura de la obra. En el mapa de intervenciones se documentan las partes repuestas, así como otras actuaciones realizadas. La determinación de no dorar la nueva madera viene justificada por el criterio de evitar crear un falso histórico, de forma que puedan discernirse en todo momento las piezas originales de las añadidas. Hay que tener en cuenta que la madera bien trabajada y adecuadamente teñida se integra perfectamente, desde el punto de vista cromático, en el conjunto de la obra, sin necesidad de dorar los elementos nuevos.



# Retablo de Santa María Magdalena, San Jorge y San Martín de Tours

**Autor desconocido**

225 x 202 cm aprox.

Óleo sobre tabla

1520

**AMBEL** (Zaragoza), iglesia parroquial de San Miguel Arcángel. Obispado de Tarazona

OBRA NO EXPUESTA

## INSCRIPCIÓN

*Este retablo con el cuerpo de la madallena el coro y capilla fizo el magnífico religioso don fray Martín Perez de Lavata comendador de Ambel en el año mil quinientos y ve[inte]... ffue acavado... madallena... (zona inferior del banco, parcialmente borrada; seguramente alude a la finalización del retablo en 1520, en el día de Santa María Magdalena, el 22 de julio)*

A la iglesia de San Miguel Arcángel de Ambel, antigua encomienda de la Orden de San Juan de Jerusalén, pertenece el retablo de Santa María Magdalena entre San Jorge y la princesa y San Martín de Tours. Es un retablo de tamaño mediano que ocupaba la primera capilla del lado derecho o de la epístola, próxima a los pies. Capilla y retablo fueron realizados a comienzos del siglo XVI, por encargo del Comendador de Ambel y de Alberite, don Martín de Lavata (circa 1505-†1520), siendo procurador de la Orden, don Juan de Santa Cruz, habitante en Tarazona.<sup>1</sup> Al mecenazgo de don Martín de Lavata hay que atribuir, además, como atestiguan sus armas heráldicas, la pila de agua bendita de jaspe ubicada a la entrada, decorada con la figura en relieve de San Jorge vencedor del dragón, y el púlpito del lector tallado en yeso en estilo gótico-mudéjar, situado en el lado derecho de la nave.

En la actualidad el retablo se encuentra incompleto al faltar la casa central del banco, que pudo estar ocupada por el sagrario, según la tradición, las tablas del segundo piso sobre las calles laterales, el ático o coronamiento sobre la calle central y las polseras o guardapolvo, junto con la mazonería o enmarques arquitectónicos de las piezas.

Estas mutilaciones no restan valor a lo que se conserva: un banco de cuatro casas, con las medias figuras de San Juan Bautista, Santa Apolonia, Santa Lucía y San Juan evangelista, con sus atributos habituales, sobre fondo dorado.

En el cuerpo del retablo la imagen titular muestra a Santa María Magdalena, en posición frontal. Tiene en la mano derecha un pomo de alabastro con el ungüento con que ungió los pies de Cristo en casa de Simón el leproso (Lc 7, 37), como pecadora arrepentida, o el vaso de perfume que

llevará al sepulcro de Cristo para ungrirle, junto con María la de Santiago y Salomé, en la madrugada del domingo después de la Crucifixión (Mc 16, 1). Y en la izquierda sostiene la corona tejida con espinas con que Cristo fue coronado por los soldados del gobernador romano. (Mt 27, 27-29). Viste túnica larga, manto hasta los pies ribeteado de oro, y luce larga cabellera rizada sobre los hombros. El fondo de la tabla es dorado, al igual que los fondos de las tablas que la flanquean.

A la tabla titular, de Santa María Magdalena, la acompañan a los lados dos santos “caballeros a lo divino”, de notable popularidad en la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media: San Jorge y la princesa, en el lado izquierdo del observador, y San Martín de Tours repartiendo su capa con el pobre, en el lado derecho.<sup>2</sup> Es interesante la composición de los dos jinetes, con sus monturas vueltas hacia el centro, en una búsqueda simetría.

Estudiado por Chandler R. Post, en 1941, y por F.B. Torralba Soriano, en 1970, en una obra de conjunto sobre los retablos de Ambel, este retablo precisa un más detenido análisis que queda sin hacer a la espera de que finalice la restauración que ahora se proyecta. Para el profesor Post se trataría de una obra relacionable con el estilo de Martín Bernat, conocido pintor de retablos documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505, año de su muerte.<sup>3</sup> La presencia en la catedral de Tarazona del retablo de la Virgen de la Misericordia, encargado a Martín Bernat en 1493 por Antonio y Juan de Talavera, bien pudo servir de estímulo para algún seguidor o discípulo que tratara de imitarle. Sin embargo, en opinión de don Federico Torralba, el retablo de María Magdalena “es típicamente aragonés por su estilo, del tipo de la predella del retablo de Santiago de la catedral de Tarazona, pero inferior a éste, posiblemente de un imitador más bien que del mismo autor”.<sup>4</sup> El retablo de Santiago el Mayor, encargado por el arcediano don Antonio Muñoz y terminado en julio de 1497, es obra de gran interés iconográfico que se atribuye al pintor Pedro Díaz de Oviedo; también pudo servir de ejemplo para el retablo que aquí se analiza, particularmente en las pinturas que decoran el banco, dada la cercanía de Ambel con la ciudad de Tarazona.

El retablo de la Magdalena de Ambel es obra de un pintor arcaizante, seguidor de la tendencia hispano-flamenca de la escuela de Zaragoza según se interpretaba por los diferentes maestros y discípulos en los últimos años del siglo XV y comienzos del siglo XVI.

M<sup>ra</sup> Carmen Lacarra Ducay

•••

- GERARD, Ch., *Paisaje y señorío: la casa conventual de Ambel (Zaragoza). Arqueología, arquitectura e historia de las órdenes militares del Temple y del Hospital*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003.
- Para la leyenda de San Jorge véase: MARCO SIMÓN, FRANCISCO, MONTANER FRUTOS, ALBERTO, y REDONDO VEINTEMILLAS, GUILLERMO, *El Señor San Jorge Patrón de Aragón*, Zaragoza, CAI, 1999. Y para San Martín de Tours, PERNOD, R., *San Martín de Tours*, Madrid, Encuentro, 1998.
- POST, CHANDLER R., *A History of Spanish Painting*, vol. VIII, part 1, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1941, pp. 66-67, fig. 23.
- TORRALBA SORIANO, FEDERICO, “Las iglesias de la villa de Ambel”, *Seminario de Arte Aragonés*, XIII-XIV-XV, Zaragoza, 1968, p. 101.



ET ILLI FABIO CORU CIPRIANO DE LA MADALERA EL CROZ CIPRIANO CROZ EL AS IN EL PUEBLO DE SAN MARTIN PETRES DE LUNA FA  
 ...

# Tríptico oratorio de la Adoración de los pastores

Relieve en alabastro: **Damián FORMENT CABOT** (Valencia, ca. 1475–† Santo Domingo de la Calzada, La Rioja, 1540)

Relieve en madera: **autor desconocido**

68 x 112 cm (dimensiones totales); 38 x 47 cm (relieve de alabastro)

Relieve de alabastro dorado y policromado. Batientes de madera de pino, dorada y policromada

Hacia 1520 (trabajo en alabastro); hacia 1536 (trabajo en madera); hacia 1900 (complementos del templete)

**SOBRADIEL** (Zaragoza), iglesia parroquial de Santiago Apóstol. Arzobispado de Zaragoza

## RESTAURACIÓN

Plan 2008–2010. Albarium (Zaragoza). Dirección: Mercedes Núñez Motilva. 2010

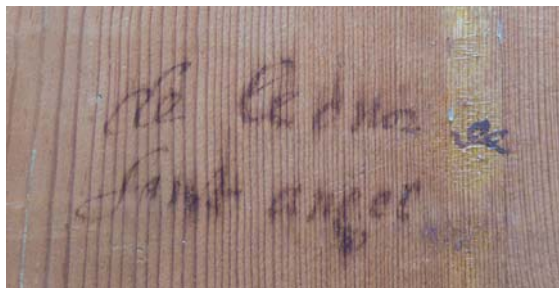
La obra presenta dos partes bien diferenciadas por su autoría, material y cronología. En primer lugar se hizo el relieve central de la *Adoración de los pastores*, en alabastro, hacia 1520 y su autor fue el escultor Damián Forment. Para proteger esta delicada pieza y convertirla en un oratorio privado se le añadieron, con posterioridad, dos batientes en madera y en ellos se talló la escena de la *Anunciación*, con las figuras de la Virgen y el arcángel san Gabriel en cada uno de los lados. Estas puertas se pudieron colocar hacia 1536, son de un autor desconocido y de modestas dotes artísticas. Dejaron de funcionar como tales cuando la obra se integró en la parte inferior del actual *retablo del Rosario* de la iglesia de Sobradiel, y es posible que fuera hacia 1901 porque en esa fecha se anota en las cuentas de la parroquia el gasto de mil seiscientos reales hecho en ese retablo.<sup>1</sup> En esta modificación del soporte lúgneo se añadió la parte correspondiente a la cornisa de cierre, con el frontón y es posible que también las actuales columnas flanqueando el relieve principal.

La obra de alabastro se puso en valor cuando se quitaron los burdos repintes en 2003 que adulteraban el relieve original y como consecuencia había pasado desapercibido para los especialistas. Esta intervención fue financiada por el Gobierno de Aragón y la restauración, hecha cinco años después de la estructura en madera de toda la pieza, por parte de la Diputación de Zaragoza, reveló el nombre de la propietaria escrito en el panel de madera colocado como protección por el reverso del relieve de alabastro: *de Leonor de Sant Angel*.<sup>2</sup> Esta dama pertenecía a un destacado linaje de conversos y era hermana de Martín de Santángel, canónigo en la Seo de Huesca. Este parentesco lo deducimos del testamento del prelado, protocolizado ante notario el 6 de diciembre de 1535. En este documento pide ser enterrado

en la capilla de Santa Ana de la seo oscense, *fabricada* por el eclesiástico y en cuyo altar ordenaba la fundación de una capellanía perpetua. Deja dinero a su sobrina María de Bolea, casada con Jerónimo Ribas, de Zaragoza, a su criado Juan de Albión, a su cuñada Juana de Lacaballería, viuda de Luis de Santángel y al hijo de ambos Miguel Luis de Santángel, habitantes en Zaragoza y a quienes nombra además herederos universales. Plantea el eclesiástico la posibilidad de vender todos los objetos conservados en su casa, excepto las camas de madera con los paramentos, arcas, mesas y otros elementos de madera, lo mismo que los de hierro, cobre y alambre. Como ejecutoras del testamento deja a su hermana Leonor de Santángel, viuda de Tomás Bolea, y a todos sus hijos e hijas de este matrimonio, y a su cuñada Juana de Lacaballería.<sup>3</sup>

Se pueden plantear dos hipótesis en relación a la obra expuesta. Una es que el propietario del relieve con la *Adoración de los pastores* fuera el canónigo Martín de Santángel, muy relacionado con Damián Forment, dado que el escultor es el autor del equipamiento artístico en alabastro (retablo y estatua orante) de la capilla del canónigo en la catedral de Huesca, y que con posterioridad el mismo propietario mandara hacer las puertas para convertirlo en un *oratorio*. Acaso para este proyecto lúgneo, el canónigo contrató a Nicolás de Orlens, imaginero y a Esteban de Solórzano, pintor, para su policromía, antiguos discípulos de Forment y en esos años residentes en Huesca y relacionados con este prelado. De ser así, Leonor de Santángel pudo adquirir la obra a la muerte de su hermano y poner su nombre en el panel mencionado. La segunda conjetura es que fuera ella desde el primer momento la propietaria del relieve de la *Adoración de los pastores* e hiciera el encargo a Forment en Zaragoza. La viuda de Tomás Bolea, infanzón y mercader tenía suficientes recursos para costear la obra.<sup>4</sup>

De cualquier modo, el tamaño del relieve de Sobradiel nos indica que debió ser pieza individual destinada a un ámbito religioso privado y de ahí la estructura en madera para albergarlo. Tenemos un ejemplo también de otro canónigo oscense que refuerza esta teoría. Se trata de Jorge Samper quien en su testamento (16-VI-1543) donaba un retablo *de alabastro en el cual está de bulto la Adoración de los Reyes, el cual está guarnecido de madera pintado y dorado con sus puertas en una capilla* de su dormitorio. Deja esta obra para que el Capítulo lo ponga en la capilla del Sacramento, situada detrás del retablo mayor de la catedral de Huesca.<sup>5</sup>



Inscripción en el reverso.



Este magnífico relieve en alabastro de la *Adoración de los Magos* (50 x 38 cm), expuesto ahora en el Museo Diocesano de Huesca, es obra también de Forment y el escultor en estos pequeños trabajos es donde alcanza una mayor calidad, al tener una participación más directa en su realización práctica y poder servir de modelos al taller. La apreciación de los mismos llega hasta el siglo XVII por parte de los entendidos, como lo fue el pintor y teórico Jusepe Martínez, propietario de un relieve de *Cristo arrimado a la columna* que donó al real monasterio de Santa Engracia, de Zaragoza (Martón, 1737, p. 566).

Todo el relieve de la *Adoración de los Pastores* está realizado en una única pieza de alabastro y al no estar esculpido en la parte posterior no se pensó para exhibirlo exento. Carecemos de datos documentales del mismo, pero sus rasgos artísticos y el modo de trabajar el material, nos indican es obra indudable de Damián Forment. Las semejanzas más notables con otras suyas del mismo tema, también realizadas en alabastro, se encuentran en el retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza (banco, 1509-1512) y en el retablo mayor del Real monasterio de Santa María de Poblet (Tarragona, 1527-1529). No son réplicas exactas porque el escultor introduce

cambios, si bien mantiene el mismo esquema compositivo sin variantes iconográficas destacables. En las tres escenas el Niño reposa en el suelo sobre el manto de la Virgen, un elemento que le vincula con el arte septentrional europeo.

Nos inclinamos a dar para el relieve expuesto una cronología de principios de la década de 1520, porque las figuras son más movidas y el relieve es más blando (respecto a los del retablo del Pilar), además de emplear en dos pastores unos modelos tipológicos más vinculados a las formas clásicas. La mayor similitud con la *Adoración de los Pastores*, del retablo del Pilar, está en la arquitectura del portal y en el modo de disponer las figuras detrás de esta estructura o que se asoman a través de las ruinas, un esquema que parece provenir del grabado de la *Adoración de los Magos*, de Martín Schongauer, reinterpretado con formas renacentistas en la arquitectura y adaptado a una obra tridimensional.

Respecto a las semejanzas con la misma historia del retablo de monasterio de Poblet, las más evidentes están en San José y el pastor con el cordero, mientras que las diferencias con el retablo catalán, se reflejan en los ángeles adorando al Niño, en la arquitectura del portal, plenamente renacentista, y en una mejor articulación de los elementos del relieve, con el consiguiente reflejo en el estudio



Tríptico oratorio de la Adoración de los pastores. Detalle.



Adoración de los pastores (detalle con fondo arquitectónico), Damián Forment. Retablo mayor del Monasterio de Poblet (Tarragona) • Adoración de los reyes magos (detalle con fondo arquitectónico), Damián Forment. Retablo mayor del Monasterio de Poblet (Tarragona) • Adoración de los pastores (detalle con la cabeza de la Virgen), Damián Forment. Retablo mayor de El Pilar, Zaragoza • Adoración de los pastores (detalle con la cabeza de un pastor), Damián Forment. Retablo mayor de El Pilar, Zaragoza • Adoración de los Reyes Magos (detalle con la cabeza de San José). Damián Forment. Museo Diocesano de Huesca.

perspectivo. En definitiva, la obra de Poblet presenta un lenguaje más avanzado, acorde con su cronología y la trayectoria profesional de Forment, uno de los mejores escultores del Renacimiento en España.<sup>6</sup> El relieve de Sobradiel coincide con el comienzo de la realización del retablo mayor de la catedral de Huesca, contratado por el escultor en 1520 y que refuerza la conexión de la obra que tratamos con la familia Santángel.

Otros rasgos formentianos se advierten además en el relieve al presentar la peculiar elegancia de formas tan vinculada a su estilo personal, con las figuras en flexibles posturas y ritmos equilibrados. A su vez, la labra del relieve tiene una buena calidad y se consigue con ello una textura mórbida como si el alabastro fuera un material dúctil y moldeable. Aunque la técnica del trabajo deriva de la tradición hispana del tardogótico, es decir no presenta el *schacciato* donatelliano, ni la representación de la perspectiva racional al modo italiano, no por ello es menos eficaz a la hora de lograr la tercera dimensión. Así, las figuras se disponen casi exentas en primer término, en los planos intermedios aparece la estructura arquitectónica del portal con el recurso de las cabe-

zas de la mula y el buey asomando, mientras el fondo se divide en dos zonas.

En la central está una ciudad amurallada y por el cielo vuelan pájaros, mientras que en el lado derecho se desarrolla el anuncio a los pastores sobre una montaña. Estos, el rebaño y el ángel son los elementos menos logrados de este relieve. Forment demuestra su maestría en el diseño y su formación también como pintor en la eficaz narración de la historia sagrada. Como es habitual en este artista, aquí sabe conciliar el naturalismo y detalles anecdóticos (lagartijas, morral del pastor, la vegetación) de su primera formación, con figuras que proceden de la tradición clásica, como sucede en dos pastores, en cuyos cuerpos semidesnudos Forment hace un buen estudio anatómico. Ya hemos comentado como las ruinas del portal las moderniza con las columnas renacentistas y los arcos de medio punto.

Conviene tener también en cuenta la buena pintura y oro originales, que no aplastan los volúmenes plásticos de las imágenes, sino que los realza, como es frecuente en la producción de Forment. Éste durante toda su carrera profesio-

nal debió tener buen cuidado a la hora de aceptar a los pintores, seleccionando siempre a los mejores, para que escultura y policromía constituyeran una auténtica simbiosis. El relieve había sido repolicromado posiblemente en el siglo XVII y repintado con burdos colores, acaso cuando se integró todo el conjunto en el retablo del Rosario.

Se conserva otro relieve de la *Adoración de los Pastores* (Barcelona, colección privada), también de calidad, casi réplica del de Sobradriel y que pensamos debe ser copia hecha en el taller. Los dos relieves no son completamente idénticos, lo que hace pensar que si bien en el obrador del maestro podían existir moldes para sacar copias, una vez obtenidas eran trabajadas manualmente. En obras de madera debió suceder algo similar, como lo muestran el relieve de *Cristo camino del Calvario* del retablo mayor de la iglesia de San Pablo (1511-1517) y el del mismo tema del antiguo retablo mayor de la iglesia de la Magdalena (1519), ambos en Zaragoza.

El éxito de las creaciones de Damián Forment lo atestiguan que sirvieran de modelo para sus discípulos y en diferentes ámbitos de la geografía española. Un ejemplo lo encontramos en la *Adoración de los Pastores* del antiguo retablo de la iglesia parroquial de Ambrona (Soria), que se conserva en la actualidad desmontado en el Museo Diocesano del Burgo de Osma.

Como decíamos al principio, se hicieron unas puertas de madera en cuyos batientes interiores están la Virgen y el arcángel san Gabriel, arrodillados, en altorrelieve y cobijados por arco de medio punto. En nuestra opinión son posteriores al relieve en alabastro y si se hicieron en Huesca, ya hemos anotado que su realización pudiera deberse a Nicolás de Orliens (†1574), un imaginero francés que llegó a la capital altoaragonesa hacia 1520 con el taller de Forment. Se quedó a vivir aquí desarrollando una intensa labor sobre todo en la década de 1530 y en la siguiente. Las figuras de estas puertas son algo toscas y de canon achaparrado, propio de un artista que no sabe guardar de manera correcta las proporciones. Con estos mismos caracteres se ha definido el estilo de Orliens (Cardesa, 1998, t. I). La mazonería es renacentista, con rosetas en las enjutas del arco y roleos en el friso, que se ocultaron cuando la reforma de la estructura, poniendo encima unas molduras y el frontón de la parte central.

Todo el conjunto líneo se doró al agua y policromó con esgrafiados en azul, policromía original renacentista que nos ha llegado bastante dañada, porque se repolicromó en época barroca con motivos esgrafiados y otros hechos a punta de pincel, como sucede en las flores del manto de la Virgen o las alas del ángel. Las carnaciones son al óleo a pulimento.

¿Cómo y cuándo llega este tríptico oratorio a la iglesia de Sobradriel? No hemos podido averiguarlo y es difícil seguir la trayectoria de estas piezas cuando han estado en manos privadas. No aparece recogida en la documentación existente en el archivo parroquial de esa localidad ni en las visitas pastorales consultadas.<sup>7</sup> Es posible que fuera una donación a la parroquia de los Condes de Sobradriel a finales del siglo XIX o comienzos del siglo XX y entonces se colocara en la parte inferior del retablo de Nuestra Señora del Rosario. Ya hemos comentado que en 1901 hay un pago de

1600 reales en relación a este retablo. Es posible que entonces se hiciera una tercera policromía de toda la obra, con burdos repintes a base de azul, rosa y verde.

La importancia de la obra expuesta es mayor si se tiene en cuenta las pocas piezas de este género que nos han llegado. Sabemos que en las viviendas de Zaragoza existían este tipo de piezas de devoción, como recogen los inventarios del siglo XVI y algunos encargos. En este último caso, por ejemplo, conocemos que Dianura de Luna y de Lanuza, señora de Morata, viuda, reconoce que ha encargado un oratorio de alabastro con la historia del Crucifijo que debe terminar Gil Morlanes.<sup>8</sup>

Carmen Morte García

•••

- 1 Sobradriel, Archivo Parroquial, *Libro de cuentas empieza el año 1885*, f. 28. Mi agradecimiento a don Antonio Ramos Estaún, párroco de Sobradriel, por su ayuda en la consulta de este archivo parroquial.
- 2 MORTE GARCÍA, Carmen, "Una Adoración de los pastores de Damián Forment", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCI, Zaragoza, 2003, pp. 461-466. MORTE GARCÍA, Carmen, "Damián Forment y taller", en MORTE GARCÍA, Carmen (comisaria), *El esplendor del Renacimiento en Aragón* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, de junio a septiembre de 2009; Museo de Bellas Artes de Valencia, de octubre de 2009 a enero de 2010; y Museo de Zaragoza, de febrero a abril de 2010), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Generalitat Valenciana, 2009, pp. 177-178.
- 3 Los Caballería eran también una importante familia de conversos aragoneses. El testamento se localiza en Huesca, Archivo de la catedral, notario Pílares, s.f., 6-XII-1535, y lo dio a conocer DURÁN GUDIOL, Antonio, *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991, p. 155. Todavía Martín de Santángel vivía el 5 de febrero de 1536, cuando hace una comanda de cien florines de oro a Juan de Asin, labrador; Huesca, Archivo Histórico, núm. 406, f. 46; firman como testigos en el documento Esteban de Solórzano, pintor y Nicolás de Orleans, imaginero, acaso porque trabajaban para Santángel en ese momento o también porque ambos estaban empeñados en proyectos de de la catedral de Huesca.
- 4 En un documento del Archivo Municipal de Zaragoza (Procesos, sig. 0221), del año 1528, la magnífica Leonor de Santángel, viuda del magnífico Tomás Bolea, infanzón, mercader, domiciliada en Zaragoza, como tutora de sus hijos Leonor, Juan, Martín, Tomás y Elena de Bolea, actuaba contra los veguer, procuradores, vecinos de la ciudad de Tortosa y principado de Cataluña, por haber ocupado y vendido 55 sacas de lana de su propiedad, que tenía en Tortosa, un valor de 994 libras y 6 sueldos, con el pretexto de que la ciudad de Barbastro y la villa de Fraga estaban obligadas por ciertos censales, y según orden del veguer de Barcelona contra bienes de aragoneses.
- 5 LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, y MORTE GARCÍA, Carmen, *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Zaragoza, Guara Editorial, 1984, pp. 24-27.
- 6 La biografía del artista en MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2009.
- 7 Archivo Diocesano de Zaragoza, Libro de Visitas pastorales del arzobispo Hernando de Aragón, t. I, f. 71, el 23 de octubre de 1543 se recoge: *Item visitó el altar en el qual halló un imagen de Nuestra Señora con un mantillo de raso naranjado y el retablo de pinzel viejo de la invocación de Santiago*; el patrimonio artístico mueble es escaso al juzgar por lo que se menciona en el documento. *Ibid.*, en el Libro de Visitas pastorales del arzobispo Francisco Añoa y Busto, de año 1747, f. 531, no hay referencia alguna a retablos u otras piezas de arte religioso. Y en el Libro de Visitas pastorales del arzobispo Agustín de Lezo y Palomeque del año 1786, tampoco se menciona a este oratorio de la *Adoración de los Pastores* entre los retablos mencionados, uno es el de la Virgen Santísima del Rosario.
- 8 Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, Luis Sora, 1506, f. 97.



La complejidad de esta pequeña obra se recoge gráficamente en la imagen, en la que se señalan las diferentes policromías que la recubren. La parte central del relieve está realizado en alabastro y los laterales en madera. Todo el conjunto estaba recubierto por una policromía moderna, debajo de la cual se encontraba una policromía barroca con su aparejo y por último la policromía original renacentista. Además de estas sucesivas repolicromías, el volumen o soporte también había sufrido diferentes intervenciones, adecuando la pieza a sus distintos fines y lugares. En esta restauración se han respetado todas las modificaciones de volúmenes que se habían realizado, sobre todo en la “mazonería”, es decir, el añadido del frontón, el de las columnas y el dorado que las unifica. Sin embargo se han levantado y eliminado todas las policromías del relieve hasta llegar a la original renacentista, que es la que se puede contemplar en la actualidad.

- Repinte exterior
- Policromía barroca
- Policromía original

## Retablo de Santa Lucía de Siracusa<sup>1</sup>

Juan FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (doc. 1528–1544, †1546). Atribución

310 x 286 cm aprox.

Óleo sobre tabla

1533

AMBEL (Zaragoza), iglesia parroquial de San Miguel. Obispado de Tarazona

OBRA NO EXPUESTA

### INSCRIPCIÓN

ESTE RETABLO MANDARON HAZER LOS HONRADOS COFRADRES DE S[anta] LVCIA A[ño] 1533 (zócalo inferior)

### RESTAURACIÓN

Albarium (Zaragoza). Dirección: Mercedes Núñez Motilva y Encarna Ripollés Adelantado. 2010

El retablo se localiza en la capilla de Santa Lucía, la más próxima al presbiterio en el lado izquierdo de la nave y fue encargado por la Cofradía de Santa Lucía de la localidad de Ambel. El dato figura en la leyenda transcrita antes que está colocada en el zócalo debajo del banco del retablo.

El retablo consta de banco, cuerpo de cinco calles y guardapolvo. La parte central lleva añadida una talla de medio cuerpo, dorada, de la santa titular;<sup>2</sup> el resto son pinturas distribuidas del siguiente modo: diecinueve en la estructura línea de la predela y calles, y doce en la polsera. El banco está centrado por la “Santa Faz” y dos santas mártires a cada lado, de izquierda a derecha son: Bárbara, Apolonia, ¿Cecilia? y Águeda; en los extremos están San Juan Bautista (patrón de la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén) y San Pedro apóstol. En la calle central, sobre la imagen de la Santa titular, se encuentran la Asunción de María y el Calvario.

En cada una de las calles intermedias del cuerpo del retablo hay cuatro escenas de la vida de Santa Lucía y su lectura es de abajo arriba. Comienza con la Limosna de esta santa, su Acusación ante el cónsul Pascasio, cuando es Arrastrada al lupanar por dos bueyes y su Decapitación. Las dos historias superiores deben representar la Prisión de Santa Bárbara y la Veneración de reliquias, posiblemente las de santa Águeda. En las calles laterales extremas van dos tablas en cada una; las de la parte baja con santos obispos y en las superiores están santos penitentes: Jerónimo y Onofre.

El guardapolvo tiene representación de Santas mártires y todas llevan la palma de su tormento, si bien algunas carecen de sus símbolos particulares para una identificación correcta y en este punto hemos tenido en cuenta las reliquias que

se conservan en esta iglesia de San Miguel de la villa de Ambel, además de la devoción a estas santas en la Comarca de Borja (Zaragoza). Santa Catalina de Alejandría inicia las representadas en el lado izquierdo (el derecho se ha perdido) y le sigue Santa Engracia, mientras que enfrente está Santa Catalina de Alejandría. De nuevo en el lado izquierdo, la imagen puede ser Santa Cristina, pareja con Santa Isabel del lado contrario, ambas fueron compañeras de santa Úrsula y la devoción a las Once mil vírgenes en la comarca de Borja (Zaragoza) fue importante.<sup>3</sup> Siguiendo con las santas pintadas en la parte izquierda, es posible que la de cuerpo entero sea Santa Tecla, pareja con Santa Emerenciana del lado derecho (ambas figuran en el banco del *retablo de San Juan Bautista* de la catedral de Tarazona). Finaliza la polsera en cuanto a la representación de santas con Justa y su compañera Rufina.

En la parte alta aparece la figura de Dios Padre adorado por dos ángeles. En esta estructura está pintada además la cruz de la Orden de los Caballeros Hospitalarios de San Juan de Jerusalén, a cuya Encomienda pertenecía la localidad de Ambel. Falta un trozo del lateral derecho de este encuadramiento del retablo y algunas partes de mazonería de las calles, cuya decoración es de elementos góticos y renacentistas. La traza del retablo, escalonada y en casillero es medieval, lo mismo que los pilares rematados en pináculos.

No hay referencia documental a este retablo en el Archivo parroquial de Ambel por haberse quemado poco antes de 1577, según consta en los *Cinco Libros* (t. II, f. 137). El retablo ya fue atribuido por el profesor Diego Angulo al pintor Juan Fernández Rodríguez por las semejanzas con su documentado *retablo de San Lorenzo* (1536) de la catedral de Tarazona (Zaragoza).<sup>4</sup> El pintor, también conocido bajo el nombre del Maestro de Ambel y cuya estancia en Zaragoza consta desde 1528, se cree puede proceder de Castilla. En la década de 1530 desarrolla una intensa actividad en el ámbito de la comarca de Borja, con obra en la iglesia parroquial de Fuen-dejalón (cinco tablas procedentes de un retablo) y en Ainzón. En la parroquial de Nuestra Señora de la Piedad de esta última localidad, pintó un retablo hoy desmembrado, cuyas tablas del cuerpo se colocaron en el *retablo del Rosario*, con mazonería de 1752, mientras que las del banco y guardapolvo (restauradas en fecha reciente) se conservan en la sacristía del templo, lo mismo que el Calvario del ático. Este conjunto de tablas de Ainzón deben ser de hacia 1540. A este pintor también se le puede atribuir la gran tabla de la *Inmaculada y Juicio Final*, antigua puerta del *retablo de la Huida a Egipto* de la iglesia de Santa María Magdalena, de Tarazona. En cambio, nada tiene que ver con este artista, un cuadro de *la Asunción*, atribuido y que fue adquirido por el Museo de Cáceres en 2009.<sup>5</sup>

La escultura de Santa Lucía, virgen de Siracusa (Sicilia) que habría sido martirizada en 304, en tiempos de Diocleciano, sujeta una bandeja donde hay dos ojos, el atributo particular de la santa porque antiguas tradiciones narraban que a ella le habían sacado los ojos por proclamar su fe en Jesucristo (J. de VORAGINE, *Leyenda Dorada*)

La devoción a santa Lucía en la iglesia parroquial de Ambel, además de en este retablo bajo su advocación, se constata en la figura pintada en el banco del *retablo de la Magdalena* y en las reliquias de la santa de Siracusa que se conservan





Santa Bárbara • Santa Apolonia.



Santa Bárbara. Iglesia parroquial de Ainzón (Zaragoza) • Santa Apolonia. Iglesia parroquial de Ainzón (Zaragoza).

en la Capilla del Santo Cristo y de las Santas Reliquias, patronas de la villa y que han originado un singular Dance.<sup>6</sup> Esta capilla está situada a los pies del templo y fue financiada por el destacado Frei Pedro de Monserrat, comendador de Ambel desde 1523, quien reunió las reliquias que constituyen el núcleo original de las que se conservan en el citado recinto. Algunas son de los santos pintados en el *retablo de Santa Lucía*, según la relación escrita en un documento enmarcado y colgado en el muro de la Capilla del Santo Cristo, que comienza: *Santos de los que se guardan reliquia en la iglesia parroquial de la villa de Ambel*.

La representación iconográfica de los temas es la habitual. Son reseñables los aspectos de vida cotidiana pintados, como sucede en la indumentaria de algunas figuras y en las dos escenas más naturalistas: *Prisión de santa Bárbara* y de manera esencial la *Veneración de las reliquias*.

La indumentaria sigue la moda de la época, corresponde a burgueses, nobles y soldados. El atuendo de los primeros (sayos, ropones o gorras de media vuelta) se representa en los hechos de la vida de santa Lucía y en la de la Veneración de las reliquias. En esta última, la mujer arrodillada luce saya y el característico tocado hispano de tranzado. Los verdugos presentes en las historias de la Decapitación de Santa Lucía y cuando es conducida al lupanar, visten jubón y calzas compuestas por muslos acuchillados y medias, moda masculina inspirada en los famosos lasquetetes alemanes, y así suelen aparecer en el arte español de la década de 1530.<sup>7</sup>

En la escena de *Santa Bárbara en prisión*, el pintor ha representado al carcelero de manera naturalista, tanto por la indumentaria como por los objetos que lleva en las manos. En la derecha es un recipiente para el agua y en la otra mano aguanta una gran porra de la que cuelgan las llaves.



EST FABIANUS MARTIRIUS QUI PROBATIS SACRAMENTIS SACERDOTIS



Santa Águeda • Santa faz.



Santa Lucía. Iglesia parroquial de Ainzón (Zaragoza) • Santa faz. Iglesia parroquial de Ainzón (Zaragoza).

En la tabla con la *Veneración de las reliquias de ¿Santa Águeda?*, hay colgados de manera visible abundantes exvotos, ofrendas a la santa después de haberse curado de una enfermedad o dolencias. Hasta mediados del siglo XX, eran corrientes reproducciones de cera, plata u oro de la parte enferma, milagrosamente salvada, colgadas en los templos. Las *reliquias* fueron muy importantes en todo el mundo cristiano, en el que rivalizaron entre si iglesias, ermitas, monasterios, reyes y nobles. Quedan aún en Aragón ermitas con exvotos si bien cada día son menos: los había en Adahuesca (Nuestra Señora de Treviño), Acered (Nuestra Señora de Semón), Cuevas Labradas (Virgen de Cilleruelos), Estadilla (Virgen de la Carrodilla), Blancas (Virgen de la Carrasca), Alcañiz (Nuestra Señora de los Pueyos), Épila (Nuestra Señora de Rodanas) o Aniés (Nuestra Señora de la Peña), entre otras ermitas.<sup>8</sup>

En el retablo de Ambel, Juan Fernández Rodríguez mantiene resabios de las formas artísticas de la pintura bajomedieval bien por su formación o por acomodarse al gusto de los comitentes. Estos rasgos se advierten en el tratamiento espacial de los fon-

dos de las tablas en los santos del banco y en las de los dos obispos. Detrás de estas figuras se pintan paños de brocado en el centro del pretil, dispuesto a una altura que permite ver las copas de los árboles en la lejanía. Como suele suceder en la pintura aragonesa del primer tercio del siglo XVI, estos elementos góticos se mezclan con otros renacentistas de procedencia nórdica e italiana, que el pintor debió conocer a través de los grabados. Así, los atuendos de los verdugos evocan a los de las estampas de Lucas Cranach el Viejo, mientras que en las figuras femeninas, el pintor hace una interpretación de modelos de Rafael. Se recuerda que Juan Fernández para el *Descendimiento* del retablo de San Lorenzo, se basó en un grabado homónimo de Marcantonio Raimondi, a partir de un original del maestro de Urbino, cuya estampa en esas fechas ya circulaba por Aragón, como lo manifiesta el retablo mayor de la catedral de Huesca.

Las tipologías de las figuras del retablo de Ambel las encontramos muy semejantes en otras obras del pintor. Los santos, Jerónimo, Juan Bautista y los dos obispos, son modelos que hallamos en el documentado *retablo de San Lorenzo*, de

la catedral de Tarazona. *La Santa Faz*, de rasgos expresivos y concebida como imagen de Piedad, se repite en la misma iconografía de la tabla de Ainzón e igual sucede con las santas *Bárbara*, *Apolonia*, *Águeda* y *Catalina de Alejandría*. Los personajes masculinos guardan notable similitud con los santos de las pinturas de Fuendejalón. Lo mismo se percibe entre todas las historias del Calvario de Juan Fernández.

No es muy apreciable el color de las pinturas de Ambel en el estado actual, si bien se utilizaron los tonos habituales en la pintura aragonesa del primer tercio del siglo XVI, en gama de rojos, azules, verdes y blancos, además del empleo de oro en las orlas de los mantos. Aunque el pintor no hace un estudio lumínico, sí que sabe matizar la luz en las escenas al aire libre de los dos santos penitentes, Jerónimo y Onofre.

Carmen Morte García

•••

- 1 El retablo está en proceso de restauración, cuando finalice se completará el estudio histórico-artístico cuya aproximación publicamos ahora.
- 2 Los documentos citan que fue donada por los cofrades en 1601, véase GERRARD, Christopher, *Paisaje y Señorío: la casa conventual de Ambel (Zaragoza)*. *Arqueología, arquitectura e historia de las Órdenes militares del Temple y del Hospital*, Zaragoza, Centro de Estudios Borjanos, 2003, p. 304; sobre la devoción a Santa Lucía, cfr. además pp. 81 y 82.
- 3 GRACIA RIVAS, Manuel, "La leyenda de las once mil vírgenes en la comarca borjana", *Boletín Informativo del Centro de Estudios Borjanos*, 59, Borja, 1993. pp. 4-7.
- 4 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, "Pintura del siglo XVI", *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1954, pp.180-181. Véase además, CASTRO, José Ramón, "Esteban de Obray", *Revista Príncipe de Viana*, Pamplona, 1944, pp. 37-39; ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España*. Zaragoza, Madrid, 1957, Instituto Diego Velázquez (CSIC), p. 298, figs. 825-826; POST, Chadler R., "A history of Spanish painting", *The schools of Aragon and Navarre in the early Renaissance*, vol. 13, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, pp. 208-211. TORRALBA SORIANO, Federico, "Las iglesias de la villa de Ambel", *Seminario de Arte Aragonés*, XIII-XV, Zaragoza, 1968, pp. 102-103 (reed., 1970), menciona que el retablo se había limpiado en fecha reciente; CAMON AZNAR, José, "La pintura española del siglo XVI", *Summa Artis*, vol. 24, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 301. TORRALBA SORIANO, Federico, "Arte", en CASAS TORRES, José Manuel, *et al.*, *Aragón*, Madrid, Fundación Juan March, y Barcelona, Noguer, 1977, pp. 267-268. GRACIA RIVAS, Manuel, y ESCRIBANO SÁNCHEZ, José Carlos. *El Patrimonio Cultural de Ambel*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 1981. GRACIA RIVAS, Manuel, "Las alteraciones anatómicas presentes en los modelos del maestro de Ambel", *Seminario de Arte Aragonés*. XXXIV, Zaragoza, 1981, pp. 17-24 (con estado de la cuestión). MORTE GARCÍA, Carmen, *Aragón y la Pintura del Renacimiento* (catálogo de la exposición), Zaragoza, 1990, pp. 106-112.
- 5 RAMOS RUBIO, José Antonio, "Dos obras artísticas inéditas", *Revista Alcántara*, 53-54, mayo-diciembre, 2001.
- 6 GRACIA RIVAS, Manuel, y ARAGÓN PÉREZ, Antonio, *El Dance de Ambel*, col. "Temas Populares", 17, Zaragoza, 2006; para las santas reliquias cfr. pp. 19-26.
- 7 BERNIS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1962, figs. 85-87).
- 8 UBIETO ARTETA, Antonio, "Aspectos mágicos del mundo monacal: Leyendas, exvotos y reliquias", en *Jornadas de Canto Gregoriano* (11ª y 12ª, 2006-2007), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008, p. 143.

## RESTAURACIÓN



El retablo de Santa Lucía se encontraba montado de forma bastante irregular. A lo largo de su vida había sido montado y desmontado en más de una ocasión. Según se recoge en la memoria de intervención: *El montaje no era el original y carecía de armadura. Estaba montado sobre un tablero relativamente moderno que se apoyaba sobre unas escuadras metálicas de cuadradillo industrial. El anclaje al muro consistía en unos enganches metálicos situados únicamente en los laterales y en la parte superior, sin ningún tirante ni apoyo en todo el área central, como solución para mantener la estabilidad se había clavado listones por el reverso uniendo todos los tableros-soporte entre sí.* Como solución a este problema, tras la intervención parcial a la que fue sometido el retablo, el montaje se realizó sobre una nueva armadura de madera. *El anclaje de la armadura al muro se ha realizado por medio de elementos metálicos inoxidables y la nueva viga de madera que estaba en contacto con el muro se ha aislado de éste mediante lámina de neopreno.* Dotar en este caso al retablo de una estabilidad estructural era totalmente necesario para la futura correcta conservación de la obra.

# Retablo de Nuestra Señora de la Misericordia

## Autores desconocidos

336 x 251 cm

Madera de pino. Dorado y policromado (mazonería); óleo sobre tabla (pinturas)

Hacia 1535–1545

**LONGARES** (Zaragoza), iglesia parroquial de la Asunción de la Virgen. Arzobispado de Zaragoza

## RESTAURACIÓN

Plan 2008–2010. Antique (Almudévar, Huesca). Dirección: José Ramón García Ureña. 2010

En su estado actual, el retablo de Nuestra Señora de la Misericordia de Longares reúne elementos de al menos dos conjuntos diferentes, pues ni la bella predela de tres casas con pinturas de los *Santos Cosme y Damián*, el *Martirio de San Lorenzo* y *San Martín de Tours partiendo su capa con un pobre*, inserta entre el cuerpo y el segundo banco de cinco casas, ni las actuales polseras formaban parte del políptico original. Para la exposición se ha optado por seleccionar tan sólo las piezas del mueble primitivo, que son las únicas a las que nos referiremos en este estudio.

Entre las noticias publicadas sobre la edificación del templo renacentista de Longares y su dotación mobiliaria no conocemos ninguna referida a la realización del retablo de la Virgen de la Misericordia y si bien es cierto que no podemos precisar su autoría, no resulta arriesgado establecer que hubo de materializarse entre 1535 y 1545. Su primera cita localizada es de 1556, cuando fray Lope Marco, vicario general del arzobispo Hernando de Aragón (1539-1575), concedió licencia para “mudar y colocar en dicha iglesia quatro retablos y la fuente o pila bautismal; el primer retablo de la Virgen del Rosario, el segundo de la Virgen de la Piedad, el tercero de San Sebastian [y] el cuarto de San Antonio abad”.<sup>1</sup> De otra parte, la visita pastoral cursada al templo en junio de 1604 por el doctor Jerónimo Sanz en nombre del arzobispo Tomás de Borja (1603-1610) permite constatar que por entonces ocupaba una de las capillas abiertas en el lado del Evangelio, en concreto la segunda desde la cabecera, entre los retablos de San Juan Bautista y San Antón –ambos en el tramo inmediato a la capilla mayor– y Nuestra Señora del Rosario –ubicado en la tercera capilla.<sup>2</sup>

Los autores del estudio *El retablo aragonés del siglo XVI...* incluyen nuestro ejemplar dentro de la familia de los retablos “en tríptico”, una modalidad usada con frecuencia para configurar muebles de capilla –de pequeño o mediano formato– a lo largo del Primer Renacimiento que se articulan en banco –de tres o de cinco casas–, cuerpo de piso único distribuido en tres calles más ático.<sup>3</sup>

Presenta un banco de cinco casas con pinturas sobre tabla de *Santa Catalina de Alejandría*, *San Juan Bautista*, la *Lamen-*

*tación ante el cuerpo muerto de Cristo*, *¿San Benito de Nursia?* y *Santa Bárbara de Nicomedia*. En el cuerpo, el hueco principal del lado del Evangelio alberga una pintura de *San Lorenzo* rematada por un óculo con *San Pedro apóstol*, la gran casa central contiene la advocación titular de *Nuestra Señora de la Misericordia* y en la calle de la Epístola se superponen *San Jerónimo penitente* y *San Pablo apóstol*. A modo de remate, el ático incluye un panel apaisado con el *Calvario* coronado por un tondo con las divisas heráldicas de los propietarios del recinto, que no ha sido posible identificar.

## Análisis de la mazonería

El esquema compositivo del retablo no plantea rasgo alguno que pueda tildarse de singular y se atiene a una fórmula usada con frecuencia a lo largo del segundo cuarto del siglo XVI, siendo tan sólo de notar la compartimentación de la predela en cinco casas, ya advertida, pues constituye un detalle arcaizante que se irá abandonando a partir de los años cuarenta, cuando se refuerce la correspondencia arquitectónica entre el banco y el cuerpo por entenderse que el primero sirve de basamento a un “edificio” coherente, lo que exige uniformidad entre el número de huecos de la predela y el de calles de la zona noble. Todo ello aconseja datar la pieza entre 1535 y 1545.<sup>4</sup>

Vertebra el banco un orden de pilastras pseudojónicas que lucen el frente decorado con labores de talla *a candelieri* sobre campo rojo y muestran diferentes variantes compositivas, todas de gran sencillez y ejecución algo tosca –o, al



Disposición primitiva del retablo (reconstitución virtual).





*Nuestra Señora de la Misericordia.*



*Virgen de la Misericordia, Jerónimo Vallejo Cósida, 1545-1546. Iglesia de San Francisco, Tarazona (Zaragoza).*

menos, en mal estado de conservación—. Más arriba se despliega un entablamento tripartito adelantado al nivel de las pilastras y en el que predomina con claridad el friso, de nuevo de talla en apariencia algo burda esta vez sobre campo azul y en el que se repite un único morfema con un torso antropomorfo de cuya parte inferior surgen tallos vegetales metamorfoseados en delfines; dicho morfema se aproxima a algunos de los frisos ornamentales de la reja del coro (hacia 1517-1525) de la catedral de Santa María de Tudela,<sup>5</sup> debidos a Esteban de Obray (doc. 1519-1551, †1551), y también a otros del retablo mayor (1532-1536) de la catedral de Santa María de Teruel,<sup>6</sup> obra del escultor Gabriel Joly (doc. 1514-1538, †1538), artífices ambos oriundos del norte de Francia y que con probabilidad colaboraron en más de una ocasión.

Al igual que el banco, el cuerpo está articulado por pilastras de fuste algo estrecho y dotadas de una variante de capitel pseudocorintio muy común en la escultura aragonesa del Primer Renacimiento. Las decoraciones *a candelieri* plasmadas en el frente de estas pilastras se atienen al repertorio empleado por varios entalladores y no ayudan a precisar la filiación del trabajo.

Sin embargo, las bellísimas series de dragones en torno a cabezas de querubines usadas como remate de la casa titular y desplegadas alrededor de los clipeos que coronan las calles laterales donde destacan en oro sobre campo rojo parecen inspirarse en la parte más innovadora del ya citado retablo de la catedral de Teruel; a pesar de ello, su mo-

numentalidad, fruto de una concepción aislada que aparta estos seres teramorfo de las fluidas y más complejas composiciones turolenses, es más propia del nuevo repertorio introducido en los primeros años cuarenta y evoca, por ejemplo, los dragones y antropomorfos que Bernat Giner entalló en idéntico emplazamiento en el retablo mayor (1545-hacia 1546) de Ardisa.<sup>7</sup>

También pueden establecerse nexos entre la organización de las calles laterales de Longares y las casas del banco del anónimo retablo mayor (hacia 1538-1541) de San Pedro de Teruel.<sup>8</sup> En ambos casos se recurre a la utilización de arcos rebajados para delimitar las composiciones y se disponen tondos entre dragones como elemento de remate, si bien los turolenses son más rotundos y no se insertan en tramas con querubines.

A esa misma cronología apunta la decoración del friso del entablamento principal, donde el protagonismo recae en una máscara barbada que actúa como eje de simetría de sendos dragones, otra vez en oro sobre campo azul; este morfema se repite dos veces sobre las calles laterales, sirviendo de elemento de separación un jarrón, mientras que sobre la central la serie se amplía hacia los extremos con más delfines. Fue usado también por Nicolás de Lobato (doc. 1525-1547, †1547) en el cuerpo del retablo mayor (hacia 1541-1545) de Fuentes de Ebro<sup>9</sup> y de nuevo en el banco del retablo titular (1545-1550) de Valderrobres.<sup>10</sup> Asimismo, en una variante en el de la Degollación del Bautista (hacia 1540-1542) de la Seo de Tarazona, cuya mazonería es un

trabajo anónimo próximo a Pierres del Fuego (doc. 1529-1566, † 1566) y ejecutado, sin duda, bajo la atenta dirección de Jerónimo Vallejo Cósida (doc. 1527-1591, † 1592), autor de las tablas, y en otras piezas inspiradas en el mueble turisónense.

Así pues, aunque la excesiva compartimentación del banco apunta a una cronología próxima a 1535, en realidad la labor de talla ornamental aconseja la datación del retablo de Nuestra Señora de la Misericordia en los primeros años cuarenta, momento en el que la actividad de los principales talleres escultóricos zaragozanos tendrá como telón de fondo el proyecto de la gran sillería coral (1542-1547) de Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza, cuyo trabajo de talla permanece aún a la espera de estudio.<sup>11</sup>

A pesar de todas las evidencias acumuladas en los párrafos anteriores, no es tarea fácil atribuir el mueble de Longares a ninguno de los entalladores bien estudiados que estaban en activo al filo de 1540 –un número pequeño en relación con el total de los documentados por entonces–, por lo que preferimos mantener la consideración de anónima para la parte lígnea del retablo.

#### Estudio de las pinturas

Los paneles de la predela exhiben un estado de conservación deficiente que dificulta su análisis formal: muy barri-

dos como consecuencia de limpiezas antiguas inadecuadas aunque, eso sí, sin lagunas apreciables. De acuerdo con la fórmula más extendida a lo largo del primer tercio del siglo XVI, el conjunto se estructura en torno a un tablero de formato apaisado con la *Lamentación ante el cuerpo de Cristo* de dimensiones algo mayores que los otros cuatro: *Santa Catalina de Alejandría* y *San Juan Bautista* en el lado del Evangelio, y *San Benito de Nursia* y *Santa Bárbara de Nicomedia* en el de la Epístola. Con la única excepción de la *Piedad*, ambientada en un paisaje exterior, el resto de las tablas de la zona baja muestra a sus titulares como figuras sedentes instaladas en confortables interiores que en ningún caso repiten composición.

Así, *Santa Catalina de Alejandría* es una princesa coronada que se sienta en un estalo ahora casi perdido y cubierto con un dosel rojo en una habitación abierta al exterior a través de una pequeña ventana que permite vislumbrar una cumbre montañosa. Representada de tres cuartos, se orienta hacia fuera del retablo para fijar la vista en el suelo, en la figura de Majencio, vencido por su sabiduría y constancia, mientras sostiene con la mano derecha la palma martirial y la rueda dentada usada en su pasión; por último, sobre su vestido y brazo izquierdo se dispone la espada con la que fue decapitada.

Por su parte, *San Juan Bautista* se presenta ante una gran arcada de la que cuelga un paño de honor verde ribeteado



San Jerónimo.



San Jerónimo. Grabado de Alberto Durero, ca. 1496.



de rojo. Viste la acostumbrada piel de camello que evoca su retiro en el desierto, completada con un manto rojo en torno a la cintura y las piernas. Con la mano derecha sostiene una cruz mientras que el brazo izquierdo extendido señala al Cordero Pascual para así ilustrar el pasaje neotestamentario: “Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi”. La composición, algo más fluida que en el caso de *Santa Catalina de Alejandría*, genera una evidente desequilibrio en la parte derecha que el artista no ha sabido solventar. A pesar de todo, el tratamiento formal del rostro del *Precursor* está resuelto de manera satisfactoria.

La *Lamentación* es, sin duda, una de las pinturas más complejas y atrayentes de todo el conjunto, con una estructuración compensada en la que se advierte un tímido interés por las normas renacentistas para la construcción espacial junto a un estudio atento de otras representaciones aragonesas de este mismo tema iconográfico de los años precedentes. Frente a la opción por las versiones “reductoras” habitual en el campo escultórico,<sup>12</sup> nuestra tabla lleva al primer plano a los siete protagonistas canónicos del suceso: la Virgen María, que sostiene el cuerpo sin vida de su hijo en su regazo; María Magdalena, sentada en la parte derecha mientras apoya su mano diestra en la pierna del Redentor e identificada por el tarro de perfumes; María Salomé y María Cleofás que acompañan el duelo de su prima; San Juan Evangelista que abraza tiernamente a la madre del Mesías; y los santos varones José de Arimatea y Nicodemo que resaldan en pie la composición.<sup>13</sup>

El monumental grupo que ocupa el primer plano se completa en el paisaje que le sirve de fondo con la ilustración del Santo Entierro, con San Juan Evangelista y uno de los santos varones transportando el cuerpo de Cristo al sepulcro y finalmente depositándolo en el mismo; éste queda justo debajo del monte del Gólgota, donde aún puede verse el santo madero con la escalera y las cruces de Gestas y Dimas. Nuestra pintura evoca el ambiente de creaciones de las primeras décadas del siglo tales como el *Santo Entierro* de la catedral de Valencia de Fernando Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina, antigua predela del retablo de los Santos Cosme y Damián; a las coincidencias en cuanto a la concepción general entre ambas tablas deben sumarse las muy precisas que afectan a la plasmación del cuerpo de Cristo.<sup>14</sup> A pesar de todo, tal y como fue habitual, nuestro artista propone una solución personal y no resulta fácil establecer términos comparativos rigurosos con otras obras.

La identificación del protagonista de la siguiente tabla suscita algunas dudas. A pesar de que parece un miembro de la Orden de San Benito por lucir tonsura y hábito talar negro en el que se distingue con claridad la capucha del mismo color, lleva en la mano una palma florecida con azucenas o lirios, símbolo tradicional de pureza y castidad que caracteriza, entre otros regulares, a Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden de Predicadores que, en justicia, debería vestir hábito blanco con manteo y capucha negros. El libro abierto, reservado en las órdenes religiosas a los doctores y santos fundadores, tampoco ayuda a precisar su identidad.

Es, pues, posible que el artista equivocara el color de la indumentaria ofreciendo así una ilustración defectuosa del san-

to dominicano. Sin embargo, creemos más probable que errara con el atributo iconográfico, pues Santo Domingo de Guzmán está presente en la tabla central de la *Virgen de la Misericordia*, ocupando el primer plano en el lado del Evangelio. Por lo demás, la solución compositiva puede ponerse en relación con la aplicada al *Bautista*; como en ella, el supuesto *San Benito de Nursia* descansa en un estrado en el que apoyan sendas columnas de las que pende un paño de honor cuyo haz emula labores de brocado sobre rojo que contrastan con el envés verdoso.

El último panel de la predela está dedicado a *Santa Bárbara de Nicomedia*, joven princesa instalada en un amplio estalo de formas renacentistas cubierto con un dosel verde. Junto a ella se alza la torre en la que fue encerrada por su progenitor en su intento de sustraerla al proselitismo cristiano y que constituye su atributo iconográfico más común. También luce palma martirial en su mano izquierda junto al libro que rememora su estudio de las Sagradas Escrituras durante su etapa de reclusión.

### Pinturas del cuerpo y el ático

Las pinturas de gran formato del cuerpo –no así los tondos con *San Pedro* y *San Pablo*– son creaciones más logradas que las del banco, con composiciones de mayor complejidad y una ejecución algo más cuidada. Todo ello se ve, además, favorecido por un mejor estado general de conservación.

El hueco principal de la parte del Evangelio sitúa a *San Lorenzo* en un interior abovedado que rememora el aspecto de la cabecera de un templo de tres naves, fórmula recurrente en la miniatura de fines de la Edad Media de la que también se sirvió la pintura flamenca. Nuestra tabla lo representa sentado en una silla de cadera mientras lee los Evangelios, un texto cuya custodia compete a quienes ostentan la dignidad diaconal,<sup>15</sup> pertrechado de una palma y la parrilla usada en su martirio. A destacar que de la clave de la bóveda principal pende una esfera abierta en cuyo interior se adivina el perfil de lo que parece una *Anunciación* pintada en grisalla,<sup>16</sup> a la manera –salvando, lógicamente, las distancias– de la *Salutación angélica* (1517-1518) de Veit Stoss que cuelga de la bóveda del presbiterio de la iglesia de San Lorenzo de Nuremberg.

Esta forma de representar al diácono oscense es poco usual y a un nivel general evoca, en efecto, composiciones de la escuela flamenca de tanto éxito como el célebre *San Jerónimo en el estudio* (1442) pintado en el taller de Jan van Eyck,<sup>17</sup> modelo para numerosas pinturas de similar temática entre las que ahora interesa recordar la de Antonello de Mesina, fechada hacia 1475<sup>18</sup> y en la que la arquitectura adquiere un protagonismo muy superior del que, a su modo, participa el panel de Longares.

La advocación titular del retablo está plasmada en una pintura muy monumental en la que María como Virgen de la Misericordia acoge bajo su manto a miembros muy significados del estamento civil y eclesiástico entre los que no falta el emperador –que ocupa el lugar de mayor preeminencia, junto a la Señora en el lado del Evangelio–, un cardenal, un obispo, santos fundadores de institutos regulares como Santo Domingo de Guzmán –en el lado del

Lamentación ante el cuerpo muerto de Cristo.



Evangelio— y San Bernardo de Claraval —en el de la Epístola—, y dos santas de la Orden de Predicadores —una a cada parte de la composición—. El resto de los personajes resultan de más problemática identificación.

La iconografía de la Virgen de la Misericordia como expresión del concepto de *Mater omnium* alcanzó una enorme difusión a lo largo del siglo XV sin que tampoco escaseen los ejemplos en la siguiente centuria; además, muchas órdenes recurrieron a ella asociándola a la idea de tutela de sus propias organizaciones y abundan las pinturas y esculturas —éstas en número muy inferior a aquéllas— en las que María resguarda con su manto protector a un grupo de individuos de un mismo instituto religioso.<sup>19</sup>

Dejando de lado las abundantes piezas del siglo XV, para una fecha más próxima a la realización de nuestro retablo vale la pena mencionar al menos el bello grupo escultórico que la cofradía de la Piedad del convento de San Francisco de Tarazona contrató con el pintor Jerónimo Vallejo Cósida y que éste había ultimado ya en 1545-1546,<sup>20</sup> restaurado en fecha reciente.<sup>21</sup>

Si desde un punto de vista iconográfico la principal novedad con respecto a los ejemplos medievales es la desaparición de los ángeles que sostienen el manto de María —au-

sentes asimismo de la escultura de Tarazona— y la caótica distribución de los devotos acogidos a su resguardo, también es de notar que nuestra pintura abandona la majestuosa rigidez de las tablas góticas —patente, incluso, en el grupo renacentista de Tarazona— al suavizar la disposición de la Virgen con la aplicación de un medido contraposto y, sobre todo, inclinar su cabeza hacia los fieles en un gesto de evidente ternura. Esta tendencia humanizadora, en sintonía con los nuevos gustos de la Edad Moderna, no impide que la Señora vista un magnífico vestido de brocado rojo complementado con una capa de azul que, por desgracia, casi ha virado a negro.

En nuestra opinión, la tabla de más quilates del retablo de Longares es, sin duda, la dedicada a *San Jerónimo penitente* en la calle del lado de la Epístola. Es probable que en esta ocasión el artista se sirviera del grabado a buril que Alberto Durero preparó hacia 1496 en Nuremberg, de regreso de su primer viaje a Italia de 1494-1495, sin crear tampoco una copia servil ni para la figura del doctor —en la que hay un cambio de posición que pudiera justificarse por el uso de una fuente secundaria que no hemos logrado identificar— ni tampoco para el paisaje, de inequívoca inspiración nórdica y en el que si bien no faltan citas puntuales de

los escarpes montañosos que ambientan la estampa dureriana, la apertura hacia el mar o el estuario de un gran río de la parte derecha adquiere en la pintura un protagonismo muy superior.<sup>22</sup>

Aunque no se advierten cambios de estilo que delaten la participación de otra mano, el trabajo es aquí más minucioso y el protagonismo adquirido por el entorno natural delata una clara filiación nórdica, en sintonía con lo expresado para el panel de *San Lorenzo*. Sin abandonar la rigidez patente en otras partes del retablo, el artista hace gala de un mayor virtuosismo a la hora de abordar la descripción anatómica del cardenal, en el que efectúa un cuidado estudio anatómico de acuerdo con los postulados renacentistas.

Los tondos acomodados sobre los paneles de las calles laterales incluyen pinturas con representaciones sedentes de *San Pedro* y *San Pablo* de muy escasa calidad y que, además, adolecen de un mal estado de conservación, con desgaste de la película pictórica tanto en los fondos como en algunos elementos anatómicos, muy evidentes en el caso del primero.

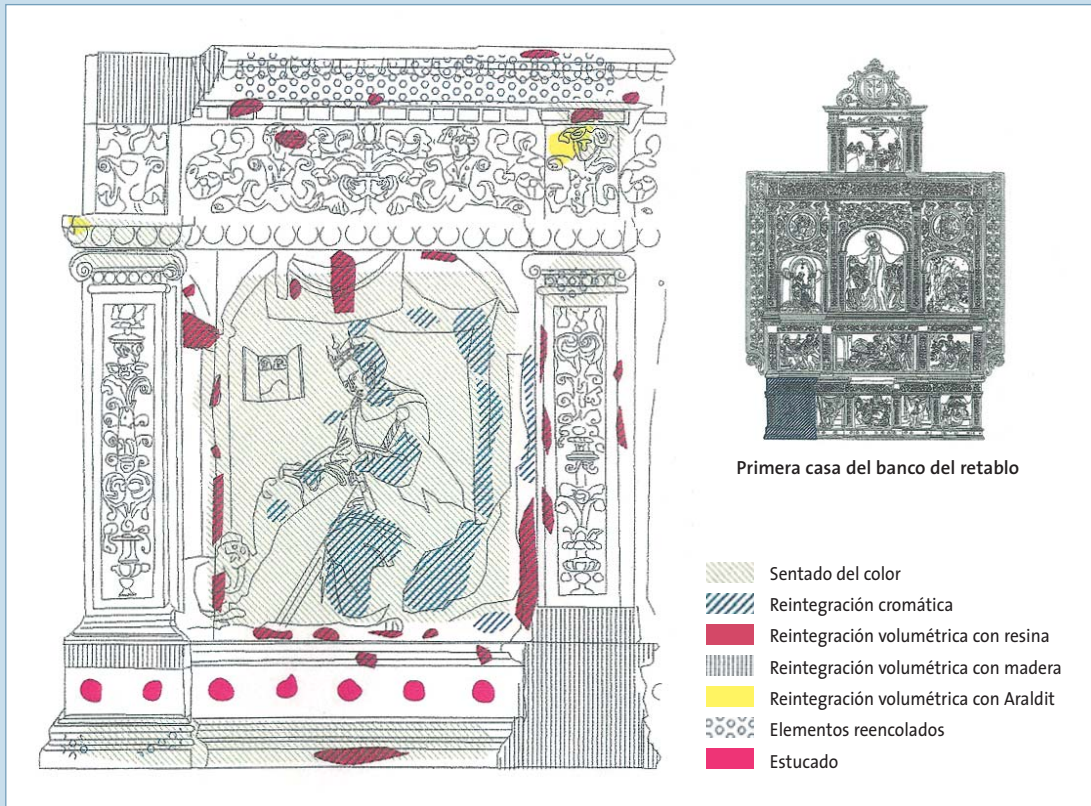
Completa el retablo una tabla de formato apaisado con el *Calvario* de ejecución poco cuidada, en la que el artista propone una composición apenas articulada y con figuras más teatrales –en especial, *San Juan Evangelista*– que convincentemente dramáticas. Se mantiene, pese a todo, el interés por el paisaje constatado en el *San Jerónimo penitente* pero con resultados menos felices. Más arriba, como ya se dijo, un clipeo entre roleos con la divisa del comitente: un escudo partido con dos peras de oro sobre campo de azul en cada cuartel.

#### Jesús Criado Mainar

•••

- 1 Noticia citada por LA SALA VALDÉS, Mario de, *Historia de la villa de Longares*, Zaragoza, tip. E. Berdejo Casañal, 1936, pp. 6-8. La transcripción del documento en PANO GRACIA, José Luis, *La iglesia parroquial de Longares (Zaragoza)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990, p. 64, doc. 21.
- 2 Transcrita por RUIZ DOMINGO, Alicia, *La parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Longares (Zaragoza). Notas histórico-artísticas y documentales*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, p. 56, doc. 24; y PANO, *La iglesia parroquial...*, 1990, pp. 53-55, doc. 12.
- 3 SERRANO, Raquel, MIÑANA, M<sup>a</sup> Luisa, HERNANDEZ, Ángel, CALVO, Rosalía, y SARRIA, Fernando, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, p. 77.
- 4 Propuesta que apenas difiere de la apuntada en *ibidem*, p. 77, para quienes su realización debe situarse entre 1530 y 1540.
- 5 *Ibidem*, p. 140, fig. 90-2. Sobre la reja tudelana véanse las recientes consideraciones apuntadas por CRIADO MAINAR, Jesús, "Relaciones entre la Ribera de Navarra y Aragón durante la época del Renacimiento", *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*, en *Cuadernos de la Catedral de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, Pamplona, 2008, pp. 215-217.
- 6 SERRANO *et al.*, *El retablo aragonés...*, 1992, p. 138, fig. 87. Un reciente estado de la cuestión sobre este retablo en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, y CRIADO MAINAR, Jesús, "244. Retablo mayor de la Asunción de Nuestra Señora [de Teruel]", en FERNÁNDEZ GALIANO, Dimas (comisario), *Tierras de Frontera* (catálogo de la exposición celebrada en la catedral de Teruel y en la iglesia de Santa María de Albarracín –Teruel–, del 1 de marzo al 30 de junio de 2007), Zaragoza, Gobierno de Aragón e Ibercaja, 2007, pp. 444-446.

- 7 Las noticias documentales sobre la confección de este mueble en ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón, procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, t. II, 1917, p. 298.
- 8 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, y CRIADO MAINAR, Jesús, "34. Retablo mayor de San Pedro en Catedral [de Teruel]", en FERNÁNDEZ, *Tierras...*, 2007, pp. 296-297.
- 9 En concreto, en los frisos del segundo piso del cuerpo. El retablo fue estudiado por MOYA VALGÁNÓN, José Gabriel, *El retablo mayor de Fuentes y Tomás Peliguet*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1963, pp. 50-54.
- 10 SERRANO *et alii*, *El retablo aragonés...*, 1992, p. 178, fig. 154-1. La capitulación entre el concejo de Valderrobres y Lobato para la confección de la mazonería en CRIADO MAINAR, Jesús, *El círculo artístico del pintor Jerónimo Cósida*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Ayuntamiento de Tarazona, 1987, pp. 63-64, doc. 2.
- 11 MIÑANA RODRIGO, M<sup>a</sup> Luisa, CRIADO MAINAR, Jesús, SERRANO GRACIA, Raquel, y HERNANDEZ MERLO, Ángel, "El pintor Tomás Peliguet y sus fuentes iconográficas", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXI, Zaragoza, 1995, pp. 59-108; MORTE GARCÍA, Carmen, "Los coros aragoneses: silleras tardogóticas y renacentistas", en YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (ed.), *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 247-261; y CRIADO MAINAR, Jesús, "La apabullante sillera del coro", en FATÁS CABEZA, Guillermo (dir.), *El Pilar desconocido*, Zaragoza, Herald de Aragón, 2006, pp. 86-90.
- 12 En las que todo el protagonismo recae en Cristo, la Virgen, San Juan Evangelista y María Magdalena. Véase CRIADO MAINAR, Jesús, "El retablo de Santo Tomás de Canterbury (1526-1528) de Santa María Magdalena de Zaragoza y el escultor Gabriel Joly", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCVI, Zaragoza, 2005, pp. 304-307 y 316-318, figs. 3-5.
- 13 Sobre esta iconografía véase RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, vol. 2, *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pp. 538-540.
- 14 BENITO, Fernando, GÓMEZ, José, y SAMPER, Vicente, "1. Santo Entierro", en BENITO DOMÉNECH, Fernando (comisario), *Los Hernandos. Pintores hispanos en el entorno de Leonardo*, Valencia, Museo de Belles Arts de València, 1998, pp. 60-65.
- 15 Si bien en sentido estricto ha de tratarse de un libro litúrgico, quizás un misal, puesto que en sus páginas se intercalan textos escritos en rojo y en negro.
- 16 No se trata, pues, de un huevo de avestruz como el que puede verse en una posición similar en el retablo de Montefeltrò (1469-1474) de Piero della Francesca. Sobre este particular véase el sugerente estudio de GARCÍA HERRERO, M<sup>a</sup> del Carmen, "Huevos y gallinas en los inicios de la vida", en *Artesanas de vida. Mujeres de la Edad Media*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009, pp. 109-125.
- 17 Véase, por ejemplo, BORCHERT, Till-Holger, *Van Eyck*, Colonia, Taschen, 2008, p. 78.
- 18 LUCCO, Mauro, "31. San Girolamo nello studio", en LUCCO, Mauro (coord.), *Antonello da Messina. L'opera completa*, Milán, Silvana Editoriale, 2006, pp. 212-215.
- 19 Véase el estudio general de RUIZ I QUESADA, Francesc, "Maria, Mater Gratiae, Mater Misericordiae. Aspectes iconogràfics entorn de la Mare de Déu del mantell i els ordres mendicants", *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, XV, 2002-2003, pp. 157-204.
- 20 AINAGA ANDRÉS, M<sup>a</sup> Teresa, CARRETERO CALVO, Rebeca, y CRIADO MAINAR, Jesús, *De convento a parroquia. La Iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona*, Tarazona, Parroquia de San Francisco de Asís, 2005, p. 130, y fig. de la p. 23.
- 21 ROBERTO AMIEVA, Camino, "La imagen procesional de Nuestra Señora de la Huerta: una obra renacentista restaurada", *Tvriaso*, XX, Tarazona, 2010-2011, pp. 383-398.
- 22 LÜBBEKE, Isolde, "40. San Girolamo nel deserto, 1496", en AIKEMA, Bernard, y BROWN, Beverly Louise (comisarios), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Venecia, Bompiani, 1999, pp. 270-271; y FOISTER, Susan, "San Jerónimo en el desierto. Hacia 1496", en MATILLA, José Manuel (comisario), *Durero. Obras maestras de la Albertina*, Madrid, Museo del Prado, 2005, pp. 116-118.



Este gráfico recoge todos los procesos de restauración que se han realizado en una de las casas del banco del retablo, en concreto la de Santa Catalina de Alejandría. Es una herramienta muy útil para localizar rápidamente todas las partes que han tenido que ser intervenidas, tanto las zonas donde se ha tenido que realizar una fijación de estratos, como las pérdidas o faltas volumétricas que se han tenido que reponer, ya sea con madera o con resina epoxídica. La documentación generada durante la restauración es tan importante como la propia intervención y se ha de recoger de la forma más precisa posible. La ocasión de ver y tocar la obra desde el andamio sólo es posible durante el tiempo que dure la intervención.

# Retablo del apóstol Santiago el Mayor

## Autor desconocido

381 x 297 cm

Temple a la cola sobre tabla de pino, con mazonería tallada y policromada

Hacia 1540

**PARACUELLOS DE JILOCA** (Zaragoza), iglesia parroquial de San Miguel Arcángel. Obispado de Tarazona

## RESTAURACIÓN

Plan 1998. Huset (Madrid). Dirección: Christine Larsen Pehrzon. 1999

Hasta fechas recientes este retablo de Santiago el Mayor había pasado bastante desapercibido, al haber estado durante muchos años desmontado y en un estado de conservación deficiente.<sup>1</sup> Para la cronología que proponemos, hacia 1540, nos basamos en las concordancias de la obra de Paracuellos con otros coetáneos, por ejemplo, con el *retablo de San Juan Bautista y San Juan Evangelista*, que era el titular de la iglesia de San Juan de la Cuesta, de Daroca (Zaragoza), cuya labor línea se capitulaba en esa ciudad, el 12 de diciembre de 1539, con el mazonero Pedro de la Guardia.<sup>2</sup>

La traza del retablo expuesto sigue una tipología bastante común en Aragón durante el Renacimiento que había aparecido en la década de 1520, siendo el ejemplo más antiguo conservado el *retablo de Santiago* (hoy de San Agustín) de la Seo de Zaragoza, contratado por Gil Morlanes y Gabriel Joly.<sup>3</sup> En la propia iglesia de Paracuellos hay un *retablo de la Asunción*, de diseño muy parecido al que nos ocupa y también lo es al del *retablo de San Pedro*, de Lucena de Jalón (Zaragoza).

El banco rectangular, presenta cinco temas distintos separados por pilastras, dando idea del mismo número de tablas cuando en realidad todas las escenas se pintaron en una sola pieza de madera. Los cuatro *evangelistas* están a los lados, y el *Santo Entierro* en el centro. El cuerpo tiene tres calles, la central más ancha donde está pintado *Santiago el Mayor* como peregrino bajo arco de medio punto; las calles laterales tienen dos pisos, los de abajo en medio punto y en las cuatro tablas se colocaron escenas del apóstol. Finaliza en un ático, prolongación de la calle central y en él figura el *Calvario*. Presenta unas pequeñas polseras de talla, los soportes son pilastras (de orden gigante las del cuerpo) y en el remate de las calles laterales –sobre el entablamento– están sendas veneras. Algunos elementos como la polsera y veneras podemos verlos en el *retablo de la Concepción y del Crucifijo*, de la catedral de Tarazona, encargado a Juan de Moreto (1535-36) o en el de la *Virgen de Misericordia*, de la iglesia parroquial de Longares (Zaragoza), aunque en este último la mazonería ha sido alterada en la parte del banco.

Un sencillo y reiterativo ornamento del Primer Renacimiento anima la mazonería. Las pilastras de cada zona repiten el mismo esquema, así en los fustes de cada una de las situadas en el banco hay una ristra de hojas de acanto que cuelgan de una argolla, mientras que en las del cuerpo los motivos del *candelieri* son algo más variados y se vuelven a simplificar en las pilastras del ático. En el friso del entablamento que separa el banco del cuerpo principal, se encadena el mismo elemento de acanto y una repetitiva composición, a base de jarrones y máscaras enlazados, se talló en el friso superior. En cada polsera cuelgan ramilletes de frutos atados a una cuerda desde una argolla y el mismo ornato hallamos en las citado *retablo de la Virgen de Misericordia*, de Longares. Se completa el ornato con los elementos de las enjutas de los arcos y la pareja de grifos enmarcando a un ser monstruoso en la culminación del ático. La talla de la mazonería es bastante plana y de este modo la estructura no da sombra a las pinturas de las tablas. La policromía de esta estructura de madera es a base de rojo, azul y blanco en los fondos, y de este modo el oro brilla con intensidad.

La distribución de los temas pintados en el retablo se adecúa a los textos sagrados, así, en el banco comienza la secuencia de los cuatro evangelistas por *San Mateo* (ángel) y le siguen *San Marcos* (león), *San Lucas* (toro) y termina con la figura de *San Juan* (águila), es decir están colocados en el orden de cómo aparecen en el Nuevo Testamento. El eje vertical principal lo marcan las dos escenas cristológicas: el *Santo Entierro* en el centro del banco y Jesús crucificado en el *Calvario* del ático. En el centro del retablo figura el titular, Santiago apóstol, mientras que en las calles se representan los hechos más sobresalientes de su hagiografía y la lectura es de izquierda a derecha y de abajo arriba: *Degollación de Santiago*, *Traslación de su cuerpo a Galicia*, *Dos toros arrastran la carreta con el cadáver del Apóstol* y el *Milagro del gallo y la gallina*.

Las tablas de pintura representan la opción rafaelesca en la pintura aragonesa, que se va a generalizar en la década de 1530. Los modelos del maestro de Urbino se conocen a través de los grabados italianos, que se comienzan a utilizar en nuestro territorio en la década anterior. Veremos que en este retablo de Santiago las estampas preferentes son las de Marcantonio Raimondi, Agostino Veneziano y Gian Giacomo Carraglio. A su vez, se conservan notas propias del comienzo del Renacimiento en la pintura de Aragón de hacia 1500, como sucede en la representación del espacio en perspectiva de las dos escenas que trascurren dentro de una habitación (*Degollación y Milagro*) y que ya encontramos en el retablo mayor de la Colegiata de Bolea (Huesca), pintado entre 1499 y 1503. La tridimensionalidad se consigue con la disposición y diseño de la solería, en fuga hacia el fondo y con el escorzo de los elementos arquitectónicos. Además en la primera escena mencionada, la caja espacial se marca con las dos columnas.

A las notas italianas del Quinientos en las pinturas de Paracuellos, se une un interés por el paisaje que anima los fondos de las escenas al aire libre, a la vez que ayuda a la representación de un espacio creíble. Este se consigue también por medio de colores vivos. La estructura es muy simi-





*Degollación de Santiago.*

lar en estas historias, en primer término se colocan destacadas las figuras que ayudan a identificar la escena, en cuyos vestidos predominan el rojo, anaranjado y verde, este armoniza con los tonos del paisaje, mientras que para las arquitecturas se emplean los tostados y para matizar la lejanía los colores se aplicaron muy diluidos en gama de grises claros, de este modo también se representa la luz.

Creemos que debieron intervenir dos manos distintas, una es autora de la mayor parte de las pinturas y la otra, menos hábil, debió colaborar en la escena del *Santo Entierro* y en la del *Milagro de Santiago*, acaso también en los personajes del fondo de las dos escenas de la *Traslación del cuerpo del apóstol*. El artista principal debe ser el mismo que hizo las pinturas del citado *retablo de San Juan Bautista y San Juan Evangelista*, de Daroca y las del *retablo de San Pedro*, de la iglesia parroquial de Lucena de Jalón (Zaragoza). En estas dos obras se copian también grabados italianos de la escuela de Rafael.

### Historias del apóstol Santiago el Mayor

Paracuellos de Jiloca se encuentra en una de las rutas de peregrinación a Santiago de Compostela. Este camino jacobeo parte de Levante, atraviesa la Meseta turolense, llega a Daroca (importante etapa del camino que tuvo una iglesia dedicada a Santiago, ya citada en 1280) y desde es-



*Traslado del cuerpo de Santiago a Galicia.*

ta ciudad, uno de los dos caminos para ir a Compostela pasa por Paracuellos de Jiloca, Calatayud hasta Torrelapaja (último hito del camino aragonés) y desde allí se adentra en tierras de Soria.<sup>4</sup>

El epíteto *del Mayor* significa que Santiago fue uno de los primeros apóstoles llamados por Cristo. De acuerdo con la tradición española que contradice a la leyenda palestina, el apóstol Santiago habría viajado a España para predicar el Evangelio. En Zaragoza, a orillas del río Ebro, se le habría aparecido la Virgen en lo alto de una columna de jaspe (Virgen del Pilar) rodeada de un coro angélico. Más tarde, el cuerpo del apóstol después de su martirio habría navegado hasta Galicia. "En realidad, el apóstol Santiago nunca estuvo en España y sus reliquias jamás fueron trasladadas a Galicia. Esta leyenda tardía (siglos VIII al X) nació de la cruzada contra los moros (Reconquista) y de la peregrinación a Compostela".<sup>5</sup> En el retablo no se recogen escenas de la leyenda del apostolado de Santiago en la península ibérica (los textos no son anteriores al siglo VII), pero sí la *Traslación a Galicia*.

En la tabla central del retablo se pinta a *Santiago el Mayor* bajo la doble iconografía de apóstol y de peregrino. Va cubierto con túnica y manto, calza sandalias según el modelo habitual en el siglo XVI en la representación de los apóstol-

les. Los símbolos de peregrino son un sombrero de ala ancha guarnecido con una conchilla de vieira que lleva colgado a la espalda, un bordón para apoyarse y del que pende una calabaza para beber, mientras que el zurrón lo lleva atado al cinturón; con la mano derecha sujeta un rosario en ademán de pasar las cuentas. Las *crusillae* o conchas ya se mencionan en el último capítulo del Libro III del *Códice Calixtino* (c. 1140), en el que dice se las llevaban como recuerdo de Santiago los peregrinos.

Las historias del apóstol comienzan con su *Degollación*, recogida en los Hechos de los Apóstoles (12, 1-3). De acuerdo a esta narración se reconoce al rey Herodes Agripa, rey de Judea, que aparece sentado en su trono y ordena decapitar a Santiago, a quien se reconoce por tener a su lado un bordón. Arrodillado junto al apóstol está el otro condenado, un escriba llamado Josías que se había convertido al cristianismo, a quien el *Códice Calixtino* (L. III) dice era Maestre sala de Herodes y murió en compañía del Apóstol, “laureado con el martirio”. La tradición que sitúa a Santiago el Mayor en Jerusalén, poco antes de su martirio, la recogen los Apócrifos asuncionistas (como *La narración del Ps. José de Arimatea*, cap. VIII) anteriores al “descubrimiento” de la Tumba del Apóstol en Compostela. Tampoco se ha recogido en el retablo la historia de la Virgen bendiciendo a los apóstoles, como madre espiritual de los mismos, antes de partir para su misión de predicar el evangelio por todo el mundo, una vez convertidos en políglotas por inspiración divina, entre los que suele destacarse Santiago, como sucede en los lienzos de las antiguas puertas del retablo mayor de Tierga (Zaragoza), atribuidas a Rafael Pertús, c. 1605.

Es obvio que las escenas pintadas en las dos tablas siguientes de la obra de Paracuellos, sean la *Traslación* de las reliquias de Santiago desde Palestina a Galicia y que termine la narración en el retablo con un *Milagro* del apóstol. El texto

más antiguo donde se recopilan las historias del traslado del cuerpo santo y de sus milagros (no el representado en el retablo de Paracuellos) es el *Liber Sancti Jacobi* (c. 1140), más tarde insertadas en el legendario y más célebre de la Edad Media, la *Leyenda aurea* del dominico Jacobo de Vorágine, compuesta entre 1261-1266. El *Liber Sancti Jacobi*, redactado probablemente en Compostela poco después de 1140, es un códice misceláneo, que en su versión más conocida, el denominado *Códice Calixtino*,<sup>6</sup> consta de cinco libros:

- Libro I contenido litúrgico
- Libro II: milagros de Santiago
- Libro III: traslación del cuerpo del Santo a Compostela
- Libro IV: Crónica de Turpín
- Libro V: guía del peregrino

Comenzamos por las dos pinturas de la *Traslación* que narra el *Códice Calixtino* (L.III) y también la *Historia Compostelana*. Esta última va unida a la historia del primer arzobispo de la sede, Diego Gelmírez, si bien los hechos narrados abarcan principalmente desde 1100 a 1139, correspondientes a los años en que Gelmírez fue primero obispo (1110-1120) y después arzobispo de Compostela hasta su muerte (1120-1140). Con posterioridad a esta última fecha se añadieron los capítulos introductorios al libro I de *HC*, precisamente los que cuentan la predicación de Santiago en Hispania y el traslado de su cuerpo.

En ese texto de la *Historia*, después de contar la decapitación de Santiago, se escribe:

*Pero sus discípulos a los que él había ordenado en vida que llevaran su cuerpo a Hispania para enterrarle, recogieron el cuerpo con la cabeza durante la noche, según atestigua el papa León, llegaron hasta la orilla del mar con paso apresurado y, al buscar allí un barco para hacer el viaje a Hispania, encontraron en la playa una nave que*

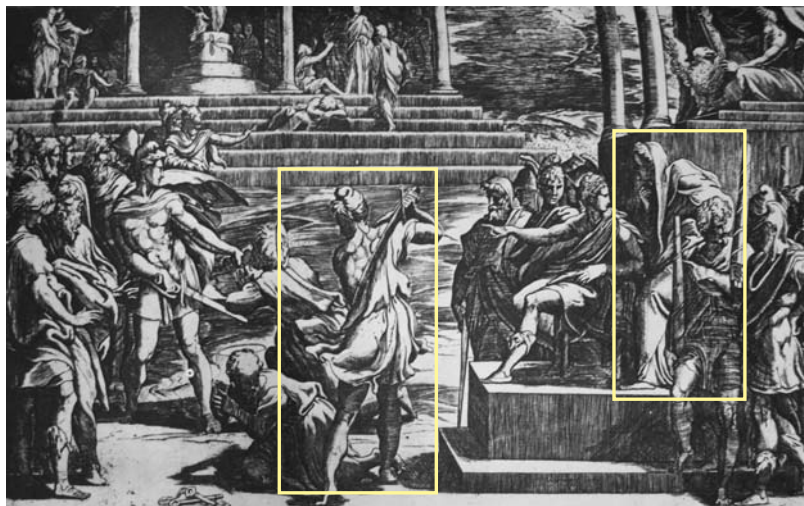


Dos toros arrastran en carreta el cuerpo de Santiago.



Milagro del gallo y la gallina.





Martirio de San Pedro y San Pablo. Graba-  
do de Gian Giacomo Caraglio.

les había sido preparada por Dios, en la cual se hicieron a la mar llenos de gozo dando gracias a Dios de manera unánime tras embarcar el sacratísimo cuerpo, y después de evitar Escila y Caribdis junto a las peligrosas Sirtes, siguiendo el rumbo de la mano del Señor, arribaron a bordo de la afortunado navío primero al puerto de Iria y luego llevaron el venerable cuerpo al lugar que entonces se llamaba Liberum donum y que ahora se llama Compostela, donde lo sepultaron siguiendo el rito eclesiástico bajo unos arcos de mármol (HC I, 1).<sup>7</sup>

Mayor extensión ocupa la historia de la traslación en el *Códice Calixtino* (Libro III). El capítulo I está dedicado a la traslación del apóstol Santiago hermano del apóstol y evangelista san Juan que se celebra el día treinta de diciembre, y de qué manera fue llevado desde Jerusalén a Galicia. Después de narrar la muerte de Santiago, relata cómo sus discípulos se apoderan furtivamente del cuerpo del maestro, lo llevan a la playa, encuentran una barca y en siete días llegan a Iria, en Galicia, y a remo alcanzan la tierra. Empeñada la marcha hacia oriente, trasladan el sagrado féretro a un pequeño campo de cierta señora llamada Lupa.

En la pintura de Paracuellos, el *Traslado del cuerpo de Santiago por mar a Galicia*, es narrado en el fondo de la composición. El cuerpo santo aparece colocado en una barca conducida por un ángel y el mismo maneja la vela hinchada por vientos favorables, es decir el pintor da a la escena el carácter sobrenatural sin intervención humana, de acuerdo a los textos. En la barca junto al cadáver de Santiago (reconocido también por llevar las insignias de la peregrinación en el sombrero), hay cuatro personas más. El *Códice Calixtino* (Libro III) sólo dice que los siete discípulos que habían ido con Santiago a Jerusalén, después de su pasión, trajeron su cuerpo por mar a Galicia. Poco después menciona los nombres de estos seguidores: Torcuato, Tesifonte, Segundo, Indalecio, Cecilio, Hesiquio y Eugrasio. El pintor ha colocado en primer término a tres varones y Lupa (lleva corona de reina) con su séquito. La actitud de dos

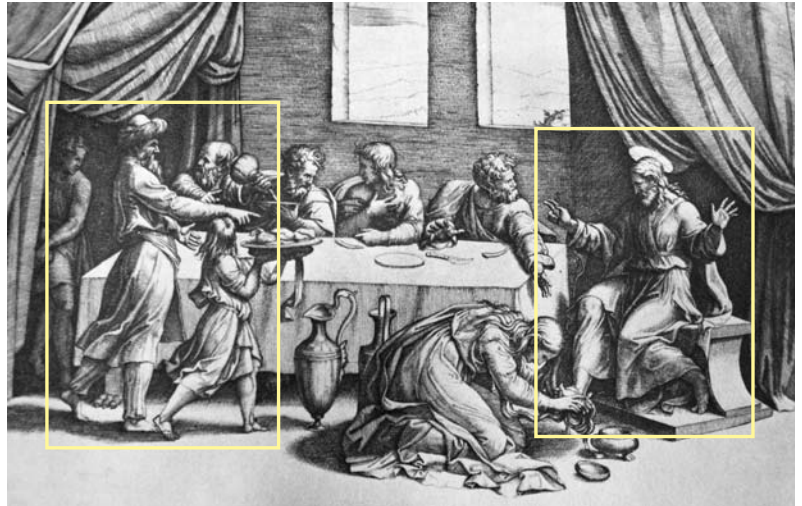
figuras que señalan con el dedo, nos indica que aguardan en la orilla la llegada de la barca.

El cuerpo de Santiago el Mayor es conducido por dos toros. Tras llegar a Iria, en Galicia por barca, representada en el agua al fondo de la escena, el cuerpo de Santiago es trasladado en un carro arrastrado por dos toros, al que siguen sus discípulos Atanasio y Teodoro, uno de ellos porta el bordón de peregrino y el otro señala con el dedo índice el camino a seguir hasta el palacio de Lupa. Esta se encuentra con un grupo de mujeres a las puertas de la ciudad y se muestra asombrada al comprobar que se han amansado los toros salvajes que envió para que el sarcófago se rompiera contra las rocas. El pintor se aparta del relato estricto del *Códice Calixtino* (Libro III).

La narración de la historia de Santiago termina con la escena que representa la ayuda y protección del apóstol a sus peregrinos cuando sufren percances en el trascurso del viaje. El episodio recogido es el *Milagro del gallo y la gallina en Santo Domingo de La Calzada*. En el *Liber Sancti Jacobi* aparece el milagro del peregrino ahorcado atribuido a Santiago (núm. 5), pero nada se dice del portentoso del gallo y la gallina, ni de Santo Domingo de la Calzada. El milagro del peregrino condenado a la horca tras una falsa acusación pertenece a la literatura devota medieval y se encuentra en todos los grandes repertorios de la época, como en el *Speculum historiale* (1250), El “Milagro del ahorcado” gira en torno a un motivo muy popular en la tradición literaria y folclórica, la acusación falsa de un inocente. En los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, un “ladrón devoto” (mil. 6) es salvado milagrosamente de la horca gracias a la Virgen. A finales de la Edad Media este milagro sufrió importantes cambios, transmitidos a través de itinerarios y relatos de peregrinos.<sup>8</sup>

De acuerdo a estas versiones, tres miembros de una familia iban en peregrinación y se detuvieron en Santo Domingo de la Calzada, donde la sirvienta de la posada se

*La cena de Jesús en casa de Simón el fariseo.*  
Grabado de Marcantonio Raimondi.

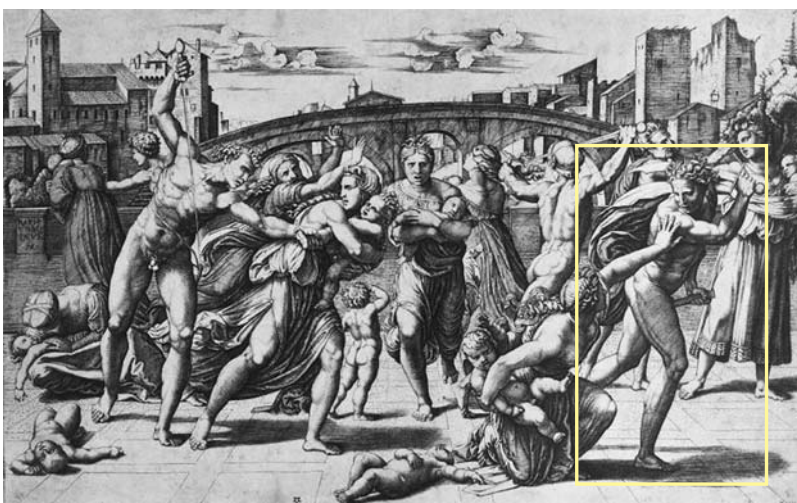


enamoró del más joven y, como éste la rechazó, ella le escondió una preciosa pieza entre la ropa y posteriormente lo acusó de robo. El joven fue juzgado culpable y colgado, pero, al regresar de su peregrinación, los padres todavía lo hallaron con vida. Fueron corriendo a darle noticia al juez del suceso, el cual se encontraba comiendo un gallo y una gallina, y éste, escéptico, les respondió que sólo creería que el ahorcado seguía vivo, si esos animales resucitaban. Entonces sucede el segundo prodigio: las dos aves asadas comienzan a cantar. Como recuerdo, se guardan desde entonces unos animales similares en el gallinero del interior de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja). Como anota la Dra. M<sup>a</sup> Jesús Lacarra: *Esta tradición ya debía de estar arraigada a mediados del siglo XIV, puesto que Clemente VI, en una bula fechada en 1350, concedía indulgencias a quienes mirasen el gallo y la gallina que estaban*

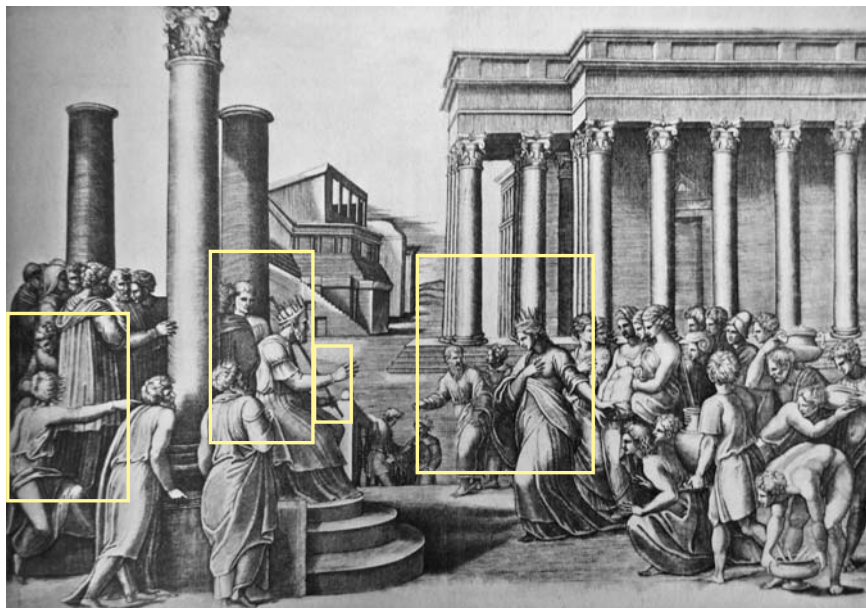
*en la catedral, si bien la mayoría de los testimonios escritos e iconográficos se recogen a partir del siglo XV.*<sup>9</sup>

En la pintura de Paracuellos hay dos partes bien diferenciadas que describen la historia del milagro y comienza la narración en el fondo. En este, se representa al ahorcado resucitado que se dirige a sus padres y el gesto del dedo índice es un recurso para indicar el diálogo con ellos cuando les dice que no ha muerto gracias a Santiago. En primer término está pintado el banquete del juez, a quien se dirige la pareja de peregrinos para comunicarle que su hijo está vivo. En esta parte una de las aves ya se ha puesto a cantar y por eso la actitud de sorpresa del principal comensal, mientras el gallo asado lo lleva el sirviente en una fuente.

Es posible que el pintor en esta interpretación del segundo portento estuviera condicionado por el grabado italiano en



*La matanza de los inocentes.* Grabado de Marcantonio Raimondi.



Salomón y la reina de Saba. Grabado de Marcantonio Raimondi o Agostino Veneziano.

el que se inspira, la *Cena de Jesús en casa de Simón el Fariseo* (Raimondi). En cambio, hace una interpretación local de vida cotidiana en los alimentos y objetos colocados encima de la mesa. La rosquilla, el melocotón, los rábanos y la media hogaza de pan, podemos hallarlos en la representación de las mesas en el arte español del siglo XVI, lo mismo que el cuchillo curvo, la escudilla con la salsa, la jarra o la copa. Este naturalismo se refuerza con el perro royendo un hueso y de este modo se hace más creíble el milagro. En cuanto a cómo visten los personajes, sólo la indumentaria de la mujer situada junto al juez, reproduce el atuendo femenino de las clases privilegiadas en España de la década de 1530. Lleva saya, con mangas acuchilladas, escote que deja ver la camisa con lechuguilla en el cabezón, de color blanco a juego con la toca de velo trasparente.

#### Fuentes grabadas<sup>10</sup>

Los pintores del retablo que nos ocupa se inspiran en los grabados italianos que reproducen modelos de Rafael y de su escuela, como Giulio Romano. Vemos en el retablo de Paracuellos copia de las obras de los famosos grabadores que divulgaron las creaciones del Maestro de Urbino: Marcantonio Raimondi y Agostino Veneziano. Además emplearon modelos de Parmigianino que conocen a través de los grabados de Giovanni Jacopo Caraglio. Las estampas italianas sirven a los autores de las pinturas de Paracuellos de ejemplo para disposición de algunas composiciones, para posturas, gestos, desnudos de los personajes y la articulación de su musculatura. No han copiado un grabado completo de estos maestros y suele suceder que eligen una figura o diversas, en este último caso las pintan en la misma escena o en diferentes.

Los santos Juan, Lucas y Marcos proceden de la serie original de Agostino Veneziano (1518), que reproducía los frescos de Giulio Romano para la capilla de la Trinidad. La serie graba-

da tuvo un notable éxito dado que se hicieron copias invirtiendo la imagen de las estampas originales, como sucede en dos de las pinturas de Paracuellos, si bien en este retablo se ha prescindido en las figuras de los evangelistas de las nubes y de los rayos luminosos que las rodean, y la escena ocurre al aire libre, donde cada santo está sentado sobre una roca y al fondo se desarrolla un paisaje con edificios. De la difusión de estos grabados en España puede ser, también, un ejemplo el antiguo retablo de Echano (Navarra), hoy en la iglesia de San Pedro de Tafalla.

La figura de *San Juan* es una copia bastante fiel del ejemplar italiano, de autor anónimo que invierte el original de Veneziano, incluso se reproduce el mismo texto que escribe el evangelista con el cálam: *IN PRINCIPIO ERAD (sic) VERVVM ET (Jn 1, 1)*. Por la dificultad que ofrece en la estampa la disposición en escorzo del águila entre las piernas de san Juan, se ha colocado junto a él en la pintura.

*San Lucas* y su símbolo (el toro) reproducen con ligeras variantes el grabado original de Agostino Veneziano, firmado AV y fechado en 1518. El santo dirige la mirada hacia el espectador y lleva en las manos el volumen abierto de su evangelio, en el que se lee: *MISVS EST ANGELVS GABRIEL A DEO IN (CIVITAT)E(M) GALILAE(AE), CVI NOMEN NAZARETH, AD VIRGEN (sic) DESPONSATAM VIRO, CUI NOMEN (Lc 1, 26-27)*.

En *San Marcos*, de nuevo se utiliza la estampa de autor anónimo que reproduce el original de Veneziano. La diferencia más notable en la pintura de Paracuellos está en que Marcos tiene los brazos tapados y sostiene en las manos el tintero y la pluma para escribir el texto de su evangelio en el rollo: *(NOVISSIME) RECVN BENTIBVS (UNDECIM) DISCIPVLVS APARV(IT) (Mc 16, 14)*.

Por el contrario, la pintura de *San Mateo* no sigue esa serie italiana y no hemos hallado donde se pudo inspirar el artis-

San Juan.



San Juan. Grabado anónimo.

ta, si bien el santo y su símbolo, el ser alado, reproducen arquetipos rafaelescos. Se sigue aquí el esquema compositivo de los tres evangelistas anteriores y San Mateo va a continuar con la escritura de su evangelio en el libro que tiene en la mano, donde pone: *CVM NATVS ESSET IESVS IN BETHLEM IVDE IN DIEBVS ERODES REGIS* (Mt 2, 1).

En las cuatro escenas jacobeanas se emplean elementos dispuestos, básicamente de los siguientes grabados italianos: *Matanza de los Inocentes*, *La reina de Saba visita a Salomón*, *Cena de Jesús en casa de Simón el Fariseo* y *Martirio de San Pedro y San Pablo*.

*La Matanza de los Inocentes* fue un modelo de éxito en Europa a partir de la creación de Rafael, quien realizó varios dibujos y su difusión tuvo lugar a través de las estampas de Marcantonio Raimondi, además de las copias hechas por

grabadores de la escuela de este maestro italiano, como Marco Dente, incluso se invirtió la composición. Raimondi grabó en 1511-12 una primera versión de la famosa obra.<sup>11</sup> El grabado de *La reina de Saba visita a Salomón* (c. 1520-1525) es de discutida autoría y se atribuye tanto a Raimondi como a Marco de Ravena y Agostino Veneziano.

*La Cena de Jesús en casa de Simón el Fariseo* (Lc 7, 36-50) fue grabada por Raimondi (c. 1520-25), Francesco Francia y otros maestros como Ugo de Carpi, a partir del fresco pintado por Giulio Romano y Gian Francesco Penni en la capilla Maximi, dedicada a María Magdalena en la iglesia de S. Trinità dei Monti, de Roma. No existe ningún dibujo de Rafael que se relacione con esta composición, pero hay autores que defienden la atribución al maestro de la creación de la composición. De cualquier modo fue una estampa que también emplea, por ejemplo, Pedro Rubiales en la *Historia de Jonás*,



San Lucas.

San Lucas. Grabado de Agostino Veneziano.



San Marcos.

San Marcos. Grabado anónimo.

de la capilla de los Príncipes de Sulmona (c. 1555), en la iglesia de Monteoliveto, de Nápoles.

*El Martirio de San Pedro y San Pablo* fue una creación de Parmigianino y en el Louvre existe el dibujo original para la estampa. Su divulgación se hizo a través de los grabados de sus colaboradores en Bolonia, como Gian Giacomo Caraglio, Giuseppe Nicolò da Vicenza y Antonio de Trento, pero cada uno lo interpreta con algunas variantes.<sup>12</sup>

A continuación vamos a concretar la copia de las estampas mencionadas. En la escena del *Martirio de Santiago*, se toman figuras de tres de los grabados citados, así en los dos verdugos, el que viste coraza renacentista procede de la *Matanza de los Inocentes* (Raimondi) y el otro, del esbirro de espaldas del *Martirio de San Pedro y San Pablo* (Caraglio). Finalmente, la referencia de Herodes es a Salomón en la estampa de la *Reina de Saba* (Raimondi o Veneziano).

En la historia de la *Traslación de Santiago a Galicia*, las copias literales son de la última estampa citada y se concretan en los dos muchachos sentados, mientras que del mismo original proceden la reina Lupa y su séquito, pero el pintor ha invertido la postura de las figuras y ha vestido a las mujeres con una indumentaria más recatada siguiendo los dictados de la moda de entonces. Sin embargo, el anciano con la cabeza cubierta y el joven con la cabeza de perfil vienen de sendas figuras del citado *Martirio de San Pedro y San Pablo* (Caraglio).

En la pintura del *Traslado del cuerpo de Santiago por dos toros*, el anciano con turbante es copia fiel del personaje colocado en primer término en la estampa de *La Cena de Jesús en casa de Simón el Fariseo* (Raimondi). Los otros componentes del cortejo se acomodan también a modelos rafaelescos, pero no hemos hallado la fuente directa de donde proceden.

Ya hemos comentado como el pintor en la resolución del *Milagro del gallo y de la gallina*, se vio condicionado por la

estampa de *La Cena de Jesús en casa de Simón el Fariseo*, que le sirvió de inspiración. De ella toma el esquema general en la distribución de las figuras en el interior de una habitación, pero simplificando elementos y sin lograr una correcta representación de la perspectiva. Todavía mantiene la solería geométrica de diversos colores, en fuga hacia el fondo, que encontramos ya en pinturas aragonesas de hacia 1500. Volviendo al modelo italiano, es curioso observar cómo la figura de Jesús se ha transformado en la pintura de Paracuellos en la imagen del juez, cambiando el nimbo por un exótico tocado. Se copia de manera casi literal el personaje calvo y del grabado se ha cambiado la difícil postura de la cabeza escorzada del muchacho llevando la fuente, resultando una figura mediocre en la pintura. En esta tampoco se repiten los recipientes del grabado y se han sustituido por objetos más sencillos, que debían ser los de uso cotidiano en los banquetes en Aragón.

Hemos podido apreciar el papel de las estampas en la difusión de los modelos italianos en la pintura aragonesa del Quinientos. Su uso como fuente de inspiración no implicaba necesariamente copiar toda la estampa, ni que se representara en la pintura la misma iconografía, así los pintores podían emplearlas en diferentes encargos. El grabado fue un vehículo muy eficaz para que los artistas no muy creativos estuvieran al tanto de las novedades formales y una ayuda inestimable en la narración figurativa de los temas sagrados.

Carmen Morte García



1 ABBAD RIOS, Francisco, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, 1957, p. 404, sólo menciona el retablo. CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud*, Calatayud, figs. 28-31; el autor advierte la copia de grabados de Veneziano (pero el pintor anónimo no invierte el modelo en los evangelistas porque hay estampas —como veremos— que están en el mismo lado que los de Paracuellos) y de Raimondi para el verdugo del *Martirio de Santiago*. Hay copia de más grabados italianos como mencionaremos más adelante. Criado identifica la *Traslación*

del cuerpo de Santiago por mar como la *Vocación de Santiago* y *San Juan evangelista*.

- 2 Archivo Histórico de Protocolos de Daroca, Juan de Hornos, 1539, ff. 143 y 167; se menciona en el documento que solo se harán de bulto un *san Juan en medio* y en el *sagrario un ángel*.
- 3 El retablo de Santiago, de Paracuellos se ha fechado entre 1540-1560, en SERRANO, R., MIÑANA, M<sup>a</sup> L., HERNANDEZ, A., CALVO, R., y SARRIA, F., *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de sus mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, pp. 191-192, fig. 160; por error la obra figura como retablo de San Juan.
- 4 UBIETO ARTETA, Antonio, *Los caminos de Santiago en Aragón*; obra inconclusa revisada y completada por María Desamparados Cabanes Pecourt y María Isabel Falcón Pérez, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación del Gobierno de Aragón, 1993 pp. 142-146.
- 5 REAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 5, Barcelona, El Serbal, 1988, pp. 170-171.
- 6 El trabajo de reunir, ordenar y revisar el conjunto del *Liber Sancti Iacobi* se cree que fue llevado por Aymeric Picaud, clérigo de Poitou, acompañante del pontífice Calixto II, en su peregrinación a Santiago de Compostela. Sigue la traducción de A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, CSIC (Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos), 1951 (reed. por X. Carro Otero, Xunta de Galicia, 1992). Para su estudio, véase DÍAZ Y DÍAZ, Manuel, con la colaboración de GARCÍA PIÑEIRO, M<sup>a</sup> Araceli, y ORO TRIGO, Pilar del, *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago: estudio codicológico y de contenido*, Santiago, Centro de Estudios Jacobeos, 1988.
- 7 Sigue la *Historia Compostelana*, introducción, traducción, notas e índices de Enma Falque, Madrid, Akal, 1994, pp. 67-68. Estos capítulos (*HC* I, 1-3) se añadieron para dar a la prelatura de Gelmírez la debida proyección histórica; la autora recoge también los manuscritos de la *HC* que se conservan en la actualidad, desde el siglo XIII al XVIII, pp. 31-35.
- 8 El milagro del ahorcado y el gallo resucitado después de asado se encuentra en una pintura mural (siglo XV) de la iglesia rupestre de Santiago, de la localidad de Laterza (Italia). Laterza es una de las etapas

de Puglia que los peregrinos italianos utilizaban recorriendo la vía Francigena para ir a Santiago de Compostela. Parte de esta escena pintada se reproduce en *Itinerari in Puglia tra Arte e Spiritualità*, a cura de Mimma Pasculli Ferrara, Roma, De Luca, 2000, p. 174. Agradezco a la profesora Raffaella Bongermano que pudiera ver estos frescos de Laterza en mi viaje a esa ciudad (noviembre de 2011).

- 9 Para un estudio de los milagros, véase LACARRA DUCAU, M<sup>a</sup> Jesús, "Cuentos y leyendas en el camino de Santiago", en LACARRA DUCAU, M<sup>a</sup> Carmen (coord.), *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, pp. 285-312, esencial pp. 296-300, con la bibliografía más destacada.
- 10 Los dos repertorios de grabados de mayor utilidad para nuestro trabajo han sido: *The Illustrated Bartsch*, 26† *Marcantonio Raimondi, Part One* [14-1]; 27† *Marcantonio Raimondi, Part Two* [14-2] Nueva York, Abaris Books, 1978. BERNINI PEZZINI, Gracia, MASSARI, Stefania, y PROSPERI VALENTI RODINÒ, Simonetta, *Raphael invenit*, Roma, 1985.
- 11 SHOEMAKER, Innis H., "The Masacre of the Innocents", *The engravings of Marcantonio Raimondi*, 21 y 26, Kansas, 1981. LANDAU, David, y PARSHALL, Peter, *The Renaissance Print. 1470-1550*, Londres, 1994, pp. 123-135.
- 12 LANDAU Y PARSHALL, *The Renaissance...*, 1994, pp. 154-156.

## RESTAURACIÓN



La composición de los barnices antiguos es variada, aunque en la mayoría de los casos su componente principal es una resina de naturaleza vegetal. En el siglo XVI una de las resinas más comunes era la sandaraca, también conocida como grasa, grasilla o enebro, que para su aplicación se diluía en aceite de linaza. El mayor inconveniente de esta resina, no es sólo su oscurecimiento, sino su insolubilidad con el paso del tiempo. Este hecho provoca que para poder retirarla o eliminarla, se tengan que utilizar disolventes con una elevada polaridad, siendo esto un riesgo para la integridad de la capa pictórica.

Actualmente los barnices fabricados con resinas naturales sólo utilizan las clasificadas como blandas, como son al-máciga o mástic y dammar. Las resinas denominadas o conocidas como duras, como son copal, colofonia y sandaraca, ya no se utilizan en la fabricación de barnices.

# Retablo mayor de San Miguel arcángel

Mazonería, imagen titular y calvario: **Pedro LASAOSA DENCLOS** (Jaca, ¿?–1549). Atribución

Pinturas y policromía: **autor desconocido**

900 x 600 cm

Madera de pino; mazonería e imágenes doradas y policromadas; pinturas al temple sobre tabla

Hacia 1540–1550

**BIOTA** (Zaragoza), iglesia parroquial de San Miguel Arcángel. Obispado de Jaca

## RESTAURACIÓN

Planes 2002–2003, 2004–2005 y 2006–2007. Artes (Pamplona). Dirección: Itxaso Sánchez Urra y Eva Ardáiz Iriarte. 2008

No hemos hallado fuentes documentales que permitan precisar las fechas en que se materializó el retablo titular de San Miguel arcángel de Biota, uno de los conjuntos más interesantes del Primer Renacimiento que conserva la comarca cincovillesa pero, tal y como intentaremos justificar, sus características aconsejan proponer su datación dentro de la década de 1540.

Francisco Abbad<sup>1</sup> fue el primero en llamar la atención sobre esta pieza, subrayando la proximidad de su mazonería a algunos trabajos de Juan de Moreto y la dependencia de la imagen titular con respecto a la que preside el retablo mayor de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, que él consideraba obra de Gabriel Joly; también reparó en las grandes pinturas sobre tabla acomodadas en los extremos del banco a modo de puertas, juzgándolas *de buena factura*.<sup>2</sup> Más recientemente Raquel Serrano y otros han apuntado para los elementos escultóricos una cronología entre 1535 y 1545.<sup>3</sup> Por su parte, José Antonio Almería se hace eco de las aportaciones anteriores y añade una breve descripción iconográfica de los episodios ilustrados en las pinturas.<sup>4</sup>

A estas valoraciones aún deben añadirse las efectuadas a raíz de la primera campaña de restauración del retablo –iniciada en 2003– y de la presentación de una de sus puertas bajas ya recuperada en la exposición *Joyas de un patrimonio III*, celebrada entre mayo y julio de 2003;<sup>5</sup> asimismo, las incluidas en un breve artículo publicado en un libro institucional sobre la comarca de las Cinco Villas.<sup>6</sup> En estos dos textos se propone la atribución de la mazonería e imágenes renacentistas al escultor jacetano Pedro Lasaosa y los tableros al pintor de origen italiano Tomás Peliguet (doc. 1538-1579) o, en su caso, a un artista de su círculo.

## La mazonería y de los elementos escultóricos

Desde un punto de vista tipológico responde a una fórmula evolucionada del retablo de entrecalles que simplifica sus elementos. Muestra una estrecha relación con el desapareci-

do retablo (1532-1537) de la ermita de San Nicolás de Velilla de Ebro,<sup>7</sup> obra de Damián Forment<sup>8</sup> del que tan sólo le separa la organización de la planta en tres planos, a la que nuestra máquina renuncia para articularse en un único plano y, sobre todo, la solución de las calles laterales interiores del cuerpo, que en Biota conservan la tradicional división en dos pisos. De este modo, la casa mayor tiene una presencia excesiva que, frente a lo que sucede en Velilla, no queda respaldada por el uso de pilastras de orden gigante; además, la alteración que esta zona sufrió en el siglo XVIII, que aún incrementó las dimensiones del hueco central, subraya dicho efecto.

A nivel compositivo la parte arquitectónica del mueble también muestra coincidencias con el retablo mayor de la Inmaculada Concepción (1537) de Sallent de Gállego,<sup>9</sup> cuya mazonería corresponde a Juan de Moreto, si bien es importante notar que más allá de que lo capitulara el artífice florentino es una de las piezas afectadas por la compañía que en 1536 habían suscrito el propio Moreto, Miguel Peñaranda y Pedro Lasaosa.<sup>10</sup>

A destacar la renuncia al uso de la columna como elemento articulador en beneficio de la pilastra retallada. Nuestro retablo sigue en ello al de Velilla de Ebro y, además, dentro del Obispado de Jaca coincide con ejemplos de cronología próxima como el ya citado de Sallent, el titular (hacia 1540) de San Andrés de Fago<sup>11</sup> o el de la Anunciación (hacia 1535-1540) de la Seo jaquesa. Los dos últimos se atribuyen a Pedro Lasaosa a partir del retablo de Santa Ana (1537-1547) de Montmesa, su único trabajo documentado que subsiste.<sup>12</sup>

Las labores ornamentales muestran coincidencias con el repertorio decorativo del retablo de la Inmaculada de Sallent, el de San Andrés de Fago, el de la Anunciación de Jaca y el de Nuestra Señora del Rosario (hacia 1540-1550), ubicado en una de las capillas laterales del propio templo de Biota. Con las tres últimas piezas comparte, además, una misma técnica de realización, a base de motivos de fina ejecución dispuestos en un único plano que crean series rítmicas y bien estructuradas, de marcada simetría axial. Los vistosos dragones que flanquean el ático en Sallent se repiten de manera aproximada en Fago y Biota, si bien en este último caso invirtiendo su orientación. La mayoría de las composiciones pueden identificarse en variantes algo más complejas en la obra de su maestro Juan de Moreto (doc. 1521-1547, † 1547), de modo particular en el retablo de San Miguel arcángel (1521-1523) de la capilla La sala de la catedral de Jaca<sup>13</sup> y en el de Sallent de Gállego.

Todas las pilastras de nuestra máquina están dotadas de unos característicos capiteles pseudocorintios similares a los tallados en el cuerpo del retablo de la Anunciación de Jaca y en el del Rosario de Biota, y también se reproducen con mínimas variaciones en el piso noble del retablo de Fago. No obstante, el precedente común de todos ellos se encuentra en Sallent.

Creemos, pues, que, tal y como ya apuntamos en 2003, el autor de la parte arquitectónica y de las esculturas originales del retablo de San Miguel arcángel de Biota, así como de la mazonería del dedicado a Nuestra Señora del Rosario de este mismo templo, bien pudo ser Pedro Lasaosa, un escultor nacido en Jaca y formado junto a Moreto, a cuyo servicio entró en 1522<sup>14</sup> y a quien acompañó al menos hasta 1527,<sup>15</sup> si bien en 1531 se decía criado de Damián Forment.<sup>16</sup> Su carrera como maestro independiente comienza en torno a 1534, cuando fue designado como futuro veedor





del retablo mayor de la parroquia de San Andrés de Asieso por parte de su contratista, el pintor Valentín Ruiz.<sup>17</sup> Esta última fecha ofrece un término *post quem* seguro para la realización de la arquitectura e imágenes de la pieza que nos ocupa, que suponemos ultimada para 1549, año de la muerte de Lasaosa en su ciudad natal.<sup>18</sup>

Ana Souto ha documentado a nuestro artista en relación con los pagos abonados por el retablo de Velilla de Ebro: Forment le asignó en 1532 el cobro de 850 sueldos sobre los emolumentos de esa bella máquina de alabastro que, a su vez, él traspasó a una tercera persona en 1536.<sup>19</sup> Este dato sugiere su participación en la obra –también podría esconder otros servicios prestados a Forment–, demuestra que conocía esta obra y, sobre todo, justifica la influencia de su traza en la definición del retablo mayor de Biota.

### La estructura del retablo

El retablo de San Miguel arcángel descansa en un banco muy monumental de cuatro casas articuladas por pilastras que en su día flanqueaban el sagrario, ahora reemplazado por un expositor barroco. Hacia la parte exterior se abren sendas puertas integradas en la arquitectura del propio banco que permiten acceder a la trasera de la máquina. Este conjunto descansa, a su vez, en un sotabanco que mantiene en buena medida los elementos originales, incluidas las piezas que sirven de basamento al orden que articula la zona superior, en cuyo frente se tallaron unos trofeos militares.

El cuerpo se organiza en torno a la gran hornacina del siglo XVIII en dos pisos de disposición muy pareja que dejan en las calles exteriores unas casas algo estrechas diseñadas para albergar tablas de remate semicircular que se coronan con medallones pintados. Hacia el interior, el piso noble da cobijo a dos hornacinas rehechas en fecha reciente: la del lado del Evangelio lleva una inscripción en la parte interior que reza *ALBAREDA / hermanos / ZARAGOZA / 1928*; la del lado de la Epístola, de fondo plano, es aún posterior; ambas albergan imágenes de factura muy tardía. Las hornacinas tienen correspondencia en el piso superior en sendos huecos adintelados con paneles pictóricos de formato rectangular. Cada uno de estos pisos está articulado por un orden de pilastras de características similares a las del banco.

A modo de remate, sobre la calle central se alza una casa de mayores dimensiones rematada mediante frontón triangular que contiene un *Calvario* de imaginería flaqueada por unos bellos aletones antropomorfos.

### Las imágenes renacentistas

De la primitiva imaginería sólo subsisten *San Miguel* y las piezas que forman el *Calvario*, pues se han perdido las figuras que en otro tiempo pudieron ocupar las hornacinas colaterales, reemplazadas por otras barrocas de la *Inmaculada Concepción* y *San Acacio*. Es importante insistir en que ninguna de las hornacinas pertenece a la obra renacentista, pues la titular fue rehecha en el siglo XVIII, coincidiendo con la reforma del tabernáculo, la de la *Inmaculada* data de 1928 y la de *San Acacio* es de confección aún más reciente. Ello obliga a poner en cuestión que los compartimentos de las actuales hornacinas colaterales se resolvieran en origen de ese modo, siendo posible que en su momento enmarcaran tableros de

remate semicircular, en sintonía con el resto del conjunto.

La notable talla titular es una réplica casi literal, aunque de ejecución menos feliz, de la que preside el retablo de la capilla Lasala de la catedral de Jaca antes que de la realizada por Forment en San Miguel de los Navarros<sup>20</sup> (1519-1521) –tal y como argüía<sup>21</sup> Francisco Abbad–, que no solo adopta una postura distinta, sino que además representa un ideal formal más elegante. Ello se explica por el dilatado paso de Pedro Lasala por el taller de Juan de Moreto y evidencia que el retablo Lasala desempeñó un papel angular en la configuración de la escultura renacentista del Alto Aragón occidental<sup>22</sup> y, por ende, en la formación de la personalidad artística de Lasaosa.

Un interés mayor reviste el *Calvario*, que también depende de modelos de Moreto, desde el retablo Lasala al de Sallent. Además, y a diferencia de lo que sucede con la titular, las figuras que lo integran mantienen en aceptable estado –salvo el *Crucificado*– la policromía del Quinientos. El *Crucificado*, de rostro sereno, presenta una leve incurvación al nivel de la cadera, al modo del que corona el retablo de la Purísima y el Crucifijo de Tarazona, una pieza notable que Moreto creó en 1535 alejándose de los prototipos más estáticos y elegantes de Forment para los retablos de San Pablo (1511-1517) y Santa María Magdalena (1519-1525) de Zaragoza o el de la catedral (1520-1534) de Huesca.

La *Dolorosa* se dispone en ligero contraposto flexionando la rodilla derecha e inclinando la cabeza velada en la misma dirección mientras une sus manos sobre el pecho en torno a un pañuelo. Su rostro, muy expresivo, manifiesta una pena contenida por la pérdida del Hijo; su punto de partida debe buscarse en la *Dolorosa* del *Calvario* del retablo de Sallent, que imita de modo literal. Por su parte, *San Juan Bautista* es una escultura más dinámica cuyas formas volumétricas son consecuencia de la aplicación de un contraposto algo exagerado que no logra reproducir la airosa solución de su homónimo del *Calvario* de Sallent. A destacar la expresividad de manos y rostro: éste se gira de forma violenta hacia arriba para mirar al *Crucificado*, según lo habitual; el brazo derecho recogido sobre el cuerpo sostiene la capa y el izquierdo extendido abre la composición introduciendo un claro elemento de desequilibrio.

### Las pinturas sobre tabla

En su actual presentación, el retablo de San Miguel de Biota comprende seis paneles pictóricos en la zona del banco y otros seis entre los dos pisos del cuerpo. Como ya se ha dicho, no hay que descartar que las hornacinas ubicadas a ambos lados de la casa titular albergaran en su día tableros pictóricos de remate semicircular, lo que justificaría la ausencia de algunos episodios importantes dentro del ciclo iconográfico del arcángel.

La zona del banco está acotada por sendas pinturas de gran formato y remate semicircular que, a modo de puertas, incluyen a *San Pedro* y *San Pablo*, ésta última muy deteriorada. En torno al sagrario, que como ya se dijo es un añadido de época barroca, se distribuyen otras cuatro más dedicadas a la Pasión de Cristo en las que, de izquierda a derecha, puede verse la *Oración en el huerto*, la *Flagelación*, la *Coronación de Espinas*, y el *Descendimiento*.

## Coronación de espinas.



La Coronación de espinas.  
Grabado de Lucas Cranach  
el Viejo.



Las tablas del cuerpo, inspiradas en su mayoría en el relato de la *Leyenda dorada*, se articulan en torno a la hornacina central. Los compartimentos exteriores del piso noble exhiben en el lado del Evangelio a *Auberto, obispo de Avranches, disponiéndose a cumplir el mandato del arcángel de erigir un santuario en su honor en el enclave de Tumba* y en el lado de la Epístola la *Batalla de Manfredonia*. En los huecos del segundo piso emplazados hacia la parte del Evangelio contemplamos la *Comparecencia de San Miguel y Lucifer ante Dios Padre* y la *Caida de los ángeles rebeldes*. Por último, los del lado de la Epístola se reservan a *Garganus asaeteando al toro que, tras huir de su rebaño, se había cobijado en el paraje de Apulia sobre el que San Miguel había dispuesto que se levantara un santuario en su honor y la Muerte del Anticristo*.

Este interesantísimo conjunto, de autoría nada fácil de establecer, hace uso de un lenguaje de transición. En varios de los paneles resulta muy clara la influencia de las formas de acusada expresividad que caracterizan a la pintura aragonesa del primer tercio del siglo XVI, en la línea cultivada por Pedro de Aponte (doc. 1502-1530, †1530) en sus mejores creaciones, reforzadas mediante el recurso a estampas germánicas para alguno de los episodios de la Pasión y patente asimismo en pinturas de la zona alta como la *Caida de los ángeles rebeldes*, donde se advierten ecos del grabado del mismo tema de la serie del Apocalipsis de Dürero. En otros paneles se deslizan unas formas de acento rafaelesco, bien por el uso de incisiones del círculo de este artista romano—como en el *Descendimiento*—, bien por la aplicación de recursos plásticos más avanzados—en la *Batalla de Manfredonia*, la *Comparecencia de San Miguel y Lucifer ante Dios Padre* y la *Muerte del Anticristo*— que evocan el abigarrado y

dinámico modo de componer del pintor italiano Tomás Peli-guet (doc. 1537-1579) en el retablo titular de San Miguel (1541-1545) de Fuentes de Ebro<sup>23</sup> (Zaragoza).

### Las tablas del banco

Los grandes paneles-puerta de la parte exterior del banco ilustran bien la tendencia más avanzada latente en el retablo por su decidida orientación rafaelesca. Por lo que respecta a *San Pedro*, la solución compositiva parece inspirarse en una estampa de Marcantonio Raimondi sobre dibujo de Rafael que muestra a dos mujeres con los signos zodiacales de Libra y Escorpio, tradicionalmente identificadas como las sibilas Tiburtina y Cumana.<sup>24</sup> El apóstol mantiene la inestable presentación del original, con el pie izquierdo apoyado sobre un bloque y llamando la atención con su mano derecha sobre un texto del libro que sostiene con la izquierda, aunque la postura de la pierna izquierda se ha alterado y el tronco está más erguido. La cabeza, de poblada barba cana, coincide con la forma de representar al propio San Pedro en *Getsemani*.

El ciclo de la Pasión principia con la *Oración de Jesús en el huerto* que desarrolla una estructura piramidal, en la línea de lo popularizado durante el Primer Renacimiento, cuya base forman las figuras de los apóstoles Pedro, Santiago y Juan vencidos por el sueño; mientras, Jesús arrodillado implora en la zona superior la misericordia del Padre que desatiende su ruego y le envía un ángel con el cáliz y la cruz, símbolos de los padecimientos a los que se va a enfrentar. Por la derecha irrumpe el grupo conducido por Judas. Por su orden y claridad, esta pintura se aproxima más a los ejemplos de los años centrales del siglo<sup>25</sup> que a los de las décadas precedentes, inspirados en Schongauer y Dürero, si bien comparte



*Batalla de Manfredonia.*

elementos significativos con el relieve de alabastro que Forment realizó para el retablo titular de la Seo oscense.<sup>26</sup> El lenguaje plástico blando y el mal estado de conservación de algunas partes, señaladamente la figura de Cristo y muchas zonas de los apóstoles, resta legibilidad a la pieza.

No hemos conseguido localizar la fuente gráfica que el anónimo pintor de Biotá usó como modelo para componer la escena de la *Flagelación* cercana, pese a todo, a algunos grabados alemanes de comienzos de siglo entre los que recordaremos uno del mismo tema de Hans Schäufelein<sup>27</sup> y, sobre todo, otro de Jacob Cornelisz van Oostsanen,<sup>28</sup> en el que si bien no hay correspondencia en la figura de Cristo las de los sayones presentan coincidencias significativas.

La escena acontece en un interior de forzada perspectiva donde el artista no hace converger las líneas de fuga en un único punto. En el pretorio atrae nuestra atención el techo, a base de vigas de madera y revoltones de yeso, típico de la arquitectura aragonesa del momento. Preside la parte figurativa una dinámica imagen de Cristo de apurada y muy no-

table descripción anatómica que depende de la que pintó Martín García en el retablo de Sallent de Gállego a partir de un diseño de Damián Forment, si bien en el resto de elementos difiere con claridad. Los sayones completan una eficaz distribución en círculo en torno a la figura del Redentor a la que se unen los personajes de la zona baja, incluido el que mira desde el suelo. A destacar la figura de espaldas de la parte izquierda, muy bien resuelta, cuya coraza luce una bella decoración *a candelieri*.

La pintura de la *Coronación de espinas* está construida sobre una estampa del pintor y grabador nórdico Lucas Cranach el Viejo<sup>29</sup> que nuestro artista reproduce de manera literal para el grupo principal y reelabora para los personajes de la parte superior, que traslada a un ándito sobreelevado alterando así la correlación espacial entre ambos. También varía algunos particulares de la arquitectura para reemplazar la puerta coronada por un medio punto de la estampa que incorpora una *Caridad* por una monumental portada “al romano”, aportando con ello una cita anticuaría muy del gusto de la época.

El artista vuelve a introducir modificaciones en la ordenación espacial al incrementar las proporciones del grupo central para así llenar buena parte de la superficie a su disposición. El ingenuo embaldosado resta coherencia perspectiva a la pintura, al igual que sucede en la *Flagelación*. El gesto burlesco del sayón arrodillado de la parte derecha, que está entregando el “cetro” al Salvador, evoca la dimensión satírica característica del arte nórdico de este momento; otro tanto cabe decir del mendigo que observa el suceso desde el suelo estableciendo un primerísimo plano compositivo. La *Coronación de Espinas* del retablo de Sallent de Gállego usa como punto de partida el mismo grabado.<sup>30</sup>

El bello panel del *Descendimiento* obedece a unos presupuestos estilísticos bien distintos. Está construido a partir de una estampa de enorme fortuna en nuestro país<sup>31</sup> —incluida la pintura aragonesa<sup>32</sup> del Quinientos— que abrió Marcantonio Raimondi a partir de un bello dibujo que ahora se atribuye al artífice rafaelesco Ugo da Carpi.<sup>33</sup> El pintor ha trasladado la fuente con gran fidelidad, en particular para la zona alta, que repite el modelo casi al pie de la letra. Sin embargo, una vez más, ha reducido la separación entre el grupo del *Descendimiento* propiamente dicho y el cortejo de mujeres que rodean a la Virgen, donde ésta ha cambiado de postura para dirigir el rostro hacia el espectador subrayando la cualidad dramática del episodio y María Magdalena presenta una solución asimismo diferente que refuerza la actitud de diálogo entre el grupo. El resultado es una pintura equilibrada y de gran belleza formal, ajena a la cualidad expresiva, casi grotesca, de la *Flagelación* o la *Coronación*.

La puerta del lado de la Epístola está ocupada por *San Pablo*. Su estado de degradación, con pérdidas en la película pictórica que se aproximan al cincuenta por ciento de la superficie de la tabla, había llevado a ocultarla tras un lienzo en el que se volvió a representar al apóstol. En el transcurso de la restauración se ha procedido a retirar dicho lienzo y reconstruir las extensas lagunas de la pintura original mediante puntillismo.

#### *Las tablas del cuerpo*

El piso noble del cuerpo incluye dos pinturas hacia la parte exterior con los dos primeros episodios del ciclo de San Mi-

guel que, a modo de complemento, incorporan unos medallones de pincel con bustos de personajes femeninos. En la primera tabla, correspondiente al lado del Evangelio, aparece Auberto, obispo de Avranches, disponiéndose a cumplir el mandato del arcángel de erigir un santuario en su honor en Tumba –con el tiempo conocido como Mont-Saint-Michel–, en la costa de la región francesa de Normandía.

El suceso ilustra la segunda manifestación del archiestratega y se apoya en una tradición recogida en la *Leyenda dorada*<sup>34</sup> según la cual San Miguel se apareció a Auberto, obispo de Avranches, en el año 710 ordenándole que edificara un santuario en su honor en Tumba, a seis millas de la ciudad, y que en el futuro celebrara allí una fiesta semejante a la que se hacía en el Monte Gárgano, en la región italiana de Apulia. Para localizar el paraje exacto, el arcángel indicó al prelado que buscara cierto toro que habían sustraído unos ladrones, pues se hallaba en el lugar elegido.

La pintura muestra el momento en que el prelado y su séquito se dirigen en procesión al enclave litoral, un promontorio rocoso y escarpado que ocupa la parte derecha sobre el que, en efecto, descansa un toro de apreciables dimensiones. Su tercio central sufría algunas lagunas, convenientemente reintegradas que, no obstante, debilitan el efecto general de esta zona. Las malas condiciones de conservación no impiden, pese a todo, constatar que constituye de un trabajo de calidad, en el que el artista hace gala de una más que aceptable capacidad para componer y crear una trama narrativa eficaz, muy evidente en el grupo central.

El tablero acomodado en la parte exterior del piso noble correspondiente al lado de la Epístola muestra otro suceso tradicional que asimismo narra la *Leyenda dorada*: la victoria que los habitantes de Siponto (Manfredonia) y Benevento obtuvieron frente a los de Nápoles –por entonces todavía paganos– por intercesión de San Miguel poco después de que el arcángel se manifestara en el Monte Gárgano, un pasaje conocido como la *Batalla de Manfredonia*.<sup>35</sup>

La pintura contiene una preciosa escena de batalla que enfrenta a dos contingentes militares, a la manera del gran mural de la *Victoria de Constantino sobre Majencio en el Puente Milvio* en el que Giulio Romano, discípulo predilecto de Rafael, trabajó tras la muerte del maestro entre 1520 y 1524.<sup>36</sup> Rafaellesca es, en efecto, la compleja pero bien ordenada composición de esta pintura, en la que la dinámica figura del arcángel sirve de ápice a una jerarquizada solución piramidal; también la preocupación por desplegar un lenguaje rico en situaciones y gestos, en la tradición de lo postulado por Leonardo da Vinci y la pintura del Alto Renacimiento. Se trata, quizás, de la pieza de más quilates de este monumental conjunto, en la que una hipotética influencia de los magníficos paneles que Tomás Peliguet realizó en el retablo de Fuentes de Ebro –entre los que destacaremos por su proximidad en diferentes aspectos los de la *Dstrucción del ejército de Senaquerib por un ángel de Yahvé* y la *Caida de los ángeles rebeldes*– explicaría el ascendente romano de esta notable obra.

Los tableros emplazados en el lado del Evangelio del segundo piso tienen una estrecha vinculación. Tal y como los vemos pueden interpretarse como la *Comparecencia de San*



*Garganus asaeteando al toro en Apulia.*

*Miguel y Lucifer ante Dios Padre* hacia el exterior y la *Caida de los ángeles rebeldes* en la parte interior. Sin embargo, en época gótica los hábitos iconográficos de la Corona de Aragón solían agrupar ambos episodios en una única escena estructurada en sentido vertical que muestra arriba a *San Miguel y otros ángeles adorando al Pantocrátor* y abajo la *Caida de los ángeles rebeldes*. Así puede verse ya en una obra del último cuarto del siglo XIV como el retablo de San Miguel de la catedral de Elna, en Rosellón,<sup>37</sup> y en otros de los primeros años del siglo XV como el retablo de San Miguel de Cruilles.<sup>38</sup> Dentro del contexto valenciano citaremos el de San Miguel del convento de la Puridad de Valencia –ahora en el Museo San Pío V de dicha ciudad–, también de los albores del Cuatrocientos.<sup>39</sup> Esta fórmula permaneció en vigor durante todo el siglo XV. Uno de los primeros conjuntos aragoneses del Quinientos que desarrolla el tema es el retablo de Ágreda, donde podemos apreciar una curiosa versión sintética en la que Dios Padre –sin cortejo– preside el combate entre el ejército celeste y las huestes de Lucifer.<sup>40</sup>

En el retablo de San Miguel de la catedral de Murcia, una pieza gótica de escuela valenciana pintada en el primer cuarto del siglo XV, ambos sucesos están disociados y con

una disposición horizontal, a la manera de Biota.<sup>41</sup> Interesa señalar que un panel de la colección David de Mas parece ilustrar en la parte superior una ceremonia caballeresca en la que Dios Padre arma a San Miguel como jefe supremo de las milicias celestes,<sup>42</sup> tal y como sucede con toda claridad en otra tabla del retablo de San Miguel (hacia 1420) de la colegiata de Santa María de Daroca<sup>43</sup> en la que faltan todos los acompañantes del archiestratega, y como –en nuestra opinión– acontece en Biota.

La tabla cincovillesa presenta una diferencia fundamental con los casos medievales citados: mientras que en éstos el Pantocrátor se acompaña de ángeles “buenos”, en Biota el lado de la Epístola de Dios Padre se reserva a Lucifer y sus secuaces, prefigurando el desenlace de la historia en la *Caída de los ángeles rebeldes*. Desconocemos qué tipo de respaldo literario pudiera tener la primera escena –a la que solo de modo forzado se puede buscar inspiración en la *Leyenda dorada*–, pero la segunda se apoya en textos bíblicos (Ap 12, 7-9) y en la narración de Santiago de la Vorágine.<sup>44</sup>

Desde un punto de vista artístico la pintura de la *Comparecencia de San Miguel y Lucifer ante Dios Padre* acredita un estimable conocimiento de la tradición rafaelsca. Su articulación general parece tomar como punto de partida la célebre *Madonna de Foligno* del maestro de Urbino,<sup>45</sup> de la que no traslada ningún detalle en particular pero sí sugerencias como la presentación del protagonista –el Pantocrátor, que ocupa la plaza de la Virgen– sobre un fondo dorado que delimita un delicado *araceli* o gloria de ángeles, o la sólida distribución piramidal, en la que los grupos de ángeles fieles y traidores equilibran la composición.<sup>46</sup> Magnífica nos parece la imagen del arcángel, a quien Dios Padre dirige la mirada mientras le encomienda la jefatura de la milicia celeste –en posición genuflexa como si, en efecto, estuviera siendo armado caballero– ante el disgusto de Lucifer, que lo señala amenazadoramente con ambas manos.

La *Caída de los ángeles rebeldes* está ambientada en un espacio de naturaleza escatológica en el que la representación de la tierra, que incluye una ciudad, viene impuesta por el relato del Apocalipsis, que precisa que los ángeles caídos fueron *precipitados en la tierra* (Ap 12, 9). Ante lo arraigado de la creencia popular de que el infierno tenía su espacio físico bajo la superficie terrestre, nuestro pintor se suma a la tradición de que los traidores sean “engullidos” por ésta, olvidando que la *Leyenda dorada* los ubica en un lugar indeterminado e intangible entre el cielo y la tierra.<sup>47</sup> Un planteamiento similar puede observarse en la estampa que el *Apocalipsis* de Dürero dedica a este tema, pero resulta evidente que las coincidencias con esa fuente no van más allá.

Las dos últimas pinturas del retablo de San Miguel de Biota ocupan el lado de la Epístola del segundo nivel del cuerpo. La acomodada en la calle interior, de formato rectangular, representa a *Garganus asaeteando al toro que, tras huir de su rebaño, se había cobijado en el paraje de Apulia sobre el que San Miguel había dispuesto que se levantara un santuario en su honor*. El suceso alude a la primera manifestación del archiestratega acaecida, según la tradición, el 8 de mayo de 492 en un promontorio de la región de Apulia sito frente al mar Adriático, en el paraje que con el tiempo acabaría conociéndose como monte Gárgano, un importantísimo en-

clave de culto al arcángel estrechamente vinculado a la presencia bizantina en la Italia meridional. Dicha tradición está recogida en las fuentes literarias desde al menos el siglo VIII,<sup>48</sup> si bien su vehículo de transmisión más común lo constituye, una vez más, la *Leyenda dorada*.<sup>49</sup>

Cuenta la leyenda que un ganadero de Siponto (Manfredonia) llamado Garganus perdió un toro y al descubrir su falta salió en su búsqueda junto a sus sirvientes. Tras una larga caminata, lo localizó en la cima de una montaña –el futuro monte Gárgano–, ante una cueva, y lleno de ira decidió matarlo con una flecha envenenada; sin embargo, el dardo dirigido al toro giró milagrosamente en el aire para acabar clavándose en la frente del arquero. Sorprendidos por el suceso, los habitantes de Siponto interrogaron a su obispo por su significado y éste les pidió que ayunaran durante tres días, al cabo de los cuales San Miguel se manifestó sobre el monte expresando a los sipontinos que había decidido morar en ese paraje. El prelado y sus fieles acudieron en procesión hasta ese lugar, si bien no osaron pasar más allá de la cueva. El texto de la *Leyenda dorada* se detiene aquí, pero otras fuentes medievales señalan que San Miguel arcángel previamente se apareció en sueños al obispo ordenándole que fuera en peregrinación a la cueva y que erigiera allí un santuario en su honor, tal y como ilustran numerosos retablos de época gótica. También refieren que nuestro eclesiástico curó a Garganus de la herida por intercesión del arcángel.

La tabla de Biota, ambientada en un precioso paisaje, describe la primera parte de la historia: Gárganus disparando un dardo emponzoñado al toro, refugiado en lo alto del monte, en presencia dos de sirvientes que parecen alejarse. En la parte izquierda un grupo de tres personajes dividen su atención entre el arquero y un gaitero que ocupa la mitad contraria de la tabla, al son de cuyo instrumento se levantan dos perros junto a un niño sentado en el suelo. Es muy probable que esta última parte de la escena, de tono costumbrista, siga de manera bastante literal algún grabado que no hemos logrado localizar. La puesta en escena es compleja y denota un trabajo esmerado en el que sobresale el interés del artista por el paisaje y ambientación de la historia, con resultados más elaborados que los que Pedro de Aponte obtiene en la tabla del mismo asunto del retablo de Ágreda o los de Pietro Morone en Paracuellos de Jiloca. A pesar de ello, incurrir en incoherencias a la hora de establecer la escala de las figuras, que en algún caso –en especial, Garganus– no juega bien con su emplazamiento en la trama espacial.

La última pintura, ubicada hacia la parte exterior del lado de la Epístola en el segundo piso del cuerpo, ilustra la *Muerte del Anticristo*, otro de los episodios canónicos en el ciclo de San Miguel arcángel que el autor de la *Leyenda dorada* compendia a partir de distintas fuentes y recoge como la cuarta victoria obtenida por el arcángel.<sup>50</sup>

Como otras interpretaciones pictóricas de la Corona de Aragón de época gótica,<sup>51</sup> nuestra pintura omite algunos pormenores del relato, en particular toda referencia a la tienda de campaña que el Anticristo plantará en el Monte Olivete para luego instalarse en su trono justo antes de la entrada en escena del arcángel, para concentrarse en el momento del combate. Además, en Biota, frente a la solución más común de presentar a San Miguel golpeando al Anticristo con



*Caída de los ángeles rebeldes.*

su espada en la cabeza, se opta por la lanza, tal y como Jaime Huguet había hecho en el magnífico retablo de la cofradía de San Miguel de tenderos y revendedores de Barcelona en los años finales del siglo XV.<sup>52</sup>

La composición, de gran belleza plástica, diferencia con nitidez los testigos que asisten desde la tierra a la celebración del enfrentamiento de los protagonistas, con San Miguel hiriendo al Anticristo en el instante en el que los demonios —el que ocupa la parte izquierda de la tabla muy dañado— que lo sustentan huyen aterrados. Los primeros forman un grupo compacto en el que distinguimos un primer núcleo de tres personajes que debate sobre el Anticristo mientras a la derecha otro abre los brazos y dirige la mirada al firmamento llamando nuestra atención sobre la lucha celeste; más a la derecha, un quinto personaje togado cierra la composición. La variedad de posturas y gestos recuerda de cerca, una vez más, algunas composiciones de Rafael y sus discípulos —en particular, varios diseños para los tapices de la Sixtina— difundidas a través de las estampas de Raimondi, si bien no es fácil señalar modelos concretos.

San Miguel dando muerte al Anticristo es uno de los detalles más bellos del retablo, donde el pintor se sirve para la fi-

gura del arcángel de un modelo de Rafael<sup>53</sup> —invertido— que fue grabado por Marco Dente y Agostino Veneziano, en especial para la presentación de la figura en contraposto del archiestratega y las piernas.<sup>54</sup>

#### *La autoría de las pinturas sobre tabla*

La valoración de este conjunto de pinturas sobre tabla suscita notables problemas de autoría. Contrariamente a lo que propusimos en una oportunidad anterior, no pueden otorgarse al italiano Tomás Peliguet a pesar de que algunos tableros —*San Pedro*, *Descendimiento*, *Batalla de Manfredonia*, *Comparencia de San Miguel y Lucifer ante Dios Padre* o *Muerte del Anticristo*— acusen de manera muy clara la recepción de las formas del Alto Renacimiento romano en torno a la producción de Rafael y sus discípulos, en sintonía con lo que transmiten las pinturas del retablo de Fuentes de Ebro y los otros trabajos que, no sin dificultad, pueden ponerse en relación con este maestro transalpino.<sup>55</sup> Otros tableros denotan una clara dependencia de la pintura zaragozana de las décadas anteriores, de claras raíces nórdicas y con un marcado acento expresivista, en las que hemos constatado el uso de estampas alemanas —en particular, en la *Flagelación* y la *Coronación de espinas*— ajenas al lenguaje italiano de Peliguet.

Parece, pues, que el anónimo autor de los paneles de Biota es un artista de dotes apreciables educado en la tradición pictórica zaragozana de los años veinte que, no obstante, ha sido capaz de actualizar su repertorio en sintonía con las novedades de corte rafaelesco que se fueron filtrando en la pintura aragonesa en el transcurso de la década de los treinta. La parte más innovadora de su trabajo podría explicarse a partir de la hipotética colaboración de un artista de formación más avanzada en las tareas de dibujo de aquellos tableros que muestran un buen conocimiento de los fundamentos del arte del Alto Renacimiento italiano. Algo similar a lo sucedido, por ejemplo, en Sallent de Gállego, donde tal y como expresa el contrato, Martín García pintó las tablas a partir de los *cartones* que elaboró Damián Forment.<sup>56</sup>

Una situación de esta naturaleza justificaría, en nuestra opinión, la dualidad de lenguajes que advertimos en las pinturas de Biota. El carácter italianizante de una parte destacada de las mismas podría ocultar la intervención del tantas veces citado Tomás Peliguet en la confección de sus cartones, pues sabemos que desarrolló con harta frecuencia ese cometido para otros colegas desde su llegada a Zaragoza en 1537<sup>57</sup> y, además, mantuvo contactos muy estrechos con los talleres de Sangüesa en los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, localidad navarra emplazada a muy pocos kilómetros de Biota.<sup>58</sup>

Jesús Criado Mainar

•••

- 1 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España*. Zaragoza, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, t. I, p. 507.
- 2 Lo que Francisco Abbad contempló en el lado de la Epístola no fue la tabla original con la representación de San Pablo, muy dañada, sino un lienzo sobrepuesto de época posterior. Véase ALMERÍA, José Antonio, "Biota", en RABANOS FACI, Carmen (dir.), *El patrimonio artístico de la Comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1998, p. 84.

- 3 SERRANO, Raquel, MIÑANA, M<sup>a</sup> Luisa, HERNANDEZ, Ángel, CALVO, Rosalía, y SARRIÀ, Fernando, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, p. 318.
- 4 ALMERÍA, "Biota", 1988, pp. 84-85.
- 5 CRIADO MAINAR, Jesús, "San Pedro apóstol. Biota, iglesia parroquial de San Miguel arcángel", en CALVO RUATA, José Ignacio (comis.), *Joyas de un patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)* (catálogo de la exposición celebrada en la Real Capilla de Santa Isabel -Zaragoza-, del 8 de mayo al 13 de julio de 2003), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2003, pp. 171-177.
- 6 CRIADO MAINAR, Jesús, "Las artes plásticas del Renacimiento en la comarca de las Cinco Villas", en ASÍN GARCÍA, Nuria (coord.), *Comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales del Gobierno de Aragón, 2007, pp. 212-213.
- 7 SERRANO, et al., *El retablo aragonés...*, 1992, pp. 84-85.
- 8 ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón, procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, t. II, 1917, pp. 227-229; ABIZANDA BROTO, Manuel, *Damián Forment, escultor de la Corona de Aragón*, Barcelona, Ediciones Selectas, 1942, pp. 72-75 y láms. XVIII-XIX. Más precisiones documentales en SOUTO SILVA, Ana Isabel, "Biografía del escultor Damián Forment", en TORRALBA SORIANO, Federico, et al., *El retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Fundación Nueva Empresa, Gobierno de Aragón y Cabildo Metropolitano, 1995, pp. XXXVI y LIII, n. 208.
- 9 ABIZANDA, Documentos..., 1917, vol. II, pp. 273-274; HERNANDEZ MERLO, Ángel, MIÑANA RODRIGO, M<sup>a</sup> Luisa, SARRIÀ ABADÍA, Fernando, SERRANO GRACIA, Raquel, y CALVO ESTEBAN, Rosalía, "Juan de Moreto y Martín García. Obras de colaboración", *Seminario de Arte Aragonés*, XLII-XLIII, Zaragoza, 1988-1989, pp. 358-363 y 372-380, docs. 3-8; ACÍN FANLO, José Luis, MORTE GARCÍA Carmen, y CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN TESERA, *Retablo mayor de Sallent de Gállego*, Zaragoza, Prames y Gobierno de Aragón, 2000.
- 10 ABIZANDA, Documentos..., 1917, vol. II, pp. 290-291.
- 11 MOREAU, Philippe, "La iglesia y el retablo mayor de San Andrés de Fago en el siglo XVI", *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 357-362.
- 12 SERRANO, et al., *El retablo aragonés...*, 1992, p. 291; MIÑANA RODRIGO, M<sup>a</sup> Luisa, "Lasaosa, Pedro", en ÁLVARO ZAMORA, M<sup>a</sup> Isabel, y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (comis.), *La escultura del Renacimiento en Aragón* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo e Instituto Camón Aznar de Zaragoza, del 22 de marzo al 20 de junio de 1993), Zaragoza, Ibercaja, 1993, pp. 216-219; y HERNANDEZ MERLO, Ángel, "Pedro Lasaosa, Retablo de Santa Ana, 1537-1547", en *ibidem*, pp. 290-291.
- 13 ABIZANDA, Documentos..., 1917, vol. II, pp. 101-102; ABBAD RÍOS, Francisco, "Estudios del Renacimiento aragonés. II. Las obras de Juan de Moreto", *Archivo Español de Arte*, 72, Madrid, 1945, pp. 317-321; CALVO ESTEBAN, Rosalía, HERNANDEZ MERLO, Ángel, MIÑANA RODRIGO, M<sup>a</sup> Luisa, SARRIÀ ABADÍA Fernando, y SERRANO GRACIA, Raquel, "Juan de Moreto Florentin, un artista italiano en el siglo XVI aragonés", *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1986, pp. 402-404; y MORTE GARCÍA, Carmen, "La obra restaurada. La capilla de San Miguel arcángel. El monumento funerario del obispo Pedro Bager", en *Capilla de San Miguel arcángel y monumento funerario del obispo Pedro Bager*, Madrid, BBVA, Gobierno de Aragón y Diócesis de Jaca, 2004, pp. 28-37.
- 14 La carta de aprendizaje en *ibidem*, p. 46, doc. 4.
- 15 Por entonces el maestro florentino lo designó procurador para recibir las sumas que se le adeudaban por su trabajo en la capilla Lasala de la catedral de Jaca. Véase ABIZANDA, Documentos..., 1917, vol. II, p. 284.
- 16 SERRANO, et al., *El retablo aragonés...*, 1992, p. 291, n. 145; HERNANDEZ MERLO, Ángel, MIÑANA RODRIGO, M<sup>a</sup> Luisa, SERRANO GRACIA, Raquel, y CRIADO MAINAR, Jesús, "La transición al Segundo Renacimiento en la escultura aragonesa. 1550-1560", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, L, Zaragoza, 1992, p. 148, doc. 3.
- 17 GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, *Arte y trabajo en el Alto Aragón (1434-1750)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, pp. 129-130, doc. 51.
- 18 El 25 de octubre de 1549 otorgó testamento mancomunado con su mujer, Ana Francés, y al día siguiente se registró su defunción. El reconocimiento de su cadáver se efectuó con asistencia de Domingo de Pablo, mazonero natural de Biota y habitante en Jaca (GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, *Notarios, artistas, artesanos y otros trabajadores aragoneses (1410-1693)*, Zaragoza, El Justicia de Aragón, 2005, pp. 224-226, doc. 82).
- 19 SOUTO, "Biografía...", 1995, p. LIII, n. 208.
- 20 ABIZANDA, Documentos..., 1917, vol. II, pp. 183-187; y SOUTO SILVA, Ana Isabel, *El retablo de San Miguel de los Navarros*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983. Nuevas precisiones en SOUTO, "Biografía...", 1995, p. XXXII.
- 21 ABBAD, *Catálogo...*, 1957, vol. I, p. 507.
- 22 Como se subraya en CRIADO MAINAR, Jesús, "Los retablos escultóricos aragoneses de la segunda mitad del siglo XVI. 1550-1590", en LACARRA DUCAY, Carmen (coord.), *Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, p. 315.
- 23 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel, *El Retablo mayor de Fuentes y Tomás Peliguet*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1963.
- 24 OBERHUBER, Konrad (ed.), "The works of Marcantonio Raimondi and his scholl", vol. 26 de *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, Abaris Books, 1978, p. 90; GNANN, Achim, "Marcantonio Raimondi. 70. Due done con i segni zodiacali della Bilancia e dello Scorpione", en OBERHUBER, Konrad (comis.), *Roma e lo stile classico di Raffaello. 1515-1527*, Milán, Electa, 1999, p. 128. Véase CRIADO, "San Pedro apóstol...", 2003, pp. 171-175.
- 25 Nos recuerda al relieve del banco del retablo titular (1555-1558) de Almudévar (Huesca), obra de Juan de Liceyre y Arnao de Bruselas. Véase CRIADO MAINAR, Jesús, "El retablo mayor de la parroquia de la Asunción de la Virgen de Almudévar", en *El retablo mayor de la parroquia de la Asunción de la Virgen de Almudévar. Restauración 2006*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ministerio de Cultura y Caja Inmaculada, 2007, pp. 49-50.
- 26 CARDESA GARCÍA, M<sup>a</sup> Teresa, "La historia", en *El retablo de la catedral de Huesca. Restauración 1996*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ministerio de Educación y Cultura, Caja Inmaculada y Cabildo de la catedral de Huesca, 1996, p. 27.
- 27 FALK, Tilman (ed.), "Sixteenth Century German artists. Hans Burgkmair the Elder, Hans Schäufelein, Lucas Cranach the Elder", t. 11 de *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, Abaris Books, 1980, Hans Schäufelein, cat. 34-14 (35).
- 28 STRAUSS, Walter L. (ed.), "Sixteenth Century artists", t. 13 de *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, Abaris Books, 1981, Jacob Cornelisz van Oostanen, cat. 6 (445).
- 29 FALK, *Sixteenth Century German artists...*, 1980, Lucas Cranach El Viejo, núm. 13 (280).
- 30 ACÍN, et alii, *Retablo mayor de Sallent...*, 2000, p. 21.
- 31 Véanse los ejemplos reunidos en MENA MARQUÉS, Manuela (dir.), *Rafael en España*, Madrid, Museo del Prado, 1985, pp. 69-71, ficha 8, a los que aún podrían añadirse algunos más, descubiertos desde la fecha de publicación del trabajo.
- 32 Del mismo modelo se sirvió, por ejemplo, Juan Fernández Rodríguez en el retablo de San Lorenzo (1537) de la catedral de Tarazona.
- 33 GNANN, Achim, "109. La deposizione della croce. Ugo da Carpi" y "110. La deposizione de la croce. Marcantonio Raimondi", en OBERHUBER, Roma..., 1999, pp. 172-173.
- 34 VORÁGINE, Santiago de la, "Vida de San Miguel arcángel", *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, t. II, pp. 621-622.
- 35 *Ibidem*, "Vida de San Miguel arcángel", p. 625.
- 36 CORNINI, Guido, STROBEL, Anna Maria de y SERLUPI CRESCENZI, Maria, "La Sala de Constantino", en *Rafael en el Apartamento de Julio II y León X*, Enel y Electa, 1993, pp. 167-201, esp. fig. de la p. 168.
- 37 GUDIOL, Josep, y ALCOLEA I BLANCH, Santiago, *Pintura gótica catalana*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1986, p. 70, cat. 182, y p. 329, fig. 341.
- 38 *Ibidem*, p. 84, cat. 211, y p. 342, fig. 397.
- 39 BENITO DOMÉNECH, Fernando, y GÓMEZ FRECHINA, Juan, *El retaula de Sant Miquel arcángel del convent de la Puritat de València. Una obra maestra del Gòtic Internacional*, Valencia, Museo de Bellas Artes, 2006, pp. 35-40, y p. 37, fig. 15.
- 40 MORTE GARCÍA, Carmen, "El retablo de San Miguel de Agreda", en *El retablo de San Miguel de Agreda (Soria). Historia y restauración*, Vitoria, Caja Duero, 1997, pp. 96-97.

- 41 RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, "La justicia del Más Allá: su proyección visual en el retablo de los Puixmarín de la catedral de Murcia", *Miscelánea Medieval Murciana*, XXIX-XXX, Murcia, 2005-2006, p. 72, fig. 1; BENITO y GÓMEZ, *El retaule...*, 2006, p. 38, fig. 16.
- 42 GUDIOL y ALCOLEA, *Pintura gótica...*, 1986, p. 86, cat. 219, y p. 344, fig. 407.
- 43 Como hace notar RODRÍGUEZ BARRAL, "La justicia...", 2005, p. 66, n. 4.
- 44 VORÁGINE, "Vida de San Miguel arcángel", *La leyenda...*, 1982, p. 625.
- 45 OBERHUBER, Konrad, *Raphael. The Paintings*, Munich, Prestel Verlag, 1999, p. 131, fig. 118.
- 46 No hay que descartar que el artista se sirviera también de la estampa de *San Juan ante el Señor y los ancianos* de la serie del *Apocalipsis* de Durero. Reproducida por HUIDOBRO, Concha, *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional (siglos XV-XVI)*, Madrid, Biblioteca Nacional y Electa, 1997, t. I, p. 254, cat. 420-3.
- 47 VORÁGINE, "Vida de San Miguel arcángel", *La leyenda...*, 1982, p. 625.
- 48 Fecha de redacción de *Liber de apparitioni Sancti Michaelis in Monte Gargano*. Véase RODRÍGUEZ, "La justicia...", 2005-2006, p. 66, n. 5.
- 49 VORÁGINE, "Vida de San Miguel arcángel", *La leyenda...*, 1982, p. 621.
- 50 VORÁGINE, "Vida de San Miguel arcángel", *La leyenda...*, 1982, p. 626.
- 51 RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, "Eximénis y la iconografía de San Miguel en el gótico catalán", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLVI, Girona, 2005, pp. 117-121.
- 52 ALCOLEA I BLANCH, Santiago, "Retaule de San Miquel arcàngel de la confraria de Tenders i Revenedors", en *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993, pp. 208-211, con reproducción de la pintura citada en la p. 211.
- 53 GNANN, Achim, "Raffaello. 88. San Michele", en OBERHUBER, *Roma...*, 1999, pp. 148-149.
- 54 GNANN, Achim, "Marco Dente da Ravenna. 89. San Michele" y "Agostino Veneziano. 90. San Michele" en OBERHUBER, *Roma...*, 1999, pp. 150 y 151.
- 55 Una completa recapitulación del problema de las fuentes estilísticas de Peliguet en MIÑANA RODRIGO, M<sup>a</sup> Luisa, CRIADO MAINAR, Jesús, SERRANO GRACIA, Raquel, y HERNANDEZ MERLO, Ángel, "El pintor Tomás Peliguet y sus fuentes iconográficas", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXI, Zaragoza, 1995, pp. 59-108.
- 56 *Item es condiccion que todos los cartones que an de servir para las historias de pintar en el dicho retablo sean debuxadas de su propia mano de maestre [Damián] Forment* (HERNANDEZ, et al., "Juan de Moreto...", 1988-1989, pp. 374-377, doc. 4).
- 57 Circunstancia que no siempre reflejan con claridad los documentos, aunque no falten ejemplos que sí lo hagan. Véase CRIADO MAINAR, Jesús, "Tradicción y renovación en los usos profesionales de los talleres pictóricos zaragozanos del Pleno Renacimiento", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, L, Zaragoza, 1992, pp. 65-66, doc. 14; en dicho acuerdo el pintor Juan Catalán encomienda la realización de una peana procesional al mazonero Domingo Tarín *conforme a una traça debuxada de mano de maestre Thomas [Peliguet], pintor*. Idéntico cometido desempeñó Peliguet en el diseño de los paneles figurativos de los respaldos de la sillería coral (a partir de 1542) de Nuestra Señora del Pilar, tal y como se da a conocer en MIÑANA, et al., "El pintor Tomás Peliguet...", 1995, pp. 70-71.
- 58 Consta que en 1544 admitió en su obrador al pintor de Sangüesa Pedro de San Pelay (CRIADO, *Las artes plásticas...*, 2007, p. 701, doc. 8) y en 1552 hizo lo propio con Fermín de Picardía, natural de la misma localidad, firmándose el contrato en Sangüesa (ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, "Pintura y policromía del Renacimiento en la Ribera", en *Jornadas sobre Renacimiento*, Tudela, Centro Cultural Castelruiz, 1993, p. 80, y p. 91, n. 20).

## RESTAURACIÓN



Estas tres imágenes resumirían de una forma muy simple el proceso de restauración que han llevado las tablas del retablo de San Miguel de Biota. La tabla titulada "La oración de Jesús en el huerto" está ubicada en el banco del retablo y junto con otras tres aluden a escenas de la Pasión de Cristo.

El estado de conservación de esta pintura era sin duda de los peores, presentaba muchas pérdidas, principalmente de capa pictórica,

pero también del soporte. Una de las posibles causas pudo ser la proximidad o cercanía de una fuente de calor. En la primera imagen se observa la tabla durante el proceso de retirada de barnices oxidados, el oscurecimiento era tal que apenas se veía la composición de la escena. En la fotografía siguiente, se ven todas las pérdidas estucadas y en la imagen posterior las mismas lagunas ya terminadas. Todo este proceso ha contribuido a frenar el deterioro y a recuperar parte del esplendor original, pero cuando las pérdidas son tan numerosas los resultados son limitados.

Si observamos un detalle de la túnica de Jesús, el número de faltas es tal, que es imposible valorar la calidad que tuviese esa pintura. Es imposible saber el tratamiento pictórico que tuvieron los pliegues; esa información se ha perdido. El restaurador ha podido "recuperar" el contorno y el color, pero no el volumen, carecía de documentación o de restos suficientes como para poder hacerlo. El cambio entre el estado inicial y el final es sorprendente, pero aun con todo, nada tiene que ver con lo que esa tabla fue en origen. Podemos observar el tratamiento de los pliegues en cualquier túnica o ropaje de otro personaje del mismo retablo y comprobar la diferencia.



# Retablo de la Coronación de Nuestra Señora

Pintura: **Diego GONZÁLEZ DE SAN MARTÍN**  
(doc. 1544–1585)

Mazonería: **autor desconocido**

372 x 285 cm

Óleo sobre tabla de pino, con mazonería tallada dorada al agua y policromada

1546

**TAUSTE** (Zaragoza), iglesia parroquial de Santa María. Arzobispado de Zaragoza

## RESTAURACIÓN

Planes 2004–2005 y 2006–2007. La Catedral CSP (Pamplona), dirección Pachi Roldán Marrodán; y Artres (Pamplona), dirección Eva Ardáiz Iriarte e Itxaso Sánchez Urra. 2007

El retablo de la Coronación está formado por un banco, cuerpo con tres calles, de dos pisos las laterales, y ático. En esta estructura se distribuyen veinticuatro tablas de pintura con temas evangélicos, santos, profetas y ángeles. En el centro de la predela se encuentra Cristo de Piedad, a la izquierda queda la Anunciación y en el otro lado la Sagrada Familia. La calle central está ocupada por la Coronación de María y encima van ángeles músicos. En las calles laterales se localizan grupos de santos, a la izquierda aparecen vírgenes mártires, abajo, y arriba, santos mártires; a la derecha y en el mismo orden que la anterior, están doctores de la Iglesia y apóstoles. En el ático se localiza el Calvario, flanqueado por profetas, pintados en el frente de los pilares. En el resto de los soportes del retablo van figuras de ángeles y santos. Falta la polsera y es posible que también el pedestal sobre el que debía estar colocado este retablo.

## El contrato

Desde que a comienzos del siglo XX el archivero Manuel Abizanda publicara el documento con la transcripción parcial del contrato de este retablo de la Coronación de la Virgen, sabemos que la obra se capituló el 4 de septiembre de 1546 entre Pedro Pérez de Artieda, infanzón, domiciliado en la villa de Tauste, y el pintor Diego de San Martín, vecino de Zaragoza.<sup>1</sup> En el documento, se menciona que el retablo iba destinado a una capilla propiedad del comitente en la iglesia parroquial de Santa María de Tauste (hoy se halla colocado en el lado izquierdo de la nave junto al presbiterio) y el pintor debía hacerlo siguiendo la traza (dibujo), que le había proporcionado el encargante, cuya estructura se describe en el documento y respetó San Martín como se comprueba en el propio retablo.

En el contrato se especifican las medidas (16 x 11 palmos), cuestiones técnicas: *pintado de pincel al óleo y dorado al*

*oro fino, todo como según a buena obra conviene*, con los fondos en la mazonería de azul, colorado o blanco, mientras que las *polseras debían ser de plata dorada corlada*. Además, se concretan algunos aspectos artísticos: *pilastrones con sus capiteles y basas labradas al romano, con friso labrado al romano*. Todos estos términos indican la exigencia de hacer renacentistas tanto los elementos arquitectónicos como decorativos. En cambio, sobre la iconografía sólo se escribe que: *encima de la moldura redonda de la tabla principal y debaxo del friso de arriba donde están debuxados dos bestiones, han de estar unos ángeles que canten a la Coronación de Nuestra Señora, la cual ha de estar pintada en la tabla principal*. En el guardapolvo iban ángeles con los *Improperios de la Pasión*, estructura hoy desaparecida. El resto de las historias serían las que el comitente quisiera. En total eran nueve tablas de pintura, además de cuatro figuras en los pilamidonos del banco, medidas en los encasamientos y ocho figuras de pincel al óleo en los pilares encima del banco, más dos en los del remate. Estas catorce imágenes pintadas en el frente de los soportes se habían tapado en época posterior—quizás en el siglo XVIII—y se han recuperado en la última restauración.

El precio estipulado en la capitulación era de mil seiscientos sueldos, pero se podían pagar cien más si así lo valoraban maestros peritos en la visura del retablo, una vez terminado. El pago al pintor se hacía fraccionado en plazos, como era lo habitual. La primera cantidad de 200 sueldos se abonaba para comenzar a labrar la *fusta* (madera) y finalizado este trabajo, cobraba lo que costaba montarla. Otros 200 sueldos se le daban para comprar oro al iniciar las labores de pintura; el resto se pagaría una vez que se hiciera el reconocimiento de la obra. El coste de trasladar el retablo hasta Tauste corría a cargo del encargante y el pintor debía montarlo en su capilla de la iglesia de esta localidad. Concluidas estas tareas, lo tasaría Juan Íñiguez de Monteagudo, señor de Canduero (en la actualidad es un despoblado junto a Tauste) y determinaría si valía el precio ajustado e incluso si Pedro Pérez de Artieda debía pagar a San Martín cien sueldos más.

El pintor presentaba como fianza a Francisco Nicolás Casado, droguero y el mismo día del contrato hace un albarán por valor de 200 sueldos jaqueses, que correspondían al primer plazo del pago del retablo.

Los Artieda eran una familia de infanzones, naturales de Tauste, de los que había distintas ramas. Tenían capilla propia en la iglesia parroquial y en el siglo XVI destacaron entre los Pérez de Artieda, García que fue colegial de Bolonia en 1505 y Juan, aspirante a ocupar como obispo las sedes de Jaca y de Teruel (1577).<sup>2</sup> Es posible que nuestro Pedro Pérez de Artieda sea la misma persona que en 1510 contrataba con el pintor Jaime Serrat un retablo para la cofradía de Santa María Magdalena de Tauste, una muestra de la implicación en la actividad ciudadana de su localidad.

Este retablo de la Coronación es la primera obra documentada conservada de Diego González de San Martín, un pintor de éxito documentado entre 1544 y 1576, que trabaja en Aragón y Navarra, con residencia habitual en Zaragoza y a partir de 1571 en Castejón de Monegros (Huesca).



## La iconografía

En el retablo hay un programa iconográfico sagrado coherente, trazado acaso no por el propio artista sino por algún asesor del comitente, que bien podía pertenecer al clero de Tauste. Como es habitual, los temas principales están pintados en el eje central del retablo, así en el remate aparece el Calvario, sacrificio supremo de Cristo en la cruz para la redención del género humano, en la predela el Cristo de Piedad simboliza la esperanza en la resurrección y la escena principal con la Coronación de la Virgen, significa el papel de Nuestra Señora como intercesora entre la Divinidad y los hombres para garantizar su salvación. En esta obra, las imágenes pintadas se completan con la palabra escrita en filacterias y libros, de este modo el lenguaje visual y verbal hacía más eficaz las plegarias.

Se reitera la flor de lis en oro, símbolo mariano por excelencia y explica que el manto de la Virgen en la escena de su *Coronación* esté tachonado de estas flores, además aparece pintada en la cortina del fondo de la tabla donde se representa a la *Sagrada Familia*. También se encuentra en la tabla de las *vírgenes mártires* sobre la figura de santa Catalina, con un significado de pureza. En un versículo del *Cantar de los Cantares* (2, 1-2), el lirio se reconoce como expresión de máxima belleza. Existe además la posibilidad de que fuera, por otra parte, un emblema heráldico, si bien se desconoce el blasón de Pérez de Artieda, este elemento no corresponde a este segundo apellido. El lis heráldico se dibuja de frente, en forma de tres pétalos unidos por una traviesa, el del centro vertical y los dos de los extremos gemelos y curvados hacia el exterior y escudos con un solo lis o más blasonan muchos linajes aragoneses.<sup>3</sup>

Iniciamos la descripción de los temas pintados de izquierda a derecha y de abajo arriba. Las *escenas evangélicas* se reservan a la zona más próxima al espectador. En un retablo dedicado a la Virgen, se comprende que la narración se inicie con la *Anunciación* del ángel a María: el origen de la vida humana de Cristo y el comienzo de la Redención. La escena se resuelve de acuerdo a la iconografía usual anterior a ser reformada en el Concilio de Trento y sigue el texto del evangelio de san Lucas (1, 26, 38), de ahí que el ángel Gabriel en la banderola de la filacteria tenga el mensaje escrito de la salutación: *Ave gratia plena, Dominus tecum, benedicta*. La Virgen recibe el mensaje cuando estaba orando en un libro de rezos, que se encuentra colocado sobre un reclinatorio y junto a ella hay colocado el imprescindible jarrón con los lirios, además de la paloma del Espíritu Santo que se le aproxima.

La *Sagrada Familia* tampoco ofrece detalles dignos de mención respecto a su representación más habitual, así el grupo lo forman el Niño Jesús, la Virgen y san José. La escena de *Cristo de Piedad* ocupa el lugar privilegiado de esta parte y es la imagen del Varón de dolores vivo, con medio cuerpo fuera del sarcófago mostrando las heridas de la Pasión y dos ángeles lo desvelan. La iconografía quedó fijada a finales de la Edad Media, pero los personajes carecen del sentimiento dramático del Gótico.

Los *cuatro evangelistas* se sitúan en los netos de los pedestales por ser los pilares de la doctrina cristiana con sus escri-

tos al recoger el testimonio de Cristo. Se reconocen por llevar su símbolo particular y la leyenda de su nombre; todos sujetan el cálamo y el libro de su evangelio. A los pies de *Marcus* está el león, a los de *Iohannes*, el águila, junto a *Matheus* aparece el hombre y se identifica a *Lucas* por el toro.

La *Coronación de Nuestra Señora* sigue la tradición iconográfica hispana de los siglos XV y XVI: en un ámbito celestial la Santísima Trinidad corona a la Virgen Asunta, arrodillada, con las manos juntas y llega al cielo apoyada sobre nubes sustentadas por dos ángeles. Dios Padre con la bola del mundo y el Hijo con el lábaro de la Resurrección, levantan en alto la corona de la Reina de los Cielos y la Paloma del Espíritu Santo sobrevuela a cierta altura y envía tres rayos luminosos. Se completa la escena con ángeles, serafines y querubines, algunos sujetan una cortina, símbolo de que el cielo está abierto. Encima del arco de medio punto se han colocado tres ángeles músicos. Recordemos que en el contrato se pedía el cambio de los seres monstruosos del arco sobre la tabla principal, que estaban dibujados en la traza, por ángeles cantando a Nuestra Señora.

La música, por tanto, está presente en el retablo a través de los instrumentos musicales, dado que las funciones religiosas eran también auditivas y el sonido jugaba un papel clave. En el contexto litúrgico del s. XVI, cuando los instrumentos participaban de la polifonía lo hacían duplicando alguna de las voces o sustituyéndola. Los tres instrumentistas sobre la *Coronación de la Virgen* hacen sonar un instrumento diferente. El primero golpea el triángulo con una varilla recta y tiene colocados en la base unos anillos metálicos, que daban una sonoridad especial al instrumento. El del medio hace sonar una corneta recta con agujeros digitales para el uso de los dedos, con los cuales se formaba la armonía del sonido según salía el aire. El tercer ángel tiene un cordófono. La vihuela fue un instrumento de cuerda muy popular en la Península Ibérica durante el siglo XVI, habiéndonos llegado libros y manuscritos de música de este instrumento, además de otros para enseñar a tañerla.<sup>4</sup>

La polifonía simulada se completa en este retablo con los dos ángeles instrumentistas pintados en el frente de los dos pilares laterales de la escena principal. A nuestra izquierda un ángel tañe las un órgano portátil y en el lado contrario otro ser celestial percute un salterio.

Cabe reseñar que los instrumentos aparecen representados con bastante fidelidad tal como se debían tañer en la práctica. El ángel organista toca las teclas con la mano derecha teniendo en la izquierda el fuelle, mientras que el triángulo es percutido con la mano derecha. En el caso de la corneta, la mano izquierda se dispone sobre los agujeros más próximos a la boca del ángel, y el que tañe la vihuela coge el arco con la mano derecha. Por último, el salterio es sujetado por el ángel con el brazo y mano izquierda, y percutido con un bastoncillo agarrado con la derecha.<sup>5</sup> Cabe recordar que en 1595, en el contrato que hace Antonio Galcerán para pintar los lienzos de las puertas del retablo mayor del Pilar (desaparecidos), de Zaragoza, se precisa *que los instrumentos que tienen los ángeles los haya de retratar al natural de manera que se conozca qual es menestril, sacabuche, bajón, corneta o flauta y que haya algún ángel con bigüela de arco.*

**Santos mártires.** En la misma escena están pintados los santos Esteban, Sebastián y Lorenzo. *San Esteban*, el primer mártir cristiano, se representa como es usual en el arte cristiano: joven, con la vestidura de los diáconos (alba y dalmática de brocado), mirando hacia el cielo, como recoge la tradición cuando fue martirizado. Su lapidación ocurrió en las afueras de Jerusalén a fines del año 37 y se le considera el “protomártir”, al ser el primer hombre que derramó su sangre por su fe en Jesucristo. Lleva piedras sobre la indumentaria, el símbolo de su martirio y un libro abierto apoyado en las rodillas, en cuyas hojas está escrita la siguiente oración: *Oye Señor la voz, llamo a ti pecador, oye mi oración, no apartes tu cara de mí, no mires con [¿desprecio?] a tu siervo, tú Señor serás mi ayudador; ¡o Dios mi Salvador!, no me desampares ni me desprecies, mas endereça mis sendas por mis enemigos, no me traygas con los pecadores y no me pierdas con los que obran maldad.* La actitud del dedo índice es para recordar cómo con sus palabras rebatía los argumentos de los doctores en su disputa en la sinagoga. En la última restauración y limpieza del retablo se han hecho visibles las piedras, elemento que no deja dudas sobre la identificación de san Esteban y no san Ciríaco como se había propuesto por error.

*San Lorenzo* fue uno de los siete diáconos de Roma, ciudad donde fue martirizado en una parrilla en 258, instrumento que lo identifica y aquí sostiene por el asa. Viste también lujosa dalmática y lleva el *Libro de los Evangelios*, dado que era responsabilidad de los diáconos el guardar este libro sagrado.

A *San Sebastián* se le representa dos veces en el retablo. En este grupo va vestido y con el instrumento de su suplicio en la mano, una flecha (no se le puede confundir con san Edmundo rey, porque este último lleva siempre corona real). Sus rasgos son de un efebo imberbe y luce indumentaria propia de hacia 1520, que se pone de moda en España con la llegada del joven rey Carlos. La otra figura pintada de San Sebastián aparece en el frente del pilar situado junto a las vírgenes mártires y se pinta como en el Renacimiento: en el momento del martirio, atado al tronco de un árbol, atravesado por las flechas y desnudo, a excepción del paño que le tapa el sexo, para glorificar la belleza del cuerpo desnudo. Tuvo una inmensa popularidad desde la Edad Media por ser abogado contra la peste. La devoción a san Sebastián en Tauste se constata también por un retablo dedicado a San Fabián y San Sebastián que existía en la ermita de San Miguel.

**Santas mártires.** En el centro de la composición está santa Catalina de Alejandría y a los lados, santa Engracia y santa Inés. Detrás hay tres muchachas más con halo de santidad, pero sin otro símbolo que las identifique. Al ser modelos de castidad obedece que la flor de lis en oro esté colocada en el cortinaje verde.

La vida de *santa Catalina de Alejandría* fue difundida en Occidente por la *Leyenda Dorada* y desde la Edad Media alcanzó una gran popularidad al estar incluida en el grupo de los Santos auxiliares y ser protectora de los moribundos. A sus pies se han colocado la rueda dentada que se utilizó para su suplicio y la cabeza del emperador Majencio, su perseguidor. Sostiene la santa la espada de la deca-

Detalle del libro en *Santa Catalina y otras vírgenes mártires*.



pitación, arma con empuñadura de oro que sigue modelos del siglo XVI, y un libro abierto en el que lee como da a entender la actitud de su mirada. En este volumen hay escrito el siguiente texto: *Señor Dios, entiende en mi ayuda, no tardes Señor en me ayudar. Gloria sea al Padre i al Hijo (y al Espi)ritu Santo asi como era en el principio i es agora i sera siempre por todos los siglos, amen aleluya. ¡o! autor de la salud, acuerdate que nacido tenp(oralmente de l(a) Vi(r)gen si(n) man(cha).* Estas oraciones o preces eran frecuentes entonces en el rezo diario de los cristianos. La primera frase ya se encuentra en las *Colaciones* de Juan Casiano y también la recoge Fray Luis de Granada en su libro *De la Oración y meditación* (1554). El Gloria era rezo común en distintas horas del día.

Se reconoce a *Santa Engracia de Zaragoza* por el clavo hundido en la frente, distintivo de su martirio, al que también alude la palma. *Santa Inés de Roma*, modelo de castidad y dulzura (que el pintor ha reflejado en el rostro), tiene junto a ella un cordero blanco, su símbolo parlante y evoca tanto su nombre latino Agnes como la visión de sus padres.

**Doctores de la Iglesia.** Se pintan cuatro santos doctores, dos son obispos y Padres de la Iglesia latina, san Agustín y san Ambrosio, los otros que van tonsurados representan a san Francisco y a santo Tomás.

*San Agustín de Hipona* († 430) está pintado como obispo, con tiara y lujosa capa pluvial de rico brocado. Por la importancia de sus escritos se le ha elegido entre todos estos doctores para que sostenga un libro abierto y tiene la mirada baja, indicándonos la lectura del siguiente texto: *¡o señor Jesuchristo!, yo pecador te ruego por virtud de las palabras que di(jiste) estando en la santa vera cruz, que me perdones mis pecados y es tu santa voluntad des(de) siempre tengamos estas santas palabras en nuestras memorias. Por tanto, yo pecador contemp(lo) la primera pala-*

*bra que dixiste, la cual es Padre perdona a los que me crucifican, hazme senyor Jesuchristo por tu amor perdonar a todas las personas que me ofendieron. La segunda palabra es que dixiste.* Es una oración frecuente de petición de los cristianos.

*San Ambrosio de Milán* († 396) va revestido también con la indumentaria de obispo y lleva una maqueta de iglesia.

*Santo Tomás de Aquino* († 1274), viste el hábito de la orden de los Dominicos y sostiene una maqueta de iglesia, por cuya puerta entran unos rayos de luz, que salen de la palma de la mano del santo, que significa estar entre los grandes doctores de la Iglesia; debajo del asiento hay una cabeza y representa al herético árabe Averroes. Detrás aparece *San Francisco de Asís* († 1228), fundador de la orden de los Franciscanos, viste el hábito propio y tiene en la mano un crucifijo, este y el rostro arrobado del santo remiten a la visión mística que tuvo y al milagro de la estigmatización. Al parecer estas dos órdenes mendicantes estuvieron pronto asentadas en Tauste.

*Apóstoles.* La disposición de las figuras de los santos Pedro, Pablo, Andrés y Bartolomé, es muy equilibrada y se justifica por su importancia en el santoral cristiano y también por la

devoción del comitente y de los vecinos de la propia localidad de Tauste.

En el centro de la escena está *San Pedro*, príncipe de los apóstoles y primer papa, por esta razón luce tiara, sostiene las dos llaves y está sentado en un trono. Es el santo protector del donante, Pedro Pérez de Artieda y en la misma villa había un retablo dedicado a este santo en el hospital mayor y también una ermita bajo la misma advocación, junto a la cárcel de la villa.<sup>6</sup> A su lado está *San Pablo* por tratarse de una de las personalidades más importantes del cristianismo; sostiene la habitual espada

A la derecha de San Pedro está su hermano *San Andrés*, cuyo culto existía en la misma iglesia de Santa María de Tauste, con un retablo dedicado al apóstol citado ya a principios del siglo XVI, obra que se mencionada reparada en una visita pastoral del año 1554. Se reconoce a este santo porque lleva el atributo más popular aludiendo a su suplicio: la cruz gigantesca aspada de brazos oblicuos en forma de X y que tomó el nombre de *cruc de san Andrés*. La devoción a *San Bartolomé* en Tauste era un hecho al existir una ermita de esta advocación, con su correspondiente retablo de pintura.<sup>7</sup> Se le representa con el cuchillo grande con el



*Doctores de la Iglesia.*



*Las tentaciones de San Antonio Abad. Museo de Zaragoza.*

*Sagrada conversación* (detalle con la cabeza de San Pablo). Grabado de Marcantonio Raimondi.



Apóstoles.

cual lo desollaron y su martirio le valió que lo adoptaran como protector de diferentes corporaciones, además tenía prestigio de santo curador.

En el frente de los pilares, además de los ángeles músicos y del martirio de san Sebastián ya mencionados, se pintaron San Jerónimo acompañado de un león, una santa de difícil identificación por carecer de atributo y Santa Bárbara. Esta al ser abogada de la muerte súbita y del deceso sin confesión ni comunión, lleva en la mano derecha un copón rematado con una hostia, un atributo de la santa menos universal que la torre, no obstante la joven Bárbara se caracteriza por la riqueza de su iconografía al ser protectora y abogada de numerosas profesiones. Por otra parte, en la localidad de Tauste la devoción a la santa de Nicomedia estaba muy arraigada. Además, hay pintados en los netos de estos pilares, un ángel vestido con túnica y el otro representa al *ángel custodio*, o de la *guarda*, reconocido por sostener una corona y una espada. Se refiere al ángel que cada ser mortal tiene para protegerle, reconfortarle a la hora de la muerte y conducir su alma al Paraíso.

En el modo de interpretar *el Calvario*, el pintor mantiene la representación habitual. Cristo crucificado, muerto, la cabeza cae sobre el hombro derecho, lleva corona de espinas y destaca la herida sangrante del costado. Al pie de la cruz aparecen los que conducen el duelo: la Virgen, san Juan enjugándose las lágrimas y María Magdalena arrodillada, de rostro doliente.

Termina el mensaje de la iconografía cristiana con las imágenes pintadas de dos *profetas*, en los netos de los pilares a los lados del Calvario, sin símbolo alguno para su identificación y que llevan textos del Antiguo Testamento escritos en las filacterias, pero la grafía original de algunas letras está bastante alterada debido a restauraciones posteriores. Una inscripción dice: *Confitebor tibi Domine Rei, et collaudabo te Deum Salvatorem meum* (Eci 51, 1), que traducido es: “Quiero darte gracias, Señor, Rey, y alabarte, oh Dios mi salvador, (a tu nombre doy gracias)”. En el segundo texto se lee: *Recordare Domine quid acciderit nobis intueri* (*Lamentaciones* del profeta Jeremías, 5,1), cuya traducción es: “¡Acuérdate Yahveh, de lo que nos ha sobrevenido, mira (y ve nuestro oprobio!)”.

#### Estudio artístico

El retablo de Tauste (1546) es el primero documentado conservado de Diego González de San Martín y se trata de la obra de un maestro ya consolidado como pintor, profesión que debió ejercer unos cuarenta años más. Su última noticia es del año 1585 cuando hace negocios con la Cofradía de San Lucas y de San Roque, perteneciente a los pintores de Zaragoza, ciudad de la que se declara vecino, pero residente en Castejón de Monegros (Huesca) junto a su esposa Ana de Lastanosa<sup>8</sup>. Sabemos que en 1544 ya tenía taller propio y tuvo una carrera profesional de éxito, dedicándose tanto a la pintura en tabla, como a la policromía de talla y al diseño de retablos o de otras obras. El mayor volumen de trabajo fue

en la década de 1550 y su labor la desarrolla en tierras de Aragón y de la ribera navarra.

El lenguaje artístico de Diego de San Martín en las pinturas de Tauste responde a los modelos rafaelescos, cuyos mejores representantes en la pintura aragonesa son el italiano Tomás Peliguet y el zaragozano Jerónimo Cósida, pudiendo influir ambos en San Martín, aunque este último no alcanzará la excelencia del artista preferido por el arzobispo de Zaragoza, Hernando de Aragón, ni las composiciones complejas del italiano, de quien debió tomar el tono musculoso de la anatomía de algunas figuras. Sabemos que San Martín tiene relación con el pintor de Amberes, Jusepe de Austria, que estuvo en el taller de Cosida, porque en su testamento de 1550, Austria lo incluye entre sus acreedores. Por otra parte, nuestro pintor interviene en el retablo mayor de Belchite (Teruel), contratado por Peliguet en 1547 y éste a su vez pagaba a San Martín, dos años después, por el oro empleado en ese proyecto.

El colorido de las tablas de pintura del retablo de Tauste es acertado y corresponde a la paleta que se solía utilizar por esas fechas en los talleres pictóricos de Aragón, con mezcla de tonos y algunos tornasolados. Predominan, el rojo o carmín, verde, azul y naranja, que el pintor ha sabido armonizar en su conjunto. Resulta una pintura luminosa por el empleo de colores en gama de claros y San Martín demuestra que domina la técnica del dibujo.

Utiliza en la obra que nos ocupa unas composiciones simples y de pocas figuras, a excepción de la escena principal que dispone guardando una simetría equilibrada. Para animar los fondos coloca cortinajes y de este modo también consigue una representación tridimensional, ayudada por la colocación de los personajes muy destacados en primer término y con mayor rotundidad plástica, que en la escena de la *Sagrada Familia* se acentúa con la repisa pétreo. Así sugiere el espacio de manera sencilla, pero eficaz.

Como es habitual entre nuestros artistas, Diego de San Martín también se inspira en estampas, con preferencia de procedencia italiana, si bien no parece hacer una copia literal, sino que toma diferentes elementos y los acomoda a su propio lenguaje. Los grabados más frecuentes empleados son los de Marcantonio Raimondi, un maestro que reprodujo las creaciones de Rafael y que en la escultura aragonesa fue Damián Forment uno de los primeros en utilizarlos. Es posible que San Martín, además, tuviera en cuenta pinturas de devoción, copias de originales italianos que entonces estaban en Aragón y no nos han llegado.

Referencias a grabados de los mismos temas de Raimondi hallamos en la escena de la *Anunciación* y en la de la *Sagrada Familia*. En esta última, el carácter intimista de la historia y la postura escorzada del Niño desnudo, recogen de manera acertada el espíritu de las *Madonnas* pintadas por Rafael, como la *Virgen Colonna* (Berlín). Jesús sentado sobre un cojín de color verde, colocado sobre una repisa, evoca la iconografía de la Virgen dando de mamar al Niño, como por ejemplo la *Virgen del cojín verde* (Museo del Louvre), de Andrea Solario, aunque no se conoce ninguna copia de esta tabla hecha en el siglo XVI.

Los modelos tipológicos son también de origen rafaelesco y San Martín ha sabido captar el contraste entre la cabeza expresiva de san José y la dulzura refinada del rostro de María, con la mirada baja, que recuerda a la *Madonna de Loreto*, conservada en el Museo Condé de Chantilly, de gran éxito como atestiguan las numerosas copias y grabados hechos en el siglo XVI. El modelo del rostro de María lo volverá a pintar San Martín en la diablesa de la tabla de las *Tentaciones de San Antón* (1556), del Museo de Zaragoza, obra atribuida.

Los ángeles de la tabla del *Cristo de Piedad* pueden relacionarse con las figuras homónimas de la *Coronación de la Virgen por Jesucristo*, grabado del Maestro del Dado cuya circulación por Europa en el siglo XVI es un hecho conocido y también sirvió como modelo para el tapiz del mismo tema (Museos Vaticanos), donado por el Cardenal Erad de la Marck al pontífice Pablo III. Por otra parte, el propio San Martín la utilizó para el Padre Eterno de una obra dedicada a la *Inmaculada Concepción*, que se encontraba en la iglesia parroquial de Villarroya de la Sierra (Zaragoza), al menos antes de 1957 (Abbad, 1957, p. 254) y que hace tiempo atribuimos a este pintor. Este demuestra que domina el estudio de la anatomía en el cuerpo semidesnudo de Cristo, de formas rotundas que recuerdan modelos de Tomás Peliguet.

Diego de San Martín en la escena central del retablo concilia dos fuentes de inspiración distintas. Una debió ser la estampa de la *Coronación de la Virgen*, xilografía de Alberto Durero, de donde puede proceder el esquema de los tres protagonistas y fue también empleado por Jerónimo Cósida en la misma historia del antiguo retablo mayor de Valderrobres (Teruel). Ambos pintores transforman las figuras del modelo del maestro alemán en otras de filiación italiana y añaden dos ángeles que actúa como soportes a Nuestra Señora. Pudiera ser que se inspiraran en otra composición de la *Coronación* que no hemos identificado. En la pintura de Tauste, los graciosos angelitos desnudos tienen conexiones con el mundo infantil de seres alados creados por Rafael, que bien pudo verlos San Martín en estampas que grabaron las composiciones del pintor de Urbino. Raimondi lo hizo de la pintura del *Parnaso* de la Estancia de la Signatura (Roma) y el mismo grabador reprodujo la *Filosofía*, primera idea que tuvo Rafael para el techo de esta misma sala de los palacios vaticanos y que también copió Agostino Veneziano.

La atracción por los prototipos del gran maestro italiano sigue en los airosos ángeles mancebos, cuyas túnicas flotan y se arremolinan en numerosos pliegues, tanto en los músicos con los cabellos al viento concentrados en los instrumentos que tocan, como en la pareja de rostros sentimentales que sujetan a la Virgen. Todos los seres angélicos consiguen dar a la escena la sensación de movimiento y rompen el estatismo de la misma. Son modelos que podemos encontrar en diferentes creaciones de Rafael, reproducidas en su mayor parte en grabados por la escuela del pintor italiano, por ejemplo Veneziano (*Un Ángel sujeta la mano de Abraham*), Brescia (*Sibilas y ángeles*, reproduce la pintura de Santa María della Pace, Roma) o Scultori (*Virgen con el Niño sobre las nubes*).

*La Filosofía* (detalle). Grabado de Marcantonio Raimondi.



*Coronación de la Virgen.*

Diego de San Martín soluciona las composiciones de las tablas laterales del retablo de manera armónica y sencilla, planteando un eje principal y distribución equilibrada de las figuras. En la escena correspondiente a las *santas mártires*, Santa Catalina marca la línea central muy destacada en primer plano y este mismo esquema tiene la historia de los *apóstoles*. Mientras que en la de los *santos mártires*, el pintor lo plantea al revés, así San Sebastián que es el eje central, se sitúa en segundo término y parecida estructura tiene la tabla de los *doctores de la Iglesia*.

De nuevo los modelos tipológicos femeninos y masculinos, nos llevan a creaciones de Rafael. El vestuario, la manera del cabello recogido en trenza, cabeza ladeada y los ojos bajos de Santa Catalina, podemos encontrarla en las *Madonnas* de la etapa romana del pintor italiano, cuyas copias circulaban por España (Ruíz Manero, 1992). En cambio, Santa Engracia de rostro con facciones más menudas evoca a las aprendidas de su maestro el Peruggino. Diego de San Martín representará unos modelos similares en sus santas del

*retablo de Santa Ana* de Pozuelo (Zaragoza), atribuido (Sancho Bas y Hernando Sebastián, 1999, pp. 64-67). Para las cabezas expresivas de los *apóstoles*, de acento rafaelesco, se pudo inspirar en estampas de Agostino Veneziano (*Santa Cena*) y de Raimondi.

En el *Calvario* el pintor emplea una fórmula que con pocas variantes mantendrá en las escenas homónimas del retablo mayor de San Mateo de Gállego (Zaragoza), contratado en 1553 y del *retablo de la Asunción*, de Fitero (Navarra), atribuido. En este último la diferencia, además de la calidad de factura, está en la figura de San Juan Evangelista, dado que en la historia de Tauste manifiesta una actitud muy doliente y tiene el manto en agitado vuelo, un modo hábil para romper el estatismo de la composición. San Martín también nos presenta un espacio coherente por medio del paisaje y distintas posturas de los personajes, con María Magdalena de frente y de tres cuartos el resto. Es posible que tuviera en cuenta el *Calvario* de Tomás Peliguet pintado en el retablo mayor de Fuentes de Ebro (Zaragoza), ya terminado 1545.



La valoración del *retablo de la Coronación de Nuestra Señora* de Tauste (1546), en la producción documentada de Diego González de San Martín, nos lleva a considerarlo el de mayor calidad de los pocos retablos completos contratados por el pintor y conservados. El siguiente que nos ha llegado es de 1553, cuando los jurados de San Mateo de Gállego (Zaragoza) le encargaban el *retablo de San Mateo*, el mayor de la iglesia de esta localidad y en el participará también el pintor Francisco Metelín. Es posible que la realización conjunta con este último artista, explique que su factura no sea tan buena como las pinturas de Tauste, a ello se añade que es una década de intenso trabajo para San Martín, al juzgar por los proyectos contratados y en ese retablo se advierte había iniciado una cierta evolución de sus formas artísticas, con un canon de las figuras más esbelto.

En 1554 se hace con el *retablo de Nuestra Señora del Rosario*, de Tardienta (Huesca), desaparecido y conocido por fotografías anteriores a 1936, que terminará tres años después y en el que no sabemos si participa el pintor Juan Catalán. Del retablo mayor del convento de San Antonio Abad de Zaragoza, contratado en 1556, debe proceder la tabla de las *Tentaciones de San Antón*, conservada en el Museo de Zaragoza, atribuida hace tiempo a nuestro pintor (Angulo, 1954, p. 184) y que es obra de excelente calidad. Los modelos tipológicos rafaelescos de esta pintura se relacionan con los analizados en este retablo de Tauste y las tentaciones de la lujuria, de la riqueza y del engaño, se representan a través de la bella diablesa que lleva una rica copa y doble cabeza. San Martín derrocha fantasía en las nubes metamorfoseadas en seres monstruosos y para la composición de los dos protagonistas pudo tener en cuenta una estampa del mismo tema de Luca de Leyden (1509), si bien añade en la parte superior al santo en el momento de recibir de manos de Cristo la campanilla para espantar a los que acechan al santo eremita.

De las obras no documentadas de nuestro pintor, atribuidas precisamente por las semejanzas con las tablas del retablo de Tauste, destaca por su calidad el *retablo de Santa Ana* de Pozuelo (Zaragoza). Posterior es el *retablo de la Sagrada Familia* de Bárboles, lo mismo que la tabla de la *Inmaculada Concepción*, en colección privada y que atribuimos hace tiempo (Morte, 1987), en ella sobresale el tratamiento de los símbolos marianos. En 1565 contrata la realización de un retablo destinado al monasterio de Santa María de Fitero (Navarra), que pudo demorar su realización y se ha identificado este proyecto con el *retablo de la Asunción* (Criado, 2007, p. 236). A la última etapa corresponde una pintura de *Virgen con el Niño*, conservada en el Museo de Huesca y que procede de Castejón de Monegros, en cuya localidad todavía residía en 1585.

Es muy posible que el propio Diego González de San Martín hiciera la policromía de la mazonería del retablo, en oro, con estofados sobre fondo blanco y azul, y sencillo ornato a base de punteados y hojitas.

Desconocemos al autor de la traza y de las labores de talla.<sup>9</sup> La primera es de poco resalte para no dar sombra a las pinturas, como era lo habitual, a diferencia de los retablos

de escultura con estructuras más voladas. Se emplea el orden dórico en los soportes del banco y jónico en el resto de los pisos, arco de medio punto en la calle principal y otros en los netos de las pilastras. La decoración de la mazonería es renacentista y en los frisos todos los elementos se entrelazan. Se tallaron serafines, mascarones, un rostro que se asemeja a una mascarilla funeraria y dragones con colas metamorfoseadas en vegetales. Algunos de estos componentes se repiten en los entablamentos, en donde hay también una cabeza masculina con casco guerrero y otra femenina.

Sobre los medios puntos de las tablas de las pilastras, el ornato es a base de acanto, cráneos alados (símbolo de la elevación más allá de la muerte), serafines, copas, jarrones y peras. Estas son un fruto que se repite en el ornato del Renacimiento, pero también se trata de un símbolo mariano, recurrente en las imágenes de la Virgen con el Niño Jesús. No hay detalles identificadores para saber el nombre del entallador, si bien se advierte que domina el trabajo de la madera en este retablo de Tauste. Únicamente recordar que un colaborador habitual de San Martín en las labores lígneas, fue el mazonero Juan de Ampuero.

Carmen Morte García

•••

- 1 ABIZANDA Y BROTO, Manuel, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, t. II, Zaragoza, 1917, pp. 63-65. El documento se localiza en Zaragoza, Archivo Histórico de Protocolos, notario Martín de Blancas, año 1546, ff. 581v-583v. En la Visita pastoral del arzobispo Hernando de Aragón del año 1544, a la iglesia parroquial de Tauste, se menciona "una capilla de los Artieda", cuando el prelado exige ampliar el templo (Archivo parroquial de Tauste, *Quinqui libri*, t. II, f. 127). En la Visita pastoral de 1610 a la misma iglesia parroquial se escribe que hay un altar al lado de la sacristía de la "invocación de la Coronación de la Virgen" (*ibidem*, t. IV, f. 495). El *retablo de la Coronación* tiene una amplia bibliografía, en algunos casos sólo es una mera referencia o una reiteración de lo ya dicho: ANGULO, Diego, "La pintura del renacimiento", *Ars Hispaniae*, t. XII, Madrid, 1954, p. 184; ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, 1957, p. 294; MOYA VALGAÑÓN, Gabriel, *El retablo mayor de Fuentes y Tomás Peliguet*, 1963, p. 12; CAMÓN AZNAR, José, "La pintura española del siglo XVI", *Summa Artis*, t. XXIV, Madrid, 1970, p. 294; CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón*, Tarazona, 1996, p. 491; MORTE GARCÍA, Carmen, "Retablo de la Coronación de María", 2003, pp. 70-75; CRIADO MAINAR, Jesús, "Arte y arquitectura en Tauste", en *VII Jornadas sobre la Historia de Tauste*, Tauste, 2005, p. 157; CRIADO MAINAR, Jesús, "Las artes plásticas del Renacimiento en la comarca de las Cinco Villas", en ASÍN GARCÍA, Nuria (coord.), *Comarca de las Cinco Villas*, col. "Territorium", 25, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2007, p. 213.
- 2 CORTÉS USÁN, Miguel Ángel, "Los Infanzones y la Heráldica de la Villa de Tauste", *Tauste en su historia. Actas de las IV Jornadas sobre la Historia de Tauste*, 9 al 13 de diciembre de 2002, Tauste, 2005, pp.85-142.
- 3 VALERO DE BERNABÉ y MARTÍN DE EUGENIO, Luis, *Heráldica gentilicia aragonesa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, pp. 220-223; el autor menciona la heráldica de los Artieda de Tauste: en campo de oro, cinco burelas de gules, p. 376.
- 4 Agradezco a la profesora de la Universidad Complutense de Madrid, la doctora Cristina Bordas, la siguiente precisión sobre la vihuela de arco pintada en el retablo de Tauste: "En realidad es un tipo ambiguo, con forma más de vihuela de mano (el clavijero, el puente, las rosetas) aunque está siendo tañida con arco (pero no tiene puente levantado), un instrumento de arco con el puente plano se reproduce en Sebastian Virdung, *Musica getuscht und angezogen*, 1511".

- 5 Para estas cuestiones, véase: MONTAGU, Jeremy, *The World of Medieval and Renaissance Musical Instruments. David and Charles*, Londres, Newton Abbot, 1980, 3ª ed. Agradezco a Ignacio Falcón su ayuda en la identificación de algunos de estos instrumentos musicales.
- 6 Zaragoza, Archivo Diocesano, Libro de *Visitas pastorales de Don Hernando de Aragón*, t. I, año 1554, f. 624; Archivo parroquial de Tauste, *Quinqui libri*, t. IV, año 1610, f. 303.
- 7 Zaragoza, Archivo Diocesano, Libro de *Visitas pastorales de don Hernando de Aragón*, t. I, año 1554, la referencia a san Andrés en ff. 622r y 623v, y la referencia a san Bartolomé en f. 624v.
- 8 MORTE GARCÍA, Carmen, "Documentos de pintores y pinturas del siglo XVI en Aragón. I y II", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX-XXXII, Zaragoza, 1987-1988, el dato en doc. 266 (Zaragoza, Archivo de Protocolos Notariales, Miguel de Uncastillo, 1585, ff. 862-864); otras noticias en docs. 84, 91, 100, 125, 128, 129 y 188. Otros datos documentales en ABIZANDA, *Documentos...*, 1917; SAN VICENTE PINO, Ángel, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, 1991, docs. 3, 15, 37, 46, 55, 74, 78, 105, 127 y 128; y CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 1996, pp. 489-496, con recopilación, además, de lo publicado hasta esa fecha, si bien no se tiene en cuenta que Diego de San Martín todavía vivía en 1585.
- 9 SERRANO, R., MIÑANA, Mª L., HERNANDEZ, A., CALVO, R., y SARRIA, F., *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de sus mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, pp. 64-65, fig. 11; los autores clasifican la traza del retablo de modo convencional como tipología de "arco de triunfo", que ya se había iniciado en 1520 con el retablo de Santiago de la Seo, de Zaragoza.

## RESTAURACIÓN



La eliminación de repolicromías es siempre una intervención bastante comprometida. En el retablo de la Coronación de la Virgen de Tauste toda la mazonería estaba repolicromada en tonos blancos y verdes estilísticamente propios del siglo XVIII, pero de ejecución bastante burda. La realización de un número suficiente de catas confirmó la sospecha de que debajo de esa repolicromía se conservaba en buen estado la pintura original del siglo XVI. La eliminación de la policromía posterior se realizó reblandeciendo en primer lugar la pintura con un decapante hasta llegar a su capa de preparación de color blanco. Después, para retirar esta preparación, se aplicaron "impacos" humectados en agua y alcohol y a continuación se retiró mecánicamente a punta de bisturí. Esta capa blanca quedó en algunos sitios bastante adelgazada, pero no se pudo eliminar del todo. Se hizo así para evitar dañar la policromía original que se conservaba debajo. Este velo blanquecino quedó matizado e integrado al aplicar el barniz final de protección.

## San Babil obispo

Talla: **Pierres del FUEGO** (\*Beauvais, Francia, † Tarazona, Zaragoza, 1566)

Policromía: **Rafael Juan MONZÓN** (doc. 1553–1571).  
Atribución

139 cm alt. (imagen); 154 x 110 cm (hornacina)

Madera de pino. Dorado y policromía al temple

1551–1554

**CALCENA** (Zaragoza), iglesia parroquial de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de los Reyes. Obispado de Tarazona

### RESTAURACIÓN

Plan 2008–2010. ProArte (Zaragoza). Dirección:  
Ana Asensio Navallas. 2010

La escultura de San Babil se expone junto a la hornacina avenerada que la cobija en el retablo de la capilla que mosén Pedro Serrano, canónigo de la colegiata de Santa María de Tudela (Navarra), erigió en la iglesia de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena<sup>1</sup> (Zaragoza). Es obra documentada del escultor normando Pierres del Fuego (doc. 1529-1566, † 1566), artífice afincado en Tarazona desde 1534 hasta el momento de su muerte, que contrató la realización del mueble en blanco el 29 de noviembre de 1551 según el modelo del que él mismo acababa de ejecutar para la capilla de mosén Pedro Villarroya, canónigo de la catedral de Tarazona y tesorero de la de Tortosa (Tarragona), que es colateral a la que ahora nos ocupa.<sup>2</sup> Ya había sido finalizado para el 7 de octubre de 1554, cuando aparece descrito en una visita pastoral.<sup>3</sup>

La principal diferencia entre estos dos conjuntos, casi gemelos e inspirados en el retablo de la Degollación del Bautista de la catedral de Tarazona<sup>4</sup> (hacia 1540-1542), reside en que el del tesorero Villarroya está presidido por un tablero pictórico de remate semicircular mientras que el del canónigo Serrano incorpora como pieza principal la hornacina avenerada con la imagen sedente del obispo San Babil, elementos ambos objeto de estudio de esta ficha catalográfica. En el resto de los huecos del mueble se distribuyen nueve pinturas sobre tabla a las que aún cabe sumar los santos incluidos al nivel del banco en los cuatro netos de las columnas; entre todas ellas debemos destacar por su interés iconográfico la que ilustra el *Martirio de San Babil* –en el cuerpo, en el segundo nivel del lado de la epístola, único que puede ponerse en relación con la hagiografía del titular– y, sobre todo, la que muestra a mosén Pedro en hábito talar como donante, arrodillado ante *San Jerónimo* –en el hueco del banco correspondiente al mismo lado–.

Las pinturas, de modesta ejecución, se atribuyen a Rafael Juan de Mozón (doc. 1553-1568 y 1571), un maestro de formación rafaelesca y dotes limitadas, residente en Tudela durante una buena parte de su carrera al que se ha supuesto sin respaldo documental un origen aragonés y

que, a juzgar por lo que sabemos, bien pudo iniciar su andadura profesional independiente con la materialización de este conjunto de tablas,<sup>5</sup> que son el trabajo más antiguo bien fechado que por ahora puede vincularse con sus pinceles.

La restauración ha permitido corroborar esta atribución, pues el estilo de los paneles de Calcena coincide con el del retablo de San Gregorio (1564-1566) de la capilla familiar de los Tornamira de la parroquia de San Nicolás de Tudela<sup>6</sup> –ahora instalado en el Museo del Palacio Decanal de dicha ciudad–, una obra segura de Monzón –más allá de que lo completara el zaragozano Diego González de San Martín– que también contó con la participación de Pierres del Fuego en las labores de talla de la mazonería.

### La imagen de San Babil y su hornacina

La imagen del prelado se acomoda en una casa de planta poligonal recorrida al nivel de la línea de impostas por la proyección del entablamento que articula el piso noble; más arriba, el cierre semicircular adopta una solución avenerada, muy característica de las creaciones del Primer Renacimiento. En el frente flanquean la hornacina semicolumnas retalladas con el fuste anillado al tercio del imoscapo y antepuestas a pilastras revestidas con bellos motivos *a candelieri*. La solución resulta algo retardataria para la fecha y se justifica por la conexión ya apuntada con el retablo de la capilla Casanate de la catedral de Tarazona, realizado unos diez años antes.



Retablo de San Babil.





*Santo Tomás de Canterbury*, Gabriel Joly, 1526-1528. Iglesia de Santa María Magdalena de Zaragoza.

La hornacina luce una policromía muy cuidada que juega con el oro, el azul, el rojo y el blanco. Así, en las semicolumnas y sus pilastras el oro resalta en los motivos tallados sobre campo blanco con pequeños toques de azul mientras que en el frente del cierre semicircular y en el entablamento los fondos son azules. El campo de la venera retoma de nuevo el blanco y sobre él destacan las “costillas” o estrías de cresta aplanada en oro bruñido.

Mucho más sutil y efectista es el trabajo desplegado en los cinco paneles verticales que configuran la zona poligonal, todos presididos por magníficas composiciones esgrafiadas a *candelieri* en las que oro del tema figurativo sale sobre campo azul ribeteado de oro –en el tablero del fondo, oculto en buena medida por la cátedra del prelado–, sobre campo rojo encuadrado de azul –en los tableros adyacentes al anterior– y sobre campo azul orlado de rojo –en los paneles dispuestos hacia la parte exterior–. Las labores verticales de inspiración anticuaria reiteran una composición única en la que van alternando seres antropomorfos y teramorfo –en concreto, grifos–, muy característica del primer estadio evolutivo de la policromía renacentista o “del romano”.<sup>7</sup>

La escultura de *San Babil obispo* es una pieza de aceptable calidad y se cuenta entre las raras creaciones de bulto redondo que conservamos de este artífice francés, a quien las fuentes asocian con más frecuencia a cometidos de talla y ensamblaje.<sup>8</sup> A pesar de ello, no deben suscitarse dudas en cuanto a su autoría material, pues también ha llegado a nosotros la bella tumba de alabastro de Miguel de Erla y Añón (†1550), deán de la catedral de Tarazona, que nuestro artista contrató, incluido su bello yacente, en 1554.<sup>9</sup>

Pierres del Fuego nos presenta al eclesiástico instalado en su cátedra, asiendo con la mano izquierda el báculo pastoral –ahora perdido– y alzando la diestra con gesto bendicente. Creemos que pudo inspirarse en la magnífica imagen titular del retablo de Santo Tomás de Canterbury (1526-1528) de la iglesia de la Magdalena de Zaragoza<sup>10</sup> del escultor picardo Gabriel Joly (1514-1538, †1538). A este respecto, interesa advertir que está documentada la estancia del maestro Pierres en Zaragoza en mayo de 1529 para asistir como testigo a la legitimación de las últimas voluntades de María San Juan, mujer del escultor Juan de Moreto (doc. 1520-1547, †1547), por las mismas fechas en las que se completó el retablo del mártir inglés.<sup>11</sup> Además de este dato, que sugiere una permanencia en los talleres de la capital aragonesa –de hecho, la siguiente mención (1534) lo sitúa ya en Tarazona–, sabemos que tras la muerte de Joly se encargó de garantizar el pago de una manda testamentaria del picardo a favor de sus familiares franceses,<sup>12</sup> lo que indica que existía cierta relación personal o profesional entre ellos que la dependencia de *San Babil* con respecto a *Santo Tomás* refuerza.

La imagen de *San Babil* traslada el prototipo de Joly de manera poco consistente. Se echan en falta la solidez compositiva y la fluidez de las formas del modelo, que nuestro artista intenta salvar mediante una ejecución preciosista que le lleva a tallar la cenefa o *fres* de la capa pluvial incorporando *capilletas* con figuras de santos –dos a cada parte– o a delimitar una orla con hileras de contarios en la parte baja del alba que más tarde el pintor completó con labores estofadas. Además de la resolución poco feliz del óvalo facial, que simplifica de manera algo burda el modelo de partida, se advierte una disposición escasamente orgánica de los plegados de la indumentaria que en nada ayuda a sugerir el volumen escultórico que con tanta elegancia establece la escultura del prelado inglés. Estamos, pues, ante la obra de un artista de dotes limitadas para enfrentar los problemas escultóricos más allá de su innegable capacidad para resolver las labores de talla, evidente tanto en la mazonería del retablo que nos ocupa como en el resto de su producción conservada.

El acabado policromo de la imagen, bastante desgastado, es muy sencillo y muestra un neto predominio del oro bruñido, aplicado al alba, el haz de la capa pluvial –en contraste con el carmin del envés–, la mitra e, incluso, el estalo. Con la intención de contrastar los panes metálicos del dorador se ha servido del azul y la plata corlada en las gemas de la mitra, de nuevo del azul –muy degradado– en la parte visible de la estola y de la plata corlada para las quirotecas o guantes –como resulta patente en la mano derecha y, sin duda, sucedía en la izquierda, ahora perdida pero de la que aún subsiste el arranque–. Es muy probable que, en origen, las figuritas ta-

lladas en las capiletas del *fres* de la capa exhibieran un contraste policromo más amplio, ahora casi perdido.

A destacar, por último, la bella cenefa esgrafiada en oro sobre campo azul en la parte inferior del haz de la capa, en la que Rafael Juan de Monzón sacó una bella decoración de grotescos con grifos enfrentados y cornucopias en sintonía con los motivos ilustrados en el fondo de la hornacina.

Jesús Criado Mainar

- 1 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, t. I, p. 308, donde se señala por error que el retablo está presidido por una tabla de la *Adoración de los pastores* que el autor reproduce en el t. II, fig. 870, que no guarda relación con nuestra obra. Véase también ÁLVARO ZAMORA, M<sup>a</sup> Isabel, y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., “El mecenazgo en la iglesia parroquial de Calcena”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXXII, Zaragoza, 1981, p. 16; y SERRANO, Raquel, MIÑANA, M<sup>a</sup> Luisa, HERNANDEZ, Ángel, CALVO, Rosalía, y SARRIA, Fernando, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, p. 326.
- 2 La noticia documental en SANZ ARTIBUCILLA, José M<sup>a</sup>, “El maestro entallador Pierres del Fuego. I. Sus primeros oficiales y obras en Navarra”, *Príncipe de Viana*, XV, Pamplona, 1944, p. 158, doc. XIV. Sobre el retablo de la capilla Villarroya véase lo señalado por DOMÍNGUEZ ALONSO, Concha, OLIVA ORTÚZAR, Óscar, y CRIADO MAINAR, Jesús, “Restauración del retablo de la Degollación de San Juan Bautista de la parroquia de Calcena (Zaragoza)”, *Tvriaso*, XII, Tarazona, 1995, pp. 281-302.
- 3 “Visitavit altare sub invocatione Sancti Babili [et] reperit retabulum ligneum depictum cum imagine Sancti Babili de bultu deauratum, aram consecratam portatilem, mapam, copertorium laneum facta de lineum alteri. Et capella est Petri Serrano, vicarius ecclesie collegialis Tutelle, quam et retabulum suis sumptibus fecit”, en Archivo Episco-

pal de Tarazona, Visitas Pastorales, Caja 954, núm. 7. Noticia publicada por Jesús CRIADO MAINAR, *El círculo artístico del pintor Jerónimo Cósida*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Ayuntamiento de Tarazona, 1987, p. 33, n. 56.

- 4 Estudiado por CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura, 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 151-155. Con bibliografía anterior.
- 5 La atribución de nuestro retablo a este pintor se debe a MORTE GARCÍA, Carmen, “Monzón, Rafael Juan de”, en FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy (dir.), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, t. IX, 1981, p. 2340. La biografía del artífice en CASTRO, José R., *Cuadernos de Arte Navarro. A) Pintura*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1944, pp. 83-101.
- 6 *Ibidem*, pp. 85-87, y pp. 93-98, docs. V-VII; GARCÍA GAINZA, M<sup>a</sup> Concepción (dir.), *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1980, pp. 306-307; CRIADO MAINAR, Jesús, “Precisiones documentales sobre la realización del retablo de San Gregorio de la parroquia de San Nicolás de Tudela”, *Merindad de Tudela*, 8, Tudela, 1997, pp. 19-43; y CRIADO MAINAR, Jesús, “Relaciones entre la Ribera de Navarra y Aragón durante la época del Renacimiento”, *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, Pamplona, 2008, pp. 227-228, y p. 246, fig. 5.
- 7 De acuerdo con la clasificación evolutiva propuesta por ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 229-236.
- 8 Su biografía artística en CRIADO, *Las artes plásticas...*, 1996, pp. 475-480.
- 9 *Ibidem*, pp. 229-232, y p. 716, doc. 22.
- 10 CRIADO MAINAR, Jesús, “El retablo de Santo Tomás de Canterbury (1526-1528) de Santa María Magdalena de Zaragoza y el escultor Gabriel Joly”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCVI, Zaragoza, 2005, pp. 295-318.
- 11 CRIADO, *Las artes plásticas...*, 1996, p. 475, n. 5.
- 12 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, “Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragonés”, *Artigrama*, 22, Zaragoza, 2007, pp. 488-489, n. 47.

## RESTAURACIÓN



La hornacina que alberga al santo titular está confeccionada por varias piezas de madera, que se hallaron completamente descoladas y desencajadas. La labor de carpintería fue importante, teniendo que encolar todas las piezas con adhesivo y presión. Hubo que reponer también travesaños de refuerzo y otras piezas para conseguir que la hornacina tuviese otra vez la fuerza estructural necesaria para albergar la imagen y para ocupar su lugar en el centro del retablo. Debajo de la policromía se conservaba en todas las uniones de las tablas un enlizado de refuerzo, que en muchos casos se encontraba levantado. Hubo que fijarlo al soporte, utilizando para ello un adhesivo natural compatible con la naturaleza del mismo.

Las pérdidas de policromía que presentaba la imagen eran cuantiosas. Todos los levantamientos de la capa pictórica, se tuvieron que asentar cuidadosamente con cola de conejo diluida al 10 % en agua destilada. El estucado posterior ayudó también, como es lógico, a la fijación de los estratos al soporte de madera.

# Retablo de la degollación de San Juan Bautista

**Pintura:** Jerónimo VICENTE VALLEJO, alias CÓSIDA (Zaragoza, doc. 1527–†1592)

**Mazonería:** Pierres del FUEGO (doc. 1529–1566).  
Atribución

470 (aprox.) x 340 cm

Temple graso sobre tabla y veladuras de óleo (tablas). Mazonería dorada a la hoja sobre fondo pintado

Hacia 1554–1559

**CALCENA** (Zaragoza), iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Reyes. Obispado de Tarazona

## RESTAURACIÓN

Concha Domínguez Alonso y Óscar Oliva Ortúzar (Zaragoza). 1995

El retablo de la *Degollación de San Juan Bautista* es una joya de la pintura aragonesa del Renacimiento, si bien la calidad técnica de la obra no se puede apreciar en todo su esplendor debido al deterioro del paso del tiempo y, de manera especial, por las lamentables “restauraciones” realizadas antes de 1995.<sup>1</sup> Ya el profesor Angulo lo atribuyó en 1951 al pintor aragonés Jerónimo Cósida, adscripción que no se ha puesto en duda por la mayoría de los investigadores desde entonces.<sup>2</sup> La mazonería del retablo se atribuye al escultor francés Pierres del Fuego. Se conserva en su emplazamiento original, la capilla del segundo tramo de la nave derecha de la iglesia parroquial de Calcena, villa de señorío del obispo de Tarazona. El monumental templo conserva un destacado patrimonio mueble, en parte sufragado por canónigos de la sede turiasonense, algunos nacidos en esta villa.

El retablo lo forman un banco, cuerpo de tres calles, con dos pisos y ático, en donde se distribuyen catorce tablas de pintura. En el banco y en los netos de los pedestales están los santos, *Antonio Abad*, *Gregorio Magno*, *Jerónimo* y *Roque*; las tres tablas de mayor tamaño constituyen una unidad temática, el *Juicio Final*, de acuerdo a que el retablo se ubica en una capilla funeraria, así se representan de izquierda a derecha: el Paraíso junto al Purgatorio, la segunda Venida de Cristo y el Infierno. En el cuerpo principal del retablo están pintadas tres *escenas de la vida de San Juan Bautista*, su Nacimiento, Decapitación (tabla titular) y Presentación de su cabeza en el banquete de Herodes. Encima de la historia central está pintada la *Virgen con el Niño* por su papel como intercesora entre su Hijo y los hombres, y por ello el retablo culmina con la escena del *Bautismo de Cristo* ubicada en el eje principal del retablo, marcando la lectura iconográfica del mismo. En las dos tablas del segundo piso se pintaron *apóstoles* por parejas, en una están Pedro y Pablo, y en la otra Santiago el Mayor y Juan.

## El comitente y los artistas

Existe una contradicción respecto a quien financió este retablo entre los datos documentales conocidos y la heráldica que figura en el escudo colocado en el remate del mismo.

Tradicionalmente se mantiene que el retablo había sido costeado por mosen Pedro Villarroya (†18-X-1568), natural de Calcena, canónigo de Tarazona y tesorero de la catedral de Tortosa, quien en su testamento del 22 de mayo de 1562 expresaba su deseo de ser *sepultado en la yglesia parrochial de Nuestra Señora de la villa de Calcena, en la capilla de señor Sant Juan Baptista, allí donde mis executores infrascriptos parescera*. En una visita pastoral efectuada el 7 de octubre de 1554 por el propio Pedro Villarroya nombrado visitador por el obispo de Tarazona, Juan González de Munébrega, el escribano hace constar que han visitado la capilla del canónigo, si bien no dispone de retablo, aunque la mazonería estaba ya asentada,<sup>3</sup> es decir faltaban las tablas de pintura. El 21 de agosto de 1559, el canónigo de Tortosa obtuvo la licencia para enterrarse en su capilla de San Juan Bautista de la iglesia de Calcena donde ya estaba el retablo (*cum suo retabulo de novo*).<sup>4</sup>

Los datos anteriores confirman que la capilla es fundación del canónigo Pedro Villarroya, como así también consta en las visitas pastorales de 1569 y 1582 (Archivo Diocesano de Tarazona). En la embocadura de la capilla de San Juan campea un escudo que debe corresponder a las armas del tesorero: escudo cuartelado en cruz: primero y cuarto (1º y 4º), de sinople, una banda, de plata (representada con blanco); segundo y tercero (2º y 3º), de sinople, una estrella, de plata (representada con blanco); al timbre, capelo, guarnición de dos cordones entrelazados y colgantes a cada lado del escudo que comienzan con una borla y acaban con dos en la última fila, que corresponden a las insignias de la categoría de canónigo. Los blasones que están en el escudo del remate del retablo de San Juan son distintos: en campo de gules, una banda de oro cruzada, acompañada de dos estrellas del mismo metal, una a cada lado; timbres episcopales: capelo, guarnición de dos cordones entrelazados y colgantes a cada lado del escudo, formando seis borlas cada uno, comenzando con una y acabando con tres en la última fila.

Estas armas del retablo son las que usaba Pedro Villalón (†13-XII-1538) y están iguales, entre otros proyectos financiados por él, en el escudo de la capilla de Nuestra Señora del Popolo (hoy del Rosario) en la iglesia de Calcena, fundación suya. Este clérigo, uno de los hijos más ilustres de la villa de Calcena, alcanzó diversas dignidades eclesiásticas y entre otras la de arcediano de Tarazona, deán de Calatayud, y de Tudela. Camarero y protegido del pontífice Julio II, éste le concedió el derecho a celebrar de pontifical. La pretensión de Villalón de colocar timbres episcopales en su escudo puede obedecer a esta prerrogativa y en recuerdo a su protector, ya que en la embocadura de la capilla del Popolo de la villa de Calcena está el blasón del pontífice, el árbol de roble. Villalón destacó por su patrocinio artístico y acaso con sus rentas se sufragara parte del retablo de San Juan, lo que explicaría su heráldica en esta obra, a no ser que Pedro Villarroya quisiera homenajear la memoria del poderoso deán.

En el análisis estilístico del retablo debemos comenzar por la arquitectura lígnea, que ya debía existir el 29 de no-





viembre de 1551. En esta fecha se reúnen ante notario de Tarazona, mosén Pedro Villarroya y Pierres del Fuego, entallador, quien manifiesta que *tiene obligación de hacer un retablo so la invocación de Sant Babil con mosen Pedro Serrano, vicario y canónigo de Tudela, conforme a otro retablo que el dicho Pierres hizo al dicho señor Tesorero*. En este documento, dado a conocer por Sanz Artibucilla en 1944,<sup>5</sup> no se menciona expresamente el retablo de San Juan de Calcena, pero si tenemos en cuenta los datos citados y la estrecha similitud entre la mazonería del retablo de *San Babil*, situado en la iglesia de esta villa, con la estructura en madera de la obra que se expone, no es aventurado deducir que el retablo ya hecho para Pedro Villarroya, citado en el documento de 1551, sea en el que más tarde Cósida hará la parte pictórica.

El escultor francés Pierres del Fuego (†1566), oriundo de Beauvais, en Normandía, está documentado en Zaragoza en 1529 y en esta ciudad pudo entrar en contacto con el taller de Juan de Moreto, que explicaría las referencias a los modelos decorativos del artista italiano. Se traslada a vivir a Tarazona (h. 1536), coincidiendo con otros profesionales de la escultura de origen septentrional. Su labor profesional conocida la llevó a cabo en el obispado turiasonense, con obras en Aragón y Navarra.

La mazonería del retablo de San Juan se ha puesto en relación con el ya mencionado retablo de *San Babil* y con el de la *Decapitación de San Juan Bautista* (finalizado en 1542), de la catedral de Tarazona, cuyas pinturas son también de Cósida. En los tres, Pierres del Fuego plantea una traza similar que de manera convencional se ha llamado “en arco de triunfo”, tipología de éxito en Aragón al parecer iniciada en 1520 en el *retablo de Santiago* (San Agustín) de la Seo de Zaragoza.<sup>6</sup> Pierres en los tres retablos mencionados mantiene una estructura compuesta por banco con tres casas, cuerpo de tres calles, la central más ancha y de una sola casa, con medallón sobre ella; las laterales de dos pisos y un ático en la prolongación de la calle central. Los elementos estructurales recogen el lenguaje renacentista, en las columnas semiadornadas, anilladas y abalaustradas, en los arcos de medio punto y en los entablamentos con cornisas poco voladas, como corresponde a un retablo de tablas pintadas.

La ornamentación, de fina talla, también es renacentista y el repertorio no es muy distinto al empleado en décadas anteriores en los retablos aragoneses. Hay formas vegetales (flores, roleos y acantos), cabecitas de ángeles, máscaras, dragones fitomorfos, grifos fantásticos, delfines y jarrones. Esta decoración se despliega en los relieves de los frisos y soportes. El ornato retallado en el fuste de las columnas del primer piso, es muy similar al que tienen las columnas de la portada de la capilla de San Miguel de la catedral de Jaca. Pierres del Fuego, que también fue imaginero, puede ser el autor de las dos figuras masculinas, desnudas y aladas que flanquean el escudo del remate.

Toda esta estructura lúnea fue dorada y policromada, con fondos en rojo, azul y blanco, de acuerdo al gusto artístico de la época. Estas labores las debió hacer el taller del pintor Jerónimo Cósida, entre 1554 y 1559, y en las mismas fechas el maestro realizó la pintura de las tablas. Cósida, nacido pro-

bablemente en Zaragoza y de vida muy longeva (†1592), se debe considerar como uno de los más interesantes y polifacéticos artistas del Renacimiento en Aragón. Fue pintor, miniaturista, director de diferentes proyectos artísticos y magnífico dibujante, cuyos diseños eran solicitados para los más diferentes campos artísticos: pintura, escultura, arquitectura, orfebrería, rejas, ornamentos litúrgicos y reposteos. Una destreza que se intuye en la pintura de superficie de la mayor parte de sus obras.

Estuvo muy bien relacionado con el alto estamento eclesiástico aragonés y tuvo como mecenas al infante de la Casa Real, Hernando de Aragón, primero abad del monasterio cisterciense de Veruela y luego arzobispo de Zaragoza. El aprecio a las obras de Cósida se mantuvo, al menos, hasta 1575 y fue revalorizado en el siglo XVIII, cuando algunos de sus cuadros con pinturas de tema sacro pasaron a manos de coleccionistas, algunos tan exigentes como la reina Isabel de Farnesio, propietaria de la exquisita tabla del *Noli me tangere*, hoy propiedad del Museo del Prado (núm. 523).<sup>7</sup>

### La representación pictórica

Jerónimo Cósida en este retablo de Calcena (1554-1559), inicia una exploración de nuevas posibilidades de su vocabulario formal, respecto a sus obras conocidas anteriores: retablo de San Juan de la catedral de Tarazona, lienzos procedentes del monasterio de Veruela y hoy en la localidad de Bulbuenta (Zaragoza), Valderobres y Pedrola. Es un artista que no se estanca, va incorporando los nuevos modelos figurativos que llegaban a tierras de Aragón e incluso experimenta con el color, un aspecto que culminará en el antiguo retablo mayor del monasterio navarro de Tulebras (ca. 1572-1574).

En el retablo de Calcena el pintor plantea una belleza del cuerpo humano propio del Renacimiento, tanto en los desnudos masculinos como en la anatomía femenina sugerida a través de las túnicas. En este último punto no hay ningún otro artista coetáneo paragonable trabajando en Aragón, mientras que en los musculosos desnudos masculinos le pudo influir el retablo mayor de la parroquia de Fuentes de Ebro (Zaragoza), obra del italiano Tomás Peli-guet. Si bien, la sensibilidad de nuestro artista le aproxima más a los modelos de Rafael y cuando conoce a los de Miguel Ángel (Juicio Final), los suaviza, lo mismo ocurre con los de Alberto Durero.

Cósida emplea aquí grabados como fuentes de inspiración y es habitual que reelabore las figuras. Estas proceden de Durero, Luca de Leyden, Marcantonio Raimondi y Giulio Bonasone. Las estampas de este último artista circulaban por esos años en Aragón, como demuestra que se copiaran en las pinturas murales del cimborrio de la catedral de Tarazona.

Iniciamos el análisis formal por el banco del retablo. En el neto de los cuatro pedestales y bajo arcos de medio punto aparecen las figuras de santos, identificados por sus símbolos particulares y por el nombre de cada uno de ellos pintado en negro en la cartela inferior. Son, *San Antonio Abad* (cerdo y campanilla), San Gregorio Magno (revestido



San Pablo (detalle). Grabado de Marcantonio Raimondi.



como pontifice y con una maqueta de iglesia), *San Jerónimo* (con atuendo de cardenal y con maqueta de iglesia) y *San Roque* (representado como peregrino y con un perro a sus pies). Simulan imágenes alojadas en hornacinas, de ahí que se pinten destacados en primer término sobre fondo oscuro neutro. En estos santos se identifican los modelos figurativos de Cósida y en nuestra opinión el más logrado es San Roque (S. Rocho). En el citado *retablo de San Juan* de la catedral de Tarazona había planteado esta misma disposición de las pinturas.

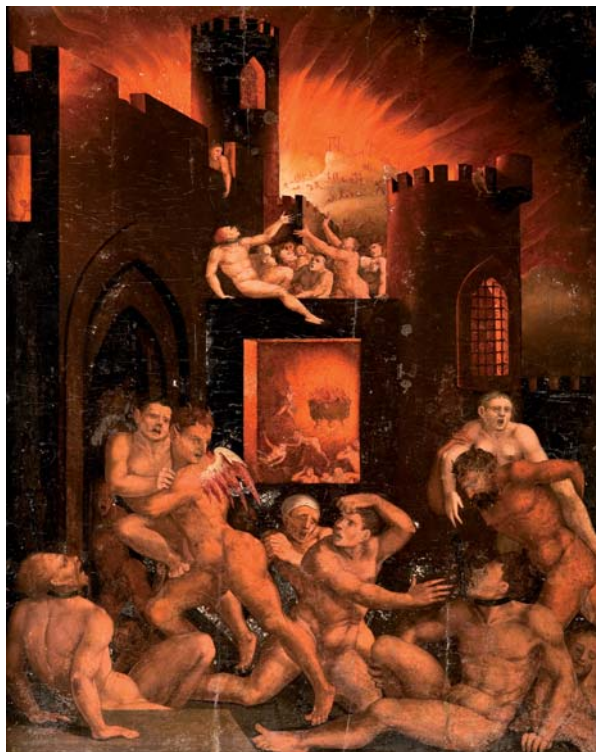
Es posible que el artista contara con el asesoramiento de una personalidad eclesiástica, acaso del propio canónigo Pedro de Villarroja, para plantear la iconografía de las tres tablas de mayor tamaño del banco. Los temas se justifican por ser una capilla funeraria que se refuerzan con el texto de las dos filacterias que llevan los ángeles de la tabla central, donde se escribieron fragmentos de la Epístola de San Pablo a los Tesalonicenses, precisamente, el capítulo correspondiente a la resurrección de los muertos y la Venida del Señor. En esta escena central está pintada la *Segunda Parusía*, es decir la segunda Venida de Cristo en el día del Juicio Final “sobre las nubes del cielo con poder y majestad” para juzgar a los vivos y a los muertos (Mt 24, 30). Cósida sigue a Miguel Ángel, en su fresco de la Sixtina, que representó a Cristo de pie rompiendo la tradición medieval. Levanta el brazo derecho hacia los elegidos y baja el brazo izquierdo para condenar a los réprobos, cuyas escenas están pintadas en las tablas laterales. La sensibilidad del pintor transforma el modelo hercúleo de Miguel Ángel en un tipo estilizado. Cristo está flanqueado por la Virgen María y San Juan Bautista, el Precursor, quienes interceden de rodillas el perdón de los pecadores.

En la Gloria vuelan dos ángeles, uno lleva una espada desenvainada (justicia) y el otro una rama de azucenas (misericordia), para traducir el doble juicio, de los réprobos y de los elegidos. En letras capitales y en latín está escrito en la filacteria del ángel que lleva espada: *IPSE D(OMINVS IN IVSSV ET IN VOCE ARCHA(N)GELI ET IN TVBA DEI DESCENDET DE COELO* (1 Tes, 4, 16). En la del otro ángel se lee: *DESCENDET DE COELO ET MORTVI QVI IN CHRISTO SVNT RESVRGENT PRIMI* (1 Tes, 4, 16).<sup>8</sup>

La iconografía de esta escena se enriquece con los personajes (apóstoles y santos) que se distribuyen arrodillados en dos grupos. A nuestra derecha están tres apóstoles, entre los que se identifica a San Juan evangelista, el mismo número de santos diáconos (quizás Lorenzo, Vicente y Esteban) y los cuatro padres de la Iglesia Latina. A nuestra izquierda se encuentra el resto del apostolado y unas bellísimas santas sin símbolo identificador.

En la manera de organizar la composición, Cósida sigue la de *Nuestra Señora de la Esperanza*, pintura realizada para el altar de su tumba y que hoy preside el retablo mayor de la iglesia de San Pablo de Zaragoza. También reitera tipologías figurativas, color y el magistral difuminado del fondo, amarillo y rosa. Los airosos ángeles con túnicas de plegado menudo y movidas telas derivan de tipos rafaelescos, como los seres angélicos de la iglesia de Santa María della Pace, de Roma, que pudo conocer el pintor por medio de las estampas de Antonio da Brescia.

En la tabla de la izquierda del banco se pintaron la *Resurrección de los muertos*, el *Paraíso* y el *Purgatorio*. En primer término figura la Jerusalén Celeste, como una ciudad fortificada, en cuya entrada está San Pedro, guardián del Pa-



Condenados en el infierno.

*Juicio Final* (detalle). Grabado de Dirk Volkertsz Coornhert • *Juicio Final* (detalle). Miguel Ángel, Capilla Sixtina • *Juicio Final* (detalle). Dibujo anónimo.



raíso -por eso lleva la llave en una mano- mientras con la otra coge a uno de los elegidos presentado por un ángel. En segundo plano aparece la resurrección de los muertos que suplicantes elevan los brazos o la mirada hacia los ángeles que vienen para llevarlos al cielo. En el fondo siguen los muertos saliendo de las tumbas y un edificio en llamas, el Purgatorio, del que algunas almas huyen del fuego. La arquitectura es convencional y constriñe el espacio donde se encuentran las figuras, en cambio estas son de una gran calidad. Destacan el estudio del desnudo, los escorzos, movimiento, variado colorido y la representación naturalista del fuego. Los dos ángeles presentando a los elegidos a san Pedro, de canon alargado, podemos hallarlos en la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (antigua colección Stirling Maxwell de Glasgow).

En la tabla de la derecha se representa el *Infierno*, concebido como un horno ardiente, dentro de un recinto amurallado, donde se precipitan los condenados llenos de desesperación o son llevados por los demonios. La piedad de los fieles rayó los rostros de los diablos. A través de una ventana se ve la olla de Leviatán donde los réprobos son hervidos y en la montaña ardiendo del fondo, un grupo de condenados huyen o son sometidos a todo tipo de tormentos perseguidos por los diablos. Todas las figuras están desnudas y resulta interesante comprobar que el pintor domina las posturas escorizadas y los recursos del cuerpo humano, concebidos los situados en los primeros planos muy musculosos, dentro de los cánones miguelangelescos. Cósida debió conocer el *Juicio Final* de Miguel Ángel, a través de

alguna de las versiones que circulaban del emblemático fresco, bien pinturas, dibujos o estampas. Marcello Venusi en 1549 lo copió en una tabla (Nápoles, Museo Capodimonte). Niccolò della Casa grabó a buril una serie de fragmentos de la mítica composición, que fue publicada en Roma por Antonio Salamanca en 1548. Hay un dibujo a la sanguina (Oxford, Ashmolean Museum), que concuerda exactamente con esta última estampación. Se conoce también una estampa de Giulio Bonasone que dedicó al cardenal Alejandro Farnesio (1546).<sup>9</sup>

Ya hemos visto en la escena de la *Segunda Parusía* que Cósida tomó del *Juicio Final* el modelo de Cristo Juez y en la escena que tratamos, lo hace en la figura del ser recostado a la izquierda y en la tipología de los condenados que imploran salir del Infierno. En esos años en Aragón ya era conocido el *Juicio Final* de la Sixtina a través de la versión que el pintor italiano Pietro Morone hace en los lienzos de las puertas del retablo mayor de Ildes (Zaragoza). En esta pintura del Infierno, el resplandor del fondo y los seres sobre la montaña, de los que sólo aparece la silueta de sus cuerpos, acaso procedan del *Juicio Final* (1552) al aguafuerte de Dirk Volkertsz Coornhert, artista grabador que trabajó para el emperador Carlos V.

En el cuerpo principal del retablo están pintadas tres escenas de la vida de San Juan Bautista. La lectura comienza a nuestra izquierda con el *Nacimiento del Precursor del Mesías*, tratado sin variantes iconográficas dignas de reseñarse. Así, Santa Isabel está acostada en el lecho y es atendida por una sirvienta, mientras Zacarías y San José están de pie. El

primero señala a la Virgen María y al recién nacido colocado sobre sus rodillas, con el cuerpo envuelto en cintas, según era lo habitual en Europa. Está preparado para comer el alimento de la escudilla sostenida por la joven sirvienta.

Cósida había tratado la misma historia en el retablo de San Juan de la catedral de Tarazona y si bien organiza el espacio de forma parecida, se observa una progresión en el dominio de los recursos pictóricos. Por otra parte, debió inspirarse en la historia del *Nacimiento de la Virgen* que esculpió Damián Forment en el retablo mayor del Pilar de Zaragoza (finalizado en 1518), pero invirtiendo la colocación de las figuras y repitiendo el detalle del huevo en un paño que ofrece la sirvienta a santa Isabel. El escultor había tomado la escena de la xilografía del mismo tema de Alberto Durero, perteneciente a la serie la *Vida de la Virgen*. Cósida hace una interpretación más fiel de la estampa en la figura de la parturienta, claro que italianizando los rasgos como ya advirtió Jusepe Martínez (Discursos practicables, ca. 1675), al referirse al empleo de modelos del maestro alemán por parte de nuestro pintor.

La corpulenta doncella arrodillada en primer plano remite a modelos de Rafael de las Estancias del Vaticano (en concre-

to a la madre verdadera del *Juicio de Salomón*, *Stanza de la Segnatura*), lo mismo que las expresivas cabezas de los dos hombres con tocados exóticos, que dan un mayor colorido a la pintura.

La tabla principal del retablo desarrolla la escena de la *Degollación de San Juan Bautista*. Se ha elegido el momento en el que el verdugo va a descargar la espada y decapitar al santo, que está arrodillado, mientras Salomé está preparada con la bandeja para depositar en ella la cabeza de San Juan. Contemplan el episodio un nutrido grupo de personas, entre ellas los soldados -sujetando altas picas- que trajeron al Bautista. En un lugar más elevado y desde la galería del palacio, se encuentra Herodes con cetro rodeado de su corte y Herodías aparece asomada a la ventana.

De nuevo Cósida actualiza los modelos figurativos desde la escena de la *Degollación del Bautista* pintada en el retablo de la catedral de Tarazona, donde interpretaba una xilografía del mismo tema de Durero (1511). En Calcena, todavía conserva de la estampa del maestro alemán recuerdos en la arquitectura del fondo y en el exótico tocado de una de las muchachas. La habilidad del pintor para transformar las fuentes en las que se inspira, queda patente en la imagen



*Nacimiento de San Juan Bautista.*

*Nacimiento de la Virgen* (detalle). Grabado de Alberto Durero • *Nacimiento de la Virgen* (detalle). Damián Forment, retablo mayor del Pilar de Zaragoza.



del verdugo que procede del personaje con espada de la *Matanza de los Inocentes*, de Raimondi (Criado, 1995), sólo que en Calcena está vestido y sorprende el vigor naturalista de cómo está resuelta. El cambio más llamativo está en Salomé y su acompañante, figuras sensuales, de sugerentes formas anatómicas, en las que el pintor ha querido reflejar el erotismo del relato literario. El refinamiento de estas figuras, su canon esbelto y disposición de las túnicas adaptadas al cuerpo, que evocan las esculturas clásicas, pudo tomarlas de estampas de Giulio Bonasone, identificadas como *Diana* y una *Musa*. A la calidad de factura de todos los personajes no acompaña el escenario arquitectónico, mal resuelto y convencional.

El ciclo de san Juan termina con la historia pintada de la *Entrega de la cabeza del Bautista en el banquete de Herodes*. Este último lleva corona, se encuentra sentado a la mesa junto a su mujer Herodías y otros dos invitados, cuando Salomé irrumpe en la sala llevando la cabeza del Bautista en una bandeja acompañada de otros sirvientes. Unos ministriles colocados en una tribuna amenizan el banquete haciendo sonar unas chirimías.

El mismo tema lo había tratado nuestro artista en la historia homónima del retablo de la catedral de Tarazona y como ya dijimos hace tiempo se inspiró en una estampa de Luca de Leyden (*Herodes y Herodías*, 1516-19). En Calcena se ha propuesto que la articulación del espacio procede del grabado de Durero, *Herodías recibiendo la cabeza del Bautista* (Criado, 1995, p. 294). Ahora bien, se mantienen elementos de la obra turiasonense y de la de Leyden en las dos figuras femeninas y en Herodes, pero con variantes muy notables en la representación de la figura en movimiento de Salomé y en la indumentaria de Herodías, con lujosas joyas en el tocado y collar. Recrea en ésta figura la sociedad de su tiempo, lo mismo que en los sirvientes vestidos de negro con gorras altas rematadas en una lechuguilla, de acuerdo a la moda española de entonces.

Cósida introduce otros aspectos de vida cotidiana en la alfombra, salvillas, cuchillos y salero, colocados encima de la mesa. También nos da información de que la música estaba presente en los banquetes, con los instrumentistas tocando en una tribuna abierta al salón, a la que se accedía desde otra habitación. Esto lo confirman los propios edificios, co-

*Matanza de los inocentes* (detalle). Grabado de Marcantonio Raimondi.



*Degollación de San Juan Bautista*.

*Diana*. Grabado de Giulio Bonasone.



Virgen con el Niño.



Virgen con el Niño (detalle). Museo de Zaragoza.



mo la galería para los músicos del Salón de Embajadores del palacio de Avellaneda, en Peñaranda de Duero (Burgos), y las artes figurativas, por ejemplo el relieve del *Banquete de Herodes* del retablo de San Juan Bautista (antes de 1577), de la catedral de Barcelona.

Vuelve el pintor a las deliciosas imágenes en la *Virgen con el Niño* del medallón de la calle central y en los dos dinámicos *ángeles* que lo sustentan. Esta estructura es un motivo muy reiterado en los retablos de Cósida, el mencionado de la catedral de Tarazona, el desaparecido —en parte— de Valderrobres (Teruel) o el destruido de Monzón (Huesca). El pintor pudo tomarlo de los retablos de escultura aragoneses, como el de Santiago (hoy San Agustín) de la Seo de Zaragoza. Las cuatro figuras están concebidas con el mismo sentido preciosista de Salomé, prescindiendo del sensualismo de aquella por tratarse de personajes sagrados. También obedecen a modelos rafaelescos y el Niño lo repite en su *retablo de la Virgen*, del Museo de Zaragoza.

En las dos tablas del segundo piso del retablo de Calcena se pintan sendas parejas de apóstoles y se agrupan de acuerdo a la jerarquía establecida. Así, siguiendo el orden litúrgico adoptado en el canon de la misa y de las letanías romanas, Cósida ha asociado en primer lugar a *San Pedro* y *San Pablo*, considerados *Príncipes de los Apóstoles*. Se les reconoce tanto por estar pintados de acuerdo a la tradición iconográfica en su tipología, como por sus símbolos particulares, una llave el primero y San Pablo una espada, instrumento de su decapitación.

Siguen en la otra tabla los dos hijos de Zebedeo, *Santiago el Mayor* y *San Juan Evangelista*. Este último aparece joven e imberbe, lleva una copa envenenada de la que escapa una pequeña serpiente y hace un gesto de bendición (la señal de la cruz) para volver inofensivo el veneno y hacer salir de la copa al maligno. Cósida sigue el relato popularizado por la *Leyenda Dorada* que hace referencia al episodio cuando el apóstol bebió el veneno sin experimentar mal alguno. Santiago el Mayor, uno de los primeros apóstoles llamados por

Cristo, lleva los símbolos de los peregrinos, el bordón y sombrero de ala ancha.

Se trata de las composiciones más sencillas del retablo y las figuras se insertan en interiores abiertos al paisaje exterior por una pequeña ventana, que sirve como punto de fuga del espacio en el que se ubican las figuras sedentes. Es un recurso pictórico muy acertado colocar la tela, sobre el asiento, en color verde intenso y que vuelve a utilizarlo en el retablo de Trasobares (Zaragoza). Las figuras más conseguidas por su expresividad y formas tridimensionales, son las de San Pedro y San Pablo, que siguen modelos de Rafael mientras la cabeza del apóstol de los gentiles está tomada de la imagen homónima de Raimondi.

En el remate del retablo está pintado el *Bautismo de Cristo en el Jordán*, considerado su primera manifestación divina y el prototipo del bautismo cristiano, un sacramento de gran valor espiritual para los fieles creyentes que simboliza la purificación del pecado original, con la consiguiente salvación de su alma, de ahí que sustituya en este retablo al tradicional al Calvario. La iconografía se ajusta a la representación habitual de acuerdo con la liturgia del sacramento bautismal, administrado bajo la forma de la *infusión* en la capilla de las pilas bautismales, si bien Cósida sigue la concepción menos pagana del tema de acuerdo a fórmulas propias de mediados del siglo XVI. Cristo se encuentra en la orilla del río sobre una pequeña elevación del terreno y se inclina ante San Juan Bautista, que deja caer algunas gotas de agua desde la concavidad de su mano sobre la cabeza del Salvador; en la orilla esperan dos ángeles con su túnica. En el cielo y formando el eje de la composición está la paloma del Espíritu Santo, envuelta en una luz deslumbrante, cuyos reflejos llegan hasta el agua del río.

El pintor también ha progresado en esta tabla respecto al mismo tema del retablo de la catedral de Tarazona. Debió circular una estampa italiana, que no hemos podido identificar, porque la composición es similar a la del *Bautismo de Cristo* (Valencia, Museo de Bellas Artes), que ha sido consi-

derado bien de autor italiano (ca. 1500) o de artista español (posterior a 1535). En ambos casos, la tipología figurativa responde a modelos similares, sólo que en el relieve San Juan lleva otra indumentaria.

### La ejecución técnica de las pinturas

La ejecución técnica del *Retablo de la Degollación de San Juan Bautista*, presenta puntos de interés que nos hablan tanto sobre los recursos del artista en el modo de resolver las composiciones recreadas en las diversas tablas, según hemos visto, como en la utilización de colores secundarios y mezclas difuminadas de tonalidades degradadas y variables, típicas de la pintura de Jerónimo Cósida y que se relacionan con los llamados “tornasolados”. La mezcla de colores primarios y la sutil utilización de sus variantes, otorgan al *retablo de la Degollación de San Juan Bautista* de Calceña una vivacidad cromática que vale la pena analizar.<sup>10</sup>

Para lograr esta calidad pictórica tan preciosista, el pintor debía planificar el trabajo con cuidado. Así, tras la elección de los modelos figurativos adecuados, se realizarían los bocetos necesarios para acometer las composiciones y, una vez acabada la imprimación del soporte, se efectuaría un minucioso dibujo subyacente hecho por el pintor antes de aplicar los colores. En las tablas que nos ocupan no se ha hecho el estudio del dibujo por medio de la reflectografía infrarroja, pero éste ha quedado visible en algunas zonas a raíz de las agresivas limpiezas de la pintura. En ellas se advierte el empleo de un trazo grueso para marcar los contornos de cuerpos y telas, mientras que el volumen y el sombreado son a base del entramado de líneas, paralelas o curvas. Este procedimiento es similar al dibujo subyacente del pintor que hemos estudiado en la tabla de *Nuestra Señora de la Esperanza* (Zaragoza, iglesia de San Pablo) y en del *Nacimiento del Bautista* (Museo de Zaragoza), procedente del retablo mayor de la cartuja de Aula Dei, contratado en 1574 (Morte, 2008).

Las tablas del retablo de la *Degollación de San Juan Bautista*, están pintadas al temple graso con aplicaciones de veladuras al óleo, realizadas mediante una gran carga de secativo, a base de una solución de aceite de linaza y esencia de trementina, formando aguadas semitransparentes en ropajes y rostros. También vemos toques de sombreado, de nuevo diluidos en gran cantidad de secativo, que permiten la aplicación de varias capas y la mezcla de los colores, fundidos mediante un suave degradado.

Las únicas aplicaciones perceptibles de pinceladas gruesas al óleo, las encontramos en los brillos de las joyas que portan las mujeres del grupo de la tabla del *Banquete de Herodes*. Pero ante todo, predominan las suaves capas en forma de veladuras degradadas, con un uso masivo en ellas del amarillo (tal vez de estanato de plomo) diluido en secativo. En el resto de las tablas, la pincelada del artista ni siquiera es visible debido a su depurada técnica pictórica. La creación de volúmenes a base de suaves capas superpuestas en forma de aguadas de gran sutileza, es una delicada labor que probablemente sea un remedo de la formación de Cósida como miniaturista, como en el caso de las superficies aterciopeladas en los rostros de las figuras. El caso más destacable de la magistral utilización de los colores aplicados mediante vela-

das degradadas de varias tonalidades, es la figura de *Salomé* de la tabla central que preside el retablo. Los ropajes de dicha figura están realizados mediante una suave solución de carmín granza con secativo, blanco de plomo y amarillo para crear el efecto de colores tornasolados.

También podemos observar otros procedimientos técnicos en la aplicación pictórica, como las marcas de incidencia del pincel de punta redonda en el *frottage* realizado en el fondo de la escena del *Bautismo de Cristo*. En esta tabla, vemos el predominio de tonalidades amarillas fundidas con la combinación de lacas rojas de los ángulos superiores de la escena, que generan la sensación de una atmósfera cálida y de gran fuerza cromática.

En cuanto a la gama de colores de las tablas del retablo, predominan los tonos brillantes y de gran calidad, relegando los ocres y colores fríos a un papel secundario. Sobre el uso del color y las tonalidades tornasoladas características de la pintura de Jerónimo Cósida, debemos destacar la utilización de un tono anaranjado de gran calidez en la tabla dedicada al *Infierno*, en la tabla dedicada al *Paraíso* y en la túnica de uno de los ángeles de la *Segunda Parusía*, que creemos puede estar realizado mediante la mezcla de minio,<sup>11</sup> amarillo oropimente, amarillo de estanato de plomo de gran brillantez y un toque de carmín granza. En el caso del Infierno, dicha mezcla queda potenciada por la utilización predominante de tierras ocres, rojas, y óxido de hierro. Otro ejemplo del uso magistral del color en la obra de Cósida, lo encontramos en el banco de la tabla central dedicada a la *Segunda Parusía*, cuyo fondo se funde con la luz emanada del Salvador mediante veladuras de amarillo de estanato de plomo, con una tonalidad rosácea lograda gracias a la mezcla, de nuevo, de amarillo, rosicler, óxido anaranjado y carmín granza rebajado con blanco de plomo.

En las túnicas de los personajes que presiden las escenas de las tablas, predominan los colores cálidos rojos, verdes, tierras y azules grisáceos. En el caso de las tonalidades rojas, vemos la utilización de lacas, carmín granza, un tono rojizo amoratado extraído probablemente del insecto *kermes vermilio* y tierra roja. Unos colores que quedan contrastados por las tonalidades verdes, como en el caso del pigmento extraído de la malaquita,<sup>12</sup> con el que se realizaba junto al negro de humo el llamado cardenillo (tono verde grisáceo), el verde vejiga (por ejemplo los músicos del Banquete) y el verde de cobre (por ejemplo dos ángeles del Paraíso), este último extraído de la corrosión del propio metal.

El uso de tonalidades verdes y rojas, colores que son complementarios entre sí, crea una contraposición cromática, un recurso utilizado en pintura para centrar la atención del espectador en un punto determinado de la composición. Un juego cromático que encontramos en las parejas de santos, Pedro, Pablo, Santiago y Juan Evangelista, y en la tabla del *Nacimiento de San Juan Bautista*, donde el potente rojo del dosel contrasta con algunos elementos de la vestimenta de los personajes situados en el interior de la estancia, así como en otros puntos de las diversas tablas del retablo. También se debe destacar el tratamiento cromático de algunas de las túnicas azules con transparencias claras como en el caso de San Pablo, Salomé o uno de los ángeles que sostiene

nen en el tondo de la Virgen con el Niño que corona la tabla central del conjunto, que presentan gran cantidad de veladuras a base de azurita, índigo, y blanco de plomo diluido con amarillo en los puntos de luz.

Con todo, vemos un uso brillante del color en las escenas, enfatizado por la aplicación de tonos terrosos en los elementos secundarios. También contemplamos la utilización de tierras ocres, rojas y sombras tostadas mezcladas con otros pigmentos como en el caso de los celajes, realizados con azurita y toques de tierra sombra. Estos colores de gama oscura, contrastan con la brillantez de los rojos, verdes y anaranjados, que potenciados por el masivo uso del amarillo de estannato de plomo en los espacios de mayor luminiscencia, intensifican el efecto de una atmósfera brillante y dirigen al espectador hacia los puntos donde se centra la narración. Por tanto, suponemos que Jerónimo Cósida realizó un estudio pormenorizado de los efectos pictóricos deseados a través de una certera combinación de tonalidades contrapuestas, en concreto, la utilización de colores brillantes y cálidos para acercar las imágenes al espectador, y el uso de tonalidades apagadas relegadas a los puntos menos importantes en la articulación de la composición.

Carmen Morte García  
Mar Aznar Recuenco



- DOMÍNGUEZ ALONSO, Concepción, OLIVA ORTUZAR, Óscar, y CRIADO MAINAR, Jesús, "Restauración del retablo de la Degollación de San Juan Bautista de la Parroquia de Calcena (Zaragoza)", *Tvriaso*, XII, Tarazona, 1995, pp. 279-302.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, "Una obra de Jerónimo Cósida en la colección Stirling de Glasgow", *Archivo Español de Arte*, 94, Madrid, 1951, pp. 166-167. ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España*. Zaragoza, Madrid, CSIC, 1957, p. 308, figs. 867-869.
- Noticias dadas a conocer por CRIADO MAINAR, Jesús, *El círculo artístico del pintor Jerónimo Cósida*, Tarazona, 1987, pp. 32-33.
- Dato en ÁLVARO ZAMORA, M<sup>a</sup> Isabel, y BORRÁS GUALIS, Gonzalo, "El mecenazgo artístico de la iglesia parroquial de Calcena" (II Coloquio de Arte Aragonés, septiembre 1980), en *Seminario de Arte Aragonés*, XXXII, Zaragoza, 1981, pp. 15-16; los autores ya advierten que en el escudo del remate del retablo de San Juan Bautista no figura la heráldica de Pedro de Villarroya, si no la de Pedro de Villalón. Para SEBASTIÁN HORNO, Nicolás, "Los mecenazgos en la creación del Patrimonio Artístico de la iglesia. El mecenazgo de Pedro Villalón de Calcena", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 49, Borja, 2006, pp. 57-66, el figurar el blasón de Villalón en la embocadura de la capilla y en el retablo puede ser porque Pedro Villalón hiciera un mecenazgo general en la iglesia de su villa natal.
- SANZ ARTIBUCILLA, José M<sup>a</sup>, "El maestro entallador Pierres del Fuego I. Sus primeros oficiales y obras en Navarra", *Príncipe de Viana*, XV, Pamplona, 1944, p. 158, doc. XIV.
- Véase SERRANO, Raquel, et al., *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, pp. 62-64, 189, 200 y *passim*.
- MORTE GARCÍA, Carmen, "Noli me tangere", en MORTE GARCÍA, Carmen (comisaria), *El esplendor del Renacimiento en Aragón* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, de junio a septiembre de 2009; Museo de Bellas Artes de Valencia, de octubre de 2009 a enero de 2010; y Museo de Zaragoza, de febrero a abril de 2010), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Generalitat Valenciana, 2009, pp. 237-241, con bibliografía.
- La traducción de los dos textos: El Señor mismo, a la orden dada por la voz de un arcángel y por la trompeta de Dios, bajará del cielo, y los que murieron en Cristo resucitarán en primer lugar; *Biblia de Jerusalén*, ed. 1971 (1 Tes 4, 16).
- Michelangelo e la Sistine. La técnica il restauro il mito* (catálogo de la Mostra), Roma, 1990, pp. 229-257.
- No podemos asegurar con certeza las mezclas que proponemos en la realización de las veladuras tornasoladas en el retablo aquí estudiado, porque no se han hecho análisis químicos de muestras de colores. Hemos realizado una revisión de la denominación de los distintos colores utilizados en la pintura española de la segunda mitad del siglo XVI, y con un trabajo de larga observación, planteamos aquí algunas de las posibles mezclas de diversos pigmentos puros para elaborar la policromía de este retablo. Sobre las fuentes consultadas, expuestas por orden de antigüedad, vid: PACHECO, F., "Libro tercero de la pintura: de su práctica y de todos los modos de exercitarla", *Arte de la Pintura*, 1649; Madrid, Cátedra, introducción, notas, edición y traducción de Bonaventura Bassegoda Hugas, 3<sup>a</sup> ed., Madrid, 2009, pp. 433-550; DOEMER, M., *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Editorial Reverté, 1998; BRUQUETAS GALÁN, Rocio, *Técnicas y materiales en la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 145-371.
- Es un pigmento muy utilizado en la miniatura y no tanto en la pintura al temple graso ni al óleo en general, pero dada la brillantez del color anaranjado conseguido, pensamos que Cósida pudo utilizarlo debido a su pasado como miniaturista. Planteamos esta hipótesis dada la brillantez cromática conseguida, típica de la utilización de minio, en este caso, mezclado con los pigmentos citados, aunque el color anaranjado solía extraerse del óxido de hierro.
- Utilizado tanto para los ropajes de diversas figuras como en los fondos de las tablas dedicadas a los Santos Pedro, Pablo, Santiago el Mayor y San Juan Evangelista, que realizan las figuras vestidas con túnicas y mantos de colores cálidos.

## RESTAURACIÓN



Antes de comenzar la restauración del retablo de San Juan Bautista de Calcena, hace más de quince años, su estado de conservación era pésimo. Según se recoge en la memoria final de la intervención: *Las pinturas presentaban un aspecto lamentable debido al deterioro que había sufrido la pieza en el transcurso de los siglos, agravado por una desafortunada "restauración" moderna que le agregó un barniz alquídico, totalmente inapropiado para la obra y de muy difícil remoción*. En el mismo informe se hace especial referencia, al estado en que se encontraba la tabla del infierno, ya que describiendo las patologías o alteraciones del retablo, señala: *Gran cantidad de lagunas de capa pictórica, que en el caso de la tabla del infierno alcanzaba un 30 % de la superficie, asomando en algunos casos el dibujo subyacente*.



# Nuestra Señora de la Cabeza

**Círculo de Damián FORMENT CABOT** (Valencia, ca. 1475–†Santo Domingo de la Calzada, La Rioja, 1540)

130 (con peana) x 47 x 33 cm

Imagen de bulto en madera de pino, policromada

Hacia 1530

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 89). Depositada en la Iglesia del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, Zaragoza

RESTAURACIÓN

M<sup>a</sup> Pilar del Val Molina (Zaragoza). 2010

Esta interesante talla debió tener su emplazamiento original en la iglesia de San Antonio Abad, de Zaragoza, como así lo da a entender una estampa de autor anónimo en la que aparece dentro de una hornacina con decoración rococó, la Virgen con el Niño vestidos con manto acampanado, como es propio en las esculturas en el Barroco al transformarse en imágenes de vestir. Debajo de las figuras y en el interior de la cartela está el texto siguiente: *N.S. de la Cabeza, venerada / por sus Cofrades en la Iglesia / de S. Antonio Abad de Zaragoza Año de 1774*. El grabado calcográfico se completa con las figuras de S. Roque y S. Sebastián, colocadas sobre pedestales a los lados de la hornacina.

La misma ubicación de esta advocación mariana la da Faustino de Casamayor y también nos proporciona una informa-

ción muy valiosa cuando anota con fecha del 25 de abril de 1799, lo siguiente:

*Con motivo de haverse cerrado la Yglesia de San Anton junto al arco de Toledo, y trasladándose sus Enseres, y rentas a la Iglesia del Santo Hospital de Nuestra Señora de Gracia por orden de S. Magestad se trasladaron igualmente las Cofradías que había en dicha Yglesia, cada una a donde mas acomodò a los Cofrades, y siendo una de ellas la de Nuestra Señora de la Cabeza, que tenia su Altar, Ymagen y Capilla muy compuesta con su lámpara de plata, todo propio de la Cofradía, pidió su Junta dichos Enseres a la Sitiada del referido Santo Hospital, y habiéndoles respondido no los darian sino era para trasladarlos a su Yglesia, la Cofradía se opuso, y últimamente determino dar 100 Escudos por la Ymagen que se veneraba, y no habiéndolo podido conseguir determinò hacer otra nueva como la practicaron [la llevaron a bendecir al arzobispo y la colocaron en la Santa Capilla al lado de Ntra. Sra. Del Pilar donde estuvo cinco días] fue conducida [...] a la Yglesia de los Padres de San Caietano [...].<sup>1</sup>*

Es cierta esta última ubicación como lo atestigua un segundo grabado a buril en el que se repite la iconografía descrita en el anterior y cambia parte del texto de la inscripción de la cartela: *N. S. de la Cabeza, Venerada / por sus Cofrades en la Iglesia / D PP. Cayetanos de Zaragoza Año de 1774*.<sup>2</sup> Sin duda se trata de la misma plancha, aunque retallada tras un uso prolongado de la lámina y el interés de modificar las inscripciones. El nuevo trabajo inciso es de menor calidad, pues desaparecen las zonas de penumbra y, por tanto, la volumetría que se aprecia en el manto y la hornacina. Incluso, el grabador altera el aspecto de los rostros, que resultan menos naturalistas. Al comparar el texto, la indicación del templo de los Cayetanos presenta unos espacios mayores a izquierda y derecha. En cambio, se mantuvo el mismo año de 1774 y la explicación puede ser porque en esa fecha la co-

*Nuestra Señora de la Cabeza con San Roque y San Sebastián*. Grabado anónimo • *Virgen con el Niño*, Damián Forment. Retablo mayor del Monasterio de Poblet (Tarragona).





fradía decidió la abertura de una lámina, porque disponían de medios económicos para hacerlo o por algún acontecimiento especial.

El testimonio de Casamayor, testigo de los hechos que narra, nos ayuda a entender esta segunda estampa dado que la cofradía de Nuestra Señora de la Cabeza se había trasladado a la iglesia de San Cayetano (Santa Isabel de Portugal). En este templo, que pertenecía al convento de la Orden de los Teatinos hasta la Desamortización de Mendizábal, hay una pequeña figura, maniquí que se debió realizar en ese año 1799.

En 1808, en la Guerra de la Independencia, se destruyó el hospital de Nuestra Señora de Gracia, de Zaragoza y el escaso patrimonio mueble que quedó se traslada a la iglesia del hospital de Nuestra Señora de la Piedad o de enfermos convalecientes, hoy Hospital Provincial de esta ciudad. A raíz de esta contienda la talla se debió repintar y el 14 de octubre de 1818 el platero Domingo Estrada recibe 21 onzas y 1/4 por hacer una corona para la Virgen de la Cabeza y unos rayos para el Niño.<sup>3</sup> En esas fechas se debió hacer la peana adosada en el lado izquierdo del crucero y en este soporte se escribió: *NTRA SEÑORA DE LA CABEZA*; encima se colocó la imagen, según está hoy.

El grabador anónimo de la plancha de esta advocación mariana hizo algunos cambios respecto a la escultura. En la Virgen ha suprimido el manto en la cabeza –mantiene el cabello largo ondulado– y ha variado la postura de la mano izquierda sujetando un ramo.<sup>4</sup>

*Nuestra Señora de la Cabeza* sigue un modelo italiano de ascendencia rafaelesca. La postura inestable del Niño agarrando el manto de su Madre puede estar inspirada en la figura homónima de la *Madonna Colonna* (Berlín, Museo Staatlinche), sin llegar al tipo del gracioso lactante de Rafael.<sup>5</sup> La tipología figurativa de la Virgen y la flexión de la cabeza también se relacionan con la misma obra del Maestro de Urbino.

Queremos reseñar que la imagen es casi igual a la *Virgen con el Niño* que preside el retablo mayor de Poblet, de alabastro, contratado por Damián Forment en 1527 y finalizado en 1529. El problema en esta escultura catalana es su mutilación en el siglo XIX y que en 1936, Joan Rebull i Torroja reconstruye las cabezas de María y de Jesús, tal como en la actualidad están. El juego de pliegues se reitera en ambas obras, únicamente el Niño viste túnica en la imagen de alabastro y la túnica de la Virgen varía un poco de cintura para arriba. La imagen de *Nuestra Señora de la Cabeza* se asemeja a otra de Forment, en concreto a la *Virgen con el Niño* de Salvatierra de Esca (Zaragoza), pero la postura de las dos figuras está invertida.

Otras notas muy formentianas de la escultura que se expone se advierte también en el contrabalanceo y el ritmo entre las dos figuras. Por otra parte, el Niño Jesús es un arquetipo infantil que ya lo emplea Forment en el basamento del *retablo mayor* de la Basílica Catedral de Nuestra Señora del Pilar, de Zaragoza (1509-12) y todavía lo mantiene en su última obra realizada entre 1537-1540, nos referimos al antiguo *retablo mayor* de la catedral de Santo Domingo

de la Calzada (La Rioja). Un modelo que reiteran sus discípulos como, por ejemplo, hace Pedro de Lasasosa, en el *retablo de Santa Ana* de Montmesa (Huesca), de 1537.

No conocemos datos documentales para aseverar la autoría de la talla, si bien estamos seguros que no es obra del siglo XVIII como hasta la fecha estaba catalogada. El *ductus* formal es renacentista y la policromía original recuperada después de la restauración es del siglo XVI.

Si hemos comentado la estrecha relación con las formas artísticas de Forment, también encontramos referencias a obras de Juan de Moreto, así el óvalo de la Virgen recuerda al de la segunda santa colocada en el banco del *retablo de San Miguel* de la catedral de Jaca, contratado por el italiano en 1520, aunque en todo el proyecto de la capilla intervinieron Gil Morlanes, el Joven y Juan de Salas; este último discípulo de Forment es el que debió colaborar en el citado retablo. Y toda la imagen que ahora estudiamos la hallamos muy similar, aunque en postura invertida, a la *Virgen con el Niño*, sobre el Pilar dentro de un medallón, de la sillera del coro del Pilar de Zaragoza (1542-1548), en la que junto a Moreto participan Nicolás Lobato y Esteban de Obray. Este segundo ejemplo podría deberse a que era ya un modelo habitual en la imaginería mariana en Aragón, sin olvidar la relación profesional entre los escultores más destacados que trabajan en Aragón y se unen para la realización conjunta de las mismas obras. Recordemos que en 1532 Forment y Moreto se asociaban.

Para la realización de la imagen de *Nuestra Señora de la Cabeza* se emplearon dos piezas de madera de pino unidas y se concibió para estar alojada en una hornacina, por cuya razón no está trabajada en la parte posterior, si bien es maciza. En la base, por la parte de delante, se le añadió un grupo de tres cabezas de angelitos sobre nubes de formas dieciochescas. Las partes más dañadas de la talla son las dos cabezas de María y del Niño, como consecuencia de las coronas metálicas que llevaron. Sin embargo, lo más alterado es la policromía original, que fue dorada “al agua” con láminas de pan de oro. Quedan restos de esgrafiados con pequeños motivos decorativos vegetales y brocado aplicado en la túnica de la Virgen.

Hubo una segunda policromía, hacia 1800, encima de la del siglo XVI, en la que se repintó toda la escultura. Entonces se debieron realizar nuevas carnaciones sin duda por las lagunas que presentaban las originales, como se advierte en los rostros.

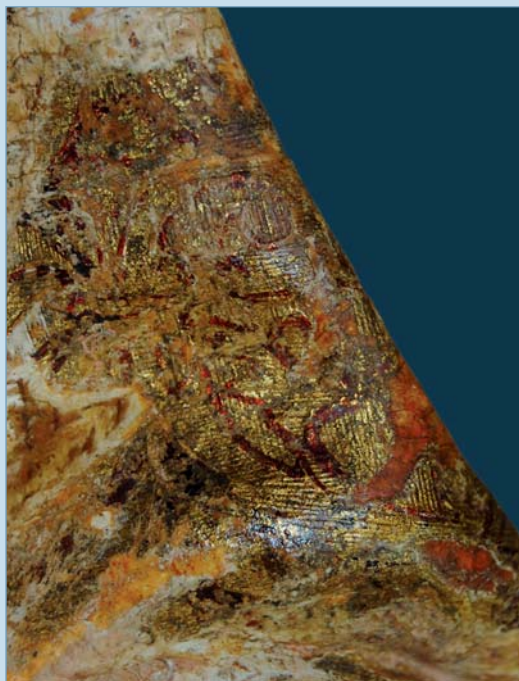
De la devoción a Nuestra Señora de la Cabeza en Aragón se hace eco el padre Faci en 1739 (p. 352), aunque no menciona esta escultura de Zaragoza, escribe sobre la imagen de Nuestra Señora de la Cabeza en la localidad de Valdehorna (Zaragoza) y relata el milagro de la Virgen en el cerro de la Cabeza (1227), en Sierra Morena. En este lugar se levantó un templo y en la actualidad la devoción a esta advocación marina se da de manera esencial en Andalucía. Lope de Vega destaca entre las Vírgenes en España, la Virgen de la Cabeza, la de Montserrat, El Pilar de Zaragoza y Guadalupe.<sup>6</sup>

Carmen Morte García



- 1 CASAMAYOR, Faustino, *Años Políticos e Históricos*, 1782-1833, Biblioteca Universitaria de Zaragoza, ms 117, f. 43r; en el ms. 116, 8 de diciembre de 1798, ff. 151v-152v, Casamayor ya da cuenta del traslado al Hospital de Ntra. Sra. de Gracia de la imagen titular de la iglesia de San Antonio Abad y de otras pertenencias.
- 2 ROY SINUSÍA, Luis, *El Arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, IFC, 2006, p. 620, núm. 528. Agradezco al Dr. Roy sus indicaciones sobre los grabados de Ntra. Sra. de la Cabeza.
- 3 Archivo Diputación de Zaragoza, leg. 361; el dato en CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. T. I. Pintura, Escultura y Retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, p. 321, núm. 523.  
<http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 89].
- 4 En la escultura de madera la postura de los dedos de la mano izquierda de la Virgen indican que entre ellos tuvo algún elemento, posiblemente un ramo.
- 5 No obstante, la postura del Niño ya podemos encontrarla en la Virtud de la Caridad, colocada en una hornacina del monumento funerario del Cardenal Ludovico Podocataro (Roma, Santa María del Popolo), atribuido al taller de Andrea Bregno.
- 6 La cita, en GÓMEZ MARTÍNEZ, Enrique, "La devoción popular a Ntra. Sra. de la Cabeza, de Sierra Morena, en Andalucía de los siglos XVI y XVII", *La religiosidad popular. II. Vida y muerte: La imaginación religiosa*, Sevilla, Anthropos, 1989, p. 495.

## RESTAURACIÓN



Cabe destacar en esta escultura policromada la técnica del brocado aplicado que ha sido descubierto bajo una repolicromía tardía. Esta técnica pictórica tiene una aplicación limitada en el tiempo; sólo se realiza en los siglos XV y XVI, desapareciendo posteriormente y sustituyéndose por otras técnicas de ejecución más sencilla. Debido al mal envejecimiento del material que lo constituye, son muy pocos los casos conservados.

El brocado aplicado es una decoración dorada que imita los tejidos brocados, pero distinta del dorado al agua o al mixtión tradicional que era aplicado directamente sobre la obra. Para su realización se partía de una matriz de madera o metal en la que, mediante incisión, se dibujaba en negativo el motivo deseado, con un rayado paralelo que imitaba los hilos de la tela. En el caso que nos ocupa, la matriz sería seguramente metálica, ya que la gran cantidad de rayas que hay por cm<sup>2</sup> no se podrían realizar sobre un material como la madera, debido a la irregularidad de su superficie. Mediante presión se pasaba ese dibujo a una lámina de estaño. Esta lámina se separaba de la matriz y se rellenaba con masilla en su reverso. Se doraba a la sisa o al mixtión, se policromaba y se pegaba sobre la zona de la obra que se quería decorar. En esta imagen la decoración sobre el oro se realizó a pincel con laca roja. La analítica realizada por el Laboratorio de química del Gobierno de Aragón ha confirmado la existencia de la lámina de estaño.

## San Jerónimo

**Autor desconocido. Círculo de Damián FORMENT CABOT** (Valencia, ca. 1475–† Santo Domingo de la Calzada, La Rioja, 1540)

107 x 29 x 38 cm

Madera tallada y policromada

Hacia 1535–1540

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 464)

### RESTAURACIÓN

Taller del Servicio de Restauración de la Diputación Provincial de Zaragoza. Dirección: Nuria Moreno Hernández. 2004

Escultura de talla exenta de *San Jerónimo*, sin duda concebida para ser acogida por una hornacina en un retablo escultórico, realizado entre el año 1535 y 1540, del que carecemos de noticias sobre su paradero.<sup>1</sup> Con respecto a la escultura de San Jerónimo que nos ocupa, tenemos información desde la década de los años sesenta del siglo XIX, cuando formaba parte de los fondos de la Real Casa de la Misericordia, actual edificio Pignatelli, sede del Gobierno de Aragón.<sup>2</sup>

A pesar de que no hemos podido averiguar el retablo al que estaría adscrita esta pieza escultórica, planteamos la posibilidad de que dicho hipotético bien mueble, contara con alguna obra más de las conservadas en los fondos del patrimonio artístico de la Diputación de Zaragoza, como en el caso de una figura de bulto redondo dedicada a *San Francisco de Asís*, hasta el momento datada en el siglo XIX por la policromía decimonónica que cubre su superficie.<sup>3</sup> Justificaremos este planteamiento brevemente en relación a los inventarios que vinculan la escultura de San Francisco de Asís con el San Jerónimo como obras de parecida factura y tamaño.

Sobre la trayectoria de la pieza, tenemos datos pertenecientes al año 1871,<sup>4</sup> gracias al “Informe sobre los hospitales y casas de beneficencia de Zaragoza”, con el correspondiente inventario de enfermos, asistentes y abastecimiento de los materiales necesarios, entre los que hallamos la Real Casa de la Misericordia, que cuenta con una descripción de los bienes muebles atesorados en su iglesia. Entre ellos, encontramos la figura de San Jerónimo en relación a la descripción que la nombrada Comisión de Beneficencia provincial realizó del *retablo del altar primero del lado del Evangelio*. Este retablo, sin dedicación, contaba con una escultura de Cristo Crucificado de unos dos metros de longitud, una imagen de Nuestra Señora de los Dolores completamente vestida con las manos y el rostro esculpidos, con corona y espada de hoja de lata, una escultura de bulto redondo de San Francisco de Asís de poco más de un metro de altura, y un San Jerónimo que se corresponde con la obra aquí analizada, información en la que no se expresan las dataciones concretas de las obras.<sup>5</sup>

La siguiente noticia sobre la escultura de San Jerónimo, ya procede de los años ochenta del siglo XX, y viene de la mano de la monografía dedicada a la Real Casa de la Misericordia por Jesús Martínez Verón. En los inventarios analizados por el autor, pertenecientes a los años sesenta del siglo XIX, aparece una mención a la escultura de San Jerónimo y a la ya citada dedicada a San Francisco, dentro de las obras de *producción en serie o nulo valor artístico*, encuadradas como pequeñas piezas de adoración sin interés plástico, adscritas al siglo XIX.<sup>6</sup> Una datación incorrecta propiciada por la capa de policromía superpuesta a la obra en el siglo XIX, y que ya corregida en San Jerónimo, hacemos probablemente extensible al San Francisco de Asís anteriormente citado. Por tanto, el retablo sin dedicación ubicado en 1871 en la iglesia de la Real Casa de la Misericordia, procedía de una serie de fondos inconexos de obras fragmentarias de difícil localización, ubicadas en los fondos de esta institución benéfica, y por tanto, estaba formado por piezas de distinto origen.

Actualmente podemos afirmar que la escultura de San Jerónimo es una obra del siglo XVI, vinculada a los modelos escultóricos del Renacimiento aragonés, y relacionada en la concepción de sus formas con el círculo del gran escultor Damián Forment, que vertió prototipos reproducidos, o que inspiraron, a los artistas formados en la primera mitad del siglo XVI que siguieron su estela. El modelo formentiano escogido para esta representación es el Santo homónimo ubicado en una de las hornacinas aveneradas de las calles laterales del cuerpo del *retablo de Santa Ana* en la catedral de Huesca (1520-1525),<sup>7</sup> obra en alabastro de gran calidad, con un tratamiento italianizante en la concepción escultórica, muy alejado de la factura de la escultura que nos ocupa. Un modelo que parece ser pudo circular por los medios artísticos europeos en forma de estampa, ya que volvemos a ver el mismo prototipo formal del Santo en la obra realizada en torno a 1565 por el escultor manierista Alessandro Vittoria, discípulo de Jacopo Sansovino, para la iglesia de Santa María dei Frari en Venecia, cuarenta años después de la rea-



*San Jerónimo*, Damián Forment. Retablo de la capilla de Santa Ana en la catedral de Huesca.



lización del San Jerónimo de la capilla de Santa Ana por Damián Forment.

De los artistas del círculo de Forment que pudieron realizar esta obra escultórica dentro de un conjunto retablistico, nos decantamos por el imaginero Pedro de Lasaosa, discípulo de Forment y del italiano Juan de Moreto, que reproduce los modelos del maestro con una plástica un tanto hierática y alejada de la calidad del artista valenciano. Del escultor Pedro de Lasaosa se tienen pocas noticias, la mayor parte de ellas, relacionadas con los contratos realizados junto a Juan de Moreto y Miguel Peñaranda en la década de los años treinta del siglo XVI. La factura del San Jerónimo se puede relacionar con obras de Lasaosa como el retablo de San Andrés de Fago (Huesca), donde vemos en las calles extremas del primer piso del cuerpo, situadas bajo hornacinas, las imágenes de San Pedro y San Pablo, de similar ejecución a la obra aquí analizada.

El mismo parecido formal encontramos entre la citada obra escultórica de San Francisco de Asís, ubicada en la Antigua Maternidad de Zaragoza, que goza de grandes similitudes formales con los modelos del retablo de Santa Ana en Montesa (Huesca), contratado en 1537. Por ello, decidimos plantear la hipótesis de que las dos obras procedan del mismo origen, aún desconocido, y pertenezcan a la mano de Pedro de Lasaosa.

San Jerónimo aparece representado con su iconografía habitual como penitente, con la calavera, la Biblia y el león a sus pies. Su cuerpo erguido se apoya en un tronco de árbol donde apoya el sagrado libro, cuya traducción al latín, la *Vulgata*, tradicionalmente se le atribuye. La figura del Santo se sitúa en un leve *contraposto*, bastante forzado, que permite avanzar la pierna izquierda del San Jerónimo y mostrar su anatomía. Tanto en el recurso del tronco lateral que sustenta el bulto del escultórico de la figura, como en el león situado a sus pies, la obra sigue las formas artísticas de Forment al pie de la letra, herencia que el escultor valenciano legó a los artistas plásticos de la escultura de la primera mitad del siglo XVI, a pesar de que esta reproducción de su modelo, denote peor calidad.

La obra, realizada en madera de pino sin ahuecar, presentaría en origen aplicaciones de pan de oro que son visibles en el león situado a los pies de San Jerónimo. Por tanto, la policromía que recubre su superficie, a excepción de las encarnaciones de mayor calidad, está velada por la capa pictórica decimonónica, esta última, con el empleo del color rojo para el manto que recubre su anatomía, marrones para el león y el tronco que sustenta la escultura, y blanco hueso para la calavera y la túnica desmadejada que cubre su cuerpo.

Mar Aznar Recuenco

...

- 1 No tenemos certeza de la procedencia de la obra, ya que como en otros muchos casos, el patrimonio de Zaragoza ha sido víctima de la fragmentación de las diferentes piezas conservadas de un mismo bien mueble, divisiones que tuvieron como factor desencadenante las subastas públicas tras las desamortizaciones o la destrucción a consecuencia de la Guerra de la Independencia.

- 2 CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura, Escultura, Retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, p. 341, núm. 580. <http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 464].
- 3 CALVO, *Patrimonio cultural...*, 1991, p. 341, núm. 579.
- 4 Hemos consultado fuentes históricas en el Instituto Bibliográfico Aragonés con el fin de poder encontrar publicaciones anteriores a 1871, y en verdad, las descripciones son muy escuetas y no dan noticias detalladas de los bienes muebles de la iglesia de la Real Casa de la Misericordia.
- 5 PÉREZ BAERLA, Mariano, PADILLA, Ventura, y ZABAL, Juan, *Informe sobre la Beneficencia Provincial de Zaragoza presentada por la Comisión encargada de este ramo. que comprende el Hospital de Enfermos, Manicomio, Casa-Cuna y Casa de Maternidad de Nuestra Señora de Gracia, el Hospicio de Nuestra Señora de Misericordia y los de Calatayud y Tarazona, con los Inventarios Generales de todo el mobiliario, útiles y fincas y el movimiento de caudales acogidos durante el año económico de 1869 a 70*, Zaragoza, Imprenta Provincial, 1871, p. 93.
- 6 MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *La Real Casa de Misericordia*, vol. I, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1985, p. 266, n. 198, y pp. 273-276.
- 7 MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment, escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2009, pp. 244-247.

## RESTAURACIÓN



El estado de conservación de la parte inferior de la escultura era peor que el del resto de la talla. El ataque de insectos xilófagos se había localizado en dicha zona, llegando a provocar la pérdida de parte de los dedos del pie derecho del santo y también de parte de la roca de la base de apoyo. El aporte excesivo de humedad había contribuido a la disgregación del aparejo y consecuentemente a la falta de adhesión con la policromía superior, llegándose a producir su pérdida en varios puntos.

## Escultura del Cristo yacente con urna procesional

### Autor desconocido

184 x 50 cm (imagen); 183 x 205 x 80 cm (urna)

Madera de pino. Imagen policromada al óleo (imagen); urna dorada y policromada

Hacia 1550

**MONTERDE** (Zaragoza), ermita de la Virgen del Castillo. Ayuntamiento de Monterde

### RESTAURACIÓN

Plan 2006–2007. ProArte (Zaragoza). Dirección: Begoña Nieto García. 2007

Esta notable escultura de Cristo yacente se conserva en la ermita de la Virgen del Castillo de Monterde pero según José M<sup>a</sup> López Landa procede del monasterio de Nuestra Señora de Piedra, en donde habría permanecido hasta la Desamortización de 1835.<sup>1</sup> Francisco Abbad en su *Catálogo Monumental* se hace eco de estos datos sin citar su origen al inventariar la imagen, que considera un trabajo del siglo XVII, y la urna que la alberga, definida como un templete barroco del siglo XVIII, de arte popular.<sup>2</sup>

A pesar de que no disponemos de documentación que la refrende, la aseveración de José M<sup>a</sup> López Landa parece verosímil pues creemos que nuestro Cristo yacente debe identificarse con el que fray Roque Alberto Faci vio en el trasagrario de la iglesia bernarda y recoge en ese fascinante catálogo de imágenes aparecidas o con propiedades taumátúrgicas que constituye su *Aragon Reyno de Christo y Dote de Maria SS.<sup>ma</sup>*. Así, entre las representaciones de Cristo enumeradas en la Primera Parte del trabajo, editada en Zaragoza en 1739, figura la *Santa Imagen de Christo N.<sup>o</sup> S.<sup>or</sup> en su Sepulcro, en el Real Monasterio de Nuestra Señora de Piedra*, que describe en los siguientes términos:

*Las glorias de este Real Monasterio de N.S.<sup>a</sup> de Piedra, solamente las abreviarà bien, quien afirme, que todo èl es un Cielo: dixè algunas, tratando del SS. Mysterio, que adora en èl, Aragon, y agora, para dar alguna noticia de la Milagrosa Imagen de Christo N. Señor en Su Santo Sepulcro, a quien tiembla todo el Infierno, y venera singular, aquel Monasterio, describirè brevemente, el centro de aquel Cielo. Es aquel, el Trasagrario: ay en este un Armario muy capaz, y riquísimo, con tres divisiones à lo largo: en la primera, y superior ay tres Armarios: en el de medio, y principal, esta el Señor Sacramentado: en el de la mano derecha el SS. Mysterio, ò Dubio: en el de la mano izquierda ay dos riquísimas Cruces con su preciosísimo “Lignum Crucis”; la una riquísima, de cristal, tenia en su oratorio la Señora Emperatriz Doña Maria de Austria, y franqueandola esta Señora al V.D. Juan de Palafox (entonces Limosnero suyo) Obispo de la Puebla de los Angeles, y despues de Osma, la donò este Grande Prelado à*

*aquel Real Monasterio, de quien fue singular Bienhechor: la otra Cruz es antigua, y servia de Pectoral, Escudo, y Siliçio a N. Rey D. Jayme I. de Aragon, llamado el Conquistador. Al lado de este Armario se venera “N. S.<sup>a</sup> de Piedra”, de quien se dira en su lugar.*

*En la segunda division, ò cuerpo de aquel Armario, se veneran en quatro Cofrecitos, las Reliquias de varios Santos: todas dan testimonio de su verdad, en la fragancia inexplicable, que exhalan, y en dia de qualquier de los Santos, es mayor, la que se nota en su Reliquia. En la tercera division està la S. Imagen de Christo N. Señor (de que agora trato) en su Santo Sepulcro: tiene en alto, dos varas, y tercia: al lado derecho, en la llaga del Costado, ay una caxita, à modo de gaveta, cerrada con llave, que entra por la misma llaga: dentro de la dicha caxita (tiene en alto medio palmo, y uno en lo ancho) està una Lapidita pequenita, sobre esta un corazon de plata sobredorada, donde se reserva la S. Eucaristia en el Jueves Santo, y se lleva al Monumento, en vez de Caliz: en el Viernes, seis Sacerdotes con toallas, y velos negros lo llevavan en tiempos no muy antiguos (oy viven algunos, que vieron esta ceremonia) en Procession desde el Monumento al Altar Mayor, para dar fin al oficio; pero esta ceremonia oy no se practica; si solo, se pone la S. Imagen en el Monumento, y el SS. Sacramento en aquel corazon, pues como dize S. Augustin de la Llaga del Costado, manaron los Sacramentos.*



Urna para el Cristo yacente.



*Esta la S. Imagen en lo restante del año en el lugar ya dicho, en un Sepulcro, que tiene en alto cinco palmos: descansa la S. Imagen sobre un colchoncito, y su Sagrada Cabeza en dos almohadas de terciopelo carmesi: y se cubre con tafetan negro: es la materia, de que fue formada la S. Imagen, Pino: el singular Patrocinio de esta S. Imagen se vee patente en la libertad, que à su vista, han logrado innumerables poseidos del demonio; aqui se vee el Infierno hollado, à vista de aquel Dios, que en la Cruz lo dexò vencido: los demonios mas rebeldes cessan de molestar en lo arreptico, al adorar los Energumenos aquellas Sacratissima Llaga, Custodia de Dios Sacramentado, y Fuente de todos los Sacramentos: son necesarios muchos preceptos, y aun inclinar à los Energumenos, para que adoren aquella Divinissima Fuente. Este Santo Sepulcro es la Estacion Segunda, en que son exorcizados los Energumenos en aquel Monasterio, siendo la primera, la Capilla de "N. S.º de la Blanca", de que se dira en su lugar, y la tercera se haze, exponiendo el SS. Misterio, ò Dubio.<sup>3</sup>*

En nuestra opinión, el hecho de que el Cristo yacente de Monterde incorpore un relicario a la altura de la herida del costado preciso, como se ha visto, para el uso que desempeñaba en la liturgia del Jueves Santo, permite identificarlo con razonable seguridad con el que el padre Faci contempló en el monasterio de Piedra.

#### La imagen de Cristo yacente

La instalación en Calatayud a mediados del siglo XII de la Orden del Santo Sepulcro, a la que también pertenecían las localidades comarcanas de Tobed y Nuévalos, es un factor importante a la hora de valorar la amplia difusión que alcanzó en este territorio el culto al Santo Entierro, sin duda

ya en los últimos siglos medievales, aunque bien documentado tan sólo a partir del siglo XVI. En este sentido, interesa recordar que la propia colegiata bilbilitana del Santo Sepulcro, reconstruida entre 1605 y 1613, está presidida por un bello Cristo yacente de hacia 1600 que, a no dudar, perpetúa una tradición iconográfica y devocional muy anterior.<sup>4</sup>

La costumbre bajomedieval de poner en escena grupos complejos del Santo Entierro en los que el cuerpo sin vida de Cristo descansa en el sepulcro rodeado por José de Arimatea, Nicodemo, la Virgen, San Juan Evangelista, María Magdalena, María Cleofás y María Salomé, ilustrada todavía en el Aragón de las primeras décadas del siglo XVI por el conjunto –ahora muy mutilado– que Gabriel Joly realizó en alabastro en 1529-1530 para el monasterio de Sigena,<sup>5</sup> dejó paso con el tiempo a la moda de concentrar la atención en las posibilidades plásticas y devocionales que ofrecía la dramática plasmación del cuerpo lacerado y sin vida de Cristo, la fórmula que a la postre haría triunfar la Contrarreforma a partir de las últimas décadas del Quinientos.

Nuestra escultura es una bella talla renacentista de formas robustas y modelado expresivo que mantiene –si bien muy restaurada– la policromía original de tonos sonrosados que subraya los efectos del castigo físico, recreándose en la evocación de las huellas de los azotes y las heridas sangrantes.<sup>6</sup> La cabeza muestra unas facciones serenas, a la manera de Cristos muertos de Damián Forment como el que protagoniza el altorrelieve de la *Lamentación ante el cuerpo muerto de Cristo* (1538) incluido en el compartimento central del banco del retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada.<sup>7</sup> La anatomía poderosa pero de musculatura apenas marcada también apunta a la escultura aragonesa del segundo cuarto del siglo XVI.



Cristo (detalle) con el relicario.



A diferencia del Cristo yacente del Santo Sepulcro de Sigüenza y del conservado en la sala capitular del monasterio de la Resurrección de Zaragoza, obra que se considera llegada desde Roma en el año 1552,<sup>8</sup> el de Monterde no une las manos sobre el paño de pureza, sino que abre los brazos en un gesto tenso, dirigiendo el izquierdo con elegancia hacia el costado derecho. No hay que olvidar que nuestra escultura tiene la particularidad de ocultar un relicario extraíble coincidiendo con la herida del costado, evidenciando que se concibió para una contemplación lateral que hiciera más patente la exhibición del receptáculo que, según el padre Faci, estaba destinado a contener la Sagrada Forma convirtiendo la talla en un relicario eucarístico. La escultura tiene, por último, las piernas ligeramente flexionadas, con los pies por encima del eje que establece la columna vertebral, de manera que la presentación correcta, con los talones apoyados, exige la colocación de unas almohadas bajo la cabeza para que el tronco quede ligeramente incorporado, tal y como apunta la meticulosa descripción del padre Faci.

Estas características, incluida la inserción de un relicario eucarístico en el costado, remiten a la tipología del célebre Cristo yacente del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, una obra atribuida de forma quizás algo precipitada al escultor real Gaspar Becerra.<sup>9</sup> La escultura madrileña

ofrece una eficaz respuesta en clave expresiva a las nuevas demandas devocionales de la Contrarreforma. Aunque su calidad artística es muy superior a la de la imagen aragonesa y sus formas resultan más avanzadas, fue pensada para una utilización litúrgica en buena medida equiparable: no consta que se colocara en el monumento pascual tras la liturgia del Jueves Santo, como se hacía con el Cristo de Monterde, pero como éste se procesionaba tras los oficios del Viernes Santo. Las dos tallas adoptan, además, una postura corporal casi idéntica que subraya el parentesco apuntado.

La escultura de las Descalzas incluye, por último, un viril en el relicario que hace más patente, si cabe, la reserva de la Sagrada Forma y la convierte en una verdadera custodia antropomorfa. Si se admite su controvertida asociación a Gaspar Becerra,<sup>10</sup> cabe suponer que se esculpiera por los años en los que este artista se ocupaba de la realización del retablo mayor del mismo convento por voluntad de la princesa doña Juana de Austria quien, al parecer, lo encargó en 1563 no estando todavía ultimado para 1565.<sup>11</sup> Esta datación es coherente con el estilo de la talla de las Descalzas, de formas más evolucionadas que la de Monterde. A nuestro modo de ver, el Cristo del monasterio de Nuestra Señora de Piedra es tributario de la imaginaria zaragozana del segundo cuarto del siglo XVI y bien pudo hacerse al filo de 1550, incluso algunos años antes.



*Cristo yacente*, atribuido a Gaspar Becerra. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

### La urna funeraria

También se ha procedido a restaurar la urna de madera y cristal en la que se exhibe el Cristo yacente, una estructura de apreciables dimensiones que podría corresponderse con el *Sepulcro* de cinco palmos de altura (95 cm) mencionado por el padre Faci en 1739. El féretro encaja, en efecto, con las formas propias del Barroco clasicista que en Aragón empieza a imponerse en el segundo cuarto del siglo XVIII para alcanzar su plena madurez en la segunda mitad de la centuria, y puede relacionarse con los trabajos acometidos en la iglesia petrense por las mismas fechas, que concluirían con la erección de un nuevo retablo mayor (1758-1768) del que sólo se ha identificado el grupo titular de la *Asunción de la Virgen*, ahora en la iglesia parroquial de Ateca.<sup>12</sup>

Consta de urna propiamente dicha y tapa de cierre. La urna es una estructura paralelepípedica con los ángulos achaflanados, en los que se acomodan pseudopilastras con ancones. Sobre éstas apoya en primer lugar un sencillo entablamento que recorre todo el perímetro y en el que se juega con el acabado en oro para el arquitrabe y la cornisa, y un marmorizado en blanco, verde y rosa para el friso; más arriba carga un amplio copete de sección cóncava en negro que finaliza en su propia moldura dorada, creando un bello efecto cromático. Los cuatro frentes de la urna se clausuran con cristal para permitir a los fieles la visión de la escultura.

El tape es una estructura de acusado desarrollo vertical. Presenta sección cóncava en los cuatro frentes que se unen en un copete que repite la forma del que culmina la urna y sobre el que descansa un tejazoz semicircular. Las líneas estructurales están remarcadas por molduras en oro reforzadas por bandas en negro hacia los cuatro paños convergentes y también hacia el tejazoz. Ello establece de

nuevo un bello contraste policromo con las superficies de los paños y el tejazoz, zonas en las que la policromía imita la apariencia de materiales lujosos como jaspes u ónicos para, de este modo, subrayar la prestancia de la pieza. En el frente principal, la zona central del paño incluye la representación de los instrumentos de la Pasión –la escalera, el martillo, la lanza y la caña con la esponja– que destacan contra el fondo reiterando la bicromía oro-negro ya descrita para las líneas estructurales.

Jesús Criado Mainar



- 1 LÓPEZ LANDA, José M<sup>a</sup>, "El Monasterio de Piedra. Historia y Arte", *Cuadernos Aragoneses*, II, Zaragoza, 1947, pp. 30-31, que no hemos podido consultar.
- 2 ABBAD RIOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, t. I, p. 255. En la ermita nuestra urna se dispone bajo un baldaquino de columnas salomónicas –desmontado en el momento actual–, lo que confiere sentido a la descripción.
- 3 FACI, fray Roque Alberto, *Aragón, reyno de Christo y dote de Maria SS.ma*, Zaragoza, Joseph Fort, tomo Primero, parte Primera, Zaragoza, 1739, pp. 98-99. Citamos por la edición facsímil de Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1979.
- 4 COS, Mariano del, y EYARALAR, Felipe, *Glorias de Calatayud y de su antiguo partido*, Calatayud, imp. de Celestino Coma, 1845, 2<sup>a</sup> parte, pp. 22-25, citamos por la edición facsímil de Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1988; BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., y LÓPEZ SAMPEDRO, Germán, *Guía monumental y artística de Calatayud*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, pp. 114-115; QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio, y RINCÓN GARCÍA, Wifredo, *La Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2008, pp. 73-76.
- 5 Ubicado en origen en una pequeña capilla abierta en un lateral de la sala capitular. Véase PANO, Mariano de, "El Real Monasterio de Sige-

- na”, *Aragón Histórico y Monumental*, Zaragoza, 1883, pp. 70 y 80; SERRANO, Raquel, MIÑANA, M<sup>a</sup> Luisa, HERNANDEZ, Ángel, CALVO, Rosalía, y SARRIA, Fernando, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, p. 271, n. 57. Se conservan fotografías anteriores a su mutilación, reproducidas en BIARGE, Fernando (coord.), *Real Monasterio de Sigüenza. Fotografías. 1890-1936*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1997, pp. 87-89. Sabemos, no obstante, de la existencia de otros ejemplos aragoneses desaparecidos de esta misma iconografía datados en fechas algo posteriores dentro del siglo XVI.
- 6 Una primera aproximación al estudio de la obra en CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca Comunidad de Calatayud, 2008, pp. 143-146.
  - 7 RAMÍREZ MARTÍNEZ, José Manuel, “18. Quinta Angustia”, en FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (comisario), *Damián Forment, escultor renacentista. Retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, San Sebastián, Catedral de Santo Domingo de la Calzada, 1995, pp. 278-281; MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment, escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2009, p. 378.
  - 8 MANZANO MARTÍN, Braulio, S.I., “Relación del Cristo yacente del monasterio de la Resurrección de Zaragoza, con la Sábana Santa o de Turín”, *I Jornada de Estudio. La Orden del Santo Sepulcro*, Calatayud-Zaragoza, Alpuerto, 1991, pp. 239-244.
  - 9 TORMO, Elías, “Gaspar Becerra”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LXV, Madrid, 1912, pp. 66-71.
  - 10 Con la que se muestra muy crítico MARIAS, Fernando, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 591-592.
  - 11 GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen, *Gaspar Becerra y las pinturas de la Torre de la Reina en el Palacio de El Pardo. Una nueva lectura tras su restauración*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2005, p. 47.
  - 12 ALLO MANERO, Adita, y ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, “Las obras en el Real Monasterio de Nuestra Señora de Piedra entre los años de 1740 a 1768”, *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, t. II, *El Arte Barroco en Aragón*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1985, pp. 167-172.

## RESTAURACIÓN



Como se puede apreciar en las imágenes, la policromía de esta talla presentaba un estado de conservación pésimo. La capa pictórica había perdido en multitud de zonas su adhesión al aparejo, lo que había provocado en muchas ocasiones su pérdida y en otras su levantamiento. Presentaba también arrugas y pliegues muy pronunciados. Todas estas alteraciones de la pintura hacen pensar que se trataba de un defecto de técnica. El policromador no consiguió la unión de la policromía con el aparejo, trabajando ambas capas por separado en vez de juntas y provocando todas las alteraciones descritas con anterioridad. Por este motivo la fijación de la capa pictórica fue la fase más complicada de todo el proceso de restauración. Había multitud de trozos de pintura dispersos por toda la urna donde yacía el Cristo. En primer lugar, se tuvo que pulverizar por toda la superficie de la imagen una resina acrílica, convenientemente disuelta, para así poder sujetar todos los estratos a punto de desprenderse y manipular la talla sin riesgo de que se cayesen. A continuación, flexibilizar la resina que se había aplicado, utilizando para ello un disolvente como la acetona, y poder recolocar de esta forma todas las “placas” de policromía y adherirlas al aparejo, inyectando entre ambas capas el mismo adhesivo acrílico.

## Dos profetas del Antiguo Testamento<sup>1</sup>

Contrato de la escultura: **Pedro MORETO** (Zaragoza, 1530 – †1555) y **Juan MARTÍN DE SALAMANCA** (Calatayud, Zaragoza, doc. 1547 – Valtierra, Navarra, †1580)

Contrato de la policromía: **Pietro MORONE** (Roma, doc. 1548 – Calatayud, †1577) y **Juan CATALÁN** (Borja, doc. 1538 – ¿Torralba de Ribota, Zaragoza?, doc. 1574)

78 cm alt. cada uno

Madera de pino dorada y policromada

1555 – 1558

**IBDES** (Zaragoza), iglesia parroquial de San Miguel Arcángel. Obispado de Tarazona

### RESTAURACIÓN

Huset (Madrid). Dirección: Christine Larsen Pehrzon. 2011

Estas dos destacadas esculturas forman parte del retablo mayor dedicado a la *Asunción de la Virgen y a San Miguel Arcángel*, del templo parroquial de Ibdes y están colocadas en las entrecalles del banco. Se trata de uno de los conjuntos –conservados *in situ*– más impresionantes de los retablos españoles del Renacimiento, tanto por la talla bellamente policromada, como por las espectaculares puertas de lienzos pintadas. Una obra de esta envergadura implicó la participación de varios artistas, así se conocen los nombres de los maestros escultores Pedro Moreto, Juan Martín de Salamanca y Juan de Bayarte, y de los pintores Juan Catalán y Pietro Morone. El retablo es acorde con la monumentalidad del edificio religioso y las dos obras son indicio de la importancia de la localidad en el siglo XVI y de su pujanza económica.

### Fuentes documentales

Antes de formalizar el contrato ante notario para la realización del retablo mayor de Ibdes, entre los jurados de la villa y los artistas, se asociaban en Zaragoza –el 15 de octubre de 1553– el pintor Juan Catalán, el tallista Bernardo Pérez y el imaginero Pedro Moreto, todos vecinos de esa ciudad, para repartirse la obra en caso que alguno de ellos alcanzara la contrata, del modo siguiente: Catalán todo lo tocante al dorado y lo que fuere conveniente de pintura en el retablo; a cuenta de Moreto y Pérez quedaba el gasto de la madera, imaginería, talla, ensablaje y asentar el retablo. En la misma fecha, el tallista y el imaginero hacen una concordia en la que matizan las tareas a realizar por cada uno, así a cargo de Pérez quedaría toda la talla del retablo excepto la imaginería que debía hacerla Moreto.<sup>2</sup> Este acuerdo entre los dos últimos escultores se canceló en junio de 1554 y Bernardo Pérez ya no volverá a documentarse ligado al proyecto de Ibdes.<sup>3</sup>

Moreto hubo de buscar otro socio como da a entender la comanda que le otorga el escultor bilbilitano, Juan Martín

de Salamanca, en Zaragoza el 6 de agosto de 1555, es decir unos días antes de la adjudicación del retablo por parte del concejo.<sup>4</sup> Los datos recogidos por mosén Miguel Sanz en 1774 (Archivo Diocesano de Tarazona, Fondo de San Miguel de Ibdes, Cinco Libros, t. 2, f. 53r-v), nos informan que el concejo de la villa capitulaba –el 13 de agosto de 1555– con los escultores Pedro Moreto y Juan Martín de Salamanca la realización del retablo en blanco (sin policromar) y la estructura en madera de sus puertas, proyecto que debían dar terminado en año y medio.

En el mismo día, mes y año, los comitentes encargaban a los pintores Micer Pedro Morón (Pietro Morone) y Juan Catalán, la policromía del retablo y la pintura de las puertas, debiendo dar concluidos sus trabajos seis meses después de acabado el retablo en blanco.

Una parcial trascripción de la memoria de mosén Miguel Sanz, en la que se recogen los datos anteriores, el 20 de mayo de 1744, en cuyo encabezamiento está escrito: “Fábrica de la iglesia y del retablo mayor” (subrayado en el original), dice así:

*Capitulación del concejo de esta villa con Micer Pedro Morón y Juan Catalán, para dorar y pintar el retablo mayor de esta iglesia: fue condición que abia ser conforme al de San Miguel de los Navarros de Zaragoza; y las puertas como las del retablo del Monasterio de Veruela, con facultad reservada al capitulo y concejo de poder mudar las historias; por precio de veinte mil sueldos jaqueses, con obligación de dar concluida la obra seis meses después de acabado de hacer en blanco dicho retablo. Notario de dicha capitulación, Miguel Gobierno, en 13 de agosto del año 1555.*

*Dicho día, mes y año, notario el mismo, hizo dicho concejo capitulación con Juan de Salamanca y Pedro Moreto, maestros de Zaragoza, para hacer en blanco dicho retablo y sus puertas, o cubiertas, a semejanza del sobredicho retablo de San Miguel de los Nabarros de Zaragoza con pacto y condición, que lo avian de dar concluido en año y medio, contadero desde el día de la Asumpción de Nuestra Señora de dicho año 1555; y esto, pena de cien ducados de oro, y de doscientos, si no asistiere personalmente a la obra alguno de ellos; que el concejo avía de dar peones para picar las paredes y algez necesario; que lo largo por delante avía de ser 44 palmos, y lo mismo de ancho, por precio de veinte mil sueldos jaqueses pagaderos la última tanda en estar concluida la obra (lo mismo para pintarla y dorarla).*

*Murió Pedro antes de comenzar la obra, y cumplió su compañero Juan de Salamanca. Consta por convención hecha en 12 de enero del año 1556; notario dicho Miguel de Gobierno.*

*Pasqual Mansilla de la villa de Tera dio a Juan de Salamanca para dicha obra la madera: y fue, 72 cairones, 50 tablas, una carretada de ripias, otra de serradizos, y para la figura de San Miguel, una pieza de más de 2 palmos de gruesa, y 13 de larga. Notario el mismo, dicho año 1556. Y para que conste, refiriéndome a dichos actos y escrituras lo firmé en dicha villa a 20 de mayo de 1744.*

*Mosén Miguel Sanz, vicario.<sup>5</sup>*



Las anotaciones de mosén Miguel eran exactas porque Pedro Moreto murió entre el 11 y el 22 de octubre de 1555. Había finalizado el retablo principal de la capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza (1553-1555). El pintor Juan Catalán intentó que la parte del retablo de Ildes que correspondía a Moreto, pasara al imaginero Juan de Liceiro, su socio en el retablo de Almudévar (Huesca).<sup>6</sup>

Pero, Juan de Salamanca se encargó de la parte del difunto sin modificar las condiciones pactadas el verano anterior, como recogen las notas de mosén Miguel Sanz.

Desconocemos si ocurrió algo similar con el italiano Morone y Juan Catalán se desentendió de la policromía del retablo y de la pintura de las puertas del mismo, dados sus numerosos compromisos como empresario de retablos. De cualquier modo, la exquisita pintura de la talla y por supuesto las pinturas de las puertas, son obra de Pietro Morone. Acaso Juan Catalán, de modestas dotes artísticas, intervendría en tareas de dorado.

Juan de Salamanca se comprometió a asentar el retablo en año y medio, trasladándose con el taller a Ildes para cumplir lo pactado, como así fue, dado que estaba instalado sin policromar (en blanco) en 1557.<sup>7</sup> Se ha comprobado la residencia de Salamanca en Ildes en ese año desde al menos el 24 de mayo, día del bautismo de su hijo Juan, hasta el 1 de julio, cuando figura como testigo en el casamiento del entallador Juan de Bayarte, considerado su ayudante en la obra. Este último dato se corrobora porque Salamanca le adeudaba 1.000 sueldos jaqueses en junio de ese año. Posiblemente, el artista también estuviera en Ildes en octubre de 1558 porque en esas fechas se anotó el bautizo de una *hija de Salamanca*.<sup>8</sup>

Precisamente, damos a conocer que el año 1558 figura inciso en una cartela dorada colocada en el remate del retablo y parece verosímil que o bien se hubiera iniciado la policromía en esa fecha, o terminado. De ser cierto esto último, también se respetó la obligación contraída en la capitulación (agosto de 1555) por Morone y Catalán *de dar concluida la obra seis meses después de acabado de hacer en blanco dicho retablo*.

La residencia de Pietro Morone en Ildes, en 1565, ha dado pie para apuntar que la conclusión de las labores de policromía y pintura se dilataran hasta esa fecha.<sup>9</sup>

### Estudio artístico

En la visita pastoral que se hace a la iglesia parroquial de Ildes en 1607 se describe *como un retablo muy bueno de maçonería dorado so la invocación de Sant Miguel con puertas pintadas y doradas muy decentes*.<sup>10</sup> En efecto, se trata de una de las obras mejores realizadas en Aragón –en madera– a mediados del siglo XVI. Es un proyecto monumental que llena el amplio presbiterio de la iglesia. Su traza sigue el modelo denominado “retablo de entrecalles” con los laterales ochavados y se compone de banco (seis casas y ocho entrecalles a ambos lados del sagrario), cuerpo de tres pisos (tres calles y cuatro entrecalles), ático y guardapolvo.<sup>11</sup> Esta tipología se había iniciado en la década de 1520 con el retablo mayor de la iglesia parroquial de Tauste (Zaragoza), apenas tuvo alteraciones estructurales y dejó de usarse hacia 1580.

A los escultores, en el contrato, se les indica que deben seguir como modelo el retablo de la iglesia de San Miguel de los Navarros (1518), de Zaragoza. Es posible que se refieran a la calidad de la talla y a la iconografía. En efecto, la monumental imagen titular de San Miguel Arcángel es la que regula toda la estructura del retablo, si bien en Ildes no tiene la calidad de la escultura de Forment de la obra zaragozana, es más tosca y está en la línea del San Miguel del retablo homónimo de la catedral de Jaca, obra de Juan de Moreto, finalizado en 1523.

En Ildes y como en el mencionado retablo de Zaragoza, también el banco está dedicado a la Pasión del Señor y los dos pisos superiores del cuerpo a escenas de la leyenda de San Miguel, sólo el primer piso se ha sustituido por historias de la infancia de Jesús. Si bien el lenguaje figurativo es más avanzado respecto al de Forment desplegado en el retablo zaragozano, comprensible por la diferencia cronológica, en la organización de algunas composiciones se ha seguido el ejemplo propuesto, incluso en la escena del *Ecce Homo* se repiten los dos niños abrazados en primer término, sólo que en Ildes están completamente desnudos.

La desaparición de los protocolos notariales de Ildes dificulta determinar autorías. El complejo proceso del contrato del retablo, la propia envergadura del mismo y el sistema empresarial de trabajo en el taller de Juan Martín de Salamanca, dificultan precisar a los autores de las imágenes y de los relieves. No hay duda que es un trabajo en equipo como era habitual en este tipo de obras.

Si en la ejecución pudieron trabajar varias manos, contratadas para tal fin por Martín de Salamanca, en cuanto al diseño de los modelos se advierten al menos dos personalidades artísticas distintas. Una más vinculada a la tradición repitiendo modelos de la etapa anterior de la plástica aragonesa. Así se aprecia en los relieves de la Pasión del banco (excepto el del *Ecce Homo*), donde se ha seguido un canon de proporciones más corto. Son modelos vinculados a Pedro Moreto y si es posible que la realización material no sea suya, se trabajaron a partir de sus dibujos.

A otro maestro pertenecen claramente las escenas de la vida de San Miguel, 2º y 3º piso. Sus formas artísticas son más propias de la escultura del momento. En las figuras hay una búsqueda del movimiento conseguido por la postura del cuerpo y la disposición de las telas. Nos aventuramos a decir que se pudo trabajar con modelos proporcionados por Morone a Martín de Salamanca y a sus colaboradores.

Los nombres de escultores que se barajan como participantes en el retablo son Juan de Bayarte, muy vinculado a Juan de Salamanca y Jaques Rigalte. La hipótesis de este último es porque en abril de 1557 reconocía en Zaragoza tener una deuda de 100 sueldos con Salamanca, vecino de Calatayud, y se obligaba a satisfacerla en junio,<sup>12</sup> pero no se ha identificado obra alguna suya para asegurarlo.

Por el momento es tarea estéril tratar de determinar autorías porque la restauración del retablo ayudará a apreciar mejor la ejecución de las tallas y poder determinar los modelos de un tercer maestro. Esta dificultad para precisar los nombres de quienes ejecutaron la talla, se extiende tam-



Retablo mayor de la iglesia parroquial de Ibdes.

bién a las dos esculturas expuestas. Éstas, junto al resto de los profetas (en total seis) alojados en el banco del retablo, se destacan por la calidad de la talla y sus formas artísticas son propias de la escultura renacentista aragonesa de mediados del siglo XVI. En las figuras hay una búsqueda del movimiento conseguido por la postura del cuerpo y la disposición de las telas.

La factura de las imágenes de los dos profetas y de toda la talla del retablo, se ve realzada con la buena policromía, a base de abundante oro y vistosos colores, en cuya superficie se alternan motivos vegetales y figurativos, realizados con la técnica del esgrafiado y a punta de pincel. El resultado es un conjunto fascinante y el efecto aumenta con las pinturas del fondo de las hornacinas, que tiene elementos decorativos del denominado manierismo fantástico y los clásicos morescos.

Las suntuosas y ricas labores son propias de un pintor, por tanto creemos se deben a Pietro Morone, tanto por la técnica como por los elementos decorativos. En el contrato se propone, a Morone y Catalán, como ejemplo la policromía del retablo de San Miguel de los Navarros (1538-1541), de Zaragoza, en cuyas labores de dorado interviene Juan Catalán ante los problemas que había tenido el pintor Tomás Peliguet por su trabajo en la esta última obra.<sup>13</sup> Creemos

que si Juan Catalán interviene en Ibdes, sería en las tareas de dorado, en realidad era su oficio según el gremio de Zaragoza.

La policromía del retablo que nos ocupa es una obra maestra y supera a la del citado retablo de San Miguel de los Navarros, en calidad y en variedad de elementos. Morone se deleita en hacer un delicado trabajo a punta de pincel, técnica bastante infrecuente en la retabística aragonesa. La riqueza del ornato cubre los vestidos de los personajes y el fondo de las casas que alojan las tallas. En los primeros, los elementos son muy variados y distintos en túnicas y mantos de las mismas figuras.

La educación de Morone en Roma se manifiesta en estas pinturas, en cuya ciudad Perino del Vaga fue un maestro decisivo para él. Su formación se completaría dibujando las pinturas de la Sixtina, las Estancias, las Loggias y otras obras significativas de pintura *cinquecentista* de la ciudad italiana, quizás también tomara apuntes de los repertorios antiguos e hiciera una visita a la *Domus Aurea* neroniana.<sup>14</sup>

El italiano Pietro Morone, completó el espléndido conjunto con los lienzos pintados de las puertas que protegían el retablo y servían para ocultarlo en la celebración de la Semana Santa. Si en 1990, la Diputación Provincial de Zaragoza financió la restauración de estos lienzos (cuyo trabajo lo llevó a cabo Christine Larsen), ahora la misma entidad promueve el comienzo de conservación de la escultura, proceso que permitirá hacer un profundo estudio de esta monumental obra.

Carmen Morte García

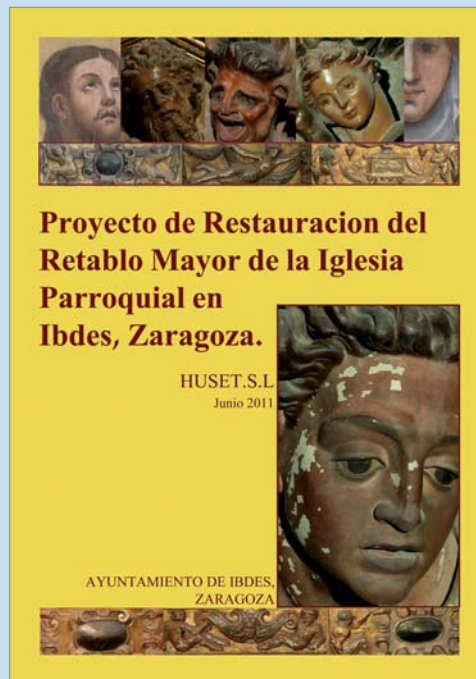
•••

- 1 El retablo está en proceso de restauración, cuando finalice se completará el estudio histórico-artístico cuya aproximación publicamos ahora.
- 2 Documentos transcritos por SAN VICENTE PINO, Ángel, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, 1991, docs. 43-44; el testamento de Pedro Moreto, *ibidem*, doc. 61.
- 3 HERNANDEZ MERLO, Ángel, *et al.*, "La transición al Segundo Renacimiento en la escultura aragonesa. 1550-1560", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, L, Zaragoza, 1992, docs. 44-46.
- 4 El dato fue dado a conocer por CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580*, Tarazona-Zaragoza, Centro de Estudios Turiasoneses e Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 240-241, n. 3; el estudio del conjunto en pp. 240-253. Véase también HERNANDEZ MERLO, *et al.*, "La transición...", 1992, pp. 104-106.
- 5 El documento fue descubierto y publicado por GALIAY, José, "Un retablo de Pedro Moreto", *Seminario de Arte Aragonesa*, II, Zaragoza, 1945, pp. 7-14, pero el autor omitió el nombre de Juan Martín de Salamanca y atribuyó todo el mérito al escultor Pedro Moreto. Los protocolos del notario Miguel Gobierno, encargado de testificar el contrato del retablo, han desaparecido. Tera es una localidad situada al norte de la provincia de Soria, a 18 km. de la capital. Véase MORENO DEL RINCÓN, Encarnación B., "Iglesia parroquial de San Miguel, Ibdes", *Suma de Estudios en homenaje al Ilmo. Dr. Ángel Canellas López*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, 1969, pp. 785-793; y PANO GRACIA, José Luis, "Noticias documentales sobre la fábrica de la iglesia parroquial de Ibdes", *El Pelado de Ybides*, 7, abril de 1995.
- 6 Liceire y Catalán hacen un convenio el 22 de octubre de 1555, véase SAN VICENTE, *Lucidario...*, 1991, doc. 63.



- 7 Archivo Diocesano de Tarazona, Fondo San Miguel de Ibdes, Cinco Libros, libro II, f. 65v, véase MORENO, "Iglesia parroquial...", 1969, p. 794.
- 8 Los datos de la presencia de Juan de Salamanca en Ibdes en 1557 y 1558 fueron dados a conocer por CRIADO, *Las artes plásticas...*, 1996, p. 242, n. 9-11, y proceden de los *Quince Libri* de San Miguel de Ibdes, hoy en el Archivo Diocesano de Tarazona. Del mismo autor es la noticia de la deuda de Salamanca a Bayarte, *ibidem*, p. 244, n. 17.
- 9 De esta opinión es CRIADO, *Las artes plásticas...*, 1996, p. 243, quien da la noticia de la presencia documentada de Morone en Ibdes el 22 de enero de 1565. Vecino de la misma villa se declara el pintor italiano el 30 de octubre de 1565, cuando contrata en Tarazona un retablo para el monasterio de San Agustín de Ágreda, véase CASTRO ÁLAVA, J.R., *Cuadernos de Arte Navarro*. B) *Escultura*, Pamplona, 1949, doc. XII.
- 10 CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y Escultura*, Calatayud, 2008, p. 122. En esta publicación el autor ya admite la posibilidad de que Pedro Moreto, responsable al principio de la imaginaria del retablo hiciera alguna de las piezas próximas a su estilo. En las anteriores plantea la hipótesis de la intervención de Jaques Rigalte, como colaborador de Juan Martín de Salamanca y, en cambio, este último piensa pudo actuar como contratista, véase: CRIADO MAINAR, Jesús, "El retablo Mayor de San Miguel de Ibdes I-III", *El Pelado de Ybides*, 17, abril de 2000, pp. 6-7; *ibidem*, 18, agosto de 2000, pp. 4-5; *ibidem*, 21, abril de 2002, pp. 12-13.
- 11 SERRANO, Raquel, et al., *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, pp. 195-196 y 211-215.
- 12 HERNANSANZ, "La transición...", 1992, doc. 58. Jesús Criado en sus primeros trabajos (*Las artes plásticas...*, *op. cit.*, 1998, p. 246), no atribuía nada a Moreto ni a Juan Martín de Salamanca, a quien le daba el papel de contratista. A este último, por ver tan distintas las imágenes de Ibdes a los relieves del retablo mayor de Sisamón (Zaragoza), muy toscos, y a las imágenes e historias del retablo navarro de Valtierra, de formas romanistas.
- 13 SOUTO SILVA, Ana Isabel, *El retablo de San Miguel de los Navarros*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983, docs. 8 y ss.
- 14 MORTE GARCÍA, Carmen, "Pietro Morone y las nuevas formas artísticas en Aragón", Actas del Simposio Internacional *La recepción del modelo italiano en las artes plásticas en la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, 2004, pp. 315-335.

## RESTAURACIÓN



Requisito imprescindible previo a la restauración de un bien es la redacción de una memoria en la que se analicen la naturaleza de los materiales que lo componen, las patologías que sufre, los problemas estructurales, los criterios generales a aplicar y las soluciones concretas previstas. En obras de gran envergadura y complejidad, como es el retablo mayor de la iglesia parroquial de Ibdes, se hace aún más necesario que el documento elaborado sea suficientemente riguroso y extenso, máxime cuando se trata de una pieza consustancial a un edificio que ha sido declarado Bien de Interés Cultural, máxima categoría que otorgan las vigentes Ley del Patrimonio Histórico Español (Ley 16/1985 de 25 de junio) y Ley del Patrimonio Cultural de Aragón (3/1999 de 10 de marzo). La actuación en el retablo de Ibdes se ha limitado, por el momento, a la intervención experimental en dos imágenes, que ha aportado información de utilidad en la redacción del proyecto general, cuya portada aquí se recoge.

# San Blas de Sebaste

## Autor desconocido

85 x 58 cm

Madera de conífera. Dorado y policromía al óleo

Hacia 1580 (busto) y hacia 1660–1675 (policromía)

**VILLANUEVA DE HUERVA** (Zaragoza), iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Angeles. Arzobispado de Zaragoza

### RESTAURACIÓN

Plan 2004–2005. Teresa Martínez Mateo (Zaragoza). 2005

La obra objeto de estudio es un busto de muy probable uso procesional en cuyo caso su realización hubo de llevar aparejado el encargo de una peana para transportarlo. No figura recogido en el inventario de Francisco Abbad<sup>1</sup> ni tampoco ha sido posible localizar documentación alguna relativa a su ejecución, pero es una pieza de cierta calidad que se atiene a los modelos tipológicos consolidados en el transcurso del siglo XVI y que, además, encaja en los presupuestos formales de la escultura llevada a cabo en el último cuarto de dicha centuria, dentro de la fase avanzada



San Gil abad. Iglesia de Villanueva de Jiloca (Zaragoza).

del Segundo Renacimiento. Como veremos, algunos detalles de la obra aconsejan ponerla en relación con los talleres activos por entonces en la ciudad de Daroca.<sup>2</sup>

Tal y como ha desvelado el meticuloso proceso de restauración a que ha sido sometido, nuestro busto ha sufrido importantes alteraciones con el paso del tiempo, incluida la completa reelaboración de la policromía, que debe fecharse ya en torno a 1660-1675. En nuestra opinión, también la mitra que el prelado luce en la actualidad procede de una reforma tardía que bien pudiera coincidir con la citada operación de repolicromado.

El busto de Villanueva de Huerva presenta coincidencias significativas de estilo con la escultura titular del retablo renacentista de la parroquia de San Gil de Villanueva de Jiloca, en la comarca del Campo de Daroca. Los regidores del templo contrataron la obra en 1578 con el mazonero Arnau de Berges de acuerdo con los contenidos de una traza elaborada previamente por el pintor Martín de Tapia,<sup>3</sup> si bien no parece seguro que este artífice fuera el autor material de la imagen, siendo más probable que cediera la misma a un especialista en este tipo de cometidos.

Ambas piezas comparten, en efecto, una misma rigidez compositiva que resulta muy clara en el tratamiento otorgado a la zona de los hombros y, sobre todo, muestran una concepción dulce y ligeramente idealizada del rostro, tan sólo en apariencia más alargado en el caso de nuestra imagen debido a que la mitra apenas está encajada en las sienes, al contrario de lo que sucede con el San Gil abad de Villanueva de Jiloca.

Las coincidencias no son menos significativas por lo que respecta a la ejecución de los ropajes, tanto en el alba –en particular, en las empuñaduras y el cuello– como en la capa –que dibuja una ligera incurvación hacia el interior a la altura del broche–, provista de un *fres* de pedrería en el que alternan gemas romboidales y ovaladas virtualmente idénticas en ambos casos, que también adornan el broche. La principal diferencia radica en la mitra, mucho más desarrollada en nuestro busto y cuyas joyas no fueron talladas para dotarlas de mayor volumetría y realismo, como en el caso de San Gil de Villanueva de Jiloca, sino añadidas a pincel.

La policromía que luce nuestro busto corresponde a la fase final de la etapa que conocemos como *policromía contrarreformista*<sup>4</sup> o *del natural*.<sup>5</sup> Por entonces el repertorio ornamental de carácter naturalista típico del momento, a base de series de rameado vegetal en las que se insertan niños, querubines y pájaros, tiende a simplificarse. Los motivos, de concepción muy pictórica, se hacen más voluminosos y resaltan vivamente contra el fondo bruñido del oro, tal y como vemos en la parte posterior de la capa, en cuyo capillo pudo haberse pintado en origen alguna escena narrativa vinculada a la vida del titular, al modo de algunos bustos relicarios de plata fechados a partir de los años centrales del siglo XVI –como el de San Blas<sup>6</sup> (1559-1561) de la parroquia de San Pablo de Zaragoza o el de San Pedro apóstol<sup>7</sup> (1560-1561) de Ayerbe– y en ejemplares lígneos como el busto de San Gregorio de la Langosta de Ibdes, obra documentada del escultor Pedro Martínez *el Viejo*, que lo ejecutó en 1608 con ayuda del pintor Francisco Ruiseco.<sup>8</sup>

Jesús Criado Mainar





- 1 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, t. I, pp. 451-454.
- 2 Sobre dicho taller, amén de estudios sobre obras concretas, puede consultarse la breve síntesis de ARCE OLIVA, Ernesto, "Retablos de los siglos XVI y XVII", en MAÑAS BALLESTÍN, Fabián (coord.), *Comarca del Campo de Daroca*, Zaragoza, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales del Gobierno de Aragón, 2003, pp. 195-205.
- 3 *Ibidem*, p. 200.
- 4 Según la propuesta de ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 236-239.
- 5 De acuerdo con la evolución que plantea BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R., *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001, pp. 186-192.
- 6 ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, t. III, 1932, pp. 159-163; y SAN VICENTE PINO, Ángel, *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento*, Zaragoza, Pórtico, 1976, t. II, p. 168.
- 7 *Ibidem*, t. I, pp. 241-252, y t. III, pp. 59-60, doc. 25.
- 8 CRIADO MAINAR, Jesús, "El busto relicario de San Gregorio Ostiense de Ibdes", *El Pelado de Ybides*, 29, Ibdes, 2010, pp. 14-15.

## RESTAURACIÓN



Observando el interior de la imagen por su base, se puede ver el sistema de elaboración y el de talla de la escultura. En el caso de la imagen de San Blas, la talla está confeccionada por varias piezas de madera encoladas entre sí; de esta forma la madera se comporta mejor que si se parte de una única pieza. Una vez que se tenía el bloque de partida, se procedía a la talla y, concluida ésta, al vaciado de la misma, aligerando así la imagen de peso. Toda la labor de "enlizado" o "encañamado" realizada con lino o cáñamo para reforzar las uniones o reparar las grietas, era muy importante ya que evitaba que esas grietas recorriesen también la policromía. El aparejado de la talla era el último paso previo antes de que la imagen pudiera recibir la policromía; consistía en aplicar varias manos de yeso y cola.

## Santa Ana triple

### Autor desconocido

73 x 57,5 cm

Madera de conífera. Dorado y policromía al óleo

Finales del siglo XVI (busto) y hacia 1660–1675 (policromía)

**VILLANUEVA DE HUERVA** (Zaragoza), iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles. Arzobispado de Zaragoza

### RESTAURACIÓN

Plan 2004–2005. Teresa Martínez Mateo (Zaragoza). 2005

Como sucede con el busto de San Blas de Villanueva de Huerva, presente asimismo en la exposición, este grupo de Santa Ana triple es una pieza de probable uso procesional en cuyo caso su realización hubo de conllevar el encargo de una peana para transportarlo. Tampoco está recogido en el inventario de Francisco Abbad<sup>1</sup> ni ha sido posible localizar datos documentales referentes a su ejecución, pero creemos que puede datarse en los últimos años del siglo XVI. Al igual que el citado busto de San Blas, fue repolicromado hacia 1660-1675, sin duda por el mismo artista y con certeza en el mismo momento.

La obra obedece a una fórmula iconográfica de origen bajo-medieval que alcanzó gran arraigo en el arte español de la primera mitad del siglo XVI y que había de rebrotar en torno a 1615-1620, cuando sus implicaciones inmaculistas recuperaron plena actualidad en el contexto del impulso otorgado por entonces a la doctrina de la Inmaculada Concepción de María.<sup>2</sup> En Aragón, su punto de partida artístico debe buscarse en el magnífico busto de plata gótico de la basílica de Nuestra Señora del Pilar<sup>3</sup> (hacia 1480), que inspiró otros de similar iconografía y presentación confeccionados en madera al modo del conservado en Pozuelo de Aragón<sup>4</sup> (hacia 1540-1545). A pesar de todo, los bustos de Santa Ana triple nunca fueron tan comunes como los grupos de formato completo que mantienen idéntica organización piramidal, modalidad a la que pertenecen ejemplares como el del Museo Parroquial de Tauste<sup>5</sup> (hacia 1520-1525) o el de la ermita de la Virgen del Pilar en Salvatierra de Escá<sup>6</sup> (hacia 1530), piezas ambas que se han puesto en relación con las gubias de Damián Forment.

El busto de Santa Ana triple de Villanueva de Huerva resulta algo desconcertante, pues ya en un análisis preliminar se advierten diferencias entre la concepción formal de Santa Ana e, incluso, la Virgen, cercanas a los modelos de la plástica hispanoflamenca, y el Niño Jesús, de ejecución bastante tosca pero dentro ya de los presupuestos renacentistas. No obstante, el tratamiento suave y curvilíneo aplicado a los plegados del atuendo de la abuela y la madre nada tiene que ver con la tradición de plegados angulosos del gótico fi-

nal. Por todo ello, desde un punto de vista formal consideramos como la opción más prudente proponer su datación dentro de los años finales del siglo XVI.

Sin embargo, no podemos obviar esa proximidad al mundo hispanoflamenco, sobre todo si comparamos la figura de Santa Ana con el busto de plata de la basílica de Nuestra Señora del Pilar. Las coincidencias resultan notables tanto en el tratamiento del óvalo facial como en el atuendo, evidentes en la toca y el velo que enmarcan el rostro pero, sobre todo, en el manto, orlado por una pasamanería con piedras engastadas bien visible tanto por la delantera como por la trasera. Una solución peculiar que, desde luego, no comparten otros bustos aragoneses de Santa Ana triple, caso del ya citado de Pozuelo de Aragón o los conservados en Castejón de Valdejasa o Fuentes de Ebro (ambos de comienzos del siglo XVII), entre otros.

En este sentido, interesa advertir que algunos contratos rubricados para la realización de bustos de plata imponen a los artistas como modelos piezas anteriores de singular calidad o prestigio confeccionadas en ese mismo material. Tal sucedió, por ejemplo, cuando en 1509 los cofrades de la Once mil Vírgenes del convento de Santo Domingo de Zaragoza exigieron a Martín Durán que utilizara como referente el desaparecido busto de Santa Engracia para la realización del de Santa Isabel de Bretaña,<sup>7</sup> asimismo cuando en 1560 los plateros Juan de Ansa y Juan Vela se comprometieron a hacer el rostro del nuevo busto argénteo de



*Santa Ana*, busto de plata. Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza.





*Santa Ana triple* (reverso). Villanueva de Huerva.



*Santa Ana*, busto de plata (reverso).  
Basilica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza.

San Antolín de Sariñena siguiendo el de San Lorenzo de la Seo de Zaragoza;<sup>8</sup> y, finalmente, cuando en 1620 el concejo de Tarazona impuso a Claudio Yenequi como patrón del busto de plata de San Atilano los de San Gaudioso de la Seo de Tarazona y San Valero de la metropolitana.<sup>9</sup> Con la salvedad del busto de San Gaudioso, obra renacentista del platero Pedro Los Clavos,<sup>10</sup> las otras piezas de referencia forman parte del conjunto que Benedicto XIII donó a la catedral del Salvador y otros templos aragoneses –en concreto, el santuario de las Santas Masas de Zaragoza y la iglesia de San Pedro mártir de Calatayud– poco antes de entrar en el cónclave que le proclamaría papa en 1394, si bien no llegaron a la ciudad del Ebro hasta 1406.<sup>11</sup>

La hipótesis de que el anónimo autor del busto de Santa Ana triple de Villanueva de Huerva pudo inspirarse en la cabeza argéntea de la basílica del Pilar no es, en absoluto, arriesgada, pues existen dos testimonios muy próximos en el tiempo que acreditan situaciones similares. Consta, en efecto, que en 1586 el mercader Domingo Dalmao concertó los servicios del imaginero Domingo [Fernández] de Yarza para esculpir un busto de pino de dicha advocación “conforme y de la manera, alteza, ancheça, garvo y modelo de la caveza de plata de señora Sancta Ana que esta en la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de la ciudad de Caragoça, pareciente todo lo posible a la dicha caveza de plata... sin coronas ni diadema”, sin que el texto notarial precise, por desgracia, el destino del encargo.<sup>12</sup> Unos años después, en 1596, Juan Pérez, vecino de Codos, confió al

pintor Miguel Abejar la realización de otra pieza lúnea de similar advocación “conforme esta la de Nuestra Señora del Pilar [de Zaragoza]”.<sup>13</sup>

La policromía –al parecer, la segunda, aplicada de forma simultánea a la que luce el busto de San Blas del mismo templo– corresponde a la fase final de la etapa que conocemos como *policromía contrarreformista*<sup>14</sup> o *del natural*.<sup>15</sup> Por entonces el repertorio de carácter naturalista típico del momento, a base de series de rameado vegetal en las que se insertan niños, querubines y pájaros, tiende a simplificarse. Los motivos, de concepción muy pictórica, se hacen más voluminosos y resaltan vivamente contra el fondo bruñido del oro.

El anónimo autor del trabajo pictórico se sirve tanto de la técnica del esgrafiado como del estofado a punta de pincel. Con los grafios sacó la bella labor de encaje de la toca de la abuela y la emulación de tejido adamascado de su saya, en la que dibuja sobre campo verde un motivo de brocado sobre fondo rajado; sin embargo, el espectacular manto se decora con rameado vegetal y aves aplicados a punta de pincel sobre el oro bruñido, quedando la orladura también en oro, sin duda para establecer un acusado contraste cromático con la pedrería –efecto ahora perdido–. María, por su parte, lleva un llamativo manto esgrafiado de azul en el haz y rojo en el envés, en origen salpicado de motivos florales de oro ahora casi desbaratados.

Jesús Criado Mainar

•••

- 1 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, t. I, pp. 451-454.
- 2 STRATTON, Suzzane, "La Inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, 2, Madrid, 1988, pp. 24-25.
- 3 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "114. Imágenes de Santa Ana, la Virgen y el Niño. Zaragoza", en CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (comis.), *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1992, pp. 201-203.
- 4 SANCHO BAS, José Carlos, y HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis, *Pozuelo de Aragón. Patrimonio artístico religioso*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 1999, pp. 64-76.
- 5 MORTE GARCÍA, Carmen, "Santa Ana con la Virgen y el Niño", en CASTILLO MONTOLAR, Margarita (coord.), *Tesoros artísticos de la villa de Tauste*, Zaragoza, Adefo Cinco Villas y Parroquia de Santa María de Tauste, 2003, pp. 58-61.
- 6 MORTE GARCÍA, Carmen, "Santa Ana, la Virgen y el Niño; Nuestra Señora de las Nieves", en MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *El esplendor del Renacimiento en Aragón* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, de junio a septiembre de 2009; Museo de Bellas Artes de Valencia, de octubre de 2009 a enero de 2010; y Museo de Zaragoza, de febrero a abril de 2010), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Generalitat Valenciana, 2009, pp. 185-187.
- 7 CRIADO MAINAR, Jesús, "La tradición medieval en los bustos relicarios zaragozanos al filo de 1500. Las esculturas de plata de San Gregorio Ostiense y Santa Isabel de Bretaña", *Homenaje al Profesor Emérito Ángel San Vicente Pino*, en *Aragón en la Edad Media*, XVI, Zaragoza, 2000, pp. 235-236, doc. 3.
- 8 SAN VICENTE PINO, Ángel, *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento. 1545-1599*, Zaragoza, Pórtico, 1976, vol. III, pp. 55-58, doc. 23.
- 9 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, vol. III, pp. 28-30, doc. 18.
- 10 Pieza contratada en 1578. Véase AINAGA ANDRÉS, M<sup>a</sup> Teresa, y CRIADO MAINAR, Jesús, "Los bustos relicarios de San Gaudioso y San Prudencio de la catedral de Tarazona", *Tvriaso*, XIII, Tarazona, 1996, pp. 118-124 y 131, doc. 3.
- 11 CRIADO MAINAR, Jesús, y ESCRIBANO SÁNCHEZ, José C., "El busto relicario de San Valero de la Seo de Zaragoza. Noticia de su reforma por Francisco de Agüero (ca. 1448-1452)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIX-LX, Zaragoza, 1995, pp. 119-150.
- 12 SAN VICENTE PINO, Ángel, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, p. 396, doc. 312.
- 13 *Ibidem*, p. 524, doc. 431.
- 14 Según la propuesta de ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 236-239.
- 15 De acuerdo con la evolución que plantea BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R., *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001, pp. 186-192.

## RESTAURACIÓN



Las mutilaciones que había sufrido esta imagen eran evidentes. A los tres rostros de los personajes les habían cortado la nariz, y al Niño Jesús además los brazos. La imagen de Santa Ana había sido reparada en alguna ocasión, rehaciéndole la nariz con un estuco de cera, el cual se ha respetado tal y como estaba. Estas pérdidas provocadas intencionadamente se han mantenido, ya que no se sabe cómo serían esas partes en origen. Su reposición hubiera sido una intervención muy abusiva, teniendo en cuenta que no había documentación fotográfica antigua.



## Arca de archivo

Pintura: **Alonso de Villaviciosa** (Toledo, doc. 1527–1534). Atribución

54 x 162 x 58 cm

Madera de pino; temple y óleo; dorado en los escudos

Hacia 1525–1535

**ALFAJARÍN** (Zaragoza), iglesia parroquial San Miguel Arcángel. Arzobispado de Zaragoza

### RESTAURACIÓN

Taller del Servicio de Restauración de la Diputación Provincial de Zaragoza. Dirección: Nuria Moreno Hernández. 2011

Esta magnífica arca de Alfajarín es una obra que atesora un valor singular al ser escasas las piezas aragonesas de mobiliario de comienzos de la Edad Moderna que han llegado hasta nosotros y menos aún las que ofrecen el complemento de una rica decoración pictórica que es, además, de excelente calidad. Como veremos, puede vincularse al artífice toledano Alonso de Villaviciosa, uno de los pintores más interesantes activos en la Ciudad del Ebro por esos años.

Debemos comenzar señalando que el cofre luce la heráldica de la familia Espés tanto en el frente –hasta dos veces, flanqueando la escena central de la *Pentecostés*– como en ambos laterales según la reproduce el *Armorial de Aragón*<sup>1</sup> y puede verse tanto en la capilla familiar de la catedral metropolitana de la Seo<sup>2</sup> –que estuvo dedicada a la Asunción de la Virgen hasta que avanzado el siglo XVII fue consagrada al beato Pedro Arbués– como en la clave de la bóveda<sup>3</sup> del tramo de la nave anexo a la misma: un grifo rampante

de oro sobre campo de azul que en esta oportunidad se adorna con una láurea vegetal de gusto anticuario rodeando el escudo.

La relación familiar de los Espés<sup>4</sup> con Alfajarín remonta al 24 de enero de 1488, cuando Gaspar de Espés compró al secretario real Juan de Coloma la baronía del mismo nombre.<sup>5</sup> Don Gaspar falleció en 1505 y tras atravesar por diferentes vicisitudes el título pasó al matrimonio formado por Ramón I de Espés e Isabel Fabra en octubre de ese mismo año de 1505.<sup>6</sup> En virtud del testamento de don Ramón I y su esposa del 20 de septiembre de 1512, abierto el 25 de agosto de 1515 a los dos días de la muerte del otorgante,<sup>7</sup> doña Isabel quedó al frente del señorío y ejerció como tal hasta 1541, año en que se rubricaron los capítulos matrimoniales de su nieto Ramón II de Espés y Juana de Calcena<sup>8</sup> –hija de Juan Ruiz de Calcena y su esposa, Juana Leonor de Castilla y Ventemilla, baronesa de Riesi– que a partir de entonces le sucedería como nuevo barón.

Teniendo en cuenta que el pintor Alonso de Villaviciosa, a quien consideramos autor de la decoración pictórica de nuestra arca, está documentado entre 1527 –cuando contrató un aprendiz<sup>9</sup> en Zaragoza– y 1534 –año que recibía un pago por un retablo para Mateo Caballero,<sup>10</sup> capellán mayor de la colegiata de Montalbán–, la comisión de la bella pieza que se expone podría relacionarse con Isabel de Fabra, que según acabamos de ver ejerció como baronesa viuda entre agosto de 1515 y 1541. A pesar de ello, no creemos probable que formara parte del patrimonio de doña Isabel, pues como vamos a ver ciertas características de la misma apuntan más bien a que pudiera tratarse de un encargo del concejo de Alfajarín que, como es costumbre, a falta de heráldica propia se habría servido de la de los señores de la localidad.

Nos parece, en efecto, que el mueble en cuestión pudo concebirse como arca para guardar documentos, uno de los usos dispensados de forma habitual en la época a este tipo de contenedores. De hecho, aún conserva en el interior un cajón original adosado al lateral izquierdo que había perdido la tapa superior –rehecha en la restauración– pero man-



*Pentecostés* (escena central).



*Asunción de la Virgen*, 1531, antiguo retablo de Santa Bárbara. Parroquia de Santa María Magdalena, Tarazona (Zaragoza).



tiene en el frente restos de una cerradura antigua, y contó con un segundo cajón a la misma altura adosado al lado largo del fondo –que también se ha rehecho–, pues en el lateral derecho, que va pintado en verde, se aprecia el hueco correspondiente sin pintar y una muesca vertical para el engaste de la tablilla que le servía de frente. Mantiene la huella de dos cerraduras antiguas en la cara frontal, en el tercio superior de las pilastras que flanquean el compartimento central, pero esto es harto frecuente y no garantiza un hipotético uso público del arca. La tercera cerraja, de época muy posterior –quizás, incluso del siglo XIX– y engastada de forma muy tosca rompiendo la parte alta de la pintura de la *Pentecostés*, es ajena a la organización primitiva del arcón.

Pero si nuestra hipótesis es correcta, ¿qué tipo de documentos pudieron guardarse en el mueble? Dado que se ha conservado en la iglesia de San Miguel arcángel, la primera posibilidad es que sirviera como archivo parroquial, algo que no casa nada bien con la inclusión –muy patente– de la heráldica de los señores temporales de la localidad. De hecho, creemos más factible que se concibiera para albergar los documentos del concejo, pues el tema de la pintura que adorna el frente, la *Pentecostés*, fue seleccionado por algunas corporaciones municipales aragonesas para presidir los altares erigidos en las casas concejiles. Sirva de ejemplo el

caso de Zaragoza, que en 1443 contrató con Pere Johan y Pascual Ortoneda la realización de un retablo para la capilla de las Casas del Puente con esta advocación,<sup>11</sup> que no ha llegado a nosotros porque en las primeras décadas del XVII fue reemplazado por uno nuevo –que sí se conserva– en el que se respetó la dedicación bajomedieval.

A falta de más información nos parece, pues, razonable proponer que los municipales de Alfajarín decidieran depositar sus documentos más valiosos en un arca custodiada en el templo parroquial, según una costumbre bien atestiguada. Así, por ejemplo, cuando en 1539 Martín Polo de Cunchillos, justicia de Tarazona, cesó en el ejercicio del cargo entregó a su sucesor cuatro llaves: las de las cajas de los oficios mayores y menores –las dos categorías en las que se agrupaba a los ciudadanos insaculados–, la del archivo existente en las propias casas de la ciudad y la de un segundo archivo –no se expresa si un armario o un arca– que el regimiento tenía en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena, colindante con el edificio que albergaba la sede del gobierno municipal.<sup>12</sup>

### El arca de Alfajarín

La bella, aunque muy maltratada, pieza que se presenta tras ser sometida a una meticulosa restauración pertenece a la



Armorial de Aragón, 1536. Gobierno de Aragón.

tipología de las arcas o cofres, considerada como el “principal mueble de contener desde la Edad Media”.<sup>13</sup> Su estructura lúnea, sin otro pormenor de talla que las patas delanteras en forma de garras –las traseras, si las tuvo, se han perdido–, es de extrema sencillez y, de hecho, su vistosa apariencia es fruto de la decoración pictórica.

Apoya en una base moldurada que tan sólo afecta a la cara anterior y los laterales, pues la trasera no se concibió para ser vista. El frente, estructuralmente liso, se articula en tres compartimentos por medio de pseudopilastras de pincel que privilegian el “panel” central, en el que se ilustra el episodio de la *Pentecostés*. En los huecos de la parte exterior se representa, como ya se dijo, la heráldica de la familia Espés que reaparece en ambos laterales, otra vez entre falsas pilastras. La tapa es lisa y lleva una cornisa moldurada casi perdida salvo en los laterales. Ya se ha señalado que el interior incorpora dos cajones: uno más pequeño que disponía de cerradura, quizás pensado para guardar el sello concejil o como caja de caudales, y otro de formato alargado que bien pudo albergar pergaminos enrollados; el resto de la documentación, que solía ordenarse en legajos, se apilaría en el fondo.

La idea de compartimentar el frente en tres paneles mediante falsas pilastras –no pueden ser consideradas como tales al carecer de basa y capitel– es de inspiración clásica y responde a la aceptación de los presupuestos renacentistas, introducidos poco a poco en el arte aragonés desde los últimos años del siglo XV. Podemos comparar el arca de Alfajarín con un precioso ejemplar del Museo Nacional de Artes Decorativas, de origen catalán y fechado hacia 1500,<sup>14</sup> que si bien exhibe una organización bastante similar del frente en tres paneles, éstos quedan separados por unas celosías góticas sin intención articuladora; u otra del Museo Arqueológico Nacional, asimismo de comienzos del siglo XVI pero de origen sin precisar,<sup>15</sup> que comparte modo de distribución con las otras dos piezas pero luce los paneles tallados, el

central con la heráldica del propietario y los laterales con motivos *all'antica*.

Salta a la vista que lo que otorga a nuestra arca un carácter eminentemente renacentista no es su concepción material, muy tradicional salvo por la base moldurada con apoyos en forma de garras, sino el complemento pictórico. La clave para establecer la autoría –y también para precisar su cronología– reside en la escena de la *Pentecostés*, cercana a otros trabajos seguros del pintor Alonso de Villaviciosa. Por su estilo y planteamiento figurativo se aproxima a la tabla de la *Asunción de la Virgen* que preside el banco del antiguo retablo de Santa Bárbara –ahora de Nuestra Señora de la Esperanza– de la parroquia de Santa María Magdalena de Tarazona, obra documentada de dicho pintor, que la contrató en 1531<sup>16</sup> y, en menor medida, con la *Pentecostés* del retablo de la Asunción de la Virgen (hacia 1530) de Paracuellos de Jiloca, que ya atribuimos a este pintor en una ocasión anterior.<sup>17</sup>

Todas estas obras comparten una forma de componer ordenada y perfectamente mensurada que deriva de los modelos de Juan de Borgoña para los murales de la sala capitular (1508-1511) de la catedral de Toledo<sup>18</sup> –que Alonso de Villaviciosa conocía, sin duda, de primera mano–, aunque la pintura de Alfajarín no plantea una construcción espacial tan rigurosa como la de Tarazona. Los personajes, firmemente aplomados y algo estáticos, responden a propuestas figurativas similares hasta el extremo de que en varios casos cabe hablar de repeticiones casi literales. Es lástima que la colocación en el siglo XIX de una gran cerraja en la parte alta desbaratara la zona central con el Espíritu Santo, aunque en sentido estricto es preciso reconocer que tan sólo dañó la parte alta de las cabezas de María y dos apóstoles.

Para el resto del arca el artista recurre a una eficaz alternancia cromática de rojo y verde, usando el primer color en la tapa –muy desgastado y que tan sólo ha sido posible mantener –en justicia, rehacer– en uno de los ángulos– y el segundo tanto en la base moldurada como en la parte el interior. En el exterior, las falsas pilastras que articulan el frente y los laterales se realizaron en grisalla sobre campo ocre mientras que las divisas heráldicas se incluyen en unas preciosas láureas, al modo de las que rodean los retratos de emperadores romanos en los laterales de la portada de Santa Engracia (hacia 1512-1517) de Zaragoza, y destacan sobre campo rojo.

Jesús Criado Mainar

•••

- 1 ACÍN FANLO, José Luis (coord.), *Armorial de Aragón*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1997, f. 265. El manuscrito está fechado en 1536, en el f. 396v.
- 2 Es la más próxima al transepto en el lado de la Epístola. La construyó entre 1497 y 1498 Juan de Espés, arcediano de Zaragoza (CRIADO MAINAR, Jesús, “La administración de la fábrica de la Seo de Zaragoza en la ampliación del arzobispo Hernando de Aragón. 1546-1550”, *Memoria Ecclesiae*, XVII, Oviedo, 2000, pp. 379-380), y entre 1498 y 1501 se llevó a cabo su decoración interior (CRIADO MAINAR, Jesús, e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, *Sobre campo de azul y carmin. Programas de ornamentación arquitectónica “al romano” del Primer Renacimiento aragonés*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús, 2006, pp. 48-49). La visita pastoral cursada al templo en 1548 expresa que en ella tenían su sepultura Ramón de

Espés e Isabel Fabra y sus descendientes (Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza, Visita pastoral de 1548, s.f.) (Zaragoza, 26-II-1548).

- 3 MORTE GARCÍA, Carmen, "Los arzobispos de la Casa Real: don Alonso, don Juan y don Hernando de Aragón (1478-1575)", en GRACIA, Juan Antonio, et al., *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998, fig. de la p. 189. Su presencia en este lugar reconoce el apoyo que esta familia prestó a la ampliación del templo promovida por el arzobispo Alonso de Aragón en los últimos años del siglo XV.
- 4 Un prontuario de noticias sobre la familia en NICOLÁS Y MINUÉ SÁNCHEZ, Andrés J., "Capillas y panteones familiares de la Seo del Salvador (Zaragoza): heráldica y genealogía", *Emblemata*, 14, Zaragoza, 2008, pp. 85-92.
- 5 Archivo de la Corona de Aragón [ACA], *Diversos y Colecciones, Conde de Sástago*, carpeta 6, pergamino 251 [compra-venta del castillo y villa de Alfajarín, y los lugares de Nuez, Farlete, "Candasniellos" y "Montescuro"].
- 6 ACA, *Diversos y Colecciones, Conde de Sástago*, núm. 110.
- 7 ACA, *Diversos y Colecciones, Conde de Sástago*, núm. 106.
- 8 ACA, *Diversos y Colecciones, Conde de Sástago*, núm. 84 [capítulos matrimoniales]; e *ibidem*, núm. 99 [el procurador de Ramón II de Espés toma posesión de diversos lugares de las baronías de Alfajarín y Espés].
- 9 Documento en el que Villaviciosa se dice habitante en Zaragoza (Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, Domingo Monzón, 1527, f. 221v) (Zaragoza, 22-VI-1527).
- 10 ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, t. I, 1915, p. 46.
- 11 SERRANO Y SANZ, Manuel, "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXV, Madrid, 1916, p. 421, doc. XX.
- 12 Archivo de Protocolos Notariales de Tarazona, Juan de Marquina, secretaria de 1539-1540, s.f. (Tarazona, 27-V-1539). Sobre la ubicación de las primitivas casas de la ciudad de Tarazona véase AINAGA ANDRÉS, M<sup>a</sup> Teresa, "De Lonja a Ayuntamiento. Avatares constructivos y funcionales del edificio municipal de la plaza del Mercado de Tarazona", en BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., y CRIADO MAINAR, Jesús, *La imagen triunfal del emperador. La Jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 169-175.
- 13 AGUILÓ ALONSO, M<sup>a</sup> Paz, *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*, Madrid, CSIC y Ediciones Antiquaria, 1993, p. 81.
- 14 RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía, "14. Arca", en MOYA VALGAÑÓN, José G. (comis.), *El mueble español. Estrado y dormitorio*, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1990, pp. 14-15.
- 15 AGUILÓ, *El mueble en España...*, 1993, p. 181, cat. 21.
- 16 CASTRO, José R., *Cuadernos de Arte Navarro. B) Escultura*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1949, pp. 27-28, doc. IV.
- 17 CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilibitanos y Comarca Comunidad de Calatayud, 2008, pp. 56-61.
- 18 MARIAS, Fernando, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 203-205; y MATEO GÓMEZ, Isabel, *Juan de Borgoña*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, pp. 66-90.

## RESTAURACIÓN



Una de las intervenciones o manipulaciones más agresivas que había sufrido el arcón fue la colocación de una cerradura justo en medio de la escena principal, ocultando el rostro de la Virgen y el de dos de los apóstoles. Para poder encajar la cerraja serraron una parte importante de la pintura, quedando toda la zona tan manipulada, que no se podía saber si en origen había llevado otra cerradura. Dada la importancia de la decoración pictórica, se piensa que no fue así. Dar con una solu-

ción para resolver esa laguna no fue fácil, al final se optó por cerrar el hueco con un injerto de madera ajustado al espacio, tiñendo con anilinas al agua las líneas principales de la supuesta composición. De esta manera se deja al espectador la interpretación de la pérdida.

## Cruz procesional

Labor de platería: **Jerónimo de la MATA** (Calatayud, Zaragoza, doc. d. 1539–† Zaragoza, 1572)

Esmaltes: **Jerónimo VICENTE VALLEJO**, alias **CÓSIDA** (Zaragoza, doc. 1527–Zaragoza, †1592). Atribución

74,5 x 40 x 11 cm

Cristal de roca; plata, plata sobredorada a fuego, recortada, forjada, repujada, cincelada, fundida y soldada; esmaltes pintados y hierro

Hacia 1570–1571

**MALLÉN** (Zaragoza), iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles. Obispado de Tarazona

### MARCAS

- *G/MATA* (marca de punzón del platero)
- *C[AES]* y [león rampante] (marca de punzón de localidad: Caesaraugusta–Zaragoza–)

### RESTAURACIÓN

Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), 2004.<sup>1</sup> Equipo de trabajo:

Restauración: Paz Navarro (tutora) y Beatriz Gómez Jordana (becaria)

Análisis de materiales en laboratorio: José Vicente Navarro Gascón (geólogo)

Estudios físicos y proceso radiográfico: Araceli Gabaldón y Tomás Antelo

Análisis gemológico: Aurygen Laboratorios

Fotogrametría: José Manuel Lodeiro y Francisco Javier Laguna

Estudio histórico-artístico: M<sup>a</sup> Jesús Sánchez Beltrán

### Descripción y técnicas

Se trata de una singular e interesante pieza. Su configuración estructural difiere de la mayoría de las cruces procesionales conservadas con armazón de madera, ya que en esta cruz el alma, que sujeta el conjunto, está conformada por dos vástagos de hierro, unidos bajo el cuadrón, en los que se ensartan nueve cuerpos individuales de cristal de roca, tallados y perforados, cuyas uniones quedan ocultas por medio de catorce abrazaderas, cuatro de ellas no originales, producto de una restauración anterior. Los tres remates de los extremos de la cruz, roscados a los vástagos de hierro, permiten dar la consistencia a la obra.

El astil, hueco para permitir la inserción de un varal de madera, presenta ocho máscaras de cabeza de león, cuatro en cada uno de los extremos, con las fauces horadadas por dos orificios circulares, de los que originalmente debían pender borlas, según está atestiguado documentalmente;<sup>2</sup> están repujadas, cinceladas y soldadas. Cuatro cordones de plata, longitudinales soldados al astil, delimitan

cuatro frentes con decoración similar a grutescos, a base de cintas y trazos vegetales.

Las marcas del orfebre y de localidad se sitúan en la zona inferior del astil, sobre las cabezas de león, en dos de los frentes. La del orfebre *G/MATA* en un lateral y la de localidad, Zaragoza, en la zona del reverso. El punzón del platero, se aprecia con nitidez, si bien el de localidad solo se ve parcialmente: león rampante a la izquierda y la letra *C*; el resto, posiblemente *AES*, (abreviatura de Caesaraugusta) ha sido destruido por un orificio realizado con posterioridad muy burdamente, si bien nos permite asociarlo a la localidad de Zaragoza.

El nudo o manzana, cuadrado, con plinto saliente en las esquinas, tiene forma de baldaquino con basa y entablamiento, columnas abalaustradas y cúpula. Las cuatro columnas, de capiteles corintios, emergen de las esquinas de la basa. Sobre ésta se sitúa una plataforma redondeada con cuatro dragones, enfrentados con las fauces abiertas y largas lenguas, en torno a dos jarrones de cuerpo redondeado con gallones y tapadera, situados uno a cada lado de los frentes principales. Ocupa el resto del nudo una figura exenta, redondeada, y sobredorada a fuego,<sup>3</sup> que no parece la bola del mundo, como ha sido identificada,<sup>4</sup> sino más bien se trata de la panza de un jarrón, cuya boca se sitúa sobre el baldaquino y en la que se encaja la cruz. En cada frente presenta un putti rodeado de frondosa decoración vegetal, repujado, cincelado y soldado.

La cúpula del baldaquino muestra ocho elementos redondeados alargados con hendidura central y orificios en los extremos que pudieron servir para colgar borlas, al igual que en las máscaras de león, según se ha explicado. La pieza, situada sobre ésta, es de perfiles ondulados y decoración de trazos triples.

Las esquinas de la basa y entablamiento presentan motivos incisos, algunos vegetales entre otros, atípicos en obra de orfebrería conocida, como panoplias (escudos, espadas timones), y construcciones.

El nudo queda ensamblado por cuatro esferas roscadas sobre las esquinas del entablamiento y por los cuatro elementos, también roscados bajo las de la basa; cada uno de éstos es de triple estructura con dos variantes: o de tres tornapuntas lisas, alrededor de un vástago central o de tornapuntas de grutesco vegetales con cabezas de delfín.

La plata analizada situada sobre el nudo, correspondiente a la cruz es muy pura.<sup>5</sup> Este resultado puede aplicarse al resto, constatándose que la pieza es de muy buena calidad.

La cruz es latina y está constituida por nueve cuerpos de cristal de roca<sup>6</sup> de forma trapezoidal acusada en los extremos, unidos por catorce abrazaderas con hileras cinceladas de rombos o contarios que rematan en el centro en motivo floral. Debido a la extrema dureza del cristal de roca, la talla y el corte pudo ejecutarse con muela de lapidario.

La cruz, de cuadrón redondo, está presidida en anverso por la figura de Cristo crucificado y en el reverso por la imagen de un evangelista, en plata sobredorada.



El Crucificado, tiene la cabeza inclinada sobre el hombro derecho (Jn 19-30), lleva excepcionalmente corona de cadena (no de espinas) y paño de pureza anudado a la izquierda.

La figura de Cristo fue analizada y presenta un alto porcentaje de oro, con trazas de mercurio.<sup>7</sup> Fue realizada por tanto con la técnica del dorado a fuego o con amalgama.

En el reverso, se sitúa posiblemente el evangelista San Mateo autor del primer evangelio, que es el que más detalladamente relata la pasión de Cristo. Está con halo, de pie, sobre podio, porta el libro de su evangelio con la izquierda y con la diestra, que tiene entreabierta, pudo sujetar una pluma, su símbolo como escritor. Viste túnica y manto cortos, que deja al descubierto su rodilla sobre la que se sitúa el posible símbolo de su alabarda martirial. Es de suponer que, al igual que el Crucificado fuera elaborado con alta aleación de oro.

El cuadrón es un marco redondo, de chapa recortada de forma imperfecta, con hilera romboidal cincelada, rodeado de cuatro balaustres soldados. Ostenta dos placas de esmalte. La del anverso presenta la flagelación de Cristo, atado a la columna. (Mt 27; Mc 15) ordenada por Poncio Pilato, Dos sayones lo flagelan con látigos con tiras (de cuero). En el reverso, Cristo camina hacia el Calvario llevando a cuestas su cruz (Mt 27; Jn 19), también acompañado de dos figuras.

La técnica es la de esmalte pintado o lemosín, procedimiento inventado en Limoges a finales del siglo XV. En el siglo XVI surge en Aragón una importante escuela de esmaltes estudiada por Torralba y derivada quizá de Limoges<sup>8</sup> con un arte más popular, muy expresivo en diseño y color, aunque menos refinado que el lemosín.

Estas placas reflejan el estilo y técnica del esmalte aragonés en esta época: la capa de cobre está cubierta con una capa de esmalte blanco y sobre ésta, fundida, están aplicados los temas en distintos colores mediante horneados sucesivos. En ambas predominan el azul que se aplica incluso a las montañas; el amarillento y el rojo difuso en las indumentarias, y el pardo en la cruz y arquitecturas. Hay algún toque verde y negro.<sup>9</sup>

No hay documentación sobre la autoría de los esmaltes. Pudieron ser pintados por Jerónimo Cósida que trabajó con Jerónimo de la Mata según está constatado documentalmente.<sup>10</sup> Este pintor español que estuvo activo en Zaragoza entre 1533 y 1580 fue el introductor de la pintura Renacentista en Aragón.

### Simbología

En esta cruz está sintetizada la Historia de la Salvación, a través de la Virgen María. Forma un todo iconográfico en el que los distintos elementos representados están asociados a estos temas. El jarrón situado entre los dragones y en el centro del nudo, simboliza la virginidad y fecundidad de Santa María como Madre del Redentor. Refleja el papel que le otorgara la Iglesia en el Siglo XVI en cuanto predestinada a conseguir la redención del hombre del “pecado de Eva” de donde procede su nombre de “segunda Eva”. La Virgen pisa simbólicamente una serpiente o dragón, en esta obra representado este último, en alusión a las palabras de

Dios a la serpiente en el Paraíso de Adán (Gén 3-15): “Pondré enemistades... entre tu linaje y el suyo: él herirá tu cabeza...”, palabras que según la teología medieval, prefiguraban la venida de la segunda Eva para conseguir la victoria sobre Satanás, representado en los dragones situados más abajo. Fruto de Santa María es el Redentor y el símbolo, la cruz, encaja en el jarrón. Las máscaras de león simbolizan la Resurrección porque según los bestiarios, los cachorros al nacer pasaban tres días muertos hasta que el padre los traía a la vida con aliento. Los delfines, la prefiguración de la muerte y Resurrección de Cristo. Y los putti, o niños con alas, el papel de espíritu angélico.

### Estilo

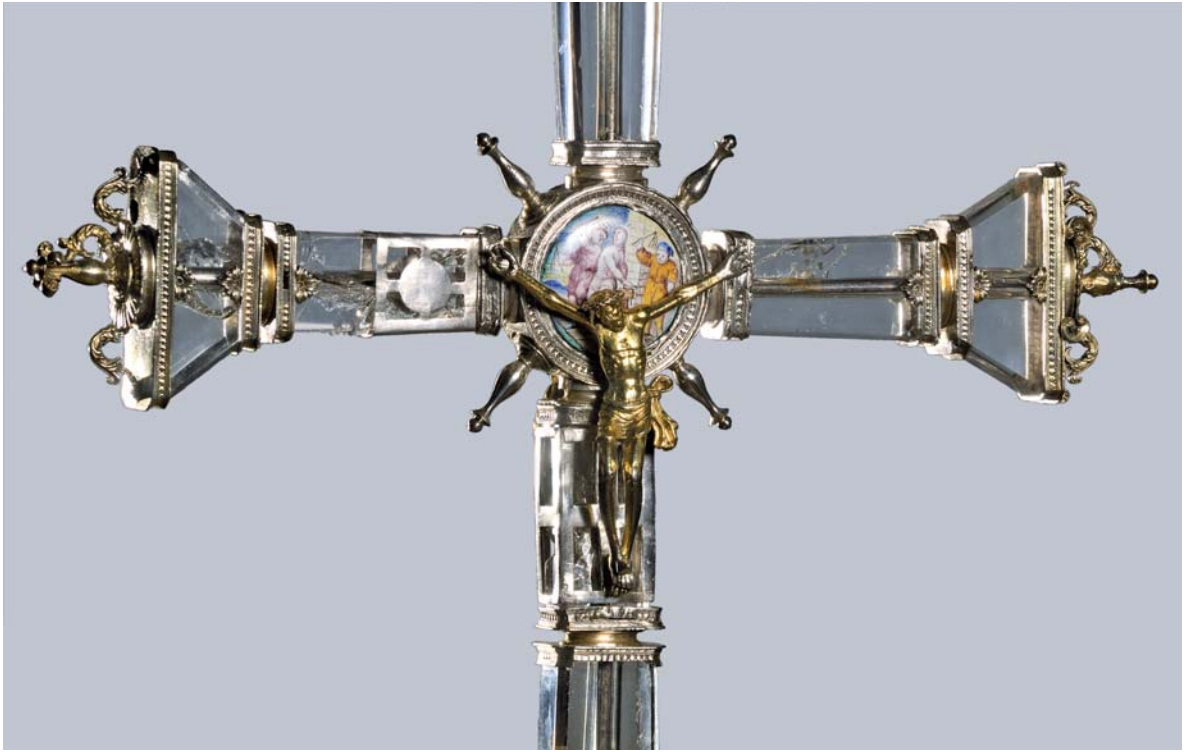
Su configuración estructural, elementos originales y marcas permiten clasificar esta cruz procesional dentro del Estilo Renacimiento Español, con motivos decorativos de grotescos, a base seres fantásticos, vegetales y animales, formando un todo están representados en esta obra. Asimismo son característicos de este estilo los dragones, máscaras de león, puttis, leones y cintas.

El trabajo de glíptica o arte de tallar y cortar las piedras preciosas y las piedras duras que ostenta la cruz, la hacen una obra singular de influencia alemana o italiana donde esta técnica tuvo un gran auge en los siglos XV y XVI. Italia, no obstante, tuvo la primacía en este siglo y muchos artistas se especializaron en tallar en hueco el cristal de roca como Valerio Belli (1460-1546) el más famoso grabador de cristal de roca del Renacimiento italiano, o Giovanni Bernardi (1496-1553) muy alabado por Vasari. Según Hayward, a mediados del siglo XVI, se establece en España el milanés Jacopo de Trezzo, arquitecto, orfebre, fundidor de bronce y tallista de piedras duras y cristal de roca que trabajó en El Escorial para la Corte de Felipe II. Hayward, lo cree cabeza de una escuela de orfebres y tallistas de cristal y piedras duras en España.<sup>11</sup> Jerónimo de la Mata conoció sin duda estos trabajos de glíptica y los introdujo en su obra.

En España son muy escasas las cruces procesionales conservadas realizadas con cristal de roca, posiblemente por la falta de tradición y por la dificultad técnica que entraña este trabajo. Del primer tercio del siglo XIV, realizada en círculos alemanes es la del Museo del Prado.<sup>12</sup> Otras cruces procesionales del siglo XVI, que incorporan el cristal de roca son las del Museo Lázaro Galdiano, o las de Ávila, del Convento de Nuestra Señora de Gracia de las Madres Agustinas, obra de Francisco Flórez Sevilla de hacia 1535-1550;<sup>13</sup> y la anónima, de mediados del siglo XVI, de la Iglesia Arciprestal de San Pedro y San Ildefonso de Zamora.<sup>14</sup>

### Autor y cronología

El punzón G/MATA corresponde al platero Jerónimo de la Mata (1510-1572),<sup>15</sup> que nace en Calatayud y estuvo activo en Zaragoza desde 1539. Consta que tuvo como aprendices en su taller, entre otros, a los plateros Luis de León, segoviano, a Juan Santalinea de Morella, y a Juan Bonete de Zaragoza. Y que trabajó en todo Aragón sobre todo en piezas de orfebrería religiosa. Fue posiblemente discípulo de Pedro Lamaison, ya que pueden advertirse amplias coincidencias de



Detalle del cuadrón.

temas entre las piezas de ambos artistas. Éste fue el más destacado artífice aragonés y llevó a cabo la gran custodia de asiento de La Seo entre 1537 y 1542.<sup>16</sup> Jerónimo de la Mata murió el 23 de octubre de 1572 y dispuso en su testamento ser enterrado en la Iglesia del Temple.<sup>17</sup>

En Aragón, en el periodo del Renacimiento, solo aparece la marca de localidad, y el fiel contraste no se refleja hasta el siglo XVIII. Los plateros marcaban excepcionalmente sus piezas durante el siglo XVI, como Jerónimo de la Mata y, gracias a este hecho, podemos decir que su obrador en el tercer cuarto del siglo XVI fue muy fecundo. Sus piezas se encuentran repartidas por toda la Comunidad de Aragón. La mayor parte de su obra fue realizada entre 1550-1570.<sup>18</sup> Los documentos conservados y el marcaje de su obra nos permiten conocerla. Hasta el año 2002, la cruz de Mallén no había sido incluida en la relación de la obra conocida publicada de este platero.<sup>19</sup> Sus piezas principales son cruces procesionales: San Pedro de la Rúa de Calatayud (1547), Calatorao (1551), Egea de los Caballeros (1554), Ardisa, Asín, Mianos, y Mesones de Isuela (1568) en la provincia de Zaragoza. Las de Vinué (1553), Ansó (1560) y Ballovar (1561) en Huesca. O las de, Andorra, Puebla de Híjar (desaparecida), Bello, Báguena, Albaracín (catedral), La Mata de los Olmos, Noguerras y Crivillén en Teruel atribuidas las seis últimas a este platero por C. Esteras.<sup>20</sup>

La cruz de Mallén debió ser una de las últimas obras antes de su fallecimiento en 1572, ya que hay constancia docu-

mental del otorgamiento de una época fechada en 1574, por parte de su viuda Cándida de Orona, quien confirma haber recibido de parte de la Castellanía de Amposta, de la que dependía Mallén, cierta cantidad de dinero por plata que se le debía.<sup>21</sup> La cruz de cristal de roca de Mallén pudo ser realizada en torno a los años 1570-1571.

**María Jesús Sánchez Beltrán**

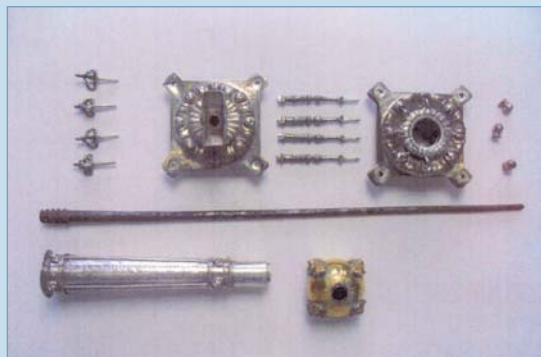
•••

- 1 La Diputación Provincial de Zaragoza agradece al Instituto del Patrimonio Cultural de España que haya puesto gentilmente a su disposición toda la documentación científica y técnica elaborada durante la intervención.
- 2 Así parece deducirse de la documentación conservada en el Archivo Diocesano de Zaragoza: "Estado de las Iglesias del Partido de Zaragoza visitadas por el Illmo Sr. D. Agustín de Leza". Año 1786, ff. 502r y ss. Que señala: "Sacristía... dos cruces, la una para las procesiones de plata y cristal, y la otra para los entierros y otros fines de la iglesia y las dos con hastas de madera y sus correspondientes borlas". Documento publicado por SANCHO BAS, José Carlos, y HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis, *Mallén Patrimonio Artístico Religioso*, Zaragoza, Centro de Estudios Borjanos e Institución Fernando el Católico, 2002, p. 127.
- 3 El resultado de los análisis es: oro: 67,94-95,32%; plata: 3,63-21,76% y cobre 1,05-11,04% y trazas de mercurio.
- 4 SANCHO y HERNANDO, *Mallén Patrimonio...*, 2002, p. 125.
- 5 Plata: 98,2%; cobre: 1,8%.
- 6 Según el informe del análisis gemológico se trata de cuarzo natural, con ocho muestras de la variedad de cristal de roca (transparente) y una de la variedad de cuarzo ahumado (de color marrón-pardo).



- 7 Oro: 94,2%; plata: 4,8% y cobre 1%, con trazas de mercurio.
- 8 TORRALBA, Federico, *Esmaltes aragoneses*, Zaragoza, Editorial E. Berdejo Casañal, 1938.
- 9 El resultado de los análisis manifiesta que se trata de un vidrio silicatado sódico, plúmbico con bajos contenidos en potasio y opacificado con óxido de estaño. El esmalte de color azul intenso fue elaborado con alto contenido de plomo sin opacificar, identificándose cobalto como elemento responsable del color.
- 10 SANCHO y HERNANDO, *Mallén Patrimonio...*, 2002, p. 127.
- 11 HAYWARD, Jhon Forrest, *Virtuoso Goldsmiths and the triumph of Mannerism. 1540- 1520*, Nueva York, Rizzoli International, 1976, p. 360.
- 12 BLANCO, Antonio y LORENTE, Manuel, *Catálogo de la Escultura. Museo del Prado*, Madrid, 1981, núm. 489, p. 244
- 13 MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo, y GUTIERREZ HERNANDEZ, Fernando, *Testigos*, Fundación Las Edades del Hombre, Catedral de Ávila, 2004, pp. 322-324.
- 14 RIVERA, José Ángel, *Remembranza*, Fundación Las Edades del Hombre, Zamora, 2001, pp. 93-94
- 15 FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNO, Rafael, y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, pp. 246, 307.
- 16 SÁNCHEZ BELTRÁN, M<sup>a</sup> Jesús, "Aportaciones documentales al estudio de la realización de la custodia procesional de La Seo", *Seminario de Arte Aragonés*, XXII-XXIV, Zaragoza, 1977, pp. 165-174.
- 17 SAN VICENTE PINO, Ángel, *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento. 1545-1599*, 3 vols, Zaragoza, Editorial Pórtico, 1976, vol. II, pp. 181-188.
- 18 ABBAD RIOS, Francisco, "Jerónimo de la Mata (orfebre del siglo XVI)", *Seminario de Arte Aragonés*, III, Zaragoza, 1951, p. 19.
- 19 SANCHO y HERNANDO, *Mallén Patrimonio...*, 2002, pp. 123-127. SAN VICENTE, *La platería...*, 1976, vol. I, pp. 225, 231, 237, 273 y 275. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "La platería", en BONET CORREA, Antonio (coord.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, 1987, p. 107. ESTERAS, Cristina, *Orfebrería de Teruel y su provincia. Siglos XIII al XIX*, 2 vols., Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1980, vol. II, pp. 36-7.
- 20 ESTERAS, *Orfebrería...*, 1980, vol. II, p. 37
- 21 Documento aportado por SAN VICENTE, *La platería...*, 1976, vol. II, p. 187.

## RESTAURACIÓN



Estas imágenes muestran las partes en que pudo ser desmontada la cruz de Mallén para proceder a su restauración. Contando con los elementos originales y las reposiciones, fueron un total de cuarenta y siete piezas. El Cristo, que en circunstancias normales se hubiera podido desmontar, se decidió no hacerlo, ya que debido a una intervención anterior se encontraba soldado a la cruz. Tras la limpieza individual de cada elemento se procedió a la adhesión de fragmentos rotos, utilizando la soldadura láser o la adhesión mediante resina epoxi de dos componentes y tela de nylon, según las necesidades de cada unión. Como capa de protección a las piezas de plata se les aplicó una laca nitrocelulósica (Frigilene) a pincel.

# Trauben-pokal en copón de don Diego-Antonio Francés de Urritigoyti y Lerma

**Autor desconocido. Taller de Ulm**

37 cm alt. máx.; 27,5 cm alt. sin tapa; 16,5 cm Ø; 9 cm Ø boca

Plata dorada (excepto en su color en adornos de culminación, cartelas, contarios, tornillos y escudo), fundida, relevada, repujada, cincelada, recortada y grabada

Finales del siglo XVI

**TARAZONA** (Zaragoza), catedral

## MARCAS

Marcas de punzones (repetidas en borde de la copa, gajo y peana):

- [Escudete en candado]
- [Escudete semicircular con letra V de VLMA (nombre latino de Ulm) sobre dos filas de cuatro cuadrículas]
- [Signo parecido al número “4” cortado por trazo vertical y patas en “uve” invertida]

Escudo heráldico de don Diego-Antonio Francés de Urritigoyti y Lerma

## RESTAURACIÓN

Estudio Témpace (Zaragoza). Dirección: Patrocinio Jimeno Victori. 2011

## Descripción

Copa tapada, tipo frutal germánico *trauben-pokal*, que imita un racimo de uvas en plata dorada con abultamientos hemisféricos (11 granos en altura, dispuestos 7 en copa y 4 en tape), culminando en sépalos recortados y tallo troncocónico liso, ornado por tornapuntas en zarcillos y pámpanos con tres seres vegetaloides sujetos al contario y jarrón-peonza. Nudo plateado en trío de hojas caladas entre corola de pequeños pétalos y arandela en otro contario. Astil como cepa leñosa en tronco podado y triple raíz, que se intercala con hojas de parra secas y retorcidas, fijadas con tornillos bulbosos a modo de uvas sueltas, o tres bayas semejantes a diminutas granadas, sobre gran base circular, rodeada por moldura en bocel, abullonada con orla de enormes granos en hemisferas, flanqueados por otros triangulares acastañados, que dejan sobresalir la peana en listel. El bruñido de las superficies convexas globulares produce efectos lumínicos de gran espectacularidad.

## Relaciones iconográficas

Entre los precedentes iconográficos merece destacarse el diseño abollonado que en 1504 pintó *Alberto Dürero*<sup>1</sup> (1471-1528), en manos del rey Gaspar, como recipiente de su

ofrenda de incienso, en la *Epifanía* conservada en la Galería de los Uffizi de Florencia; donde además el rey Baltasar lleva para la mirra otra pieza de orfebrería similar a un copón en granada de la Seo de Zaragoza, según expusimos en otra publicación;<sup>2</sup> también son característicos los astiles leñosos en sus dibujos para copas del Landesmuseum de Dresde o del centro de mesa del British Museum de Londres.<sup>3</sup> Recordemos que Dürero se formó con su padre orfebre y que colaboró con el platero Ludwig Krug (h. 1488-1532) y su progenitor, una de cuyas copas marcadas se muestra en la catedral de Burgos.<sup>4</sup>

Aquí quiero añadir otro diseño de Dürero, que aparece en un grabado xilográfico c.1496-97 para una de las estampas destinadas a ilustrar el Apocalipsis de San Juan en la Biblia. En concreto el recipiente bulboso que porta la mujer libertina que representa *alegóricamente a la ciudad de Babilonia*.<sup>5</sup> Así Dürero asocia el recipiente de moda entonces con dos significados distintos: en la primera escena religiosa de la Epifanía alude su aspecto positivo como regalo honorífico de uno de los Magos a Jesús, y en la otra escena es el atributo portador de bebidas alcohólicas, u otro contenido que puede inducir al vicio, como alegoría de la ciudad pecadora de Babilonia en contraste con la ciudad celestial de Jerusalén.

## Relaciones geográficas y morfológicas

Las marcas de los punzones las identificó Cruz Valdovinos,<sup>6</sup> cuando esta pieza se expuso en relación con otras también de platería europea, como procedentes de la ciudad alemana de Ulm (nombre latino VLMA), en su variedad de finales del siglo XVI. Además aparecen un par de marcas simbólicas que corresponderían al marcador y a un orfebre-platero con taller en esa ciudad representado por escudete en candado y signo parecido al “4”.

Podemos considerar la llegada de influencias y relaciones con famosos núcleos de la orfebrería europeos por la situación del taller germánico donde se elaboró, en esa ciudad de Ulm a orillas del Danubio, con Stuttgart al oeste y la próspera Augsburgo al este, enriquecida por los banqueros Fugger, los de Carlos I rey de España y V Emperador de Alemania. Nudo de comunicaciones desde donde se difundió una variedad de *traubenpokal* festivo, vinculado en ocasiones al vino y a la fertilidad, de base menor con escocia y esculturas de leñadores o cazadores de pájaros en el astil, como muestras<sup>7</sup> presentamos: el del platero David Weinold de 1610-1615; así como otros ejemplares madrileños marcados en Nuremberg, elaborados entre 1620-1630 por los plateros Beutmüller, Ritter, Lobenschrat y Rauchwolf. Similar es también la de Caspar Beutmüller de la colección Phillips de Londres.<sup>8</sup>

Del Metropolitan Museum de Nueva York<sup>9</sup> quiero destacar la pieza germánica registrada como 25.120.434ab, por su gran parecido con esta que estudiamos en el cuerpo superior globuloso dorado y astil arborescente, aunque allí figure una diminuta escultura de leñador, tenga una base reducida y sea su altura (25,1 cm) algo menor. Merecen recordarse otras obras de las colecciones de este museo neoyorkino que también presentan la plata dorada con abultamientos, especialmente las dobles copas realizadas en

Nuremberg en 1574 por el orfebre alemán Mattheus Effenhauser (registro 17.190.607a,b); y otras dos copas superponibles (registro 17.190.609a,b), que incluyen también un escudo heráldico y una medalla de 1544 sobre el retrato de Jeronimus Loter, pero que fueron elaboradas por el mencionado y famoso orfebre Caspar Beutmüller el Viejo, después de que en 1585 viajara de Venecia a Nuremberg.

Si comparamos la obra turiasonense<sup>10</sup> con estas obras centroeuropeas y otras estudiadas por Marc Rosenberg<sup>11</sup> o más recientemente las de Ulm por Margret Ribbert,<sup>12</sup> la conservada en Aragón es de las más admirables tanto por su calidad como por su prestancia, que le aporta su amplio basamento y equilibradas proporciones. Juan Francisco Esteban<sup>13</sup> la destacó al tratar la moda de bollones en la platería zaragozana en torno a 1580 por influencia germánica. A su vez Begoña Arrúe y su equipo la incorporó y señaló en el inventario artístico del partido judicial de Tarazona.<sup>14</sup>

Entre las obras con decoración en abultamientos de botones hemisféricos, “cucharetas” y abollonadas “castañas”, con las que se puede relacionar, hemos seleccionado las siguientes:

- a) Un grupo de cálices con adornos globulares en sobrecoipa, nudo y base, encabezado por el *cáliz del Arcipreste Jerónimo Sora*,<sup>15</sup> de hacia 1576, de la Seo Zaragozana, adscrito a un taller de esa ciudad, dadas las similitudes morfológicas con cálices marcados con el punzón de Zaragoza y conservados en templos zaragozanos, especialmente el *cáliz de San Ildefonso, proveniente de la iglesia de Santiago*,<sup>16</sup> que pertenecía a la capilla de Enrique Escolier e Isabel Rueda, los cuales fundaban beneficios por los años 1577 y 1581; el *cáliz conservado en la iglesia de la Magdalena* (incluso con iguales medidas); y otras variantes en el de *Nuestra Señora del Portillo*, y en el de la *parroquial de Zuera*.<sup>17</sup> Entre los turolenses, aunque marcado en Zaragoza, el *cáliz de la Catedral de Albarracín*,<sup>18</sup> Fuera de Aragón se custodian otras obras provenientes de su capital con esas características, como el *cáliz del Museo de Santa Cruz de Toledo* de hacia 1573, comparable al de *Calatrava de Madrid*.<sup>19</sup>
- b) Expondremos también su vinculación decorativa con recipientes cubiertos en formato mas reducido, como el *Copón del Monasterio de Casbas*<sup>20</sup> en Huesca, y el *Esenciero que ostenta el busto de Santa María Magdalena*, realizado por Jerónimo Pérez de Villarreal en 1605 para la iglesia dedicada a esta Santa en Zaragoza.<sup>21</sup>
- c) Finalmente mencionaremos su relación con la *Cruz de Altar* en bronce dorado y brazos de ébano, de la misma

catedral del Salvador de Zaragoza (núm. inventario 186), regalada por el limosnero Rodrigo Zapata, que ocupó el cargo entre 1575 a 1591, y que concretamente muestra su peana en repujado abultado de castañas doradas.<sup>22</sup>

### Antiguo propietario y su escudo heráldico

Perteneció a don Diego-Antonio Francés de Urritigoyti y Lerma<sup>23</sup> (1603-†1682), prelado erudito de noble familia<sup>24</sup> zaragozana, que se doctoró en Salamanca en ambos derechos y publicó diversos libros; Deán en Tarazona, Vicario General en Calatayud, y en 1640 Arcipreste de Daroca, dignidad de la Metropolitana de Zaragoza; junto al Ebro y con su hermano Miguel sufragó la renovación de la iglesia conventual de San Lázaro del 27-6-1645 al 11-11-1651; además fundó el convento de San Valero y San Vicente el 29-6-1655. El rey Felipe IV (1621-1665) le otorgó los cargos de Canciller y Juez de Competencias, y por ello el escudo heráldico de “Protonotario” timbrado por capelo con cordones y tres borlas (y no seis de obispo) a diestra y siniestra, su campo circular de oro con ruego de molino en azul. Armas sobrepuestas en esta copa, que incluso pudo ser obsequio real, ya que existía una antigua relación con la platería alemana de Ulm desde que “Has de Ulm” consiguió el cargo de “Platero del Rey”.<sup>25</sup> El 8-6-1656 don Diego-Antonio fue nombrado Obispo de Barbastro,<sup>26</sup> allí construyó a sus expensas el convento de Capuchinas; por comisión regia y pontificia pasó casi dos años en Barcelona, hasta que en 1673 fue trasladado a la sede episcopal de Teruel,<sup>27</sup> y en ese mismo año accedió a la de Tarazona,<sup>28</sup> donde falleció el 8 de abril de 1682 a los 79 de edad, dejando este copón para su catedral.

Los linajes de Francés de Urritigoyti están documentados en la Real Audiencia de Aragón y en el Archivo de Tudela-Navarra. Mencionaremos entre sus familiares:

- Su padre don Martín, barón de Montevila;
- Entre sus hermanos, don Pablo Francisco, el primogénito barón de Montevila, señor de Gésera, Buesa y Grasa, Bayle-Merino y Alcaide de la ciudad y Comunidad de Daroca;
- Don Miguel Antonio, Doctor en Derecho, Arcediano Mayor del Salvador de Zaragoza y mecenas artístico;
- Don Juan Bautista Arcediano y señor de Valpuesta en la Metropolitana de Burgos, donde fue sepultado;
- Don Lorenzo Deán de la catedral de Sigüenza; y
- Fray Tomás, franciscano Provincial de Aragón, secretario general de la orden y calificador de la Inquisición.



Marcas del platero.



## Funciones y significados

El formato vitáico de este magnífico “pokal” profano supondría su donación para copón por su adecuación a las disposiciones litúrgicas del Concilio de Trento y la simbología de Jesús-vid (Jn 15,1-6), junto a la Eucarística de la Comisión Cristiana.

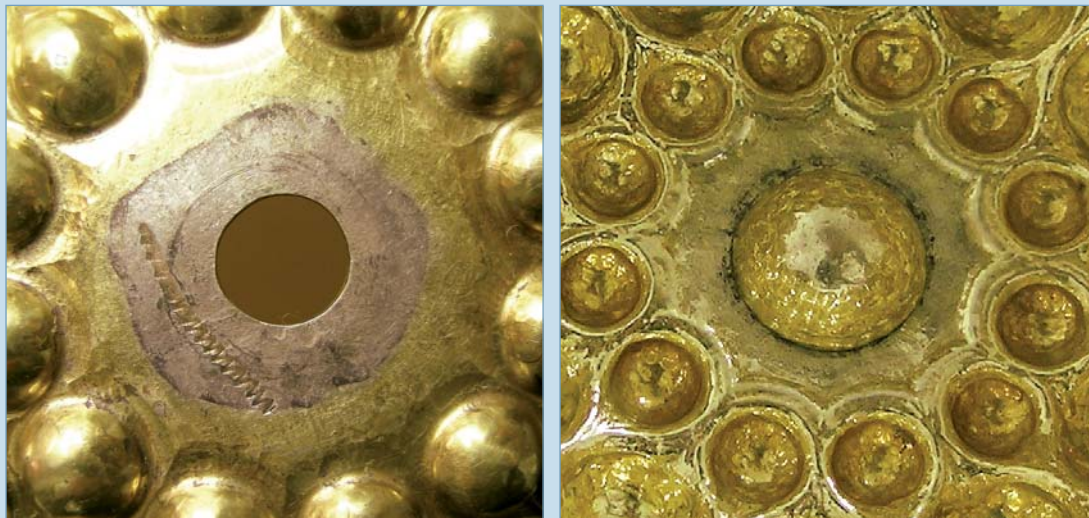
Si por una parte ha cambiado su funcionalidad de profana a religiosa, en cualquiera de los dos usos permanece su función como elemento significativo dentro del repertorio artístico de la platería y orfebrería europeas y brilla en el patrimonio cultural turiasonense.

María Esquíroz Matilla

## EXPOSICIONES PRINCIPALES

- 1997, *Platería europea en España (1300-1700)*, Fundación Banco Santander Central Hispano (15 de octubre a 14 de diciembre de 1997), Madrid, cat. 57.
  - 2009, *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Museo de Bellas Artes de Bilbao (junio a septiembre de 2009); Museo de Bellas Artes de Valencia (octubre de 2009 a enero de 2010); Museo de Zaragoza (febrero a abril de 2010), pp. 271-272.
- 
- 1 ESQUIROZ MATILLA, María, “Taller de Ulm, Copón de don Diego-Antonio Francés de Urritigoyti y Lerma” en MORTE GARCÍA, Carmen (comisaria), *El esplendor del Renacimiento en Aragón* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, de junio a septiembre de 2009; Museo de Bellas Artes de Valencia, de octubre de 2009 a enero de 2010; y Museo de Zaragoza, de febrero a abril de 2010), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Generalitat Valenciana, 2009, pp. 271-272.
  - 2 ESQUIROZ MATILLA, María, “Copón en forma de granada, Vaso de Frankfurt” en NEIRA CRUZ, Xosé A. (comisario), *El Viaje a Compostela de Cosme III de Médicis* (catálogo de la exposición), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Xacobeo-2004, 2004, pp. 442-444.
  - 3 FREIXA, Mireia et al., *Orfebrería de los siglos XV y XVI*, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 60-69.
  - 4 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada de la Platería Burgalesa 1400-1600*, Salamanca, Diputación Provincial de Burgos y Junta de Castilla-León, 1998, vol. I, pp. 434-435.
  - 5 En la exposición *Durero y Cranach: Arte y Humanismos en la Alemania del Renacimiento*, en Madrid, Museo Thyssen, 2007, se mostró la colección de 15 estampas titulada “Apocalipsis cum figuris”, entre las cuales la núm. 14, corresponde a la estampa de este grabado xilográfico a fibra, conservada en la Biblioteca Nacional de España.
  - 6 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (comisario), *Platería europea en España (1300-1700)* (catálogo de exposición celebrada en la sala de Exposiciones de la Fundación Central Hispano de Madrid), Madrid, 1997, pp. 198-199.
  - 7 CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea...*, 1997, pp. 21, 29, 198-199, 304-309 y 320-321.
  - 8 VÉLEZ VICENTE, Pilar, et al., *Orfebrería del siglo XVII*, Barcelona, Planeta, 1989, p. 53.
  - 9 Metropolitan Museum, *Exhibitions, The Game of Kings*, New York, 2011.
  - 10 SANZ ARTIBUCILLA, José M<sup>a</sup>, *Historia de la fidelísima y vencedora ciudad de Tarazona*, 2 vols., Madrid, 1929 y 1930, t. II, p.156. TORRALBA SORIANO, Federico, 1974, *Catedral de Tarazona*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1954, p. 54.
  - 11 ROSENBERG, Marc, *Der Goldschmiede Merkzeichen*, III, Frankfurt, 1925, pp. 4729-4730.
  - 12 RIBBERT, Margret, *Ulm en Schätze deutscher Goldschmiedekunst von 1500 bis 1920*, Berlin, 1992, p. 145.

- 13 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *La Platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, vol. II, pp. 48, 108-110.
- 14 ARRÚE UGARTE, Begoña, *Inventario Artístico de Zaragoza y su provincia. I. Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p.178.
- 15 ESQUIROZ MATILLA, María, “El cáliz del arcipreste zaragozano Jerónimo Sora” en NEIRA, *El Viaje a Compostela...*, 2004, pp. 445-447. ESTEBAN, *La Platería de Zaragoza...*, 1981, t. II, p. 109. ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Jocalías para un aniversario CAI 1905-1995*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995, pp. 96-99
- 16 SAN VICENTE PINO, Ángel, *La Platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento 1545-1599*, Zaragoza, Pórtico, 1976, vol. I, pp. 365-366.
- 17 ESTEBAN, *La Platería de Zaragoza...*, 1981, t. II, pp. 108-110
- 18 ESTERAS MARTÍN, Cristina, “Inventario artístico de la orfebrería religiosa en la ciudad de Albaracín”, *Teruel*, 53, Teruel, 1975, p. 120, lám. 13.
- 19 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Aspectos de la platería aragonesa en el Renacimiento”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV, Zaragoza, 1981, pp. 32 y 33, n. 11 e imagen 4.
- 20 ESQUIROZ MATILLA, María, “Copón”, en MORTE GARCÍA, Carmen (comisaria), *Signos, Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII* (catálogo de la exposición), Huesca, Diputación de Huesca y otros, 1994, pp. 222-223.
- 21 ESTEBAN, *La Platería de Zaragoza...*, 1981, t. II, p. 77; ESTEBAN LORENTE, J.F., “Busto de la Magdalena”, en BUESA CONDE, Domingo, y RICO LACASA, Pablo (comisarios), *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (catálogo de la exposición organizada por el Arzobispado y el Ayuntamiento de Zaragoza en San Juan de los Panetes, la Lonja y el Palacio Arzobispal, del 5 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992), Zaragoza, Arzobispado y Ayuntamiento, 1991, p. 417; y ver LABEAGA MENDIOLA, J.C., “Un regalo del arzobispo Añoa a su ciudad natal”, *Seminario de Arte Aragonés*, 23, Zaragoza, 1981, pp. 145-148.
- 22 ESTERAS, *Jocalías...*, 1995, pp.100-101.
- 23 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente, “La Orden de la Merced en el siglo XVII Zaragozano. Construcción de la Iglesia y el cuarto nuevo del Convento de San Lázaro”, *Actas III Coloquio de Arte Aragonés-Huesca-1983, Sección I*, Zaragoza, Diputación Provincial de Huesca, 1983-1985, pp. 65-78, en concreto 68-69 y 75-77. ALMERÍA, José Antonio, et al., *Las Artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*, *Estudio documental*, “Arte en Aragón en el siglo XVII”, 1, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983, p. 403. BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana I., et al., *Las Artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675)*, *Estudio documental*, “Arte en Aragón en el siglo XVII”, 2, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, p. 395. ANSÓN NAVARRO, Arturo, *Zaragoza en la época de Baltasar Gracián (1601-1658)*, Zaragoza, 2001, p. 52.
- 24 Documentados linajes en la Real Audiencia de Aragón y en el Archivo de Tudela-Navarra.
- 25 HERRÁEZ ORTEGA, M<sup>a</sup> Victoria, “De la plata y los plateros del Rey Juan II de Castilla”, *Estudios de Platería*, Murcia, 2006, pp. 277-289 y en especial pp. 285-287.
- 26 LÓPEZ NOVOA, Saturnino, “D. Diego Antonio Francés de Urritigoyti (1656-1673)” en *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Barbastro y descripción geográfico-histórica de su diócesis*, Barbastro, Sociedad Mercantil y Artesana de Barbastro, 1861, t. I, p. 195-196.
- 27 “Episcopologio de la diócesis de Teruel”, 2010 en <http://www.diocesisdeteruel.org>
- 28 “Episcopologio de la diócesis de Tarazona”, 2010 en <http://www.diocesisdeltarazona.org>



Estas dos imágenes corresponden al interior y al exterior de la tapa del pokal, una vez desmontada la pieza. En estas fotografías se pueden observar varias cosas. En primer lugar la gran calidad del dorado, ya que al ser una zona que no está expuesta al exterior, el oro se conserva intacto. En segundo lugar, la plata que aparece en su color estaba oculta bajo un tornillo original, lo que indica que la obra fue dorada después de montar todas las piezas que la conforman. También se puede ver sobre esta misma zona, la “burilada” que se realizó en su día, para comprobar y garantizar la calidad de la plata.


Dos marcas o punzones distintos se repiten tres veces en esta obra. Una identifica al taller de origen alemán y la otra (la del número cuatro) al orfebre-platero artifice de la obra.



# clasicismo y protobarroco







*Sagrario* (mazonería y esculturas, ca. 1640-1644; policromía, ca. 1645), fragmento.  
Retablo mayor de Nuestra Señora de la Asunción.  
Iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca (Zaragoza).

## Retablo de la Sagrada Familia

Esculturas y relieves: **Pedro MARTÍNEZ GONZÁLEZ**, alias **Pedro MARTÍNEZ EL VIEJO** (doc. 1579–1609). Atribución

Mazonería: **Jaime VIÑOLA** (\*Granollers, Barcelona, doc. d. 1590, † Calatayud, Zaragoza, 1634). Atribución

390 x 253 cm

Madera de pino. Dorado al agua y policromía al temple graso

Hacia 1595–1605

**VILLAFELICHE** (Zaragoza), iglesia parroquial de San Miguel. Arzobispado de Zaragoza

### RESTAURACIÓN

Plan 2002–2003. Jaime & Cacho (Zaragoza). Dirección: María Jaime Balduque y Rebeca Cacho Pomar. 2004

El retablo de la Sagrada Familia de Villafeliche es una creación de apreciable calidad sobre cuya realización carecemos de datos documentales. Pertenece a la corriente escultórica romanista, cuyo desarrollo se corresponde con la última etapa de la plástica renacentista. Su más temprana cita bibliográfica que hemos localizado figura en el *Catálogo Monumental* de Francisco Abbad, que lo clasifica como obra de fines del siglo XVI “de tipo herreriano”, en alusión al lenguaje empleado en su arquitectura. Este autor efectúa una descripción incompleta de su iconografía, enumera los elementos más significativos de la mazonería y concluye advirtiendo que “es el retablo más interesante de esta iglesia”.<sup>1</sup> En fecha reciente le hemos dedicado un breve comentario en un estudio de conjunto sobre el Renacimiento bilbilitano, proponiendo su adscripción a los talleres romanistas de la Ciudad del Jalón.<sup>2</sup>

Conviene señalar que la amplia fábrica del templo, de la segunda mitad del siglo XVII –a excepción de la torre, que parece varias décadas anterior–, es posterior a nuestro retablo y que, por tanto, éste proviene del edificio precedente.<sup>3</sup> Consta, de hecho, que perteneció a la dotación de la antigua capilla de Santa Ana y la Trinidad, fundada a mediados del siglo XVI por el sacerdote Antonio Miedes.<sup>4</sup> En la actualidad decora el hastial de la sacristía.

### Mazonería y elementos escultóricos

Estructuralmente es una máquina de orden dórico que descansa en un banco de tres casas que sirve de basamento al único piso del cuerpo. Éste queda definido en la parte exterior por columnas de fuste estriado con ligero éntasis que siguen modelos de la *Regola* de Vignola –traducida al castellano en 1593, pero de uso muy extendido entre los retablistas hispanos desde que en 1562 apareciera en Roma la *editio*

*princeps*–. En el intercolumnio central su plaza la ocupan pilastras rematadas mediante ancones con decoración de escamas. Más arriba se dispone un entablamento canónico, con friso de triglifos y metopas, aunque su cornisa simplifica las propuestas de Vignola. El entablamento se adelanta sobre las columnas y la casa central, ésta remarcada con un frontón curvo antepuesto al pedestal del ático que le confiere carácter edicular.

En el eje de las columnas se insertan sendos obeliscos que encuadran el ático –entendemos que básicos para la categorización de nuestro retablo como “herreriano” que hiciera Francisco Abbad–. La arquitectura de este segundo piso apenas modifica la solución de la casa principal, a base de pilastras con ancones que sostienen el preceptivo entablamento –aquí muy simplificado– sobre el que descansa un remate cupular de modestas dimensiones. La transición entre el piso noble y el ático se suaviza mediante la incorporación de aletones antropomorfos inspirados, de nuevo, en el repertorio vigolesco.

Los compartimentos del banco incluyen bajorrelieves que efigian, de izquierda a derecha, a *San José con el Niño*, la *Resurrección* y *San Bernardo de Claraval*. A ellos hay que sumar en los netos de las columnas sendas representaciones de los apóstoles *San Pedro* y *San Pablo*.

Las calles laterales del piso noble cobijan cada una dos cajas de tamaño desigual. En el lado del evangelio encontramos a *Santa Águeda* –abajo– y *Santa Cecilia* –arriba–, y en el de la epístola a una *santa mártir* sin identificar –abajo– y *Santa Inés* –arriba–. Mientras que *Santa Águeda* y su compañera anónima están en pie y exhiben una noble actitud, *Santa Inés* y *Santa Cecilia* son personajes sedentes cuya reducida escala se acompaña mal con la de sus compañeras. Ocupa la casa titular una notable composición en dos planos con *Santa Ana*, la *Virgen* y el *Niño* en primer término, y *San Joaquín* y *San José* en el plano retrasado.

En el ático, la habitual representación del *Calvario* ha sido reemplazada por una *Trinidad* del tipo “Trono de Gracia”, a la manera de la existente en el retablo de idéntica advocación de la catedral de Jaca (1573-1574) al que más adelante nos referiremos.

Aunque todos los relieves e imágenes del retablo comparten un estilo bastante uniforme, la calidad de ejecución disminuye en el banco. La única escena de esta zona, la *Resurrección* del compartimento central, presenta una composición poco trabada, con un *Cristo Resucitado* agobiado por el marco entre dos soldados recostados que adoptan posturas forzadas entre una vegetación muy sumaria. Por su parte, *San Pedro*, *San Pablo* y *San Bernardo* son figuras aplomadas aunque algo rígidas, con vestiduras amplias que apenas permiten apreciar sus poco trabajadas posturas anatómicas. *San José* y *el Niño* componen un grupo casi de receta, derivado de fuentes grabadas.

Las santas mártires de gran formato de las calles laterales reiteran los modelos figurativos de los personajes incluidos en el banco. Tanto *Santa Águeda* como su anónima compañera comparten un mismo canon excesivamente masivo y sus pesadas vestiduras ocultan la anatomía subyacente. Esta falta de claridad en las posturas no impide



Retablo de la Misa de San Gregorio, atribuido a Jaime Viñola y Pedro Martínez, entre 1594 y 1600. Iglesia parroquial de Morata de Jiloca (Zaragoza).

que el artista se concentre en la descripción de las cabezas, cuidadas pero estereotipadas, o las manos, algo grandes aunque coherentemente dispuestas. A pesar de su pequeña escala, *Santa Inés* y *Santa Cecilia* han sido objeto de un tratamiento más exquisito. La primera apoya la rodilla izquierda en el suelo para acariciar con dulzura el cordero que constituye su atributo, mientras que la segunda, sentada, tañe un órgano de pequeño formato mientras gira su cabeza hacia la derecha.

Desde un punto de vista plástico, el compartimento principal es la mejor pieza del retablo. La *Sagrada Familia* es una escena fuertemente jerarquizada merced a su organización en dos planos: el principal, con altorrelieves de *María*, el *Niño* —muy saliente— y *Santa Ana*, y el posterior, con bajorrelieves de *San José* y *San Joaquín*. A pesar de ello, resulta menos rígido que otras versiones aragonesas anteriores del tema, caso de la que Juan de Liceyre esculpió para la calle central del retablo de alabastro que preside la sepultura de Ana de Gurrea (1551-1553), en la capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza.<sup>5</sup> Estos cinco personajes integran una composición circular en la que Jesús actúa como

centro entre su madre —muy expresiva y que asume una eficaz pose de movimiento contenido— y su abuela —una figura grave, con una magnífica cabeza velada—. Esta escena se enmarca bajo un cortinaje entreabierto que le otorga un fuerte efecto de tramoya teatral con un sentido de la profundidad al que no resulta ajeno la presentación en bajorrelieve de los dos varones del plano trasero.

La *Trinidad* que sirve de remate iconográfico y visual al retablo es una pieza más modesta, presidida por un *Dios Padre* de cuerpo abocetado en el que tan sólo la cabeza adquiere verdadero relieve plástico. Por su parte, *Dios Hijo* se acomoda al prototipo de los crucificados de inspiración anchetesca que en Aragón cuentan con excelentes ejemplos en los retablos de San Miguel arcángel (1569-1571) de la metropolitana<sup>6</sup> y la Trinidad (1573-1574) de la catedral de Jaca,<sup>7</sup> conjuntos ambos documentados del escultor vasco, en el *Cristo de los Artistas* del Hospital de Gracia de Zaragoza<sup>8</sup> —que también se le ha atribuido de manera convincente en fecha reciente— o en el más tardío aunque notable de Pradilla de Ebro, obra probable del navarro —y discípulo de Anchieta— Pedro González de San Pedro, que hoy sabemos procede del retablo mayor realizado a finales del siglo XVI para la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza.<sup>9</sup>

Respecto al diseño general cabe decir que la traza del retablo de la Sagrada Familia reitera casi al pie de la letra —salvo para los huecos laterales del ático— la desarrollada en el de la Misa de San Gregorio de Morata de Jiloca, pieza fechada entre 1594 y 1600 que también atribuimos a Jaime Viñola y Pedro Martínez<sup>10</sup> y que, a nuestro juicio, proporciona una datación aproximada para nuestra obra en torno a esos mismos años o muy poco después.

Como ya se ha dicho, el retablo de Villafeliche obedece a presupuestos romanistas. En Aragón, las primeras novedades en esta dirección las introdujo Juan de Anchieta (doc. 1551-1588, † 1588) en el retablo de San Miguel de la metropolitana, cuyos magníficos relieves e imágenes constituyen un exhaustivo muestrario del nuevo repertorio miguelangelesco, pero cuya arquitectura, debida a Guillem Salbán, todavía responde a los presupuestos del Segundo Renacimiento, deudores del tratado de Sebastiano Serlio. El retablo de la Trinidad de la catedral de Jaca, la otra obra documentada de la etapa aragonesa de Anchieta, exhibe una síntesis en parte equiparable.<sup>11</sup>

Sin embargo, la plena renovación arquitectónica de los retablos aragoneses en sintonía con las novedades que formula el de la capilla mayor (1558-1563) de la catedral de Astorga se retrasó hasta la década de 1590,<sup>12</sup> coincidiendo con el inicio de la carrera en solitario del escultor oscense Juan Miguel Orliens (act. 1585 y 1595-1641, † 1641), que tras instalarse en Zaragoza hacia 1598 pasó a dominar el panorama regional.<sup>13</sup> Sus primeras obras conservadas, caso del retablo de la ermita de San Jorge de Huesca (1595-1597), evidencian un cambio de rumbo que solo cabe advertir —y no sin matices— en algunos artistas bilbilitanos. De hecho, la Ciudad del Jalón acogió importantes talleres desde los años ochenta aglutinados en torno a las figuras del escultor Pedro Martínez (doc. 1579-1609), autor del retablo mayor de la parroquia de San Clemente de La Muela<sup>14</sup> (1589-1591), y el ensamblador Jaime Viñola (doc. 1590-1634, † 1634).



El punto culminante de este cambio de estilo lo hallamos, sin duda, en el retablo mayor de la catedral de Barbastro (1600-1601), que compartieron Pedro Martínez, Juan Miguel Orliens y el zaragozano Pedro Aramendía, y que constituye una perfecta aunque algo fría acomodación de los ideales aplicados cuarenta años antes en el retablo mayor de la catedral de Astorga.<sup>15</sup>

En los primeros años del siglo XVII, a lo largo del extenso corredor del Jiloca entre Daroca y Calatayud en el que se emplea Villafeliche, trabajaron muchos de los artistas mencionados. Juan Miguel Orliens realizó el magnífico retablo de la Anunciación (1605-1609) para la capilla Terrer de la colegial de los Corporales de Daroca, una pieza angular en la consolidación de los presupuestos de la escuela romanista aragonesa en la que el artista ofrece su personal lectura del retablo de San Miguel de la Seo.<sup>16</sup> Por su parte, Pedro Martínez dirigió la fábrica de la gran portada pétreo (1603-1605) de dicha capilla darocense,<sup>17</sup> esculpió el *Calvario* (1605) de la capilla Moros de la citada colegial<sup>18</sup> y materializó en compañía de Jaime Viñola el retablo del Rosario (hacia 1605-1606) de Calamocha,<sup>19</sup> cuya mazonería se sirve del orden dórico en unos términos bastante próximos a los del retablo de la Sagrada Familia.

De hecho, el principal candidato a la autoría de la arquitectura del retablo de Villafeliche es Jaime Viñola, un artífice procedente de Granollers cuya presencia está confirmada en Calatayud desde 1590<sup>20</sup> aunque su primera obra documentada es el retablo mayor de la parroquia de Albalate del Arzobispo, contratado en 1605 y que si bien resultó destruido en 1936 conocemos merced a una fotografía antigua de conjunto.<sup>21</sup> No es fácil llenar esta amplia laguna en su carrera, para la que solo contamos con la noticia de un posible encargo no identificado en El Frasno en el año 1591.<sup>22</sup> Creemos que uno de los proyectos en los que Viñola pudo tomar parte durante esos primeros momentos es justamente el retablo de Villafeliche.

Más difícil resulta precisar el nombre del autor de la parte escultórica, pero lo cierto es que las imágenes y relieves de la zona noble del retablo de Villafeliche, en especial el notable grupo titular, presentan claras coincidencias con el retablo mayor (hacia 1605-1610) de la catedral de Tarazona, debido al magisterio de Pedro Martínez.<sup>23</sup>

### Policromía

Uno de los aspectos más destacados del retablo de la Sagrada Familia de Villafeliche es la policromía que recibió, estimable en la parte arquitectónica pero, sobre todo, espléndida en los relieves e imágenes. Desde un punto de vista estilístico entra de lleno en lo que se ha dado en llamar *policromía contrarreformista*, caracterizada por la substitución del repertorio fantástico de la fase precedente por otro más “decoroso”, en el que los motivos de grotesco –grifos, máscaras, dragones y otros seres quiméricos– habituales hasta entonces han dejado su plaza a la representación de otros más naturalistas como ángeles, niños, “bichas” y pájaros, diseminados en cenefas y series de naturaleza vegetal que la documentación describe como “rameado”.<sup>24</sup>

En Aragón esta fase, que tiene sus manifestaciones más madrugadoras en los años finales del Quinientos y prolonga su vigencia a lo largo del primer tercio del siglo XVII,<sup>25</sup> está bien representada en los principales centros artísticos, incluido el de Calatayud, de donde con toda probabilidad proceden los autores materiales del acabado pictórico de nuestro retablo.

Pasando ya a su análisis, respecto a la arquitectura cabe decir que predomina en ella el uso del oro bruñido como técnica de revestimiento de las cajas y compartimentos que permite destacar de modo simple pero eficaz las ricas labores aplicadas a la imaginería. En el banco esta solución tan sólo se matiza en las molduras rehundidas y compartimentadas en sentido vertical que flanquean la casa central, que lucen unos bellos motivos figurados con esfinges y estípites estofados sobre el oro.

En el cuerpo, las estrías de las columnas están coloreadas de azul mientras que las pilastras que flanquean la casa central lucen unas bellas orlas geométricas esgrafiadas de “moresco” o arabesco sobre campo asimismo azul que se repiten en los laterales exteriores mientras que los ancones no presentan complemento de color. En el entablamiento, el friso exhibe un bello contraste entre los triglifos –con los glifos de oro y las partes rehundidas en rojo– y las metopas –en las que se insertan querubines multicolores destacados sobre campo azul–, mientras que el arquitrabe y la cornisa lucen un acabado a base de oro bruñido que en el frontón de la casa central enmarca un tímpano con un marmorizado en tonos terrosos que incorpora en el centro un espejo azul.

El basamento del ático repite una fórmula parecida, con abundancia de marmorizados, en la que sobresalen los grandes querubines que rematan las calles laterales. En la casa del ático la policromía se simplifica y tiene como elemento más singular las pilastras con ancones que la flanquean –cuyos campos se decoran con orlas vegetales de oro sobre rojo y toques de azul en las escamas y hojas de los ancones– y el friso que le sirve de culminación –con cabezas de ángeles y *putti* unidas por lienzos cuajados de frutos y hojas–.

Las partes figurativas recibieron un cuidado y exquisito recubrimiento pictórico en el que el criterio de mayor o menor riqueza ayuda a jerarquizar los diferentes elementos. Así, las zonas más pobres se sitúan en la predela y el ático, donde los esgrafiados son, en general, más sencillos, y las más ricas corresponden a las santas mártires de gran formato de las calles laterales, con esgrafiados mucho más complejos y, sobre todo, a la escena central, donde se hace un uso generoso de las labores estofadas a punta de pincel en las zonas más evidentes del atuendo.

*Santa Águeda* y la santa sin identificar que ocupa la casa principal en el lado de la epístola visten ropas muy lujosas en las que se establece un claro contraste entre dos tonalidades predominantes: azul y carmín para la primera, y verde y carmín para la segunda. El repertorio decorativo está integrado por motivos vegetales esgrafiados que simulan labores adamascadas para los vestidos y capas, “rajados” o rayados para las mangas y enveses de las telas, punteados y



escamados para los pectorales y ceñidores, y otras labores que imitan diversos temas florales para las encuadraciones librarías. Las carnaciones han sido realizadas a pulimento. Los cabellos de oro aportan una dimensión sobrenatural compartida por *Santa Inés* y *Santa Lucía*, además de por María y su Hijo.

En el compartimento central se hace uso de una gama más extensa que contempla un mayor número de variaciones –en especial, en el caso de la *Virgen*–, pero la novedad más sobresaliente reside en la incorporación de labores estofadas a los ropajes de la *Virgen* y *Santa Ana*. La primera luce un vestido decorado con una trama estofada de roleos que des-

pliegan unas delicadas aguadas rosas sobre campo rajado, visible tanto a la altura del pecho como en la zona de los pies; además, incorpora una orla en la parte inferior del manto con un tema de rameado en el que se insertan antropomorfos, aplicado a punta de pincel sobre un campo blanco animado mediante el rajado del oro. Este tipo de orlas a base de “niños, bichas y paxaros”<sup>26</sup> constituyen una fórmula habitual en la policromía contrarreformista, a la que pueden buscarse numerosos paralelos de los primeros años del siglo XVII en la propia zona bilbilitana.

Quizás la solución más lujosa corresponda al precioso manto azul de Santa Ana, literalmente sembrado por una

pléyade de morfemas estofados que generan un complejo diseño vegetal en el que se insertan *putti* y donde tampoco faltan pájaros que sostienen ramos de uvas con el pico. Todo ello, una vez más, sobre un campo rajado para sacar el oro y, de este modo, crear un contraste aún más eficaz con el azul, siguiendo unos presupuestos cercanos a los del retablo del Dulce Nombre de Jesús de Velilla de Jiloca, cuya policromía contrató en 1596 Francisco Ruiseco.<sup>27</sup>

### Jesús Criado Mainar

•••

- 1 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, vol. I, pp. 540-541, y vol. II, fig. 1433.
- 2 CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca Comunidad de Calatayud, 2008, pp. 215 y 218, y p. 216, fig. 144.
- 3 ABBAD, *Catálogo...*, 1957, vol. I, pp. 539-540; NAVARRO TRALLERO, Pedro J. (coord.), *Restauración del Patrimonio Histórico en la Provincia de Zaragoza. (1999-2003)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2003, pp. 272-273, núm. 125 [iglesia de San Miguel, Villafeliche].
- 4 Archivo Diocesano de Zaragoza, Registro de las visitas pastorales de los arzobispos Andrés Santos y Alonso Gregorio, 1581-1596, ff. 287v y 289v (12-V-1581 y 15-I-1596).
- 5 CRIADO MAINAR, Jesús, "La capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza (1550-1557), mausoleo del arzobispo Hernando de Aragón", en *La capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Restauración, 2001*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2001, p. 84 y figs. de las pp. 82-83.
- 6 CRIADO MAINAR, Jesús, "La capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza (1569-1579), mausoleo del mercader Gabriel Zaporta", en *La capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Restauración, 2004*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2004, pp. 67-68 y figuras de las pp. 27 y 70.
- 7 MORTE GARCÍA, Carmen, "Juan de Anchieta y la capilla de la Trinidad de la catedral de Jaca", en *La capilla de la Trinidad de la catedral de Jaca. Restauración 2002*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Obispado de Jaca, 2002, pp. 40-42.
- 8 MORTE GARCÍA, Carmen, "Juan de Anchieta. Cristo crucificado, ca. 1570-1575", en MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *El esplendor del Renacimiento en Aragón* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, de junio a septiembre de 2009; Museo de Bellas Artes de Valencia, de octubre de 2009 a enero de 2010; y Museo de Zaragoza, de febrero a abril de 2010), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Generalitat Valenciana, 2009, pp. 244-246.
- 9 CRIADO MAINAR, Jesús, e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, "El Cristo de la iglesia parroquial de Pradilla de Ebro: una obra procedente del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza", *Artigrama*, 14, Zaragoza, 1999, pp. 263-277.
- 10 CRIADO, *El Renacimiento...*, 2008, p. 218, y p. 217, fig. 145.
- 11 Además de la bibliografía citada en las notas precedentes véase CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 329-347 (capilla de San Miguel de la Seo de Zaragoza), pp. 348-358 (capilla de la Trinidad de la catedral de Jaca), y pp. 413-418 (biografía de Juan de Anchieta).
- 12 CRIADO MAINAR, Jesús, "La introducción de las formas miguelangelescas en la escultura aragonesa", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXVIII-LXXIX, Zaragoza, 1999, pp. 320-322; y CRIADO MAINAR, Jesús, "Juan Miguel Orliens en el taller de Juan Rigalte y los inicios de la escultura romanista en Aragón", *Artigrama*, 23, Zaragoza, 2008, pp. 522-531.
- 13 BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980; y CRIADO, "Juan Miguel Orliens...", 2008, pp. 515-518.
- 14 MORTE GARCÍA, Carmen, "El retablo mayor de la iglesia parroquial de la Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud el Viejo", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXV, Zaragoza, 1982, pp. 169-196.
- 15 ALAMAÑAC CORED, Isabel, "El obispo don Carlos Muñoz y el arte en la catedral de Barbastro", *Argensola*, 89, Huesca, 1980, pp. 157-163; MARIAS, Fernando, "La renovación arquitectónica en el Alto Aragón", en MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* (catálogo de exposición celebrada en las salas de la Diputación de Huesca, el claustro de la catedral de Huesca y la sala Cardenera del Ayuntamiento de Huesca, del 9 de julio al 12 de octubre de 1994), Huesca, Diputación de Huesca, 1994, pp. 73-74; MORTE GARCÍA, Carmen, "Estudio histórico", *El retablo mayor de la catedral de Barbastro. Restauración, 2002*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo de la Catedral de Barbastro, pp. 63-95.
- 16 BORRÁS, *Juan Miguel, Orliens...*, 1980, p. 35, doc. 6, y pp. 71-74 y 77-78.
- 17 ARCE OLIVA, Ernesto, "Actividad de escultores de Calatayud en Daroca y el Alto Jiloca a fines del siglo XVI y comienzos del XVII", en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, p. 18, y pp. 26-30, docs. 3 y 4.
- 18 CRIADO MAINAR, Jesús, "El *Calvario* de la capilla de Domingo Moros en la Colegiata de Daroca (Zaragoza), obra de Pedro Martínez el Viejo. 1605", en FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.), *Pvlchrvn. Scripta varia in honorem M<sup>o</sup> Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra y Universidad de Navarra, 2011, pp. 221-229.
- 19 ARCE OLIVA, Ernesto, "Una obra romanista en Calamocha: el retablo de Nuestra Señora del Rosario", *Xiloca*, 2, Calamocha, 1988, pp. 9-25; y ARCE, "Actividad de escultores de Calatayud...", 1989, pp. 18-21, p. 31, doc. 5, y pp. 34-36, figs. 4-8.
- 20 RUBIO SEMPER, Agustín, "Viñola, Jaime (doc. 1590-1634)", en ÁLVARO ZAMORA, M<sup>a</sup> Isabel, y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (comis.), *La escultura del Renacimiento en Aragón* (catálogo de exposición celebrada en el Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar de Zaragoza, del 22 de marzo al 20 de junio de 1993), Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1993, pp. 283-284.
- 21 Suscribió su realización junto al escultor Pedro de Jáuregui y el pintor Francisco Florén (BARDABÍU PONZ, Vicente, *Historia de la antiquísima villa de Albalate del Arzobispo*, Zaragoza, tipografía de P. Carra, 1914, pp. 221-225). La fotografía, perteneciente al Archivo Mas de Barcelona, se reproduce en CRIADO, *El Renacimiento...*, 2008, p. 223, fig. 147.
- 22 ACERETE TEJERO, José Miguel, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud en el siglo XVI*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2001, pp. 312-313.
- 23 CRIADO MAINAR, Jesús, "El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Noticias sobre su realización. 1605-1614", *Artigrama*, 21, Zaragoza, 2006, pp. 423-426.
- 24 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 236-239.
- 25 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, "La policromía en la retabística aragonesa entre los siglos XVI y XVII: el retablo de Nuestra Señora del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca (hoy en la parroquial de Plasencia del Monte)", *Aragonia Sacra*, XIII, Zaragoza, 1998, pp. 125-148. Una nueva reconsideración del problema en CRIADO MAINAR, Jesús, "El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona...", 2006, pp. 428-440.
- 26 Véase lo señalado en CRIADO, "El retablo mayor...", pp. 435 y 437.
- 27 ACERETE, *Estudio documental...*, 2001, p. 249, n. 252; y pp. 468-469.



Los problemas derivados del aporte o exceso de humedad, no sólo afectan a los inmuebles en general, sino también a los muebles que albergan estos edificios. Los retablos suelen estar en contacto con el muro y/o apoyados sobre una mesa-altar que en muchos casos, cuando se trata de humedades por capilaridad, son el vehículo de transporte de las mismas. Tanto los insectos xilófagos como los hongos necesitan unas condiciones adecuadas para poder desarrollarse, siendo una de las principales la humedad elevada. En estos casos, el saneamiento de la madera es imprescindible. Siempre que se reponen elementos perdidos en madera nueva, se previene su posible ataque biológico aplicando un producto preventivo para tal fin. Hoy en día la permetrina suele ser el principio activo de la mayoría de ellos. En estas imágenes se puede observar la madera atacada por hongos blancos, y los agujeros dejados, en otra zona, por las termitas.





# Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles

Mazonería y esculturas: **Juan Miguel ORLIENS GARISA** (¿Huesca?, 1571–Valencia, 1641). Atribución

Pinturas y policromía: **Gil XIMÉNEZ MAZA** (act. desde 1598–Tarazona, 1649). Atribución

740 x 494 cm (retablo completo); 193 x 70 cm (imagen titular); 115 x 68 cm (cada una de las pinturas)

Pinturas: óleo sobre tabla. Imagen: madera de pino tallada, dorada y policromada al óleo

Hacia 1606–1611

**AÑÓN DE MONCAYO**, iglesia parroquial de la Asunción de la Virgen. Obispado de Tarazona

## RESTAURACIÓN

Planes 2006–2007 y 2008–2010. ProArte (Zaragoza). Dirección: Ana Asensio Navallas. 2009

El retablo Nuestra Señora de los Ángeles de Añón de Moncayo preside una capilla de grandes dimensiones abierta a mitad de altura de la nave, hacia la parte del Evangelio y frente a la puerta de ingreso al templo. Carecemos de datos documentales sobre su realización, aunque el recinto que lo alberga se erigió simultáneamente con propósito funerario en cumplimiento de la última voluntad del acaudalado mercader e infanzón Martín Vela, natural de esta localidad moncaína. Sabemos, en efecto, que en enero de 1606 Martín Vela, avecindado por entonces en Zaragoza, encontrándose enfermo ordenó testamento en Ainzón<sup>1</sup> (Zaragoza). Pidió que su cadáver fuera llevado a Añón de Moncayo y se depositara de forma provisional en la sepultura de su primera mujer, Ana García Arista. Tras efectuar diferentes mandas piadosas, dispuso:

*Item quiero, ordeno y mando, y es mi voluntad, que de lo mejor y mas bien parado de todos mis bienes sean tomados ocho mil ducados para fin y effecto que se hayan de hazer ocho censales cargados y asegurados en parte tuta y segura que a mis ejecutores infrascriptos pareçera, y que aquellos se carguen a razon de veynte y dos mil por mil para que de la renta de aquellos se funden dos capellanias en la yglesia parrochial de la villa de Añon, en una capilla de la inbocacion de Nuestra Señora de los Angeles que es mi voluntad de hazer dentro de dicha yglesia de la villa de Añon, en la parte y lugar que esta un Christo crucificado.*

Más adelante, una nueva cláusula aporta más precisiones en relación con la futura capilla:

*Item quiero, ordeno y mando que para la fabrica de la capilla que es mi voluntad de hazer y para el retablo de aquella so la imbocacion de Nuestra Señora de los Angeles, y para un carnerario para entierro y para una sacristia para la conservacion de los ornamentos y las demas*

*chocalias [sic] necesarias ques mi voluntad se hagan, quiero que por mis ejecutores infrascriptos de mis bienes sea tomado todo aquello que fuere necesario para dicha fabrica.*

Martín Vela concluye designando como patrono de las capellanías a Pedro Villarroya, canónigo de la catedral de Tarazona (Zaragoza) y domiciliado en Calcena (Zaragoza), en compañía de sus hijos Juan, Diego y Martín Vela, conforme a lo ya estipulado en una institución previa ordenada en Zaragoza en poder del notario Bartolomé Español—que no hemos conseguido localizar—. Por último, nombra como albaceas al citado canónigo Villarroya y a Martín Gallego mayor, vecino de Ainzón.

El disponente no se restableció de su dolencia, falleciendo poco después. De hecho, el 9 de enero de 1606 el canónigo Pedro Villarroya y el infanzón Martín Gallego mayor, en su condición de ejecutores testamentarios de Martín Vela, depositaron el cadáver de éste en la parroquia de Añón en una sepultura sita frente a la capilla de Santiago.<sup>2</sup> Meses después, en marzo de 1606, los albaceas instituían en Tarazona dos capellanías en cumplimiento de su última voluntad.<sup>3</sup> Hasta 1609 no volveremos a tener información referente a nuestra capilla y el retablo que lo preside. Por entonces ordenó testamento en Tarazona Francisca de Vela Arista, mujer de Miguel Sancho, vecino de Añón, e hija de Martín Vela, solicitando su sepelio

*[...] donde esta depositado el cuerpo de Martin Bela, mi padre, ques en la capilla de señor Sanctiago, para que acabada la capilla de Nuestra Señora de los Angeles que [se] a de hazer en la yglesia parrochial de la dicha villa, como el dicho mi padre lo dexa ordenado, en ella se entierre [el] dicho mi cuerpo con el de mi padre.<sup>4</sup>*

No parece, pues, que para entonces los trabajos hubieran progresado de forma apreciable. La siguiente noticia data de agosto de 1611, cuando Martín Gallego mayor facultó como albacea sustituto a su hijo Martín Gallego y López.<sup>5</sup> Al parecer, había surgido algún tipo de dificultades con la ejecutoria de Martín Vela, pues en octubre de dicho año Juan y Diego Vela Arista, vecinos de Añón y hallados en Ainzón, junto a Martín Vela Arista, domiciliado en Ainzón, todos hermanos, otorgaron tener en comanda del canónigo Pedro Villarroya la suma de 160.000 sueldos que éste no haría efectiva salvo en caso de que los obligados no instituyeran las dos capellanías que Martín Vela mayor había previsto en su testamento.<sup>6</sup> A continuación, los tres hermanos se absolviéron de todas las cuentas y gastos que habían mantenido hasta el momento,<sup>7</sup> suponemos que en relación con la testamentaria de su padre.

A falta de otros datos que permitan precisar los hitos de la configuración artística de nuestro mausoleo, esta noticia bien pudiera ocultar el final del proceso de dotación del mismo.

## La traza del retablo

El retablo de Nuestra Señora de los Ángeles es una pieza de gran interés que en los últimos años ha llamado la atención de los especialistas por la apreciable calidad de la magnífica escultura mariana que lo preside. Sin embargo, la gruesa



capa de suciedad que ocultaba sus preciosas pinturas justificada que éstas hayan pasado desapercibidas y, en este sentido, la reciente limpieza del conjunto ha constituido una auténtica revelación.

Desde un punto de vista tipológico la máquina se acomoda a una variante de retablo clasicista poco común en la plástica aragonesa de finales del siglo XVI y las primeras décadas del XVII que conocemos como “escurialense” al tomar su inspiración de las propuestas serliano-vitruvianas que el arquitecto real Juan de Herrera desarrolló en el retablo titular (1578-1592) de la basílica de San Lorenzo el Real del Escorial, difundidas con rapidez merced a la publicación en 1589 del *Octavo diseño* con la *ortografía* o alzado del mismo.<sup>8</sup>

Los primeros ejemplos aragoneses de esta corriente, asociada aquí de forma mayoritaria a muebles pictóricos, son el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la basílica del Pilar (hacia 1601) y el de la capilla de Santiago matamoros de la parroquia de San Pablo (1601-1602), ambos en Zaragoza.<sup>9</sup> También se documenta su uso en la Comarca de la Comunidad de Calatayud, donde una de sus interpretaciones de más interés –aunque no la única– la encontramos en el retablo de la cofradía del Rosario (hacia 1605-1607) de la parroquia de la Transfiguración del Señor de Jaraba.<sup>10</sup>

Frente a los dos ejemplos zaragozanos, en los que se recurre a una superposición canónica de órdenes con empleo de dórico para el cuerpo y jónico para el ático, o el bilbilitano, donde se opta por una inadecuada duplicación del dórico, el retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de Añón del Moncayo propone una superposición de corintio más compuesto que respeta la esencia de la lógica normativa y además permite una lectura en clave modal de la zona noble, presidida por un grupo escultórico de la Virgen, en sintonía con lo postulado por Sebastiano Serlio en el libro IV de su tratado:

[...] solo dire que auriendose de hazer de esta orden [corintia] vn templo, se deue consagrar y aplicar primeramente a la Virgen sacratissima madre de Iesu Xpo redentor nuestro, la qual no solo fue virgen antes del parto pero en el parto y despues del parto.<sup>11</sup>

La máquina descansa sobre la mesa de altar flanqueada por dos grandes paneles con las divisas del comitente y otros dos más con cartelas de cueros recortados a modo de sotabanco. La zona inferior está formada por un banco que sirve de apoyo al piso noble, articulado en tres casas de formato apaisado entre los pedestales salientes de las cuatro columnas corintias del orden principal; faltan los relieves o pinturas que en su día decoraron dichos compartimentos, tal vez enajenados en fecha que no ha sido posible precisar y substituidos en la restauración por unos tableros de color neutro.

En los netos de los pedestales –en las tres caras de los ubicados hacia el exterior y en dos de las tres de los acomodados hacia el interior– y en el frente de las extensiones perimetrales en que cargan los obeliscos de intención funeraria que flanquean la máquina se esculpieron figuras de santos de medio relieve: de izquierda a derecha, ba-

jo el primer obelisco *San Juan Bautista*; en el pedestal de la primera columna *¿San Pedro apóstol?*, un *santo sin identificar* y *¿San Roque?*; en el pedestal de la segunda columna *San Vicente mártir* y *¿San Bernardino de Siena?*; en el pedestal de la tercera columna *San Francisco de Asís* y *San Lorenzo*; en el pedestal de la cuarta columna un *santo sin identificar*, *San Mateo* y *San Pablo*; y bajo el segundo obelisco *San Jerónimo*. Además, en la cara exterior de las referidas prolongaciones se acomodan dos paneles decorativos con bellas composiciones *a candelieri* casi imposibles de apreciar.

El frente tetrástilo que estructura la zona noble deja en el centro una amplia hornacina de cierre semicircular y fondo plano ante la que se dispone la magnífica escultura de la titular mientras que las calles laterales albergan dos pisos de pinturas sobre tabla en las que se ilustran pasajes de la vida de la Virgen: la *Circuncisión* y la *Epifanía* en el lado del Evangelio, y la *Presentación del Niño en el templo* y la *Adoración de los pastores* en el de la Epístola. Más arriba, las cuatro columnas corintias de fuste entorchado quedan unidas por un monumental entablamento corintio continuo cuyo friso se decora con un motivo de roleos vegetales con niños desarrollado en torno a una cabeza de ángel con alas que sirve de eje compositivo.

El ático comprende una única casa articulada por columnas de fuste estriado y capitel compuesto flanqueada por unos amplios aletones cóncavos que enlazan los dos cuerpos de la máquina. Dentro del hueco encontramos un *Calvario* de imaginería de apreciables dimensiones. En el exterior, a plomo sobre las columnas perimetrales, sendas esculturas de *Santa Catalina de Alejandría* y una *santa mártir* sin atributo que posibilite su identificación.

Interesa señalar que la arquitectura del ya citado retablo de Santiago matamoros de la parroquia de San Pablo de Zaragoza la realizó el ensamblador Beltrán de Iribarne, casado al menos desde 1605 con Ángela Orliens, hermana de Juan Miguel, y en quien el maestro delegó en dicho año la finalización de un retablo en Trasobares (Zaragoza) en virtud del testamento que otorgó encontrándose enfermo.<sup>12</sup> Más adelante volveremos sobre este particular.

### Los elementos escultóricos

Según los autores del Inventario artístico del Partido Judicial de Tarazona,<sup>13</sup> la imagen titular del retablo de Nuestra Señora de los Ángeles ha de considerarse una obra probable de Juan Miguel Orliens, un escultor oscense afincado en Zaragoza a finales del siglo XVI que dominó el mercado escultórico de esta ciudad durante el primer cuarto del siglo XVII, antes de trasladar su taller a Valencia en 1626. Aunque no disponemos de datos de archivo que permitan precisar la autoría de la máquina, la comparación de sus imágenes y relieves con las incluidas en otros conjuntos bien documentados del artista oscense apuntan, en efecto, en esa dirección.

Así, pueden establecerse correspondencias razonables entre varios de los santos de medio relieve del banco y otros trabajos de Orliens. El *San Juan Bautista* de Añón cuenta con una réplica casi exacta en uno de los paneles laterales del



Adoración de los pastores. Grabados de Johan Sadeler.



Adoración de los pastores.

primer cuerpo del tabernáculo del retablo mayor (1615-1616) de la localidad turolense de San Martín del Río<sup>14</sup> y, ya bajo la forma de escultura exenta, en una de las piezas del cuerpo del que preside (1616) la parroquia de San Pedro de Blancas<sup>15</sup> (Teruel). Nuestro *San Lorenzo* también se aproxima bastante a la imagen del diácono existente en el cuerpo del retablo (1595-1597) mayor de la ermita de San Jorge de Huesca.<sup>16</sup> El *San Pablo* de la capilla Vela es una acomodación casi literal de la escultura incluida en el cuerpo del magnífico retablo de la Anunciación de la Virgen (1605-1606) de la capilla Terrer de Valenzuela de la colegiata de los Sagrados Corporales de Daroca.<sup>17</sup> Por último, el *San Bernardino de Siena* de Añón adopta una composición abierta y declamatoria similar a la aplicada al *San Juan Evangelista* del tabernáculo de San Martín de Río, limitándose los cambios al atuendo y atributos iconográficos.<sup>18</sup>

La única imagen de la zona noble de la máquina es *Nuestra Señora de los Ángeles*, una escultura de apreciable calidad aunque algo rígida que encaja, en efecto, en el estilo de Juan Miguel Orliens y puede compararse con la algo más

movida titular del retablo de Nuestra Señora del Rosario de Cariñena<sup>19</sup> (Zaragoza), un conjunto que nuestro escultor contrató poco antes de mudarse a Valencia y por el que su hermano Vicente Orliens recibía pagos ya en 1624.<sup>20</sup> La solución general tampoco se aparta en exceso de una bella *Inmaculada* conservada en Trasobares, que sin duda formó parte del retablo –ahora desmantelado– en el que el maestro Juan Miguel estaba trabajando cuando en 1605 ordenó testamento.<sup>21</sup>

El esquema compositivo general de las tres imágenes que configuran el *Calvario*, de mérito desigual, deriva del desarrollado en el retablo de la colegiata de Daroca, pero la *Dolorosa* y el *San Juan Evangelista* de Añón, piezas ambas de buena calidad, se aproximan más a los incluidos en el bello retablo del *Calvario* (hacia 1615) ubicado en la nave del Evangelio de San Martín del Río, de autoría no documentada pero que Ernesto Arce pone en relación con los encargos que Juan Miguel Orliens efectuó en ese templo turolense entre 1615 y 1616.<sup>22</sup> El *Crucificado*, por su parte, carece de la calidad de las imágenes que lo flanquean.

*Santa Catalina de Alejandría* y su compañera no identificada de los laterales del ático exhiben un canon esbelto y guardan un estrecho parentesco con la *Santa Catalina de Alejandría* y la *Santa Emerenciana* del retablo de la capilla Terrer de Valenzuela,<sup>23</sup> cuya disposición y características generales adoptan sin llegar, no obstante, a alcanzar su elevada calidad.

Cabe, pues, concluir que el retablo de la capilla Vela es una obra salida del obrador de Juan Miguel Orliens, que debió participar personalmente en la talla de sus mejores esculturas, y para cuya arquitectura bien pudo contar con el concurso de su cuñado, el ensamblador Beltrán de Iribarne, un artifice que parece interesante pero cuya personalidad artística aún no está bien perfilada.

### Las pinturas

En los dos magníficos tableros del cuerpo, compartimentados en dos alturas, se ilustran cuatro escenas de la vida de la Virgen. Su presentación no obedece a un orden lógico desde el punto de vista iconográfico, siendo los asuntos seleccionados los de la *Adoración de los pastores*, la *Epifanía*, la *Presentación en el templo* y la *Circuncisión*.

Todas estas pinturas exhiben unas características formales coherentes, con escenas bien compuestas y figuras de dibujo muy meticuloso. El colorido, de gran riqueza, recurre a una paleta cromática intensa en la que no faltan tonos ácidos y casi tornasolados, típicos de la pintura contrarreformista al uso en las primeras décadas de la centuria y que denotan la formación del artista en la tradición de los años finales del siglo XVI. De hecho, los modelos figurativos dependen del repertorio difundido en nuestra área geográfica por los pintores flamencos Rolan Moys (doc. 1571-1592, †1592) y Paulo Scheppers (doc. 1566-1575, †1577) en los retablos mayores de los monasterios cistercienses navarros de La Oliva (1571-1587) y Fitero (1590-1591). Estas características apuntan hacia la figura de Gil Ximénez Maza, formado junto a Agustín Leonardo *el Viejo* (doc. 1588-1618, †1618), el principal representante de esta tendencia en la ciudad de Tarazona. Sabemos, además, que ambos artistas compartieron la realización de la policromía del retablo mayor de la catedral de Tarazona entre 1613 y 1614,<sup>24</sup> cuyos recursos plásticos coinciden de forma literal con los desplegados en la máquina que ahora nos ocupa.

La *Adoración de los pastores* es, sin duda, la tabla de más quilates de esta bella serie. Para su composición, Gil Ximénez se sirve de diferentes estampas del mismo tema abiertas por Johan Sadeler I<sup>25</sup> (act. 1550-1600) sobre las que crea una nueva solución de clara organización circular en la que el mayor protagonismo corresponde a la figura de la Virgen, arrodillada y con las manos cruzadas ante el pecho en señal de respeto hacia su Hijo. Notables son también el pastor situado en la parte izquierda de la composición y su acompañante en pie, vestido con una prenda de color lila y que hace sonar una gaita. En el cielo, un coro de ángeles llama nuestra atención sobre la pequeña escena del *Anuncio a los pastores* que ocupa el plano del fondo.

Algo más tradicional es la propuesta de Gil Ximénez para la *Epifanía*. Estructurada en dos planos, el protagonismo prin-

cipal recae en María, trono de su Hijo, que bendice a Melchor arrodillado en su presencia. Mientras tanto, Gaspar y Baltasar –quizás el personaje más conseguido de la tabla– establecen un segundo plano que cierra San José y completan ya en el fondo los pajes y uno de los camellos del cortejo, éste al nivel de una sucinta arquitectura que enmarca la zona reservada a la Sagrada Familia. De nuevo es el grabador bruselés Johan Sadeler I<sup>26</sup> quien proporciona la inspiración al pintor de Tarazona que, una vez más, lejos de copiar somete la fuente a una profunda reelaboración.

La *Presentación del Niño en el templo* es la tabla más rígida de la serie. En ella los protagonistas adoptan una severa distribución en torno a la venerable figura del Sumo Sacerdote. Éste se reclina ligeramente para recibir en brazos al Salvador y asistir al cumplimiento de la promesa de que no moriría antes de sostener al Mesías. Un gran interés reviste el marco arquitectónico “a la antigua” que sitúa la acción en el Templo de Jerusalén y cuya construcción perspectiva permite su apertura hacia el fondo para incorporar una bella portada a modo de edículo de orden jónico rematado mediante un frontón triangular partido para albergar una típica “bola” escurialense.

Esta mayor rigidez compositiva, muy clara en las figuras de la parte derecha, puede responder a que en esta oportunidad no parece que el artista llegara a servirse de un modelo gráfico, o al menos no hemos sabido identificarlo. De todas maneras, tanto esta escena como la de la *Circuncisión* siguen de cerca las tablas de idéntica temática que el pintor italiano Pietro Morone (doc. 1542-1576, †1577) confeccionó en 1566 para el retablo mayor de la parroquia de Santa María Magdalena de Tarazona<sup>27</sup> que nuestro artista conocía, sin duda, a la perfección. Completa la serie, en efecto, un cuarto panel con la *Circuncisión*, de concepción próxima a la anterior, en la que la figura del Niño sobre el altar actúa como elemento focal de una clara diagonal formada por María, de rodillas, y Ananías, reclinado sobre la mesa. Junto a ésta, la acostumbrada pareja de tórtolas alude al cumplimiento de la tradicional ofrenda al templo.

### La policromía

El revestimiento policromo del retablo es un trabajo de singular riqueza y complejidad dentro de la fase conocida como policromía contrarreformista<sup>28</sup> o del natural<sup>29</sup> en la que, en efecto, el elemento más característico es la búsqueda del natural, alejándose del contenido profano del periodo renacentista. Su introducción coincide en Aragón con el desarrollo de la escultura romanista a partir de la última década del siglo XVI y en los ejemplos de cronología temprana se advierte, en general, un acompañamiento entre el nuevo vocabulario y los tradicionales motivos de grutescos; de hecho, esta moda no triunfará en toda su plenitud hasta los primeros años del siglo XVII.<sup>30</sup> A destacar el empleo de Añón de Moncayo de colores muy subidos, típicos de este momento, con los que se persigue establecer unos acusados contrastes cromáticos.

Es importante advertir que los recursos desplegados en el retablo de la capilla Vela coinciden en buena medida con los que Agustín Leonardo *el Viejo* aplicó en el titular de la parroquia de San Blas de la localidad soriana de Magaña<sup>31</sup>



Adoración de los Reyes. Grabado de Johan Sadeler.



y cuentan con correlatos casi exactos en la policromía de la gran máquina que preside la catedral de Tarazona, que Agustín Leonardo y Gil Ximénez compartieron entre 1613 y 1614.<sup>32</sup> Así, por ejemplo, es muy característico el cuidado que el artista pone en que los motivos policromos aumenten de tamaño a medida que subimos en altura para facilitar su percepción por el espectador, de acuerdo con lo que se estipuló en el contrato del retablo turiasonense.<sup>33</sup>

En Añón de Moncayo, en los elementos estructurales de la mazonería predomina el uso del oro bruñido de muy buena ley al que la restauración ha restituido toda su luminosidad para dejarlo “como un ascua”, según la expresión tantas veces repetida en los contratos y la tratadística del momento. Los motivos tallados tales como los santos de los pedestales del orden, la labor de los frisos del cuerpo y el ático o las cartelas de cueros recortados incluidas en el zócalo de la parte alta lucen un riquísimo acabado en el que alternan las decoraciones esgrafiadas con las estofadas a punta de pincel, alcanzando efectos de gran belleza en los citados relieves con santos que jalonan la zona baja. No obstante, como es habitual, en el sotabanco el oro ha sido substituido por plata corlada en las grandes cartelas correiformes de la parte

exterior e, incluso, en las divisas heráldicas que flanquean la mesa de altar.

De gran efecto es la policromía aplicada en el fondo de la zona noble, tanto en la casa central como en las retropilastras del orden. Ocupan las pilastras del frente de la hornacina series de niños, bichas, pájaros y espejos con paisajes ligados en una trama vegetal, todo ejecutado a punta de pincel sobre el oro —que aflora en forma de un graneado en los campos—. Los paneles con casetones de inspiración serliana —con alternancia de rectángulos y óvalos— de los laterales de la casa, las retropilastras y el soffito exhiben un vistoso contraste entre el oro de la trama geométrica y el rojo de los campos sobre el que destacan las grisallas en azul, substituidas en el hueco titular por jaspeados —en los laterales— y querubines —en la rosca del arco—. La meticolosa limpieza a la que se ha sometido el tablero ante el que se dispone la imagen titular ha descubierto una espectacular labor vegetal en grises y ocre aplicados sobre el rajado —aquí formado por una sofisticada trama de líneas horizontales en las que se juega con sombras y realces— que permite sacar el oro de la base con el propósito de emular un tejido adamascado. Los monumentales obeliscos que

flanquean el cuerpo al modo del retablo de la capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza<sup>34</sup> van perfilados en oro mientras que los campos imitan jaspes.

En el lujosísimo acabado de la imagen titular de Nuestra Señora de los Ángeles Gil Ximénez Maza conjuga una buena parte de los recursos plásticos característicos de esta etapa. El atuendo de María responde a las categorías cromáticas canónicas, pues viste saya rosa y manto azul. La saya, ceñida bajo el pecho, va sembrada de niños tañendo instrumentos musicales, bichas y pájaros insertos en una trama vegetal. Por encima luce el manto, recogido contra el brazo izquierdo –en el que descansa el Niño– y en el que el artista diferencia con nitidez haz y envés: el haz es de oro bruñido y el campo se puebla con querubines y motivos vegetales aplicados a punta de pincel sin que falte la acostumbra orla, en este caso con tallos sobre fondo blanco; el envés, de gran belleza, luce el campo rajado sobre oro en el que se despliega una tupida trama vegetal en grisalla, a base de un degradado de azules, perfilada hacia el exterior con un vistoso motivo que reproduce cuentas de coral.

El Niño Jesús luce una ropilla que imita un tejido rico de brocado en la que el pintor juega entre la trama rajada del fondo y una original urdimbre de cintas diagonales que genera rombos con flores blancas. En esta ocasión sirve de orla un delicado motivo de encaje que avanza una solución típica de las siguientes décadas, muy común en la policromía aragonesa.

Respecto a las carnaciones, parece lógico que se realizaran al pulimento, que es la solución más común en estas fechas, pero su actual acabado brillante, tal vez fruto del barnizado final, impide valorar de manera adecuada dicho particular.

Jesús Criado Mainar  
Rebeca Carretero Calvo

•••

- 1 Archivo Histórico de Protocolos de Borja [AHPB], Juan de Soria, notario de Ainzón, 1606, ff. 2-19 (Ainzón, 1-I-1606).
- 2 *Ibidem*, ff. 19-20v., (Añón de Moncayo, 9-I-1606). La noticia se anotó también en los registros parroquiales (Archivo Parroquial de la Asunción de la Virgen de Añón de Moncayo [APAA], *Quinque libri*, t. II (1574-1680), f. 223).  
La capilla de Santiago está situada en el lado de la Epístola, a la izquierda de la entrada y un poco desviada con respecto al punto en el que se construyó la de Nuestra Señora de los Ángeles.
- 3 Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [AHPT], Francisco Planillo, 1606, ff. 179-194 (Tarazona, 15-III-1606).
- 4 AHPT, Diego de San Martín, 1609, ff. 180v-184 (Añón de Moncayo, 24-II-1609). El depósito del cadáver de doña Francisca fue anotado en APAA, *Quinque libri*, t. II (1574-1680), f. 227 (Añón de Moncayo, 12-V-1609).
- 5 AHPB, Juan de Soria, notario de Ainzón, 1611, f. 118v (Ainzón, 9-VIII-1611).
- 6 *Ibidem*, s.f. (Ainzón, 26-X-1611).
- 7 *Ibidem*, s.f. (Ainzón, 26-X-1611).
- 8 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Estructura y tipología del retablo mayor del monasterio de El Escorial", *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*,

Madrid, Departamento de Arte Diego Velázquez del CSIC, 1987, pp. 216-220; y BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*, Madrid, Sílex, 1993, pp. 100-105.

- 9 Estudiados por BRUÑEN IBÁÑEZ, Ana I., y CRIADO MAINAR, Jesús, "La capilla de Santiago del obispo Diego de Monreal en la parroquia de San Pablo de Zaragoza. 1601-1607", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXIII, Zaragoza, 2001, pp. 50-54, donde se advierten las vinculaciones escorialenses de sus respectivos comitentes: el rejero Hernando Tujarón, que había trabajado en el ornato de la basílica filipina, y el obispo Diego de Monreal, comisario regio en la fábrica del monasterio de San Lorenzo de Huesca.
- 10 CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilibitanos y Comarca Comunidad de Calatayud, 2008, pp. 186-189, y p. 123, fig. 123.
- 11 SERLIO, Sebastián, *Tercero y cuarto libro de Arquitectura*, Toledo, Juan de Ayala, 1552, lib. IV, ff. XLIXv-L. Citamos por la edición facsímil de Valencia, Albatros, 1977.  
Sobre el uso modal de los órdenes véanse las reflexiones apuntadas por MARIAS, Fernando, "Orden y modo en la arquitectura española", en FORSSMAN, Erik, *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Bilbao, Xarait, 1983, pp. 11-12.
- 12 BRUÑEN y CRIADO, "La capilla de Santiago...", 2001, p. 51, n. 76.
- 13 ARRUE UGARTE, Begoña (dir.), *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*, t. I, *Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p. 19.
- 14 ARCE OLIVA, Ernesto, "Obras del escultor Juan Miguel Orliens en San Martín del Río (Teruel)", *Seminario de Arte Aragonés*, XLII-XLIII, Zaragoza, 1988-1989, fig. de la p. 110.
- 15 ARCE OLIVA, Ernesto, "Una obra desconocida del escultor Juan Miguel Orliens: el retablo mayor de la iglesia parroquial de Blancas (Teruel)", *Artigrama*, 4, Zaragoza, 1987, p. 134, fig. 3.
- 16 La capitulación de esta pieza en ARCO, Ricardo del, "El arte en Huesca durante el siglo XVI", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII, Madrid, 1915, pp. 17-21. Una buena reproducción en BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, fig. 6.
- 17 Véase la fotografía que publica *ibidem*, fig. 76.
- 18 ARCE, "Una obra desconocida...", 1987, fig. de la p. 109.
- 19 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, t. I, p. 428, y t. II, fig. 1137.
- 20 LÓPEZ PEÑA, Cristina, "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1622 a 1624", en BRUÑEN IBÁÑEZ, Ana I., JULVE LARRAZ, Luis, y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, t. IV, 2006, docs. 4-5538 (6120) y 4-5539 (6121). Las noticias no precisan que el pago, efectuado por el concejo de Cariñena, esté vinculado a la ejecución del retablo del Rosario, pero parece razonable ponerlas en relación con dicho trabajo.
- 21 BRUÑEN y CRIADO, "La capilla de Santiago...", 2001, p. 51, n. 76. Una reproducción de la escultura en CALAVIA DEL RÍO, Luis Miguel, "Conservar para mostrar. Patrimonio artístico mueble recuperado en las iglesias de Tierga y Trasobares (Zaragoza)", *Tvriaso*, XII, Tarazona, 1995, pp. 315-316, ficha 7.
- 22 ARCE, "Obras del escultor...", 1988-1989, pp. 80-83 y fig. de la p. 112.
- 23 BORRÁS, *Juan Miguel Orliens...*, 1980, pp. 71-74, fig. 73 [Santa Emerenciana] y fig. 75 [Santa Catalina de Alejandría]; BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., "Juan Miguel Orliens. Santa Emerenciana", en ÁLVARO ZAMORA, M<sup>a</sup> Isabel, y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (comis.), *La escultura del Renacimiento en Aragón* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar de Zaragoza, del 22 de marzo al 20 de junio de 1993), Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1993, pp. 358-359.
- 24 CRIADO MAINAR, Jesús, "El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Noticias sobre su realización.

- 1605-1614”, *Artígrama*, 21, Zaragoza, 2006, p. 435; CRIADO MAINAR, Jesús, y CARRETERO CALVO, Rebeca, “El pintor Agustín Leonardo el Viejo”, *Tvriaso*, XVIII, Tarazona, 2005-2007, p. 128, y pp. 145-146, doc. 2 [contrato de aprendizaje de Gil Ximénez con Agustín Leonardo].
- 25 RAMAIX, Isabelle de, *Johan Sadeler I*, t. 70, parte 1 (suplemento), en *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, Abaris Books, 1999, p. 87, núm. 288 S2; p. 180 núm. 153 S1; y p. 182, núm. 155.
- 26 A partir de una composición de Martin de Vos; la estampa está fechada en 1581. Véase *ibidem*, p. 155, núm. 135.
- 27 CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura, 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 254-261
- 28 Según la propuesta de ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1990, pp. 145, 150-151 y 236-239.
- 29 De acuerdo con la clasificación de BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R., *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001, pp. 185-192 y 222.
- 30 CRIADO MAINAR, Jesús, *Francisco Metelín y el retablo mayor de Grisel*, Grisel, Ayuntamiento de Grisel y Centro de Estudios Turiasonenses, 2006, pp. 47-48; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, “La policromía en la retabística aragonesa entre los siglos XVI y XVII. El retablo de Nuestra Señora del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca (hoy en la parroquial de Plasencia del Monte)”, *Aragonia Sacra*, XIII, Zaragoza, 1998, p. 141 y pp. 144-147, doc. 1; y CRIADO MAINAR, Jesús, “Juan de Varáiz y la pintura en Tarazona en el último cuarto del siglo XVI”, *Tvriaso*, XVIII, Tarazona, 2005-2007, pp. 72-86.
- 31 CRIADO y CARRETERO, “El pintor Agustín Leonardo...”, 2005-2007, pp. 128-137.
- 32 CRIADO, “El retablo mayor...”, 2006, pp. 428-440.
- 33 *Ibidem*, p. 446, doc. 2, § 11, 13, 15, etc.
- 34 CRIADO MAINAR, Jesús, “La Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza (1569-1579) mausoleo del mercader Gabriel Zaporta”, en *La Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Restauración 2004*, Zaragoza, 2004, pp. 44-45.

## RESTAURACIÓN



La retirada de barnices oxidados que cubrían la policromía de la imagen titular ha sido muy satisfactoria. Sobre la pintura se habían aplicado sucesivas capas de barnices y recubrimientos. A pesar de no haber sido identificada químicamente la naturaleza de las capas de protección, uno de los estratos “parecía” goma laca. El oscurecimiento propio de la misma ocultaba el gran colorido de la técnica pictórica. Esta resina, que es la única de naturaleza animal, ha sido muy utilizada como componente principal de los barnices, sobre todo como capa de protección aplicada sobre el oro. Pero su insolubilidad al envejecer, su fragilidad y rápido oscurecimiento al aire por oxidación, son las causas principales de que se haya excluido del campo de la conservación. En esta intervención los disolventes utilizados para la retirada de todas las capas de recubrimientos han sido varios: hidrocarburos, alcoholes y cetonas.

En algunos casos es necesario terminar la intervención aplicando una capa de barniz sobre la obra, siendo muy importante la correcta elección de la resina. Actualmente hay en el mercado resinas sintéticas de bajo peso molecular, que han dado buenos resultados en las pruebas de envejecimiento. La ventaja principal de estas resinas, frente a las naturales, es la baja polaridad de los disolventes necesarios para su disolución.



# Retablo de la Misa de San Gregorio

**Mazonería: autor desconocido**

Pintura, dorado y policromía: **Francisco FLORÉN**  
(doc. 1592–1638)

420 x 270 cm aprox.

Madera dorada y policromada

Óleo sobre tabla

1632–1634

**VELILLA DE JILOCA** (Zaragoza), iglesia parroquial de San Juan Bautista. Obispado de Tarazona

RESTAURACIÓN

Plan 2006–2007. ProArte (Zaragoza). Dirección: Ana Asensio Navallas. 2007

El retablo que nos ocupa pertenece a la iglesia parroquial de San Juan Bautista, único templo de la localidad. Éste data del siglo XV, aunque fue ampliado en el siglo XIX siguiendo el proyecto que redactara el arquitecto provincial Pedro Martínez Sangrós en 1864. Posee una sola nave con cabecera plana cubierta en origen con bóveda de crucería, aunque en la actualidad presenta bóveda de cañón con lunetos, con excepción de la capilla mayor que se cubre con arista. Los espacios generados entre los contrafuertes cobijan retablos a modo de capillas cuyo intradós aparece decorado con yeserías de pervivencia mudéjar datadas en el siglo XVII.<sup>1</sup> Este ornato fue declarado Bien Catalogado del Patrimonio Cultural Aragonés el 3 de diciembre de 2002 (BOA, 23 de diciembre), así como su torre, realizada en ladrillo y ornamentada con esquinillas y cruces, incluida ya en dicho inventario desde el 27 de junio del año 2000 (BOA, 29 de junio).

Se trata de un mueble de pintura compuesto por banco, cuerpo único y ático. El banco se adelanta en los extremos para sustentar los soportes del cuerpo a modo de plintos en cuyos frentes encontramos pinturas. Dos pequeñas pilas tras ganchudas cajeadas y adornadas con una hoja de acanto en la zona cóncava, asimismo adelantadas con respecto al resto de la predela, flanquean los netos. La parte central aparece retranqueada y compartimentada en tres para albergar el mismo número de pinturas. Finalmente, dos piezas rectangulares cajeadas rematan el banco por los flancos como continuación de los guardapolvos del cuerpo.

El cuerpo se encuentra presidido por una pintura sobre tabla de grandes dimensiones (1,50 x 1,20 m) enmarcada, mientras que una pareja de triples columnas<sup>2</sup> de capitel de orden corintio y fuste entorchado, las de los extremos, e imbricado, la central, la flanquean. Éstas se encargan de sostener un entablamento corrido cuyo friso se decora con querubines unidos por un festón con frutas, hojas de acanto y denticulos que, como ocurre en el banco, se adelanta es-

calonadamente a la altura de las columnas. En los extremos, dos pilas tras cajeadas a modo de guardapolvos coronados por un pequeño aletón avolutado clausuran el cuerpo.

Un frontón curvo partido avolutado ornado con hojas de acanto cobija la casa del ático con la escena del *Calvario* sobre tabla rodeada por un marco con orejas y dos pilas tras. Dos figuras antropomorfas dispuestas de perfil adosadas cierran los flancos del ático y sostienen un frontón semicircular partido que corona el conjunto.

Por último, hemos de advertir que en este mismo templo se conserva un retablo cuya mazonería es idéntica a la que nos ocupa y que se dedica a la Exaltación de la Cruz.

El esquema compositivo del retablo de la Misa de San Gregorio de Velilla de Jiloca, e, igualmente, el de la Exaltación de la Cruz, sigue con absoluta fidelidad la tipología del retablo de la capilla de la Virgen del Pilar de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca, localidad que tan sólo dista 8 km de Velilla.

Según el profesor Agustín Rubio Semper el retablo de Fuentes fue concluido en 1615 por los escultores bilbilitanos Juan de Velasco y Francisco del Condado, puesto que el 28 de marzo de ese año ambos artífices otorgaron el finiquito de su arquitectura a favor del pintor de Calatayud Juan Ferrer.<sup>3</sup> De esto Rubio deduce que debió ser este último quien contrató la ejecución total de la máquina y subcontrató la mazonería a los escultores. Sin embargo, en la escritura de cobro localizada por este investigador no se especifica la titularidad del mueble<sup>4</sup> por lo que no podemos aseverar que se trate de éste. De hecho, como destaca el Dr. Jesús Criado en una reciente publicación, seguramente el retablo que Velasco y del Condado llevaron a cabo en ese momento en la iglesia de Fuentes de Jiloca fue el de Nuestra Señora del Rosario.<sup>5</sup>

El retablo de la Virgen del Pilar de Fuentes de Jiloca es una excepcional obra que preside la capilla de la misma advocación. Ésta fue sufragada por el doctor en Teología Jaime Ximénez de Ayerbe en los primeros años del siglo XVII.<sup>6</sup> Este religioso era natural de Fuentes y llegó a desempeñar el cargo de rector de la Universidad de Zaragoza entre 1616 y 1617 y entre 1619 y 1620, canónigo del Pilar desde 1604 –de ahí que en el primer cuartel de su escudo aparezca la columna, símbolo incluido en las armas del cabildo de la basílica metropolitana, como apreciamos tanto en las pechinas de la cúpula que cierra la capilla como en el sotabanco del retablo–, prior del mismo templo entre 1620 y 1623 y abad del monasterio de Montearagón desde 1631 hasta 1635. Asimismo, aparece como comisario apostólico del nuncio del Papa en España al menos en 1633.<sup>7</sup> El 20 de junio de 1648 falleció a edad muy avanzada.<sup>8</sup> La altísima calidad del mueble litúrgico, así como sus características formales nos acercan a la obra de Jaime Viñola, un ensamblador natural de Granollers (Barcelona) que llegaría a Calatayud en 1590 para renovar por completo la retabística bilbilítana de finales del siglo XVI y comienzos del XVII.<sup>9</sup>

A su vez, el retablo de Nuestra Señora del Pilar de Fuentes de Jiloca presenta una estructura semejante a los seis retablos de la iglesia del Santo Sepulcro de Calatayud concluidos antes de 1626 –los otros dos fueron ejecutados siguiendo el





Retablo de la Virgen del Pilar. Iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca (Zaragoza) • Retablo de la Entrada de Jesús en Jerusalén. Iglesia del Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza) • Retablo de la Exaltación de la Cruz. Iglesia parroquial de Velilla de Jiloca (Zaragoza).

mismo esquema por el escultor Bernabé de Jaúregui y el ensamblador José de Campos en 1658, dorados por Miguel Colás en 1664, y policromados por Juan Florén en 1666<sup>10</sup>-. Por esta razón y persistiendo en la interpretación errónea del documento de pago de Fuentes de Jiloca, Rubio Semper lo hace obra de Velasco y del Condado,<sup>11</sup> atribución que, por tanto, no apoyamos. Su policromía y dorado correrían por cuenta del pintor bilbilitano Francisco Florén, tal y como se expresa con toda claridad en dos ápoas.<sup>12</sup>

De esta manera, consideramos que la mazonería de la máquina que nos ocupa, así como la del de la Exaltación de la Cruz, debe ser atribuida a un anónimo ensamblador que tomó como modelo los retablos de la iglesia del Santo Sepulcro de Calatayud, cuyas arquitecturas ya estaban ultimadas en 1626. Estos, a su vez, reproducen con fidelidad la estructura del magnífico mueble de la Virgen del Pilar de la parroquial de Fuentes de Jiloca, que atribuimos a Jaime Viñola.

Gracias a la tesis doctoral de Rubio Semper sabemos que los retablos de la Misa de San Gregorio y de la Exaltación de la Cruz de la parroquia de Velilla de Jiloca fueron sufragados por Pascual Hernández, canónigo del Santo Sepulcro de Calatayud, quien los encargó al pintor bilbilitano Francisco Florén entre 1632 y 1634, según lo atestiguan varias cartas de pago que este investigador halló en el Archivo de Protocolos Notariales de Calatayud.<sup>13</sup> De esta circunstancia debemos concluir que el pintor subcontrató la mazonería con los escultores, haciéndose cargo él mismo de la parte pictórica.

Resumiendo, el retablo de la Misa de San Gregorio de Velilla de Jiloca fue contratado por Pascual Hernández, canónigo del Santo Sepulcro,<sup>14</sup> en 1632 con el pintor, vecino de Calatayud, Francisco Florén. Éste se vio en la obligación de

ceder la realización de la mazonería a un todavía desconocido especialista en la materia, pero siguiendo la misma estructura que los retablos de la iglesia del Santo Sepulcro de Calatayud, a cuyo cabildo pertenecía su comitente. Al mismo tiempo, todos ellos reproducen la misma tipología retablistica del espléndido mueble de la capilla de la Virgen del Pilar de la parroquial de Fuentes de Jiloca. Finalmente, es de suponer que Florén se haría cargo personalmente de la realización de la parte pictórica del retablo.

Como ya hemos apuntado, el que nos ocupa es un mueble únicamente de pintura por lo que las tres partes de que consta –banco, cuerpo y ático– albergan composiciones pictóricas, todas llevadas a cabo directamente sobre sus tableiros. De esta manera, en el banco distinguimos, de izquierda a derecha, a *Santo Domingo de Guzmán*, a *San Nicolás*, la *Resurrección de Cristo*, *Santa Lucía*, y *Santo Tomás de Aquino*. El cuerpo acoge la representación de la *Misa de San Gregorio*, titular del retablo, y el ático presenta a *Cristo crucificado entre la Virgen y San Juan Evangelista*, es decir, el *Calvario*.

En primer lugar, *Santo Domingo de Guzmán*, de cuerpo entero, en *contrapposto*, nimbado, con amplia tonsura y perilla, va ataviado con el hábito bicolor dominico. Con actitud reposada y rostro complacido, ladea ligeramente la cabeza y baja la mirada hacia el libro abierto que sostiene con la mano izquierda. Con la diestra sujeta una larga vara de azucenas, símbolo de su castidad y alusión a su veneración a la Inmaculada.<sup>15</sup>

Seguidamente, arrodillado y alzando el rostro, extasiado, distinguimos a un personaje masculino de avanzada edad y barbado, con vestiduras episcopales. Sobre su cabeza luce nimbo y tiara y sustenta un largo y rico báculo dorado con

### Resurrección de Cristo.



Resurrección de Cristo. Grabado de Cornelis Cort sobre dibujo de Giulio Clovio, 1569.

la diestra, mientras que adelanta la mano izquierda con la palma hacia arriba. A sus pies, sobre un libro cerrado dispuesto en el suelo, advertimos tres pequeños objetos idénticos entre sí de color blanco y ocre que no logramos identificar con nitidez. Creemos que podrían corresponderse con las tres bolas de oro que se representan para aludir a las tres bolsas llenas de monedas de oro que San Nicolás de Bari arrojó por la ventana de su vecino para sufragar la dote con que casar a sus hijas a las que, por su pobreza, pretendía empujar a ejercer la prostitución.<sup>16</sup> San Nicolás, obispo de Bari, es uno de los santos más populares tanto en el seno de la Iglesia griega como de la latina, con infinidad de patronazgos bajo su protección.<sup>17</sup> Finalmente, una gran ventana abierta en el ángulo superior derecho que deja ver un somero paisaje y un cortinaje rojo con un fleco dorado alrededor en el ángulo superior izquierdo, completan y equilibran esta composición.

En el centro del banco asistimos a la *Resurrección de Cristo*. Jesús, de pie sobre el sepulcro del que acaba de salir y delante de un gran resplandor dorado, está rodeado por un amplio manto rojo. Sostiene una vara cruciforme, estandarte

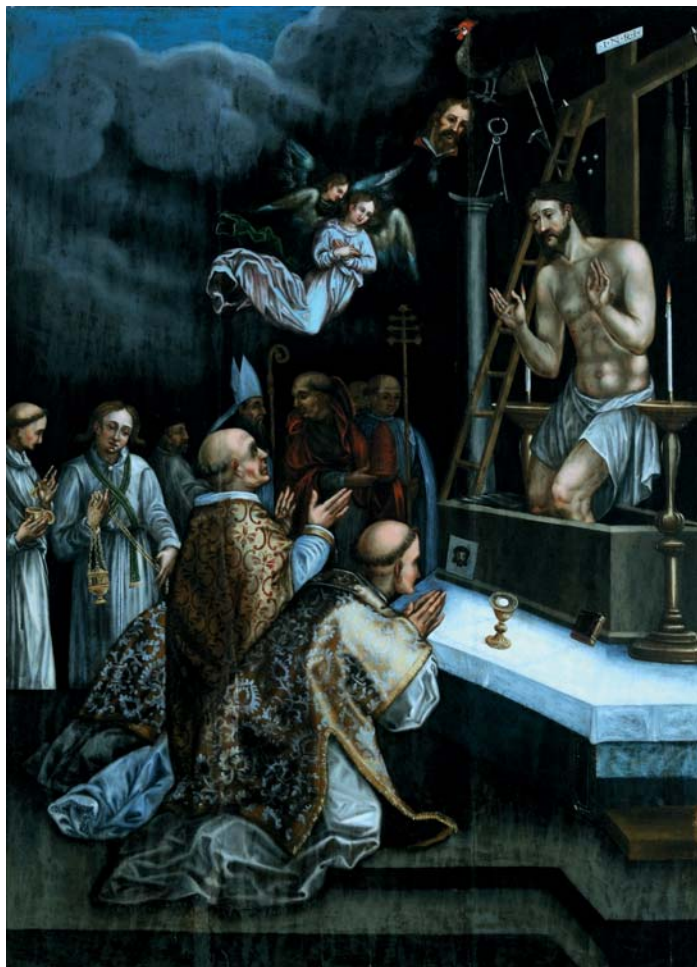
de la Resurrección. A sus pies se disponen tres soldados o guardianes: uno de ellos parece estar dormido, otro despierto pero inmóvil, y el tercero, a la derecha, huye despavorido ante la aparición. Para resolver esta composición el artífice ha seguido de forma literal el grabado de Cornelis Cort sobre dibujo de Giulio Clovio datado en 1569.<sup>18</sup>

A continuación, distinguimos a *Santa Lucía* cuyos atributos más frecuentes son dos ojos, sus armas parlantes, dispuestos sobre un libro cerrado, y una espada, instrumento de su martirio pues fue decapitada.<sup>19</sup> Ambos objetos se encuentran representados delante de la santa, a sus pies. Lucía permanece arrodillada, leyendo plácidamente un libro que sostiene de manera artificial con la mano derecha. Nimbanda y con velo, la joven luce un lujoso y llamativo vestido rosa con un corpiño verde cubierto por un manto dorado que cae sobre sus hombros. De esta manera, sigue la representación de las santas mártires que Francisco de Zurbarán puso de moda, tomando como punto de partida una estampa del grabador alemán Hans Springiklee de *Santa Margarita*, perteneciente a la serie del *Hortulus Animae*.<sup>20</sup> Como sucedía en la pintura de San Nicolás, una ventana y un cortinaje,

### Santa Lucía.



Santa Margarita de la serie *Hortulus Animae*. Grabado de Hans Springiklee.



Misa de San Gregorio.



Misa de San Gregorio. Grabado de Alberto Dürero, 1511 • Misa de San Gregorio. Grabado del Maestro I.A.M. Biblioteca Nacional de París.

en este caso verde, adornan el sencillo interior en el que se encuentra la santa de Siracusa.

Por último, en el frente del neto del lado de la Epístola, aparece representado *Santo Tomás de Aquino*. De pie, sobre un fondo neutro, tal y como encontramos al fundador de su Orden, nimbado e imberbe, levanta su brazo derecho para mostrar una rica custodia dorada. Según Réau, a partir del siglo XVI la custodia reemplazó al cáliz como emblema de la Iglesia en la representación de varios santos entre los que se cita Santo Tomás.<sup>21</sup> Mientras, con la mano izquierda sostiene una palma cuya presencia no está justificada al no haber sufrido Santo Tomás de Aquino martirio de sangre.

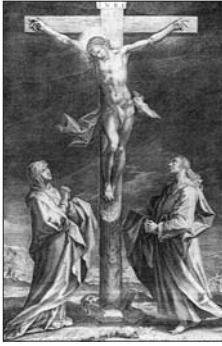
La gran tabla que preside el cuerpo del retablo y que fija su advocación representa la *Misa de San Gregorio*. Se trata de una leyenda que debió surgir entre los siglos XIV y XV, pues no está contemplada en la *Leyenda Dorada* redactada por Santiago de la Vorágine a finales del XIII, que relata la aparición de Cristo a San Gregorio Magno mientras éste celebraba misa. El milagro tuvo lugar, al parecer, un Vier-

nes Santo cuando el Papa oficiaba una misa en la iglesia de la Santa Cruz en Jerusalén de Roma. En ese momento, uno de los asistentes dudó de la presencia real de Cristo en el Sacramento de la Eucaristía. Así, ante las oraciones de San Gregorio, Jesucristo se apareció sobre el altar rodeado de los instrumentos de la Pasión y mostrando sus estigmas de los que manaba la Sangre que caía en el interior del cáliz.<sup>22</sup>

Las primeras representaciones artísticas de este milagro datan de principios del siglo XV, cayendo en desuso tras el Concilio de Trento.<sup>23</sup>

La *Misa de San Gregorio* de Velilla de Jiloca sigue muy de cerca, aunque invertida, la representación del mismo tema del grabado de Alberto Dürero fechado en 1511,<sup>24</sup> a su vez muy próximo a la estampa del siglo XV del Maestro I.A.M. conservada en la Biblioteca Nacional de París.<sup>25</sup>

En Velilla, San Gregorio aparece revestido con una dalmática brocada en tonos tierra sobre oro y se arrodilla ante un altar, asistido por otros dos oficiantes. El cáliz se encuentra



*Cristo crucificado entre la Virgen y San Juan. Grabado de Aegidius Sadeler II • Retablo del Santo Cristo. Iglesia parroquial de Mara (Zaragoza) • Detalle del Calvario, retablo de San Pascual Bailón. Iglesia parroquial de Nuévalos (Zaragoza).*

*Calvario.*

sobre la mesa de altar con una hostia en su interior. Frente al Papa, cuya mitra es sostenida por otro religioso situado al fondo, y a modo de retablo, Cristo, de medio cuerpo, emerge del sepulcro representado como un pequeño sarcófago de color gris flanqueado por dos portavelas. Jesús muestra los estigmas de sus manos y está rodeado por algunas de las *Arma Christi*: la cruz, la columna con la cuerda, el gallo de la triple negación de San Pedro, la corona de espinas que todavía lleva en la cabeza, los dados con los que los soldados echan a suertes su túnica, la escalera, la lanza, la vara con la esponja, los clavos, el martillo, las tenazas, los látigos, y el beso de Judas representado como un busto masculino que porta, atada al cuello haciendo alusión a su ahorcamiento, la bolsa del dinero.

San Gregorio está acompañado de varios clérigos regulares y seculares y de dos ángeles que contemplan al milagro de un Dios que sufre por los hombres. Dos de los religiosos, situados a la izquierda de la composición y ataviados con alba blanca, preparan el incensario.

La simbología de esta pintura podría verse completada con la representación de San Nicolás en el banco puesto que es considerado, junto con San Martín de Tours, desde los albores del cristianismo como protector ante la muerte, debido al poder que se le atribuye de resucitar difuntos.<sup>26</sup>

Por otro lado, generalmente nos encomendamos a Santa Lucía para que nos conserve la vista por lo que su representación podría estar justificada en cualquier obra de arte. Sin embargo, para la presencia de los dos santos dominicos no encontramos ninguna justificación.

Finalmente, destacar que las advocaciones de ambos retablos –la Misa de San Gregorio y la Exaltación de la Cruz– están perfectamente vinculadas entre sí y con el Santo Sepulcro en particular, Orden a la que pertenecía el canónigo Pascual Hernández, su promotor. Así, la fiesta de la *Exaltatio Crucis* era celebrada originalmente en la basílica constantiniana del Santo Sepulcro, donde se custodiaba la Cruz hallada por Santa Helena.<sup>27</sup> Sin embargo, la Cruz no era el único objeto de veneración pues desde la Edad Media se atribuyó poder taumátúrgico a todos los instrumentos de la Pasión, conocidos como *Arma Christi*, localizados en la *Misa de San Gregorio*, imagen a la que se dispensaron ininidad de indulgencias.<sup>28</sup>

Como es habitual y como ya anotamos, la casa del ático está ocupada por el *Calvario*. Bajo un cielo nublado y plomizo, Cristo crucificado, todavía vivo pues de sus heridas aún brota sangre, está flanqueado por su Madre, a la izquierda, y San Juan Evangelista, a la derecha. La Virgen, velada y ataviada con túnica rosa y manto azul, junta sus manos sobre el pecho en señal de dolor. San Juan viste túnica verde y manto rojo y entrelaza las suyas a la altura de la cintura. A los pies de María advertimos una calavera y un hueso, sin duda, restos del cuerpo de Adán que recuerdan que la muerte de Jesucristo redimió el pecado original.<sup>29</sup>

Al fondo, distinguimos la ciudad de Jerusalén, representada únicamente mediante dos templos, uno situado en lo alto de una colina y el otro en la parte baja de la ladera, quizá alusivos a la Iglesia y a la Sinagoga, que en ocasiones enmarcan la Crucifixión para simbolizar el fin del reinado del templo judío en beneficio de la Iglesia de Cristo.<sup>30</sup>



Detalle del escudo de Pascual Hernández, retablo de la Misa de San Gregorio. Iglesia parroquial de Velilla de Jiloca (Zaragoza).

Para la creación de esta composición el artífice se ha debido inspirar parcialmente en una de las estampas sobre el mismo tema de Aegidius Sadeler II.<sup>31</sup>

En general, todas las pinturas de nuestra máquina muestran composiciones sencillas y equilibradas, con excepción de las dos escenas con mayor número de personajes —la *Resurrección de Cristo* y la *Misa de San Gregorio*— que siguen literalmente grabados. Esto nos lleva a dudar de la capacidad creadora del artífice, así como de su calidad artística manifiesta en varias incorrecciones como el excesivo alargamiento del dedo índice de la mano izquierda de Santo Domingo para sostener el libro, el extraño ademán del brazo derecho de Santo Tomás al exhibir la custodia, su “imposible” *contrapposto*, o la dificultad con la que nos hemos topado para reconocer el atributo de San Nicolás. No obstante, es preciso señalar que, salvo lo ya comentado, su ejecución es correcta y cuidada —sobre todo en la escena titular, en particular en la vestimenta de los tres oficiantes—, y su colorido bastante amplio con predominio de las tonalidades frías.

Por último, cabe destacar que, si finalmente Francisco Florén ejecutó estas pinturas, tendríamos una magnífica muestra de su estilo pictórico, caracterizado por personajes esbeltos dotados de rasgos fisonómicos muy dibujados —nariz larga, cejas muy marcadas sobre ojos redondos y bocas muy pequeñas de labios carnosos—, manos alargadas y vestimentas con muchos plegados, que nos ayudará a completar poco a poco su obra con futuras atribuciones.

De hecho, estamos convencidos de que también se deben a sus pinceles, o al menos al mismo artífice que llevara a cabo estas tablas, las pinturas del retablo del Santo Cristo del templo parroquial de Mara (Zaragoza) en cuya casa principal repite literalmente, aunque de mayores dimensiones, el *Calvario* de Velilla de Jiloca, así como las del dedicado a San Pascual Bailón de la iglesia de San Julián y Santa Basilia de Nuévalos (Zaragoza), donde vuelve a emplear la composición de *Cristo crucificado acompañado de la Virgen y San Juan Evangelista* en el coronamiento.

Finalmente, la policromía de la máquina de la Misa de San Gregorio, probablemente ejecutada por Francisco Florén,

constituye un trabajo de notable calidad que se puede englobar dentro de la conocida como *pintura o policromía del decoro* (1630-1675). En esta etapa se bruñe en lugar de dorar,<sup>32</sup> y los rameados o *grutescos* se reservan para las partes lisas como frisos, cajeados de columnas y cornisas. Además, mediante los esgrafiados se consiguen rajados, ojeteados, picados o escamados que dejan ver el fondo de oro,<sup>33</sup> tal y como sucede en los capiteles de las pilastras ganchudas y en el marco de la pintura titular.

La gama cromática empleada se basa sobre todo en los tonos azules, carmines y verdes, armonizando cuidadosamente, colores que distinguimos sobre todo en las pilastras cajeadas del retablo, así como en las hojas de acanto de las ganchudas que flanquean el banco y la casa del ático. No obstante, en nuestro retablo predomina el oro que inunda las triples columnas del cuerpo y el entablamento que soportan en su práctica totalidad, pues sólo advertimos un atisbo de color en las carnaciones de los querubines que lo decoran.

Finalmente, dos escudos ovalados sobre cueros recortados, rematados por una corona e idénticos, ornan las pilastras que circundan el cuerpo a modo de guardapolvos. Con toda probabilidad, se trata de la heráldica del promotor de este mueble: Pascual Hernández, canónigo del Santo Sepulcro de Calatayud, que, según nos informa uno de los documentos exhumados por Rubio Semper, era propietario de la capilla donde se asentaría.<sup>34</sup>

Rebeca Carretero Calvo

•••

- 1 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, vol. 1, p. 423; y NAVARRO TRALLERO, Pedro J. (coord.), *Restauración del Patrimonio Histórico en la Provincia de Zaragoza (1999-2003)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2003, pp. 268-269. La documentación sobre las reparaciones de la iglesia durante los siglos XIX y XX se conservan en el Archivo Diocesano de Tarazona [ADT], *Templos Tort-Vel*: 1863-1864. El plano elaborado por Martínez Sangrós, de 1578 x 293 mm, que se custodia en el ADT, fue mostrado en la exposición *Las obras de fábrica en el obispado de Tarazona durante el siglo XIX* en 1983. Véase *Las obras de fábrica en el obispado de Tarazona durante el siglo XIX* (catálogo de la exposición), Zaragoza, Comisión de Cultura de la Delegación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, febrero de 1983, p. 55.
- 2 El origen de este interesante soporte se pormenoriza en CRIADO MAINAR, Jesús, “El retablo mayor de la colegiata de Santa María y la consolidación de la escultura romanista bilbililitana”, en *Actas del VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2011, pp. 34-44.
- 3 RUBIO SEMPER, Agustín, *Estudio documental de las artes en la comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, pp. 75-76.
- 4 *Idem*, doc. 27, p. 154.
- 5 CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca de la Comunidad de Calatayud, 2008, p. 213, n. 101.
- 6 SORO LÓPEZ, Joaquín, “Breve historia de la iglesia, su construcción y vicisitudes”, en VV.AA., *El retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2007, p. 14.
- 7 LONGÁS LACASA, M<sup>a</sup> Ángeles, *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el archivo de protocolos notariales de Zaragoza. De 1631 a 1633*, en BRUÑEN IBÁÑEZ, Ana Isabel, JULVE LARRAZ, Luis, y VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (coords.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el archivo de*

- protocolos notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696, t. VII, Zaragoza, Ins-  
titución Fernando el Católico, 2006, doc. 7-10071 (10934), p. 340.
- 8 Al parecer con más de 80 años. Sobre este personaje véase POLO CA-  
RRASCO, Jesús, "Los juramentos inmaculistas de la Universidad, Cabil-  
do Catedralicio y ciudad de Zaragoza (1617 y 1619)", *Cuadernos de  
Historia Jerónimo Zurita*, 49-50, Zaragoza, 1984, p. 95.
  - 9 Sobre este artista puede consultarse RUBIO SEMPER, A., "Viñola, Jaime",  
en ÁLVARO ZAMORA, M<sup>º</sup>I., y BORRÁS GUALIS, G.M. (dirs.), *La escultura del  
Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto "Camón Az-  
nar", 1993, pp. 283-284; y CRIADO, *El Renacimiento...*, pp. 189-222.
  - 10 RUBIO, *Estudio documental...*, 1980, p. 31.
  - 11 *Ibidem*.
  - 12 *Ibidem* y doc. 76, pp. 180-181.
  - 13 *Idem*, p. 123, y docs. 122, 129, 134, 141 y 142.
  - 14 Sobre este canónigo, fallecido el 9 de agosto de 1636, véase QUINTANI-  
LLA MARTÍNEZ, Emilio, y RINCÓN GARCÍA, Wifredo, "Noticias históricas y  
artísticas sobre la colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud entre  
1621 y 1651", en *V Jornadas Internacionales de Estudio "La Orden del  
Santo Sepulcro"*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo  
Sepulcro, 2009, p. 155.
  - 15 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De  
la A a la F*, t. 2 / vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, pp. 394-  
396; y CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo,  
2003, pp. 98-103.
  - 16 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De  
la G a la O*, t. 2 / vol. 4, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, pp. 428-  
433; y CARMONA, *Iconografía...*, 2003, pp. 341-344.
  - 17 RÉAU, *Iconografía...*, t. 2 / vol. 4, pp. 431-433.
  - 18 STRAUSS, Walter L., y SHIMURA, Tomoko, *Netherlandish Artists. Cornelis  
Cort*, t. 52 de *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, Abaris Books, 1986,  
núm. 95-1 (105), p. 114.
  - 19 RÉAU, *Iconografía...*, t. 2 / vol. 4, pp. 267-269.
  - 20 NAVARRETE PRIETO, Benito, "Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nue-  
vo Mundo", en NAVARRETE PRIETO, Benito (comis.), *Zurbarán y su obra-  
dor. Pinturas para el Nuevo Mundo* (catálogo de la exposición),  
Valencia, Museo de Bellas Artes, 1998, p. 57; y NAVARRETE PRIETO, Beni-  
to, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid,  
Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, p. 217.
  - 21 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos De  
la P a la Z - Repertorios*, t. 2 / vol. 5, Barcelona, Ediciones del Serbal,  
1998, p. 528.
  - 22 RÉAU, *Iconografía...*, 1997, t. 2 / vol. 4, pp. 53-54; IBÁÑEZ GARCÍA, Miguel  
Ángel, "La misa de San Gregorio: aclaraciones sobre un tema icono-  
gráfico. Un ejemplo en Pisón de Castrejón (Palencia)", *Norba-Arte*, XI,  
Salamanca, 1991, pp. 8-9; GARCÍA MAHIQUES, Rafael, "La iconografía em-  
blemática de la Sangre de Cristo", *Boletín del Museo e Instituto Cam-  
ón Aznar*, LXVIII, Zaragoza, 1997, pp. 71-72; y CARMONA, *Iconografía...*,  
2003, pp. 184-187.
  - 23 RÉAU, *Iconografía de...*, 1997, t. 2 / vol. 4, p. 54; e IBÁÑEZ, "La misa de...",  
1991, pp. 10-11.
  - 24 MARTELLA, Franco (ed.), *Dürer. L'opera incisoria*, Hardcover, 2002, p. 343.
  - 25 Reproducida en GARCÍA, "La iconografía emblemática...", 1997, fig. 14, p.  
90; y en CARMONA, *Iconografía...*, 2003, p. 184.
  - 26 IBÁÑEZ, "La misa de...", 1991, p. 15.
  - 27 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nue-  
vo Testamento*, t. 1 / vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 527.
  - 28 *Idem*, p. 529.
  - 29 *Idem*, pp. 508-509.
  - 30 *Idem*, p. 507.
  - 31 RAMAIX, Isabelle de, *Aegidius Sadeler II*, t. 72, parte 1 (suplemento) de  
*The Illustrated Bartsch*, Nueva York, Abaris Books, 1997, núm.  
7201.054 53.
  - 32 ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, *Policromía del Renacimiento en Navarra*,  
Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultu-  
ra y Deporte, Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de  
Viana, 1990, pp. 199-200.
  - 33 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "La policromía en la escultura castellana",  
*Archivo Español de Arte*, XXVI, Madrid, 1953, pp. 295-312, esp. p. 301; y  
ECHEVERRÍA, *Policromía del...*, 1990, p. 197.
  - 34 RUBIO, *Estudio documental...*, 1980, doc. 129, p. 219.

## RESTAURACIÓN



El ataque de insectos xilófagos en los retablos es una de las patologías más comunes que nos podemos encontrar. En el caso de esta obra, la madera había perdido en muchos casos la consistencia necesaria para hacer de soporte de la pintura, llegando a estar en algunas zonas completamente pulverulenta.

Se denominan xilófagos a los insectos que se alimentan de madera. Dentro de ellos, hay dos tipos principales de órdenes: coleópteros (escarabajos) e isópteros. Entre los primeros estarían los anóbidos, los cuales se denominan comúnmente carcoma. Los isópteros son conocidos con el nombre de termita. Los agujeros ocasionados por la carcoma en la madera son los realizados por el insecto adulto para poder salir y abandonar la madera. Ellos ya no producen daño, sino que han sido las larvas (gusanos) las que han realiza-



do su función excavadora, antes de convertirse en adultos. La erradicación completa de las larvas y huevos es compleja. La utilización de gases inertes como el nitrógeno, está dando buenos resultados, aunque tienen el inconveniente de carecer de efecto residual preventivo.



# Retablo de Santo Domingo de Guzmán y San Pedro de Verona

## Autor desconocido

270 x 210 x 34 cm

Madera tallada, policromada y dorada

1653

**MONTERDE** (Zaragoza), iglesia parroquial de la Asunción. Obispado de Tarazona

## RESTAURACIÓN

Plan 2008–2010. Jaime & Cacho (Zaragoza). Dirección: María Jaime Balduque y Rebeca Cacho Pomar. 2010

El retablo dedicado a santo Domingo y san Pedro de Verona<sup>1</sup> se encuentra situado en el lado de la epístola de la iglesia parroquial de la Asunción. Una estructura de yeso que simula una portada o retablo de tamaño mediano, cobija un nicho con gallones simulando una venera, en cuyo interior se muestra el sencillo retablo, compuesto de una única escena central, en este caso de talla.

## Mazonería

El retablo es de planta rectilínea, en la que únicamente sobresalen los netos de las dos columnas que lo enmarcan. Está dorado y policromado. Consta de banco, cuerpo principal y ático. En el banco sobresalen los plintos sobre los que apoyan las dos columnas. En los netos vemos los relieves de santa Quiteria, llevando de un ramal un perro, y santa Bárbara con la torre. En el espacio entre ambos, bajo la escena central, unas pinturas de santa Lucía y santa Apolonia, con sus símbolos correspondientes. Entre ambas, un espacio sin decoración. La perdió posiblemente al intentar colocar un sagrario, en un momento desconocido.

El cuerpo principal presenta un relieve central con las figuras de los dos santos titulares. A la izquierda del espectador, san Pedro de Verona y, a la derecha, santo Domingo de Guzmán.

Sobre los capiteles corre una cornisa. Únicamente sobre aquellos aparece un friso, ocupado por cabezas de niños. El ático está compuesto por dos fragmentos de frontón curvos, tras los cuales se ven dos pirámides y una talla de san Roque en el centro.

En los laterales aparece una sencilla polsera.

En el retablo destacan varios elementos interesantes:

a) Las dos columnas que enmarcan la caja central tienen el tercio inferior ocupado por una decoración de puntas de diamante doradas sobre fondo rojo. La parte superior presenta una decoración de estrias en zigzag en forma

de espina de pez en posición vertical. En la base de las columnas, una escocia en tonos azules destaca sobre el resto de elementos, todos ellos dorados. Sobre las columnas, sendos capiteles compuestos, policromados en tonos rojizos y azulados. Tras las columnas, unos rectángulos con decoración blanca sobre fondo azul, de motivos simétricos de entrelazos de inspiración vegetal.

- b) En los laterales de la caja central, unas pilastras con unas líneas doradas presentan fondos de color rojo hasta la altura del anillo de las columnas, y azul en la parte superior. Acaban en un ancón o ménsula de tipo vegetal con hojas en color rojo que llegan hasta el comienzo de los capiteles.
- c) La caja central, donde se encuentran las tallas de los titulares, tiene un amplio marco con sencilla decoración, con un fondo azul sobre el que se alternan rombos y semicilindros con los extremos redondeados. Este motivo aparece también en la parte superior del banco del retablo.
- d) Sobre los capiteles, bajo el entablamento, unas cabezas de niños al frente y decoración vegetal de hojarasca en la parte interna.
- e) Bajo la escena central se ve una repisa de gallones, tema que se repite en varios lugares del retablo, especialmente en el arquitrabe.
- f) En el papo o intradós de la cornisa aparecen una serie de elementos decorativos interesantes. En la zona interior del mismo alternan casetones con motivos florales en su interior y las ménsulas de hojarasca, ya vistas en las pilastras que flanquean la caja central. Ambos elementos usan colores rojos y azulado-verdosos. Un segundo motivo decorativo, que aparece en la parte externa del intradós de la cornisa, es una cadena en la que alternan rectángulos y otros con los extremos laterales curvos. Este motivo aparece también en la parte baja de la polsera.
- g) En la base del entablamento, denticulos sobre las cabezas de niños que están situadas sobre los capiteles.
- h) Los fragmentos del frontón curvo del ático presentan también una serie decreciente de gallones dorados sobre fondo azul y rojo, culminando con un roleo circular con hojas coloreadas en tonos rojizos, verdes y azules.
- i) Las pirámides acaban en una bola. Las aristas de las mismas están doradas mientras el interior de los triángulos está pintado en colores rojizos y negros.
- j) Una banda vertical, situada junto a la polsera, presenta un trabajo de formas de hojarasca, sobrepuestas unas a otras con los mismos colores.

## Escultura

La escultura se centra básicamente en las tallas de los titulares, en las de los dos netos de las columnas y en la del ático



Reconstrucción virtual a partir de las distintas piezas del retablo.



co. Parecen obra de dos artistas, por la diferencia de calidad que presentan en su ejecución.

- a) Los relieves de san Pedro Mártir, o de Verona, y de santo Domingo de Guzmán muestran una mayor calidad y pericia del escultor. Aparecen vestidos con sus hábitos de la orden de dominicos predicadores, en posición frontal. Son figuras de rostro dulce, cabeza ligeramente ladeada, cara redondeada, boca pequeña, cuello ancho y cabello ensortijado y corto. Las cejas están solamente insinuadas por una fina línea y la mirada va dirigida a lo alto. Visten el hábito blanco con el escapulario del mismo color, junto a la capa y la esclavina negras, sin que se vea el capuchón. Sus manos presentan movimientos paralelos: la derecha aparece levantada mientras que la izquierda cae hacia abajo. Adelantan sus rodillas derechas para conseguir un efecto de ligero movimiento, en un *contrapposto* apenas insinuado.

San Pedro de Verona llevaba sobre su cabeza el mache-te con el que fue martirizado y cuya impronta se marca en el fondo. En una mano portaba la palma, de acuerdo a su condición de mártir y en la otra aparece, modificada, la parte superior de lo que pudo ser la empuñadura de una espada.<sup>2</sup> No presenta ninguna otra herida en el pecho ni manchas de sangre, por lo que su aspecto se ha dulcificado. A esto contribuye, sin duda la policromía del hábito.

Santo Domingo de Guzmán, a su vez, lleva en la mano izquierda uno de sus atributos habituales: el libro, sin que haya ningún otro símbolo. Su capa aparece recogida a la altura de la cintura, por debajo del libro, lo que sirve para romper el paralelismo entre ambas figuras y evitar cierta monotonía. En su frente, aparece el habitual mechón. Su mano derecha está levantada en actitud de predicar.

- b) Santas Bárbara y Quiteria. Son dos relieves de reducido tamaño y menor calidad, situados en los netos de los plintos de las columnas. Aparecen de frente, con túnica y manto alternando los colores rojo y verde y un cinturón. Portan sus símbolos en las manos, un tanto desproporcionadas. El manto cuelga del brazo izquierdo de las santas en pliegues poco naturales, dejando ver su cara interior. Las manos derechas aparecen en posición ligeramente más alta. Las caras son anchas y las proporciones del cuerpo no están bien conseguidas. Su ejecución, más descuidada, denota la participación del taller.
- c) San Roque aparece como una talla exenta, no como un relieve, como en los casos anteriores. Situado en el centro del ático, parece obra de un artista distinto al de los santos titulares. Su canon es diferente al de estos: el rostro más alargado, las manos desproporcionadas y los dedos poco elaborados. El peinado sigue otro modelo y el movimiento de los ropajes tiene otro vuelo. Lleva barba y bigote. Viste túnica corta, esclavina de peregrino anudada por delante y con el cuello vuelto, sombrero a la espalda y calzas. Un cinturón señala la cintura a la vez que evita una mayor pesadez. Muestra la pierna en la que debería verse la habitual llaga. En la mano derecha, el bastón de peregrino y, a sus pies, el perro toscamente tallado.

Es obra de otro artista e incluso la policromía presenta diferencias con la de los santos titulares del retablo. No habría que descartar que fuese un añadido posterior a la fecha de ejecución del retablo.

### Pintura

En el banco del retablo aparecen dos santas de amplia devoción popular: santa Lucía y santa Apolonia. Ambas se muestran de frente, de medio cuerpo y con sus símbolos. Las vestiduras, como sucedía con las santas de los netos de las columnas, alternan los colores rojizos, verdes y blancos. Se nota en ellas un intento de crear volumen a través del sombreado. Sus cabellos son largos y parecen ligeramente movidos al caer sobre los hombros. Los rostros son anchos y de ojos desproporcionados. Las manos, poco conseguidas, sujetan los símbolos del martirio y la palma. Se trata de pinturas de gusto popular.

### Policromía

Presenta también diferencias, como sucedía en la talla, entre las figuras de los santos titulares Pedro de Verona y Domingo de Guzmán y las de san Roque o las santas del banco.

La policromía de los titulares, con motivos más elaborados y finos, se basa en un esquema de “rombos”, en cuyo interior se ven motivos simétricos de inspiración vegetal. En la túnica y el escapulario, sobre el fondo blanco el dorado apenas se insinúa. Los lados de los “rombos” están hechos con una serie de palos. En su interior se ve un círculo al centro y cuatro motivos que recuerdan la flor de lis o unas coronas que se dirigen a cada esquina. Su tamaño es más reducido que el de la esclavina o las capas que se superponen. En estas los dos motivos utilizados se incluyen también dentro de “rombos” de mayor tamaño, contruidos a partir de dos palos en cada lado. En su interior un motivo predominante de tipo vegetal colocado en posición vertical se destaca sobre el resto. Se trata de una especie de cogollo o flor de cardo rodeado por hojarasca en su parte inferior. Este motivo desborda por arriba el espacio. En los otros “rombos” se ven motivos simétricos de hojarasca, alguno de los cuales recuerda el del escapulario. El fondo oscuro hace que los dorados destaquen y resulten más visibles.

En todos los casos se ha recurrido al rayado en el interior de los motivos decorativos, intentando dar una cierta idea de brocado. Se nota una cierta intención de innovar en los temas elegidos.

En cuanto a San Roque, se comprueba la diferencia de tratamiento recibido. La menor elegancia de los motivos y el tratamiento aplicado parece obra de otro taller y, como se ha indicado al hablar de la talla, tal vez de otro momento. En la esclavina predominan flores de ocho pétalos alargados, con un círculo en el centro, que recuerdan estrellas y unos motivos de hojarasca o llamas sueltas, junto a los de tipo flordelisado. En los bordes de la misma pieza una cenefa de puntos y una línea marcan los límites. En la túnica se ven flores pintadas sobre los motivos rayados.

Las encarnaciones están realizadas en tonos, en general, agradables y realistas, con colores suaves.

## Iconografía

De lo descrito hasta aquí se puede deducir que el retablo se creó con una finalidad puramente devocional. No hay escudos personales, familiares o de grupo, ni tampoco inscripciones que indiquen una finalidad diferente.

Los santos titulares pertenecieron a la orden dominica de predicadores, ambos venerados en las tierras aragonesas desde antiguo. Se desconoce si el hecho de dedicarles un retablo tiene que ver con la presencia de frailes de la orden en la localidad o es producto de la devoción particular de algún vecino.

No ocurre lo mismo con los otros santos presentes en el retablo. Santa Quiteria, Santa Bárbara, Santa Lucía, Santa Apolonia o San Roque aparecen ampliamente representados en la inmensa mayoría de las localidades en ermitas o en retablos. Se trata de santos cuya devoción se desarrolló a partir de la Edad Media. En numerosas localidades de la Comunidad de Calatayud y del resto de Aragón aparecen documentadas estas devociones.

Santa Quiteria<sup>3</sup> protegía contra la rabia, la locura o las langostas. Santa Bárbara, contra las tormentas. San Roque lo hacía contra las epidemias de peste. Santas Lucía y Apolonia cuidaban de las afecciones de la vista y la boca. Se trata de necesidades habituales en una sociedad con graves carencias sanitarias o económicas.

Menos habitual es que no aparezca ninguna mención a temas cristológicos o marianos. Como se ha indicado, no sería extraño que haya habido modificaciones en el retablo no documentadas hasta el presente.

## Cronología

Junto a la pervivencia de elementos de tradición romanista como la presencia de pirámides o de cabezas infantiles en el entablamento, hay varios elementos que sugieren una cronología que nos lleva al segundo tercio del siglo XVII.

El tipo de columna, con el tercio inferior sin figuración humana y con un motivo de estrías en zigzag de espina de pez vertical en la parte superior de las columnas, nos lleva a la época citada. También la ausencia de un verdadero entablamento completo sugiere una voluntad de alejarse del modelo imperante a finales del XVI así como la presencia de un sencillo tipo de cogollo en los fragmentos de frontón curvo. Los motivos decorativos de la policromía, abandonando los entrelazos, máscaras, cartelas o la figuración humana también nos hablan de una voluntad de evolucionar.

El uso de repisas agallonadas también nos remite a esas décadas, así como la presencia de cadenas con elementos rectangulares y otros más ovalados alternando.

Una inscripción, aparecida bajo el entablamento situado sobre el capitel de la columna de la izquierda y que dice *Año 1653* junto a otros signos de difícil interpretación, parece confirmar la datación.

## Autoría

Las pesquisas en los Archivos Diocesano de Tarazona y Parroquial no han dado frutos.<sup>4</sup> Tampoco la bibliografía publi-

cada por varios autores ha mostrado luz sobre el taller que realizó el retablo.

En una obra de 1953, titulada *La villa de Monterde y sus retablos* de D. Federico Torralba Soriano no se le nombra. En las obras de documentación notarial sobre la Comunidad de Calatayud de Agustín Rubio Semper o José Carlos Rodríguez García tampoco han aparecido datos sobre la construcción del retablo y el dorado posterior. Lo mismo cabe decir del estudio sobre la pintura y escultura renacentista en la comarca bilbiliana de Jesús Criado Mainar.

De la bibliografía consultada se sabe que la construcción del retablo mayor de la iglesia parroquial se llevó a cabo entre 1630 y 1633. Los escultores Jaime Viñola y Francisco del Condado serían los encargados de su realización. En 1633 se contrató el dorado entre los escultores Francisco del Condado y Antonio Bastida, yerno de Jaime Viñola, junto a los pintores Domingo Arbús y Juan de Lobera. Como es sabido este retablo es, en expresión del último autor citado, “el canto del cisne del romanismo bilbiliano”.<sup>5</sup> Allí se recurrió a los elementos habituales a finales del siglo XVI (columnas entorchadas, decoración de roleos en los frisos, frontones sin decoración vegetal, figuras movidas...). El retablo de Santo Domingo y San Pedro de Verona se realizó veinte años después de éste. Las diferencias con respecto al mayor indican una evidente evolución en algunos aspectos artísticos utilizados, aunque manteniendo otros todavía tradicionales. En cualquier caso es una obra de notable interés.

José María Carreras Asensio

• • •

- 1 ABBAD RIOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, 2 vols. En la página 253 del volumen 1, se refiere al retablo atribuyéndole como titulares a San Vicente y Santo Tomás. No aparece ninguna imagen del mismo en el tomo 2, dedicado a las láminas.
- 2 Así aparece también pintado en el interior de un tabernáculo de Ntra. Sra. del Rosario de la parroquia de la localidad de Mara, obra datada hacia 1600.
- 3 La devoción a esta santa está presente en retablos de varias localidades de la comarca: Ibdes, Maluenda, Fuentes de Jiloca o Ateca, entre otras.
- 4 Ni en las visitas pastorales ni en los testamentos se han encontrado noticias o donaciones para este retablo ni para el mayor. Sin embargo por esos años sí que consta en el Archivo Parroquial una donación testamentaria del día 17-II-1634 para el retablo dedicado a la Virgen de los Albares de la vecina Nuévalos (Quince Libri, 1569-1685, f. 473).
- 5 CRIADO MAINAR, Jesús, *El renacimiento en la comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios, Bilbilitanos, 2008, p. 222.



Las tres imágenes pertenecen a la parte izquierda del banco del retablo de San Pedro de Verona y Santo Domingo de Monterde. En la secuencia se puede observar el trabajo realizado de reintegración volumétrica y cromática. Una parte importante de la talla había desaparecido debido al ataque masivo de insectos xilófagos. En primer lugar, se tuvo que reconstruir el volumen perdido, con resina epoxídica de dos componentes, después, aparejar la zona con estuco tradicional a base de cola de conejo y yeso y por último integrar cromáticamente las faltas con el resto de la obra. Como técnica pictórica se utilizó la acuarela por su fácil reversibilidad y buena estabilidad y como sistema de identificación la reintegración se realizó a base de puntos de colores, quedando de esta forma muy integrada con el resto de la policromía original.

# Niño Jesús

## Autor desconocido

80 cm alt. aprox.

Madera de pino. Dorado y policromía al óleo

Hacia 1600

OSEJA (Zaragoza), iglesia parroquial de Santa María Magdalena. Obispado de Tarazona

### RESTAURACIÓN

Plan 2004–2005. ProArte. Dirección: Begoña Nieto García. 2005

La imagen del Niño Jesús de la parroquia de Oseja preside un retablo de pincel dedicado hasta hace unos años a la Virgen del Rosario que ha sido restaurado junto a nuestra escultura; de hecho, fue el robo de la talla mariana lo que propició su reubicación en ese emplazamiento.<sup>1</sup> Sabemos que el retablo del Rosario es posterior a 1591, pues una visita pastoral de dicho año describe la imagen expoliada como una obra “nueva de bulto encajada en la pared” rodeada por “un retablo de lienzo viejo pintado”,<sup>2</sup> pero carecemos de datos documentales que aporten indicios sobre las circunstancias de la realización y el primitivo uso litúrgico que se dispensaba a nuestra escultura.

La devoción al Niño Jesús se consolidó en los últimos siglos medievales de la mano de la Orden de Predicadores, a raíz del encargo pontificio que éstos recibieron de Gregorio X (1272-1276) en la bula *Constitutio numperim* de promover la veneración del Nombre de Cristo que les autorizaba a erigir en sus iglesias altares dedicados al Dulce Nombre de Jesús. Con ello se daba cumplimiento al mandato del II Concilio de Lyon, que en 1274 había determinado luchar contra la blasfemia. En el siglo XV surgirían las primeras cofradías del Nombre de Jesús, como la que fray Diego de Vitoria instituyó en 1430 en el convento dominico de San Pablo de Burgos, siendo la más temprana conocida hasta ahora en Zaragoza la que en 1551 se fundó en la capilla del Santo Cristo de la parroquia de San Juan de Vallupié de Calatayud.<sup>3</sup>

El espaldarazo definitivo para las cofradías del Dulce Nombre de Jesús llegó poco después, al amparo del Concilio de Trento (1545-1563), cuando el capítulo general de la Orden Dominicana celebrado en Roma en 1571 acordó impulsar la creación de dichas instituciones piadosas, “quibus etiam iniungimus, ut confraternitatem Nominis Dei diligenter studeant promovere”, con el expreso apoyo del papa dominico San Pío V (1566-1572), que el 21 de junio de ese mismo año promulgaba la bula *Decet romanum pontificem* con la que su existencia quedaba confirmada y les concedía una serie de indulgencias que poco después, el 9 de julio de 1572, ratificaría Gregorio XIII (1572-1585).

La labor de los dominicos fue muy pronto compartida por la Compañía de Jesús, que desde su fundación se colocó bajo la protección del Nombre de Jesús, un título al que,

como es bien sabido, dedicaron su iglesia madre romana. En este sentido, resulta significativo que los jesuitas asociaran sus principales santos y beatos a la ilustración plástica del monograma de Cristo, tal y como puede verse en grabados y pinturas desde los años finales del siglo XVI.

A partir de 1600 dicha devoción creció con rapidez, identificándose cada vez más con las imágenes del Niño Jesús, ya fueran éstas esculturas, pinturas o estampas. Entre las claves de su éxito cabe citar, además, la enorme aceptación de que gozó en el ámbito de las clausuras femeninas, que reunieron un número significativo de los ejemplares conservados. Por entonces algunos autores místicos propusieron como tema de meditación toda una serie de correspondencias entre diferentes pasajes de la infancia y la pasión de Cristo.<sup>4</sup>

Por lo que ahora nos afecta, la consolidación iconográfica de esta devoción comienza en los últimos años del siglo XV, cuando se popularizan las esculturas que muestran al infante en pie y desnudo, sosteniendo el orbe con la mano izquierda y alzando el brazo derecho en actitud bendicente, entre las que sobresalen algunas muy notables procedentes de los Países Bajos.<sup>5</sup> Esta desnudez intenta subrayar la doble naturaleza, humana y divina, de la segunda persona de la Trinidad. Tampoco faltan las representaciones de Jesús vestido –como la que ahora nos ocupa–, que incluso puede llevar la túnica decorada con las *arma Christi* prefigurando su futura pasión.<sup>6</sup>



Antiguo retablo de la Virgen del Rosario, actualmente del Niño Jesús. Iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Oseja (Zaragoza).



**Niño Jesús.** Grabado de Tomás de Leu, copia de Hieronymus Wierix • **Niño Jesús**, círculo de Pedro Martínez el Viejo, antes de 1596. Iglesia parroquial de San Paulino de Velilla de Jiloca (Zaragoza) • **Niño Jesús**, anónimo, 2ª mitad del s. XVI. Museo de la iglesia de San Juan el Real de Calatayud (Zaragoza).

En la difusión plástica de todas estas variantes jugó un papel capital la imprenta. Las estampas más tempranas e influyentes fueron, sin duda, las que abrió Hieronymus Wierix a finales del siglo XVI,<sup>7</sup> copiadas o versionadas en infinidad de oportunidades por otros grabadores, como sucede con aquella en la que Tomás de Leu repite casi al pie de la letra uno de los modelos de su colega.<sup>8</sup> Los ejemplos tempranos, entre los que pudiera encontrarse este de Oseja, se ajustan con bastante fidelidad a las propuestas del artista de Amberes.

En la mayoría de las oportunidades las imágenes del Dulce Nombre de Jesús son piezas exentas –como, sin duda, sucedía en origen con la de Oseja– pero no faltan las que presiden retablos. En algunos de estos conjuntos la presentación del ciclo de la infancia de Cristo vertebra el discurso; esto sucede, por ejemplo, en el retablo de la iglesia de San Paulino de Velilla de Jiloca (Zaragoza), realizado por Pedro Martínez el Viejo o un artista de su círculo poco antes de 1596,<sup>9</sup> año en que Francisco Ruiseco se hizo cargo de su policromía, en el que en torno a la imagen del Niño, bellamente decorada por el anverso y el reverso –y quizás pensada para un uso procesional–, se incluyen relieves de la *Circuncisión* y *Jesús en el templo entre los Doctores*; además, según expresa la capitulación con el pintor, en la cara exterior de sus puertas –no conservadas– debía plasmarse un Niño Jesús con una cruz y una calavera.<sup>10</sup> En otros conjuntos las advocaciones ilustradas en el banco y las calles laterales no guardan tal correspondencia temática, como ocurre en el retablo del Nombre de Jesús de la parroquia de San Juan Bautista de Campillo de Aragón (Zaragoza), que contrató en 1602 Juan Miguel Orliens,<sup>11</sup> o en el algo posterior (hacia 1610-1620) de la iglesia de San Miguel arcángel de Ambel<sup>12</sup> (Zaragoza).

Un gran interés reviste el precioso ejemplar conservado en el Museo de San Juan el Real de Calatayud, antiguo templo jesuítico de Nuestra Señora del Pilar que acabaría recibiendo en 1770 el título parroquial a raíz del cierre de San Juan de Vallupí donde, como ya dijimos, se había instituido una cofradía del Dulce Nombre de Jesús en 1551. Ignoramos si esta pieza de la segunda mitad del siglo XVI procede de la parroquia antigua o si se talló para el colegio de la Compañía (fundado en 1584).

El anónimo autor del Niño Jesús de Oseja recurrió con toda certeza al grabado de Hieronymus Wierix citado más arriba para resolver su composición. Las únicas diferencias reseñables son que nuestra talla no avanza la pierna izquierda y tampoco gira la cabecita hacia el orbe que sostiene con la mano de ese mismo lado; por último, que luce una túnica algo más larga que la plasmada en la estampa. Todo ello no impide que la imagen adopte un medido contraposto. Por lo demás, tal y como es casi canónico, porta el orbe –aquí sin cruz, sin duda, perdida– en la mano izquierda que acredita su condición divina y levanta el brazo derecho con la mano extendida, probablemente para bendecir, pero la mutilación de los dedos impide confirmarlo.

De formas bastante robustas, el gesto del rostro –de óvalo casi circular y con un característico cabello ensortijado al modo de la estampa de Wierix– recuerda antes a los modelos de tradición clasicista que a las formas naturalistas que empezaban a imponerse con lentitud a partir de la segunda década del siglo XVII. Su proximidad formal y compositiva con el titular del retablo del Niño Jesús de Velilla de Jiloca, realizado, como se recordará, poco antes de 1596, aconseja proponer una datación próxima, quizás al filo de 1600.





Por desgracia, el estado de conservación de la policromía no es bueno. Las carnaciones, muy sonrosadas y ejecutadas al pulimento, se atienen a la tradición de finales del siglo XVI. También mantiene en buen estado el oro del cabello y la peana circular, ahora montada en otra de planta cuadrada que no parece formar parte del dispositivo primigenio. Menos satisfactoria es la situación de las delicadas labores de esgrafiado que se desplegaron en la túnica y el orbe, casi arruinadas. De hecho, tan sólo a duras penas se adivina que en origen establecían una trama de flores azules de cuatro pétalos en alternancia con temas geométricos en rojo aplicada a punta de pincel sobre una característica base de *rajado* o rayado —que en algunos puntos descubre el bol de la preparación sobre el que se adhirieron los panes de oro— para emular la apariencia de los hilos metálicos incorporados a los tejidos de brocado.

Jesús Criado Mainar

...

- 1 Tal y como da a conocer PÉREZ GIL, Miguel Ángel, *El habla, historia y costumbres de Oseja y Trasobares*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1995; en realidad, el autor describe el retablo según su disposición original (*ibidem*, p. 86) y es en la fotografía que publica del mismo donde indica que la imagen de la Virgen fue sustraída algunos años antes de la edición de su trabajo (*ibidem*, p. 90).
- 2 Visita pastoral transcrita en su totalidad en *ibidem*, pp. 73-79.
- 3 URZAY BARRIOS, José Ángel, SANGÜESA GARCÉS, Antonio, e IBARRA CASTELLANO, Isabel, *Calatayud a finales del siglo XVI y principios del XVII (1570-1610). La configuración de una sociedad barroca*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2001, pp. 283-284.
- 4 Véanse las consideraciones apuntadas por FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, *Estampa, Contrarreforma y Carmelo Teresiano. La colección de grabados de las carmelitas descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia (Ayanz y Beaumont)*, Pamplona, Sedena, 2004, pp. 89-92.
- 5 DE BOOD, Ria, "74. L'Énfant Jésus", en HUYSMANS, Antoniette (dir.), *La sculpture des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège. XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Barcelona, Fundació La Caixa y Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, 1999, pp. 158-159.
- 6 Como puede verse en el grabado de Nicolás Mathoniere que reproduce FERNÁNDEZ GRACIA, *Estampa...*, 2004, p. 122, cat. 6 y lám. 6, posible modelo del Niño Jesús que acompaña de la mano a San José en el grupo procesional de la cofradía de San José de la catedral de Tarazona (Zaragoza).
- 7 MAUQUOY-HENDRICKX, Marie, *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bruselas, 1978, vol. I, p. 85, núm. 475.
- 8 FERNÁNDEZ GRACIA, *Estampa...*, 2004, p. 122, cat. 5 y lám. 5.
- 9 CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca de la Comunidad de Calatayud, 2008, p. 196, y p. 195, fig. 126.
- 10 ACERETE TEJERO, José Miguel, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud en el siglo XVI*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Zaragoza, 2001, pp. 468-469.
- 11 BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, pp. 27-31, doc. 3, pp. 69-70, y fig. 50.
- 12 Sobre el que no disponemos de datos. Véase ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), t. I, p. 298, y t. II, fig. 827, que sitúa su realización a finales del siglo XVI.



Este gráfico muestra las alteraciones que sufría la escultura del Niño Jesús. El estudio previo realizado antes de intervenir en cualquier bien cultural es fundamental. En él conviene recoger, entre otras cosas, un mapa de daños que refleje las patologías que presentaba la obra, ya que es una manera de identificar rápidamente el estado inicial en que se encontraba la talla y todas sus alteraciones. En el caso de obras más complejas, se pueden recoger también en un dibujo o mapa las técnicas pictóricas utilizadas por el artista, es decir las partes de la escultura que están policromadas al temple, al óleo, con técnica mixta o con láminas metálicas. Los tratamientos de restauración realizados sobre la imagen tienen que quedar bien documentados, sobre todo cuando se trata de reposiciones volumétricas, pudiéndose realizar igualmente de forma gráfica.

## Virgen del Rosario

**Pedro de JÁUREGUI** (doc. 1604–1630, † Calatayud, 1635). Atribución

80 cm alt. aprox.

Madera de pino dorado y policromada al óleo

Hacia 1615

**ANIÑÓN** (Zaragoza), iglesia parroquial de Nuestra Señora del Castillo. Obispado de Tarazona. Imagen titular del retablo de Nuestra Señora del Rosario

### RESTAURACIÓN

Planes 2002–2003 y 2004–2005. Bengoa y Valverde S.C. (Zaragoza). Dirección: Isabel Bengoa Zugazoitia. 2004

La imagen de Nuestra Señora del Rosario de la parroquia de Aniñón es una obra de apreciable interés que no se realizó para el gran retablo barroco que preside en la actualidad. De hecho, la cofradía del Rosario se había fundado mucho antes, en virtud de una bula expedida en Roma el 29 de agosto de 1615 que concedía a los cofrades todos los privilegios de otras hermandades del mismo título y encomendaba su dirección espiritual al vicario parroquial.<sup>1</sup> Al parecer, en un primer momento se erigió un altar junto a la puerta pequeña de la iglesia, abierta en el sotacoro hacia la parte de la Epístola, donde quizás permaneció hasta los cambios originados por la construcción en ese mismo sector del templo de la capilla del Santísimo Misterio, cuyas obras principian en 1694<sup>2</sup> y concluyeron en 1728.<sup>3</sup>

Fray Roque Joaquín Tolosa explica en el breve tratado que dedicó a esta reliquia eucarística que en 1754, fecha de su publicación, “se trasladò la Virgen Santissima del Rosario à una nueva Capilla, que al lado de la del Santissimo Mysterio le ha fabricado este Lugar..”, señalando a continuación que “el Retablo es primoroso, con nicho formado de preciosos espejos, como lugar donde ha de venerarse, la que es Espejo sin mancha”.<sup>4</sup>

El mueble conservado es, en efecto, una estructura de considerables dimensiones coherente con esa cronología.<sup>5</sup> Articula la zona noble un orden gigante de estípites hacia el exterior que, no obstante, varía en el interior para incorporar dos columnas anilladas al tercio del imoscapo de fuste revestido con colgantes y rocallas; entre éstas se aloja una amplia hornacina con espejos de fuerte efecto barroco ante la que se dispone la titular. El ático adopta una organización semicircular y se estructura con la ayuda de soportes antropomorfos con aspecto de canéforas. El discurso iconográfico gira en torno a la ilustración de los quince misterios del Santo Rosario en relieves de modesta calidad plástica: cuatro en el banco intercalados entre santos de la Orden de Predicadores –San Pío V, Santo Domingo de Guzmán, Santa Catalina de Siena y Santo Tomás de Aquino–, cuatro más en cada calle lateral del cuerpo y los tres res-

tantes en el ático. El retablo se completa con un bello frontal de estuco que muestra a modo de emblema una nueva representación de Nuestra Señora del Rosario.

También conviene mencionar las grandes pinturas sobre lienzo que decoran las paredes laterales de la capilla, cuyo estado de conservación es, por desgracia, deficiente. Las dos de formato rectangular de la zona noble, de gran efecto, ilustran pasajes de la Batalla de Lepanto (1571), un suceso bélico en el que, como es bien sabido, la victoria de la Santa Liga frente a la armada turca se atribuyó a las oraciones de los cofrades del Rosario y a la intercesión de la Virgen. Por su parte, los medios puntos de los lunetos recogen un milagro de Santo Domingo de Guzmán –en el lado del evangelio– y una escena de carácter alegórico en torno al rezo de esta devoción mariana –en el de la epístola–.

### La imagen de Nuestra Señora del Rosario

Ante la imposibilidad de trasladar el retablo completo a la exposición se ha optado por presentar su imagen titular, una talla que encaja bien en los presupuestos romanistas y que, en nuestra opinión, debió hacerse coincidiendo con la



Retablo de la Virgen del Rosario. Iglesia parroquial de Aniñón (Zaragoza).



*Virgen del Rosario*, ca. 1610-1615. Imagen titular de su retablo en la iglesia parroquial de Codos (Zaragoza) • *Virgen del Rosario*, ca. 1610. Iglesia parroquial de la Asunción de Torrijo de la Cañada (Zaragoza).

fundación de la hermandad del Rosario en 1615. Deriva formalmente de los arquetipos marianos creados por Pedro Martínez *el Viejo* (doc. 1579-1609) que sus seguidores de la escuela bilbililitana, en particular su yerno y heredero al frente del taller familiar, Pedro de Jáuregui (doc. 1604-1630, †1635), repitieron con frecuencia, bien representados por la primitiva titular del retablo mayor (hacia 1612-1614) de la colegiata de Santa María la mayor de Calatayud,<sup>6</sup> reemplazada a finales del siglo XVIII por el actual grupo de Gabriel Navarro<sup>7</sup> (hacia 1778-1779) y ahora reubicada en el adyacente Museo de Santa María.

La imagen de Aniñón se aleja, en efecto, de las confeccionadas en los años setenta y ochenta del siglo XVI según el patrón de la que existía en el convento de Santo Domingo de Zaragoza, no conservada pero que podemos imaginar a partir de las réplicas que Juan Rigalte hizo de ella por los mismos años para hermandades como la de El Frago, fechada en 1574.<sup>8</sup> Lejos de ello, cuenta con un correlato cercano en la notable escultura de la misma advocación de la parroquia de la Asunción de Torrijo de la Cañada, una pieza de gran formato sobre la que no ha sido posible localizar referencia documental alguna, no obstante lo cual puede datarse en torno a 1610.<sup>9</sup> También puede relacionarse con la titular del retablo de Nuestra Señora del Rosario (hacia 1610-1615) de Codos, conjunto asimismo anónimo que, en nuestra opinión, puede atribuirse al ya citado Pedro de Jáuregui,<sup>10</sup> y con una *Virgen con el Niño* de apreciables dimensiones de la iglesia de la Asunción de la Virgen de Trasobares<sup>11</sup> —próxima en muchos detalles a la imagen de Codos—.

La Virgen del Rosario de Aniñón es una obra de disposición algo rígida y acusada monumentalidad que adopta un característico canon vitruviano. Aunque la túnica y el manto de María caen de forma algo pesada, contribuyen a crear un fuerte volumen escultórico. La señora sostiene con su brazo izquierdo a su Hijo, envuelto en una ropilla y que permanece absorto en la contemplación del rostro de su madre, a la que se aferra mientras sujeta el cuello de su vestido con una de sus manitas. Como es habitual en otras vírgenes de esta misma devoción, la otra mano se adelanta mientras dibuja un gesto delicado para sostener un rosario. El óvalo facial, algo pronunciado y envuelto en un velo, queda remarcado por los rizos dorados del cabello. La vinculación de nuestra imagen con la ya citada de Torrijo de la Cañada es muy evidente, a pesar de que ésta modifica la postura del Niño; la talla de Codos difiere algo más en las anteriores pero comparte unos mismos presupuestos formales.

La imagen luce un bello revestimiento policromo que en su momento debió ser de gran efecto pero que hoy aparece muy castigado a causa de limpiezas antiguas inapropiadas. Predomina en el mismo un acabado brillante a base de oro que establece un armónico contraste con diferentes tonos de azul y en el que se hace un uso generoso de motivos a punta de pincel. El manto de la Virgen y la ropilla del Niño, ahora muy degradados, exhibieron en origen una labor esgrafiada a base de suaves degradaciones de blanco y morado que dibujaban motivos vegetales, casi borrados en la zona del pecho pero aún legibles en la ropilla de Jesús y, sobre todo, en la zona baja. El haz de la capa estuvo completamente dorado aunque ahora predomina en la



superficie el bol rojo de la preparación; sobre el oro se aplicó a punta de pincel una delicada trama vegetal en azul encuadrada dentro de una orla esgrafiada en la que se juega con motivos más menudos del mismo color; en el envés, muy alterado, quedan abundantes restos de azul pero resulta casi imposible imaginar el efecto original.

Es previsible que las carnaciones, ahora muy alteradas, se hicieran en su día al pulimento y aún resaltan contra el oro de los cabellos. Por último, la peana de la Virgen contiene una inscripción parcialmente perdida, tal y como sucede en otras piezas marianas de similar iconografía.

Jesús Criado Mainar

•••

- 1 Según las noticias regestadas por GÁLLEGO, Teodoro, *Notas y documentos para la Historia de la Parroquia de Aniñón*, Tarazona, tip. de [Luis] Martínez Moreno, 1913, p. 48. Citamos por la edición facsímil de Zaragoza, Centro de Estudios Armantes, 1990.
- 2 *Ibidem*, p. 102 [ubicación primitiva del altar del Rosario], y p. 63 [fecha de comienzo de las obras de la capilla del Santísimo Misterio].
- 3 No hemos podido localizar la fuente de este dato, recogido por LABORDA YNEVA, José, *Restauración del patrimonio histórico en la provincia de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2000, pp. 82-85.
- 4 TOLOSA, fray Roque Joaquín, *Historia Sagrada del SS.<sup>mo</sup> Misterio de Aniñón*, Zaragoza, Francisco Moreno, 1754, pp. 37-38. Citamos por la edición facsímil de Zaragoza, Ayuntamiento de Aniñón, 2005.
- 5 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, t. I, p. 224.
- 6 Sobre su cronología véase lo apuntado por RUBIO SEMPER, Agustín, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1980, pp. 19-22. Ahora también CRIADO MAINAR, Jesús, "El retablo mayor de la Colegiata de Santa María la Mayor y la consolidación de la escultura romanista bilbilitana", *Actas del VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, en prensa.
- 7 MANRIQUE ARA, M<sup>a</sup> Elena, "Hacia una biografía de Félix Malo, maestro escultor de Barbastro afincado en Calatayud", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXIV, Zaragoza, 1996, pp. 106-107, y pp. 115-119, doc. 3.
- 8 El contrato de esta escultura en SAN VICENTE PINO, Ángel, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, p. 251, doc. 205. Su descripción catalográfica en ALMERÍA, J.A., "El Frago", en RÁBANOS FACI, Carmen (dir.), *El patrimonio artístico de la Comarca de las Cinco Villas*, Ejea de los Caballeros, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1998, p. 134 [figura] y p. 136.
- 9 CRIADO MAINAR, J., *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca Comunidad de Calatayud, 2008, p. 135, y p. 136, fig. 74.
- 10 Según proponemos y argumentamos en el informe anexo a la restauración de dicho retablo, efectuada a instancias de la Diputación de Zaragoza.
- 11 CALAVIA DEL RÍO, Luis Miguel, "Conservar para mostrar. Patrimonio artístico mueble recuperado en las iglesias de Tierga y Trasobares", *Turiaco*, XII, Tarazona, 1995, pp. 313-314, cat. 2. La cronología propuesta en esta ficha, tercer cuarto del siglo XVI, es demasiado temprana.

## RESTAURACIÓN



Las encarnaciones de la imagen titular del retablo de la Virgen del Rosario, están realizadas a pulimento. Su estado de conservación era pésimo, debido a la multitud de lagunas que presentaba. El motivo de estas pérdidas se desconoce, pero podría tratarse de un defecto de técnica. La adhesión de la policromía a su aparejo, se había perdido en varios puntos. Por el color de la preparación que asomaba debajo, las encarnaciones podrían ir emboladas, siendo esto un procedimiento bastante habitual en imágenes que iban prácticamente todas doradas. Las encarnaciones a pulimento, desde el punto de vista de su conservación, siempre se han considerado mejores que las encarnaciones mates, aunque con estas últimas el artista conseguía un mayor realismo.

# Juicio Final con Misa de San Gregorio y Todos los Santos

Rafael PERTÚS SALCEDO (Zaragoza, 1567–1648).  
Atribución

420 x 300 cm

Pintura al óleo sobre lienzo

1608–1611

TIERGA (Zaragoza), iglesia parroquial de San Juan  
Bautista. Obispado de Tarazona

RESTAURACIÓN

Plan 2002–2003. ProArte (Zaragoza). Dirección:  
Begoña Nieto García. 2004

Este monumental lienzo del Juicio Final con la Misa de San Gregorio y Todos los Santos presidió hasta la restauración de la parroquia de San Juan Bautista de Tierga (1990-1995) la capilla abierta en el hastial, bajo el sotacoro, mirando hacia el altar mayor. Ahora se presenta en la pared del lado de la Epístola, entre la capilla de la Anunciación y la puerta de ingreso.<sup>1</sup> Es evidente que la ubicación primitiva era más acorde con la tradición cristiana mientras que la actual debilita su simbolismo. Francisco Abbad, que todavía lo vio en su puesto original, lo identifica como retablo de las almas del Purgatorio y propone su datación a mediados del siglo XVII fecha que, como intentaremos argumentar, es demasiado tardía.<sup>2</sup>

La pintura obedece a la labor de mecenazgo de la familia Blasco, vinculada a la erección del bello templo que ha llegado a nosotros desde su inicio en 1534. Su promotor fue, en efecto, el doctor en Sacra Teología Millán Blasco (1532-1616), ordenado como sacerdote en 1555 y que sirvió como beneficiado en las parroquias zaragozanas de San Juan el Viejo y San Lorenzo antes de ejercer de vicario en la de Santiago de la misma ciudad (1560-1605). Los últimos años de su vida, entre 1606 y 1616, fue canónigo penitenciario de la catedral metropolitana. Al margen de que mosén Millán sufragara –o ayudara a sufragar– la cabecera con el campanario y sacristía anexos,<sup>3</sup> sabemos con absoluta certeza que costeó el magnífico retablo mayor<sup>4</sup> (1586-hacia 1587), las puertas de sarga que lo clausuraban<sup>5</sup> (hacia 1587-1611) –ahora desmontadas y distribuidas por la nave–, el órgano (hacia 1601) –que no se conserva– y la tela objeto de estudio.

Según refiere Vincencio Blasco de Lanuza, que sucedió a mosén Millán como canónigo penitenciario en el cabido de San Salvador y es autor de una breve semblanza biográfica de nuestro personaje, además de todo lo ya expresado instituyó una generosa obra pía cuyo propósito fundamental era incrementar el culto divino en el templo parroquial en el que había recibido el bautismo en 1532.<sup>6</sup> El cronista cuanti-

fica su dotación en 24.000 ducados –528.000 sueldos–, pero es probable que dicha suma incluya también el gasto generado por su labor de mecenazgo artístico.

El 2 de marzo de 1611 mosén Millán acudió al notario para revisar los términos de la fundación que, según indica en los primeros párrafos, había formalizado años atrás, el 16 de septiembre de 1587, ante Felipe Adán, notario real de Trasobares, reservándose el derecho a variar sus cláusulas. Fijó entonces su dotación en 300.000 sueldos –15.000 libras jaquesas–, una cantidad muy importante pero inferior a la que indica Blasco de Lanuza y a la que, no obstante, según puntualiza el otorgante, había que añadir “los gastos en dicha iglesia por mi hechos en retablo mayor con nueve historias de relieve entero y cinco de medio relieve arto grandes, semblage de nogal, historias de henebro, relieves de cipres, quatro puertas que cierran dicho retablo de imagineria pintadas, organo, dos campanas mayores, la capilla con quadro pintado [y] dorado al olio de pinçel de Todos Santos y Juizio, casullas, antelatares y otras cosas...”<sup>7</sup>

Ese mismo día confió al escribano público una plica cerrada con sus últimas voluntades, abierta tras su muerte el 17 de marzo de 1616 a instancias de sus hermanos, los también sacerdotes Miguel y Francisco Blasco, a quienes en su día había designado patronos de la obra pía y ahora asimismo albaceas testamentarios. En virtud de lo que allí pidió mosén Millán sería enterrado junto a la puerta de entrada a la iglesia parroquial de Tierga.<sup>8</sup>

El retablo mayor, contratado el 29 de julio de 1586 con el escultor Juan Rigalte (doc. 1559-1603, †1603), debía estar muy avanzado cuando catorce meses después mosén Millán Blasco legitimó la primera redacción de su obra pía, cuyo tenor desconocemos. Ello ofrece un término *post quem* aproximado para el encargo de sus puertas, que estaban ultimadas con certeza, como acabamos de ver, en marzo de 1611.

Quizá sea posible precisar un poco más la cronología de nuestro lienzo, pues consta que el 27 de junio de 1608 Jerónimo Sanz de Armora, visitador diocesano por el arzobispo Tomás de Borja (1603-1610), ordenó a los primicieros de Tierga “que debaxo el arco que esta el coro, a la parte de afuera, se haga una capilla y retablo dezente en la qual mandamos se ponga el molumento [*sic*] en cada un año...”<sup>9</sup> Parece, pues, que la capilla todavía existente en el hastial, en la que el Juicio Final con la Misa de San Gregorio y Todos los Santos permaneció hasta 1989, se erigió por entonces –aunque su fábrica actual sea posterior– y, en este sentido, es importante recordar que entre las actuaciones sufragadas por el canónigo Blasco se incluye tanto el “quadro” como el recinto que lo albergaba. De todo ello se concluye que estos últimos hubieron de materializarse entre junio de 1608 y marzo de 1611.

Creemos que la pintura objeto de estudio debe ponerse en relación con la producción temprana del zaragozano Rafael Pertús Salcedo (act. 1585-1646, †1648), a quien Carmen Mor-te atribuyó de manera convincente las puertas del retablo mayor de Tierga por su proximidad a las del titular de la parroquia de la Asunción de Longares, firmadas y fechadas en 1617 por este artífice.<sup>10</sup>

El Juicio Final con la Misa de San Gregorio y Todos los Santos comparte, en efecto, unas mismas características plásticas con estos dos conjuntos y encaja bien en los presupuestos de la pintura aragonesa de ascendente contrarreformista. Desde un punto de vista formal, es un trabajo más logrado que las puertas de Tierga como se advierte, por ejemplo, en los santos y santas, algunos de ejecución exquisita –San Lorenzo, San Jerónimo, Santa Catalina de Alejandría o Santa Úrsula–, debido a que se concibió para una contemplación más cercana y porque el uso de la técnica del óleo permitía un acabado más apurado. De otra parte, la paleta cromática, rica y vibrante, no alcanza matices tan ácidos como en las puertas con la salvedad de los ángeles pasionarios.

Interesa destacar el gélido pero impactante planteamiento del tercio inferior, con un rico repertorio de cuerpos desnudos que se brindan a certeros estudios anatómicos y un tratamiento abocetado de las formas hacia el fondo que en los planos más retrasados se limitan a simples toques de pincel de blanco sobre azul, de rabiosa modernidad en el contexto aragonés del momento. Las palabras de Jusepe Martínez reconociendo a nuestro pintor una gran capacidad de trabajo –evidente en este lienzo– y, sobre todo, criticando su escaso interés por servirse del natural<sup>11</sup> pueden leerse entre líneas como una alusión a su facilidad para el dibujo, patente en esta vistosa ilustración del purgatorio.

Sin cuestionar la relación con la pintura de Jerónimo Vallejo Cósida (doc. 1527-1591, † 1592) que Carmen Morte apunta para las puertas y que también puede hacerse extensiva a detalles como las citadas figuras de santos de nuestro lienzo –en muchos casos de tono rafaelesco–, entendemos que vale la pena subrayar las notables coincidencias de estilo entre Rafael Pertús y Juan de Lumbier (act. 1578-1626,

† 1626), un pintor muy estimable afinado en Tudela pero que se formó en Zaragoza con Pedro Pertús *menor* (doc. 1562-1583, † 1583) –el padre de Rafael– entre 1579 y 1581.<sup>12</sup>

### El lienzo del Juicio Final con Misa de San Gregorio y Todos los Santos

La pintura propone una síntesis de elementos iconográficos poco usual. Ante todo ilustra el tema de la Parusía o segunda venida de Cristo para presidir el Juicio Final si bien concede asimismo un papel destacado a la Misa del papa San Gregorio Magno (590-604), que ocupa la zona central bajo una arquitectura jónica para enfatizar el célebre milagro eucarístico de oscuro origen legendario que se atribuye al pontífice pero que, en realidad, se acuñó a finales del Medievo y al que pronto se asociaron las misas gregorianas *pro difuntis*<sup>13</sup> –con una génesis distinta, pese a todo, a la del milagro–; la importancia que el Concilio de Trento (1545-1563) otorgó al culto a la Sagrada Forma y la presencia real de Cristo en la Eucaristía consolidó más, si cabe, dichas creencias.

Esta modalidad de retablo de ánimas, en la que se unen Juicio Final y Misa de San Gregorio, cuenta con un precioso ejemplo –cercano tanto en el tiempo como en el espacio– en otro de similar advocación (hacia 1594-1600) de la parroquia de San Martín de Morata de Jiloca<sup>14</sup> y fue muy común en el área valenciana, donde todavía subsiste un crecido número de ejemplares, básicos para entender la composición de la pintura de Tierga.<sup>15</sup> En este sentido, no está de más señalar que en 1520 el concejo de la localidad recibió permiso del ordinario para erigir un retablo de San Juan Bautista, San Miguel arcángel y las almas del purgatorio que, sin embargo, no aparece descrito en la relación de altares existentes en la iglesia en 1543.<sup>16</sup>



Detalle con diversas santas.







Detalle del Juicio Final.

Pero la singularidad de nuestra tela reside, en realidad, en los laterales, donde se representa en seis registros superpuestos a los santos en la Gloria contemplando la resurrección de los muertos y su ulterior juicio, que ocupan el tercio inferior. El arte gótico había tratado el capítulo iconográfico de los santos en la Gloria de forma diferenciada del Juicio Final y si bien es cierto que está presente en los retablos de almas, suele quedar restringido a la zona alta, donde desempeñan un papel visualmente más modesto. Más tarde la Contrarreforma estrecharía lazos entre ambos argumentos a raíz de la realización por Miguel Ángel Buonarroti del célebre Juicio Final (1535-1541) de la Sixtina, tal y como evidencian creaciones de las décadas subsiguientes tan espectaculares como los muy efectistas murales (1572-1579) de Giorgio Vasari y Federico Zuccaro para la cúpula de la catedral de Florencia.

A la vista de todo ello se entiende que mosén Millán Blasco describiera en 1611 la pintura con absoluto rigor teológico como “de Todos los Santos y Juicio” y parece plausible que ésta desarrolle sus creencias sobre el particular, más allá de que la *commendatio animae* que encabeza su testamento –que es hológrafo– resulte harto lacónica en comparación con las de otros eclesiásticos de esos mismos años, limitándose en ella a reconocerse indigno administrador de los “talentos” que el Creador le prestó –y, por tanto, pecador necesitado de redimir sus culpas–, no sin antes confiarle su alma y pedirle que, llegado el momento, la coloque con sus santos en la Gloria.<sup>17</sup> Deseo éste último fundamental para comprender esta obra y que obliga a recordar el acento que los decretos tridentinos pusieron en la potenciación del culto a los santos para contrarrestar una de las críticas angulares de la Reforma protestante.

Ya se ha apuntado que la organización de nuestro lienzo deriva de los retablos de almas valencianos, entre los que

citaremos por su proximidad el que Nicolás Borrás hizo en 1574 para la catedral de San Nicolás de Bari<sup>18</sup> de Alicante. Sin embargo, la idea de reservar los laterales a los santos en la Gloria, estratificados en niveles de importancia creciente de abajo hacia arriba, es ajena a ellos y recuerda más a la organización de conjuntos como los murales de la cúpula florentina. No está de más, pese a todo, indicar que la Iglesia de la Contrarreforma estructuró la santidad en categorías o grados según el rango de los santos, desde aquellos que recibían culto de los fieles sin estar ni siquiera beatificados –a los que correspondía el nivel inferior– hasta los considerados como tales en el Antiguo y el Nuevo Testamento –en el escalafón superior–. Así los categorizó, al menos, fray Francisco de Sosa en 1614 en la censura del libro que fray Antonio Daza dedicó a sor Juana de la Cruz.<sup>19</sup>

Es probable que mosén Millán y su pintor se inspiraran en algún grabado que no hemos logrado identificar y en este sentido queremos mencionar la compleja estampa *Idea Fidei Catholica* de Giulio Fontana, fechada en 1568, en la que la Trinidad se alza sobre el purgatorio y aparece rodeada por el Santo Rosario y los coros de ángeles, quedando el interior de esta “mandorla mística” reservado a los santos, situados a ambos lados de Cristo crucificado en tres registros horizontales, al modo de nuestro lienzo.<sup>20</sup> Asimismo un grabado cosmológico novohispano del franciscano Diego Valadés, de 1579, en el que se plasma la jerarquía espiritual como un mundo articulado en seis niveles horizontales acotado entre el averno y el cielo, en el que se representan de forma ascendente las plantas, los animales terrestres, los seres marinos, las aves, los hombres y los ángeles.<sup>21</sup>

Como sucede en Tierga, el retablo de la colegiata de San Nicolás de Bari de Alicante está presidido por un gran edículo

con la Misa de San Gregorio rodeado por una turba de hombres y mujeres que acaban de resucitar y que, una vez juzgados, se precipitan al purgatorio, en el banco, desde donde algunos imploran al pontífice para que interceda por ellos –a la izquierda– mientras otros sufren tormento –en la derecha–; el tercio inferior de la tela zaragozana –una de las partes de más mérito plástico– narra este mismo pasaje, con cuatro ángeles haciendo sonar sus trompetas para llamar al Juicio.

En Tierga, sobre el edículo se ubican varios ángeles en torno al orbe y la cruz con las *arma Christi* –columna de la flagelación, clavos, caña con la esponja, lanza de Longinos y escalera– mientras que en el retablo levantino allí se alza la cruz sostenida por varios ángeles. Ocupa la parte alta del lienzo aragonés Cristo en su Parusía instalado en una doble gloria de ángeles entre la Virgen María y San Juan Bautista;<sup>22</sup> más arriba, Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo completan la Trinidad, mientras que el medio punto que remata el retablo de Nicolás Borrás incluye la Déesis respaldada por otros santos.

A pesar de que el retablo alicantino dispone a ambos lados de la cruz que apoya en el edículo una concentración de santos en la Gloria en sintonía con la tradición de los retablos de almas valencianos, nuestro lienzo concede a este aspecto una importancia muy superior al estratificarlo en seis niveles separando varones –que ocupan el lado del evangelio– y mujeres –en la parte de la epístola–. En el pri-



*Idea Fidei Catholica*. Grabado de Giulio Fontana, 1568.



*Retablo de las almas*, Nicolás Borrás, 1574. Catedral de San Nicolás de Bari de Alicante.

mer registro, inmediato al purgatorio, se ilustra en realidad un conjunto de hombres y mujeres justos. La zona masculina del segundo está consagrada a santos fundadores entre los que distinguimos a Santo Domingo de Guzmán, San Bruno –en segundo plano–, San Francisco de Asís, San Bernardo de Claraval –asimismo en un plano retrasado–, un santo anacoreta que lleva en su mano derecha un salterio,<sup>23</sup> San Antonio abad y San Onofre –con un pan, en segundo plano–; tampoco es posible identificar a las féminas instaladas en paralelo, quizás de nuevo un grupo de mujeres justas o santas anónimas.

El tercer nivel está reservado en el lado del evangelio a los padres de la Iglesia latina –de afuera hacia adentro San Ambrosio de Milán, San Agustín de Hipona, San Jerónimo y San Gregorio Magno– mientras que los personajes desdibujados del plano retrasado tal vez evoquen a algunos de los padres de la Iglesia griega. En el lado de la epístola destaca un grupito de santas coronadas<sup>24</sup> entre las que tan sólo reconocemos con razonable seguridad a Santa Elena –ante una gran cruz– y quizás Santa Isabel de Aragón<sup>25</sup> –la tercera, vestida como clarisa y con flores sobre el manto en alusión al milagro de las rosas–, que si bien era beata des-

de mediados del siglo XVI no fue canonizada hasta 1626; sin embargo, no podemos identificar a la segunda santa –ataviada de negro y con toca blanca–, ni tampoco a la cuarta –con un luminoso atuendo azul, velo blanco y manto negro, que sostiene la corona en la mano derecha. Las acompaña una benedictina en actitud orante, quizás Santa Escolástica.

Los varones situados en el cuarto nivel corresponden a la categoría de mártires, con los diáconos San Esteban, San Lorenzo y San Vicente y también el obispo San Blas de Sebaste. Entre las mujeres acomodadas en este nivel sobresalen varias santas que representan a las ramas femeninas de las órdenes franciscana –Santa Clara de Asís– y dominica –Santa Catalina de Siena–, respaldadas por diferentes mártires como Santa Dorotea –acomodada en segundo plano entre las dos anteriores– con su característica diadema de flores.

El quinto registro, a la altura de la cruz de Cristo, está reservado en su parte masculina al colegio apostólico, presidido por San Pablo, San Pedro, San Juan Evangelista y San Bartolomé. En paralelo Rafael Pertús reunió a varias de las santas de mayor rango y éxito devocional de la Iglesia Católica sin olvidar a una de particular relevancia en Aragón; así, de izquierda a derecha encontramos a Santa Lucía de Siracusa –casi desdibujada y mirando al Cristo Juez de la Parusía hacia el que alza una salvilla con sus ojos–, Santa Engracia de Zaragoza –patrona de la capital aragonesa desde 1480, con corona de princesa y reconocible por la huella que dejó en su frente el clavo usado en su martirio–, Santa Catalina de Alejandría –la más preeminente tanto por su tamaño como por el cuidado puesto en su figuración–, Santa Bárbara –en segundo plano, pero acompañada de una enorme torre–, Santa Apolonia –que lleva la tenacilla con una pieza dental–, Santa Úrsula –que, coronada como princesa y provista de un dardo, comparte protagonismo con Santa Catalina–, Santa Águeda –que muestra sus pechos en una bandeja– y Santa Inés –con el Cordero Pascual–.

En el sexto y último escalafón, tan sólo un paso por debajo de la Virgen y San Juan Bautista –ambos a mayor escala y como figuras completas–, mosén Millán ubicó a personajes de la Vieja Ley. Entre los varones figuran Adán –con la manzana–, su hijo Abel –con la quijada que usó su hermano Caín para darle muerte–, Noé –con la maqueta del arca del diluvio y el racimo de uvas que alude a su embriaguez–, el rey David –pertrechado de un arpa–, Moisés –con las tablas de la Ley– y tras éste seguramente Josué –con una gran celada que lo acredita como militar, evocando su condición de lugarteniente del propio Moisés y de general del ejército israelita en la toma de Jericó–.

Abre el grupo de las féminas Eva con la manzana en la mano y como madre de la humanidad –un aspecto de su figura que ya subrayaron en el siglo XV escritoras como sor Isabel de Villena–, desnuda de cintura para arriba y con los brazos extendidos, realizando el gesto plurisecular de la *ostentatio mammarum* que se asocia a la maternidad autorizada o suplicante.<sup>26</sup> A su lado vemos a Esther –con tocado real–, quizás a Sara –a su derecha y en segundo plano,

ataviada como matrona– y, desde luego, a Judith –con la espada que usó para decapitar a Holofernes, cuya cabeza destaca ante la nube–.

Jesús Criado Mainar

•••

- 1 Donde lo describe ya PÉREZ GARCÍA, Gloria, *La villa de Tierga en su patrimonio histórico y cultural*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008, pp. 152-153.
- 2 ABBAD RIOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, t. I, p. 414.
- 3 El proceso constructivo del templo se repasa en MENJÓN RUIZ, M<sup>o</sup> Sancho, “Estudio documental sobre la iglesia de San Juan Bautista de Tierga (Zaragoza)”, *Seminario de Arte Aragonés*, XLIV, Huesca-Teruel-Zaragoza, 1991, pp. 157-179; y CRIADO MAINAR, Jesús, “Las artes plásticas en la Comarca del Aranda en época del Renacimiento”, en HERNÁNDEZ, Javier, et al. (coord.), *Comarca del Aranda*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001, pp. 192-194.
- 4 SAN VICENTE PINO, Ángel, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, pp. 407-408, doc. 323; CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura, 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996, p. 596, n. 90; y CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca Comunidad de Calatayud, 2008, pp. 124-126.
- 5 MORTE GARCÍA, Carmen, “14. Sargas dedicadas a la vida de Jesús y de la Virgen”, en LACARRA DUCAY, M<sup>o</sup> Carmen et al. (comis.), *Joyas de un Patrimonio. Restauraciones de arte mueble en la Provincia de Zaragoza, 1995-1999* (catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Sástago de Zaragoza, del 17 de mayo al 18 de julio de 1999), Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1999, pp. 195-209.
- 6 BLASCO DE LANUZA, Vincencio, *Historias Eclesiásticas y Seculares de Aragón en que se continvan los Annales de Çurita, desde el Año 1556 hasta el de 1618*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartenet, 1622, t. II, p. 535. Citamos por la edición facsimile de Zaragoza, Cortes de Aragón, 1998.
- 7 Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [AHPZ], Francisco Bierge, 1611, ff. 193-212 (Zaragoza, 2-III-1611).
- 8 AHPZ, Francisco Bierge, 1615-1617, ff. 109-115v (Zaragoza, 17-III-1616). A continuación se abrió también un codicilo cerrado, con fecha de 21-II-1616 (*ibidem*, ff. 116-122). Una parte de esta información se recoge ya, si bien con alguna inexactitud, en MORTE “14. Sargas...”, 1999, p. 197.
- 9 MENJÓN, “Estudio documental...”, 1991, pp. 169-170, doc. 15.
- 10 MORTE, “14. Sargas...”, 1999, p. 197. La más completa aproximación biográfica a este pintor es la de PARDOS SOLANAS, Carlos, “El pintor Rafael Pertús (1567-1648): estado de la cuestión”, *Tvriaso*, XVI, Tarazona, 2001-2002, pp. 281-294.
- 11 MARTÍNEZ, JUSEPE, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. de M<sup>o</sup> Elena Manrique Ara, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 259-260.
- 12 El contrato de aprendizaje de Juan de Lumbier con Pedro Pertús menor en CRIADO, *Las artes plásticas...*, 1996, pp. 833-834, doc. 103. Un completo estudio del pintor navarro en CRIADO MAINAR, Jesús y CARRETERO CALVO, Rebeca, *Las tablas de Juan de Lumbier en el Museo de la Colegiata de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 2008.
- 13 Sobre los trentenarios y misas de San Gregorio después de Trento véanse las consideraciones apuntadas por MARTÍNEZ GIL, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI, 1993, pp. 213-221.
- 14 CRIADO, *El Renacimiento...*, 2008, p. 217, fig. 145, y p. 218.
- 15 Una amplia visión de conjunto en RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, “Los retablos de almas levantinos: hacia una redefinición visual de la geografía del Más Allá”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXIX, Castellón, 2003, pp. 603-648.

- 16 MENJÓN, "Estudio documental...", 1991, p. 166, doc. 3, y p. 168, doc. 9.
- 17 "Et primo encomiendo mi anima al Señor que la a criado, redemido y conservado en la profesion de la religion christiana asta el dia presente, al cual humil[de]mente suplico por su misericordia la coloco con sus santos en la Gloria, lo cual muy largamente de su inmensa bondad confio. Item por quanto mi profesion a sido de presbitero, confesor y predicador, conforme a tantas y tan grandes obligaciones, confieso no aver respondido ni empleado tan grandes talentos segun la voluntad del Señor; antes bien e deslustrados con infame vida, palabras malsonantes en pulpitos y no debidas obras, diciendo y obrando cosas contrarias y desviadas de tan grande obligacion. Si en todo este discurso y en la corriente de mi vida oviere pronunciado palabras indignas de tal profesion y oviere hecho obras no debidas dando mal exemplo de mi, suplico a Dios aya misericordia de mi..."
- 18 RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, "Aproximación a la iconografía del retablo de almas de la iglesia de la Asunción de Torrent", *Torrents. Estudis i Investigacions de Torrent i Comarca*, 16, Torrent, 2006, p. 123, fig. 6; y HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, *Nicolás Borrás (1530-1610); un pintor del Renacimiento*, Valencia, Museo de San Pío V, 2010, pp. 50-51.
- 19 SERRANO MARTÍN, Eliseo, "La canonización de Santa Isabel y el reino de Portugal", en CALVO RUATA, José Ignacio (comis.), *Imagen de la Reina Santa. Santa Isabel, infanta de Aragón y reina de Portugal* (catálogo de la exposición celebrada en la Real Capilla de Santa Isabel en Zaragoza, del 13 de mayo al 4 de julio de 1999), Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1999, t. II, p. 154.
- 20 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M<sup>o</sup>, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vitoria, Instituto Ephaite y Patrimonio Nacional, t. IV, *DEN-FUR*, 1993, p. 176, núm. 1 (1498). En los ángulos superiores se ilustra la Misa de San Gregorio y la Estigmatización de San Francisco.
- 21 AYALA CALDERÓN, Javier, "El orden del cosmos en un grabado de Diego Valadés (1579)", *Acta Universitaria*, 18, Guanajuato, 2008, pp. 24-32, esp. p. 25, fig. 1.
- 22 María, San Juan Bautista y Dios Padre aparecen en la actualidad recortados, pero las partes no visibles de estos personajes subsisten todavía en los bordes del lienzo. Parece, pues, que el bastidor original fue reemplazado ya con anterioridad a la restauración de la pintura.
- 23 Tal vez San Jerónimo, pero éste figura en el registro superior como uno de los padres de la Iglesia latina. Sobre los santos anacoretas véase BRAUNFELS, Wolfgang, *La arquitectura monacal en Occidente*, Barcelona, Barral Editores, 1975, pp. 23-31.
- 24 Véase en particular FOLZ, Robert, *Les saintes reines du Moye Âge en Occident (VI-XVIII siècles)*, Bruselas, Société des Bollandistes, 1992.
- 25 Aunque también podría tratarse de Santa Isabel de Hungría, a quien suele representarse como terciaria franciscana y con un ramillete de flores en el manto.
- 26 Sobre esta cuestión véanse los trabajos de GARCÍA HERRERO, M<sup>a</sup> del Carmen, "El cuerpo que subraya: imágenes de autoridad e influencia materna en fuentes medievales", *Tvriaso*, XVII, Tarazona, 2003-2004, pp. 155-173; y "Ostentatio mamarum. Potencia y pervivencia de un gesto de autoridad materna", en *Maternidades: representaciones y realidad social. Edades Antigua y Media*, Madrid, Laya, 2010, pp. 285-298. Agradezco, además, a la autora vivamente la inestimable ayuda que me ha prestado en el análisis iconográfico de la pintura.

## RESTAURACIÓN



La oxidación de las capas de recubrimiento era en el caso de este lienzo muy acusada. La retirada del barniz dejó en evidencia la espléndida gama cromática empleada por el pintor, en la que los colores originales estaban muy bien conservados. El componente principal de los barnices antiguos eran las resinas naturales y su alteración se produce por la oxidación de la misma, dando lugar a su amarillamiento, a la pérdida de transparencia y a su fragilidad. Esta oxidación natural, unida al polvo y a la contaminación ambiental, es lo que provoca el oscurecimiento de la capa de barniz. Una de las resinas habituales empleadas en los barnices fue la colofonia, cuya composición química es bastante compleja. Está formada por una

mezcla de sustancias, entre las que se encuentran los terpenos, que siendo apolares en origen, con el paso del tiempo polimerizan volviéndose más polares y ácidos, lo que dificulta su retirada con disolventes apolares. Algo similar ocurre con el aceite de lino, que con el paso del tiempo, las capas pictóricas al óleo que los contienen se vuelven más rígidas, insolubles, polares y ácidas.

# La comunión de la Virgen María

Francisco LEONARDO DE ARGENSOLA (1592–1673).  
Atribución

173 x 153 cm

Óleo sobre lienzo

Hacia 1624

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 535). Procede de la antigua iglesia de San Vicente mártir del Colegio de la Compañía de Jesús de Tarazona (Zaragoza), luego Hogar Doz

## INSCRIPCIONES

- *VENIAT DILECTVS MEVS IN HORTVM SVVM* (brotando de los labios de la Virgen María)
- *ECCE AGNUS DEI* (brotando de los labios de San Juan evangelista)
- *VIRGO VIRGINEM VIRGINI DAT* (en la parte inferior del lienzo, prácticamente perdida)

## RESTAURACIÓN

Itesma (Zaragoza). Dirección: Isaac González Gordo. 2006

El presente lienzo representa el momento en el que la Virgen María, poco antes de su tránsito, recibe la comunión de manos del apóstol San Juan. Éste se encuentra asistido por dos monaguillos que visten albas de amplias bocamangas y ricos plegados y que flanquean el plinto sobre el que se sitúa el evangelista. Uno de ellos se ubica entre los santos y en un plano retrasado, se lleva la mano derecha al pecho a la vez que ladea la cabeza complacidamente. El otro, ubicado en primerísimo término de rodillas, ocupa el ángulo inferior derecho de la composición y estira su brazo izquierdo en señal de admiración.

María, de gran belleza, se arrodilla ante el apóstol y junta sus manos en señal de oración para recibir la forma consagrada. Luce un halo resplandeciente sobre su cabeza mientras de sus labios sale la inscripción *VENIAT DILECTVS MEVS IN HORTVM SVVM* (*Venga mi amado a su huerto*), correspondiente a uno de los versos del libro del *Cantar de los Cantares* (5, 1).

San Juan evangelista, nimbado y ataviado con alba blanca, casulla y manipulo carmesí decoradas con motivos vegetales en verde y oro, no aparece imberbe como es habitual. Dotado de un bello rostro, baja la mirada hacia sus manos con las que sostiene una patena y la forma consagrada en la que podemos leer las iniciales *IHS*, anagrama del nombre de Cristo y emblema de la Compañía de Jesús. De sus labios brota una inscripción que reza *ECCE AGNUS DEI* (*Éste es el Cordero de Dios*, Jn 1, 27). Tras él se halla la mesa de altar cubierta con un mantel blanco y dispuesta bajo un

amplio cortinaje rojo con guardamalletas en la que se distribuyen una palmaria con una vela encendida, un cáliz y un misal abierto sobre un atril. Finalmente, en la parte inferior del lienzo, a los pies de María, podía leerse en origen una última leyenda que en la actualidad resulta prácticamente ilegible debido al pésimo estado de conservación que mostraba esta zona de la tela.

Los rostros de estos cuatro personajes presentan una belleza idealizada, delicada y frágil. Son figuras muy dibujadas, resueltas correcta y suavemente en las que debemos destacar la finura de sus manos. Sus ropajes las dotan de gran corporeidad, particularmente evidente en el caso de los tres varones, mientras que el manto azul y la túnica roja de la Madre de Cristo lucen unos plegados muy contundentes y naturalistas en los que incide la luz creando mayor volumen.

Detrás de la Virgen aparece una multitud masculina cuyos rasgos fisionómicos distan en gran medida de los descritos para María y San Juan, así como para sus jóvenes acompañantes del primer término. Se trata de varios ancianos barbados, de rostros rudos, con excepción de uno situado en el centro con semblante idealizado, que asisten en silencio a la escena mística. Sus vestimentas presentan tonos ocres y verdes, salvo las del situado a la izquierda que parece estar a punto de agacharse, y sus pliegues se muestran excesivamente quebrados y, por tanto, artificiales. El hombro del personaje representado detrás de éste último, cuya mano derecha vemos en escorzo, luce una concha con dos bordones lo que nos evidencia que se trata del apóstol Santiago el Mayor. De esta manera, el resto de sus compañeros deben ser identificados asimismo como apóstoles. Tras ellos, sugiriendo una sensación de mayor profundidad, distinguimos dos altos fustes de columnas en el oscuro fondo.

Esta gran diferencia entre la factura de los dos grupos de personajes nos lleva a pensar que el artífice de esta pintura se sirvió de un modelo para la ejecución de los protagonistas y los acólitos, mientras que partió de su inventiva para plasmar los apóstoles del fondo. La fuente de inspiración a la que nos referimos podría ser el lienzo titular de la capilla de San Crispín y San Crispiniano de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona que fechamos entre finales del siglo XVI y comienzos de la siguiente centuria y que atribuimos al pintor Agustín Leonardo (doc. 1588-1618, †1618).<sup>1</sup> Ambas composiciones distribuyen a las figuras de forma análoga e incluso tanto los rasgos fisionómicos de San Crispín, en el centro, como de San Crispiniano, a la izquierda del espectador, son prácticamente idénticos a los del evangelista y del asistente de su diestra, respectivamente.

Por su parte, las características de la multitud masculina nos acercan a la obra de Francisco Leonardo de Argensola (1592-1673), hijo del anterior y pintor de vasta producción en la diócesis turiasonense.<sup>2</sup> Resulta muy estrecha la relación entre esta parte de la tela que nos ocupa con la masa de enfermos que acuden ante San Salvador de Horta en los lienzos que Francisco Leonardo realizó para el desaparecido convento de San Francisco de Borja en 1656, ahora en la iglesia de Santa Clara de la misma localidad, así como para el cenobio franciscano de Tarazona.<sup>3</sup>





*San Crispín y San Crispiniano*, atribuido a Agustín Leonardo el Viejo. Retablo de la misma advocación de la iglesia de Nuestra Señora de la Merced, Tarazona (Zaragoza) • *San Salvador de Horta*, atribuido a Francisco Leonardo de Argensola, 1656. Convento de Santa Clara, Borja (Zaragoza) • *San Salvador de Horta*, atribuido a Francisco Leonardo de Argensola. Convento de San Francisco, Tarazona (Zaragoza).

Esta distinción nos induce a pensar que para llevar a cabo esta obra Francisco Leonardo imitó las características pictóricas y los tipos delicados y elegantes propios de su padre, mientras que la remató sirviéndose de su particular creatividad basada en el diseño de figuras muy dibujadas y volumétricas, dotadas con rostros ovalados de rasgos muy marcados en los que destacan unos ojos grandes y redondos.

El tema iconográfico de la pintura que nos ocupa es, según Réau, que contradice en ello a Emile Mâle,<sup>4</sup> una invención anterior a la Contrarreforma. Sin embargo, reconoce que fue Trento quien aprobó y recomendó este tipo de representaciones eucarísticas como búsqueda de la propaganda sacramental, así como símbolo de lucha contra Lutero.<sup>5</sup> A partir de entonces serían los textos del padre carmelita descalzo Jerónimo Gracián (1545-1614) y la *Mística Ciudad de Dios* de sor María de Jesús de Ágreda, publicada en 1670, las que difundieron este episodio mariano.<sup>6</sup>

En este contexto, los jesuitas se encargaron de ponderar vivamente la comunión como instrumento de lucha contra el protestantismo.<sup>7</sup> En el caso concreto turiasonense, su colegio había sido fundado en 1591 en las casas de Hernando Cunchillos adquiridas por el obispo Pedro Cerbuna (1585-1597) en las que se habilitó su planta baja como oratorio.<sup>8</sup> Ya en 1624 uno de sus religiosos financió una capilla del sagrario que se ubicaría en un espacio contiguo a la cabecera de la iglesia. En dicho recinto el jesuita *abrió un almario por la parte de atrás del sagrario y puso por puerta un hermoso quadro de San Juan Apostol y Evangelista. Pintole diziendo missa y dando la comunion a la Virgen, con asistencia de algunos apóstoles y letra ingeniosa: VIRGO VIRGINEM VIRGINI DAT, de lyndo pincel. Adorno el quadro con un lucido dosel de guadamacil con caydas que ocupan toda la testera, de vistosa labor y que adorna mucho a la pintura. [...] Añadio dos*

*ventanas a los lados del quadro de San Juan, cuyas puertas son dos quadros de los gloriosos apóstoles San Pedro y San Pablo y por la parte de la yglesia hazen dos altares colaterales al altar mayor, traça que ministra un coro abriendo las dos ventanas.*<sup>9</sup>

De esta breve descripción deducimos que en la cabecera del templo abrieron un vano que permitía la comunicación entre el altar mayor y el Santísimo. Este hueco quedaba clausurado hacia el trasagrario por una pintura que cumplía la función de puerta con la representación de la *Comunión de la Virgen María por San Juan evangelista* rodeados del resto de los apóstoles, es decir, por el cuadro que nos ocupa.<sup>10</sup> Además, gracias a este documento conocemos el contenido de la ilegible inscripción del extremo inferior de la pintura –*VIRGO VIRGINEM VIRGINI DAT* que significa *el que es virgen [San Juan evangelista] da [en comunión] a la Virgen [María] al que es virgen [Jesucristo, presente en la Eucaristía]*<sup>11</sup>– así como sabemos que se encontraba decorado por un dosel de guadamacil con caídas a los lados y flanqueado por otros dos vanos que se cerraban mediante dos lienzos móviles de *San Pedro* y *San Pablo* que, asimismo, servían de altares colaterales al altar mayor.<sup>12</sup> Estas dos telas, también atribuidas al pintor turiasonense Francisco Leonardo de Argensola y restauradas en 2004,<sup>13</sup> se estudian a continuación.

El trasagrario jesuítico de Tarazona quedaría desmantelado en los años centrales del siglo XVII, momento en que la iglesia se renovaría por completo.<sup>14</sup> Por esta razón, la pintura de la *Comunión de la Virgen* perdería su función pasando, probablemente, a ornar alguna dependencia del colegio.<sup>15</sup>

En 1798, tras la expulsión de la Compañía de Jesús de España decretada en 1767 por Carlos III, una Real Orden dictaminó que el edificio fuera destinado a hospicio. Setenta años

más tarde, la Diputación Provincial de Zaragoza se hizo cargo de él y de su patrimonio convirtiéndolo en asilo de ancianos e inhábiles para el trabajo bajo el nombre de Hogar Doz, en memoria del turiasonense Bonifacio Doz y Lacerda,<sup>16</sup> con la consiguiente transformación de las construcciones antiguas. Sin embargo, hoy en día el edificio, incluyendo la iglesia, pertenece al Gobierno de Aragón, mientras que los bienes artísticos, entre los que se encuentra nuestro lienzo, siguen siendo propiedad de la Diputación de Zaragoza.

Rebeca Carretero Calvo

•••

- 1 CRIADO MAINAR, Jesús, y CARRETERO CALVO, Rebeca, "El pintor Agustín Leonardo el Viejo", *Tvriaso*, XVIII, Tarazona, 2005-2007, pp. 141-143.
- 2 CARRETERO CALVO, Rebeca, "Los pintores turiasonenses fray Agustín y Francisco Leonardo de Argensola", *Tvriaso*, XVIII, Tarazona, 2005-2007, pp. 151-196.
- 3 CARRETERO CALVO, Rebeca, "Dos obras del pintor turiasonense Francisco Leonardo de Argensola en Borja", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XLIX, Borja, 2006, pp. 174-176.
- 4 MÂLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2001, pp. 80-81.
- 5 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1, vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 626. La incidencia de este precepto tridentino en el arte aragonés ha sido estudiada por el profesor Jesús Criado en CRIADO MAINAR, Jesús, "El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII: claves metodológicas para una primera aproximación al problema", en SERRANO, Eliseo, CORTÉS, Antonio Luis, y BETRÁN, José Luis (coords.), *Discurso religioso y Contrarreforma*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, pp. 300-310.
- 6 MÂLE, *El arte...*, 2001, p. 81.
- 7 *Ibidem*.
- 8 AINAGA ANDRÉS, M<sup>a</sup> Teresa, y AINAGA ANDRÉS, Isabel, "Fundación del Colegio de San Vicente Mártir de la Compañía de Jesús en Tarazona", en CRIADO MAINAR, Jesús, y LALINDE POYO, Lucio (comis.), *Cuatro Siglos. IV Centenario de la fundación del Seminario Conciliar de S. Gaudioso*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Obispado de Tarazona y Ayuntamiento de Tarazona, 1994, pp. 99-138, esp. 102-115.
- 9 Archivo de la Academia de la Historia de Madrid, leg. 9/7342, *Historia del Colegio de la Compañía de Jesús de Tarazona* [1600-1628], f. 14v, recogido en CALVO RUATA, José Ignacio, y CRIADO MAINAR, Jesús, "Dos cuadros de San Pedro y San Pablo procedentes del antiguo Colegio de la Compañía de Jesús de Tarazona", *Tvriaso*, XVII, Tarazona, 2003-2004, p. 322.
- 10 La iconografía de esta pintura fue erróneamente identificada con la *Comunión de Santa Teresa de Jesús* en CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, p. 76, núm. 23; y con la *Comunión de una Santa monja* en ARRÚE UGARTE, Begoña (dir.), *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia. Tomo I. Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, p. 285. También en <http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 535].
- 11 Agradezco al profesor Fermín Labarga García, de la Universidad de Navarra, la interpretación de esta inscripción.
- 12 CALVO y CRIADO, "Dos cuadros...", 2003-2004, p. 323.
- 13 *Idem*, pp. 327-328.
- 14 CARRETERO CALVO, Rebeca, "Tarazona, ciudad conventual", en AINAGA ANDRÉS, M<sup>a</sup> Teresa, y CRIADO MAINAR, Jesús (coords.), *Comarca de Tarazona y el Moncayo*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2004, p. 202.
- 15 Sabemos que en 1980 se encontraba en el desván de la iglesia como se indica en ARRÚE, *Inventario artístico...*, 1991, p. 285.
- 16 CALVO, *Patrimonio cultural...*, 1991, p. 35.

## RESTAURACIÓN



Como se puede observar en la fotografía, una parte importante de las alteraciones que sufría el lienzo, habían sido provocadas por un bastidor o soporte inadecuado. Se trataba de un bastidor de ensambles fijos, de listones de escasa anchura y con cantos o aristas vivas. El bastidor es el encargado de mantener la tela en tensión y esta es necesaria para la estabilidad de la pintura aplicada sobre la misma. La correcta función del bastidor es imprescindible para la adecuada conservación del cuadro. En muchas ocasiones se puede adaptar el bastidor original y así conservarlo, pero otras veces, como en este caso, es necesaria su sustitución por uno nuevo que realice satisfactoriamente su función. La tela se tiene que poder adaptar a los movimientos naturales provocados por las variaciones ambientales, mediante el sistema habitual de tensado en los ingleses.



## San Pedro

**Francisco LEONARDO DE ARGENSOLA (1592–1673).**  
Atribución

139 x 99 cm (con marco: 157 x 117 cm)

Óleo sobre lienzo

Hacia 1624

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 536). Procede de la antigua iglesia de San Vicente mártir del Colegio de la Compañía de Jesús de Tarazona (Zaragoza), luego Hogar Doz

## San Pablo

**Francisco LEONARDO DE ARGENSOLA (1592–1673).**  
Atribución

139 x 99 cm (con marco: 157 x 117 cm)

Óleo sobre lienzo

Hacia 1624

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 537). Procede de la antigua iglesia de San Vicente mártir del Colegio de la Compañía de Jesús de Tarazona (Zaragoza), luego Hogar Doz

### RESTAURACIÓN

Jaime & Cacho (Zaragoza). Dirección: María Jaime Balduque y Rebeca Cacho Pomar. 2004

*y por la parte de la yglesia hazen dos altares colaterales al altar mayor, traça que ministra un coro abriendo las dos ventanas. Y más que se pintan los santos que van saliendo a medida de los dos quadros de los santos apóstoles, los cuales se quitan y se ponen y da lugar a que se ponga el quadro nuevo y parece que todo el altar se ha hecho para aquel día y fiesta de dicho santo.<sup>2</sup>*

Es decir, que en el año 1624 un padre del colegio costeó una capilla del sagrario de cuya sucinta descripción se deduce que fue instalada en una estancia contigua a la cabecera de la iglesia. En ella se abrió un hueco (*almario*) que comunicaba con el altar mayor y permitía así la exposición del Santísimo hacia el presbiterio de la iglesia. Al interior de la capilla el hueco se cerraba con un cuadro que tenía función de puerta y representaba a la Virgen María, acompañada por los apóstoles y recibiendo la comunión de uno de ellos, el evangelista San Juan. Para realzar este cuadro-puerta se le puso un dosel de guadamacil con caídas. Ceñido a las paredes se colocó un banco corrido, hecho en madera de nogal. Se abrió una ventana enrejada y se puso una alacena. A ambos lados del cuadro de la Virgen con los apóstoles se abrieron otras dos ventanas que se cerraban por el lado de la iglesia con sendas pinturas móviles de los apóstoles San Pedro y San Pablo, que servían además de altares colaterales al altar mayor. Parece que la intención era ir pintando más cuadros móviles dedicados a otros santos para que ocasionalmente pudieran sustituir a los de los apóstoles Pedro y Pablo en las fiestas que se determinaran.

Hay razones suficientes para identificar aquellas pinturas de San Pedro y Pablo con las aquí estudiadas. En primer lugar porque representan los mismos temas y proceden del antiguo colegio jesuítico. En segundo lugar porque el análisis estilístico de los lienzos apunta a que pudieron ser realizados por un pintor activo en Tarazona por el año 1624. En tercer lugar porque en los marcos de los lienzos se observan interesantes detalles. Quedan rastros de que los largueros verticales no acababan en su intersección con los travesaños horizontales, sino que se prolongaban algunos centímetros (aunque con el tiempo estas prominencias fueron más o menos recortadas para que parecieran marcos simples). Los travesaños horizontales inferiores tienen una franja sin dorar, que deja a la vista la preparación de bol rojo, indicio de que estas franjas no iban a quedar a la vista. Tampoco se doraron los laterales o cantos de las molduras, en contra de lo habitual. Todo estos detalles prueban que los marcos no eran del tipo habitual, sino que estaban realizados para una función particular como la de ser puertas correderas encajadas en una estructura mayor.

La idea de colocar cuadros corredizos e intercambiables no es, desde luego, extraña en el ambiente contrarreformista, tan propicio al culto a las imágenes y al montaje con ellas de efectos teatrales. Recordemos, por ejemplo, el mecanismo instalado en el colegio del Patriarca (Valencia) que permitía alternar una *Cena* de Francisco Ribalta con un Crucificado de origen alemán. La Compañía de Jesús explotó con entusiasmo en sus iglesias este tipo de recursos. Un caso vistoso, de mediados del siglo XVII, es el retablo ma-

La Compañía de Jesús fundó en 1591 un colegio en Tarazona dedicado a San Vicente Mártir. Tras la expulsión de la orden en 1767 se reconvirtió en centro asistencial que actualmente se conoce como Hogar Doz. Antes de construirse el colegio e iglesia definitivos, la fundación jesuítica contó en sus primeras décadas con un iglesia provisional sobre cuya dotación nos han llegado algunas noticias.<sup>1</sup> Concretamente es del año 1624 la siguiente:

*Tomó un padre del colegio por su cuenta adaptar una quadra para tras sagrario y abrió un almario por la parte de atrás del sagrario y puso por puerta un hermoso quadro de San Juan Apóstol y Evangelista. Pintole diciendo missa y dando la comunión a la Virgen, con asistencia de algunos apóstoles y letra ingeniosa: VIRGO VIRGINEM VIRGINI DAT, de lyndo pincel. Adornó el quadro con un lucido dosel de guadamacil con caydas que ocupan toda la testera, de vistosa labor y que adorna mucho a la pintura. Cercó la pieza de vanos de nogal bien labrados con pedestales torneados de peral. Abrió una ventana enfrente del sagrario con una fuerte reja y puso una alacena muy grande, con lo qual [letras tachadas] la pieza está muy vistosa. Añadió dos ventanas a los lados del quadro de San Juan, cuyas puertas son dos quadros de los gloriosos apóstoles San Pedro y San Pablo*



San Pedro.

yor de la antigua iglesia jesuítica de San Pablo, en Granada (actual parroquia de los Santos Justo y Pastor), obra del hermano Francisco Díaz del Ribero, quien ideó un artificio que permitía, mediante una rueda dentada, mostrar el tabernáculo con dos frentes distintos, uno con la custodia y el otro con santos. En las calles laterales del mismo retablo otro mecanismo permitían exhibir alternativamente cuadros o relicarios, en función de las ceremonias que se celebrarían.<sup>3</sup>

Los lienzos de *San Pedro* y *San Pablo* son obras de ejecución algo dura que cabe situar en la tradición de la pintura contrarreformista del último cuarto del siglo XVI, cuya vigencia se extiende en Aragón hasta las primeras décadas del Seiscientos.

Ambas telas están presididas por la figura algo rígida y con halo casi imperceptible del correspondiente apóstol, dispuesto ante un amplio paisaje en el que se escenifica su martirio junto a una ciudad apenas dibujada y reservan un papel destacado a un cielo de luz brillante que establece una línea de horizonte *ex sede comune* —a la altura de los ojos del espectador— y deja en penumbra la parte inferior.



San Pablo.

La representación de la naturaleza es en ambos casos algo sumaria.

El apóstol *San Pedro* es una figura volumétrica y sólidamente instalada en el espacio. Viste túnica azul y capa siena de dibujo abocetado que caen en pliegues rectos, sin apenas crear curvas ni sugerir las formas anatómicas ocultas. Presenta los brazos recogidos sobre el pecho y mientras el derecho se apoya en un libro con el izquierdo sostiene las llaves que constituyen su principal atributo iconográfico. El artista ha cuidado más la representación de los miembros visibles, en particular las manos —nudosas pero de trazo apurado— y el rostro, de óvalo redondeado, ojos muy marcados y cabello a base de mechones blancos y rubios meticulosamente sugeridos.

En un plano retrasado y a escala menor se escenifica su crucifixión, bañada por una luz intensa, casi sobrenatural, que cae desde el cielo y abre las nubes para subrayar el momento angular del martirio en el monte Janículo del encargado de asumir la dirección de la Nueva Iglesia fundada por Cristo.<sup>4</sup> El artista establece un contraste acusado entre esta zona, que en la representación original de las telas quedaría



San Pedro. Grabado de Cornelis Cort.

hacia la parte interior –a San Pedro le corresponde ocupar jerárquicamente el lado del Evangelio–, con la contraria, en penumbra y ocupada por algunos árboles que emergen sobre el horizonte.

En el lado de la Epístola, dirigiendo la mirada al centro, se ubicaría el lienzo que representa a *San Pablo*. Más joven, enérgico y elegante que su compañero, viste túnica de color burdeos y capa gris que se aclara sobre el hombro izquierdo. Su disposición en suave contraposto es consecuencia de un ligero adelantamiento de la pierna izquierda, girada a la altura de la rodilla para prolongar la inclinación de la espada que sostiene con la mano derecha mientras la izquierda apoya de nuevo el libro contra el pecho. Su rostro, bien dibujado, prolonga el óvalo gracias a una larga y poblada barba que se acomoda a la fórmula más común de representar a este apóstol.

Como en el caso anterior, el martirio –en esta oportunidad, la decapitación– de *San Pablo* está representado en la parte interior, en los aledaños de una ciudad difuminada y bajo una claridad sobrenatural que de nuevo llega directamente del cielo.<sup>5</sup> Para cerrar el perfecto y casi mecánico equilibrio compositivo entre ambas telas, en la parte exterior y siempre a la altura del martirio, se incluyen unos árboles que rompen la línea de horizonte.

En los lienzos del antiguo colegio jesuítico de la ciudad del Queiles se advierte una correcta aplicación de la idea contrarreformista del decoro, en la que priman conceptos como

la claridad compositiva, la supeditación de los valores artísticos a la propiedad temática y la conveniencia de incluir ejemplos morales que conmuevan a los fieles y fomenten la devoción.<sup>6</sup>

En este sentido, vale la pena subrayar la inclusión del martirio de los titulares en el fondo de ambas telas, de acuerdo con una práctica que ya era habitual a mediados del siglo XVI y quedó reforzada tras su aplicación a varios de los altares comunes de la basílica de San Lorenzo el Real de El Escorial (a partir de 1576), en los que se combina la representación por parejas de los titulares con la inclusión de sus respectivos martirios en el fondo,<sup>7</sup> como es el caso de las pinturas de *Santa Catalina* y *Santa Inés* –de Alonso Sánchez Coello, 1581–, *Santa Leocadia* y *Santa Engracia* –de Luis de Carvajal, 1581– o *Santa Cecilia* y *Santa Bárbara* –de Diego de Urbina, 1581–. En los cuadros turiasonenses la traslación del momento crucial del cruento testimonio de fe de los apóstoles a un plano retrasado, con la oportuna reducción de escala, queda compensada con una iluminación casi artificial que les restituye todo el protagonismo.

Es probable que nuestros lienzos se pintaran poco antes de su instalación en 1624 en el testero de la iglesia jesuítica y, de hecho, sus características encajan bien en el arte del momento, en que aún prima la base renacentista. Más arriesgado resulta proponer un candidato fidedigno a su autoría, dado que nuestro conocimiento de la pintura turiasonense del Seiscentos es todavía insuficiente. No obstante, sus cualidades formales coinciden en buena medida con las de las puertas del órgano (1637) de la iglesia de San Francisco de Tarazona,<sup>8</sup> obra segura del artista local Francisco Leonardo de Argensola.

Los apóstoles *San Pedro* y *San Pablo* obedecen, en efecto, a unos planteamientos figurativos cercanos a los de los lienzos que integran esas puertas –*San Francisco* y *San Antonio de Padua* en la cara exterior y *Santa Tecla* y *Santa Cecilia* en la interior–. Todos presentan una característica rigidez corporal, trasladada al tratamiento de los ropajes, aunque la resolución de las partes visibles de la anatomía –rostros, manos y pies– es más cuidada. La cabeza de *San Pedro* y las de *Santa Tecla* y *Santa Cecilia* muestran unas mismas formas redondeadas, con ojos grandes, nariz recta y carrillos hinchados y sonrosados. El sombreado es, en general, algo brusco y al menos en los apóstoles no parece ajeno a ello la aplicación de una capa de imprimación muy oscura como base de la película pictórica que condiciona las cualidades lumínicas.

Rebeca Carretero, al estudiar la pieza que antecede, ha descubierto que era la dedicada a la *Comunión de la Virgen* la que, según el documento aludido, se situaba entre las dos pinturas de los apóstoles Pedro y Pablo.

José Ignacio Calvo Ruata  
Jesús Criado Mainar

•••

1 El presente estudio es una versión reducida de otro más amplio en el que se recoge mayor número de noticias: CALVO RUATA, José Ignacio, y CRIADO MAINAR, Jesús, “Dos cuadros de *San Pedro* y *San Pablo* procedentes del antiguo colegio de la Compañía de Jesús de Tarazona”,

*Tvriaso*, XVII, Zaragoza, 2003-2004, pp. 315-336. Inicialmente catalogados en: ARRÚE UGARTE, Begoña (dir.), *Inventario artístico de Zaragoza y su Provincia. Tomo I. Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, p. 285; CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura, Escultura, Retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, p. 77, núm. 26 y 27; <http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 536 y 537].

- 2 CALVO y CRIADO, "Dos cuadros...", 2003-2004, pp. 322.
- 3 GÓMEZ PIÑOL, Emilio, "Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del clasicismo trentino al esplendor barroco del teatro sacro", en GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando (coord.), *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba, Cajasur, 2004, p. 164.
- 4 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, t. 2, vol. 5, pp. 65-67.
- 5 RÉAU, *Iconografía...*, 1998, t. 2, vol. 5, pp. 8-9.
- 6 DE ANTONIO, Trinidad, "Coleccionismo, devoción y Contrarreforma", en CHECA CREMADES, Fernando (comis.), *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 144-149. Un análisis de los cambios experimentados por el concepto del *decoro* en la época de la Contrarreforma en MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma, "El debate de la imagen religiosa en el entorno de Felipe II", *Reales Sitios*, 135, XXXV, Madrid, 1998, pp. 42-43.
- 7 MULCAHY, Rosemarie "A la mayor gloria de Dios y el Rey". *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1992, pp. 29-55; COLLAR DE CÁCERES, Fernando, "Arte y rigor religioso. Españoles e italianos en el ornato de los retablos del Escorial.

(Altare comunes y altares de reliquias)", en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Argentina, 1998, pp. 79-105.

- 8 AINAGA ANDRÉS, M<sup>a</sup> Teresa, y CRIADO MAINAR, Jesús, "El antiguo órgano (1493-1494) de San Francisco de Tarazona (Zaragoza) y otras noticias sobre la actividad de Enrique Alemán", *Nassarre*, XVI, 1, Zaragoza, 2000, pp. 174-175, n. 23. Se incluye reproducción en color de estas puertas en AINAGA ANDRÉS, M<sup>a</sup> Teresa, CARRETERO CALVO, Rebeca, y CRIADO MAINAR, Jesús, *De convento a parroquia. La iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona*, Tarazona, Parroquia de San Francisco de Asís, 2005, pp. 58-59.

## RESTAURACIÓN



### Lienzo de San Pablo

Los análisis químicos realizados, sobre una muestra de la túnica de San Pablo, han determinado que se trata de una lacca roja aglutinada con aceite de linaza aplicada sobre una base de bermellón. Las lacas no son pigmentos como tal, sino colorantes orgánicos de naturaleza vegetal o animal que se transforman en pigmentos para fines artísticos. Por ese motivo se les añade un sustrato inorgánico que puede ser alúmina, yeso, barita, calcita, óxidos de zinc o estaño, etc. Dentro de las lacas rojas de naturaleza vegetal, se han empleado principalmente dos, la de raíz de rubia o granza y la de Brasil. En cuanto a las de procedencia animal estarían la

"kermes" o carmín y la cochinilla americana o "coccus". La cualidad principal de las lacas frente a los pigmentos es su gran transparencia, siendo este hecho más evidente cuando se aplican sobre láminas metálicas.

### Lienzo de San Pedro

La capa pictórica del lienzo de San Pedro presentaba multitud de pequeñas pérdidas y abolsamientos. En la imagen se puede observar cómo la pintura estaba literalmente "arrugada" lo que se traducía en pequeños "abolsamientos" o "ampollas". Esta patología no corresponde exclusivamente a un color determinado, descartando por lo tanto que se deba a la alteración química propia de un pigmento en concreto. Desechada esta posibilidad, otro motivo podría ser que se hubiese producido un encogimiento del soporte, ya que por el reverso de la tela se veían manchas de humedad con sus cercos característicos. La tercera hipótesis sería que la pintura hubiese estado en contacto con una fuente de calor y se hubiese producido el encogimiento de la película por el aumento de temperatura. Muchas veces el conocer la historia o "vida" de la obra ayuda a determinar los factores que provocan sus alteraciones.



## San Diego de Alcalá

**Andrés URZANQUI** (Cascante, Navarra, 1604–Zaragoza, 1672)

183 x 130 cm (con marco: 200 x 147 cm)

Óleo sobre lienzo

1634

**ALPARTIR** (Zaragoza), iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles. Arzobispado de Zaragoza

### INSCRIPCIÓN

*ESTA SANTA IMAGEN ICO A SU DEBOCION/ DONA FRANCISCA DE LUNA PORQUE EN UNA GRABE/ ENFERMEDAD LE DIO SALUD NUEST/ RO SENOR POR MEDIO DESTE GLORIOSO SANTO icose el año 1634 Andres de urzanqui me fci. (a lo largo del marco)*

### RESTAURACIÓN

Plan 2006–2007. Jaime & Cacho (Zaragoza). Dirección: María Jaime Balduque y Rebeca Cacho Pomar. 2008

El lienzo que nos ocupa se encuentra habitualmente en un lateral de la primera capilla del lado de la epístola de la parroquial de Alpartir.<sup>1</sup> Esta iglesia fue construida en el siglo XVI y sustituyó a una anterior de estilo mudéjar. Su interior es el típico de las iglesias aragonesas de la época, con una sola nave y capillas que se abren entre los contrafuertes a las que se accede a través de grandes arcos de medio punto. Es muy posible que, al igual que otras obras que se conservan actualmente en la iglesia,<sup>2</sup> provenga del convento franciscano de San Cristóbal que, situado a las afueras de la villa, albergó una comunidad religiosa hasta que las desamortizaciones del siglo XIX lo redujeron a su actual estado de abandono y ruina. Este convento fue fundado como filial del de San Francisco de Calatayud,<sup>3</sup> en 1425, al separarse Conventuales y Observantes, se integrará en la Custodia Observante de Nuestra Señora de la Vega con otros conventos como los de Tarazona y Cariñena.

El marco es el original y contiene una inscripción en letras doradas que recorre los cuatro lados.

Nos encontramos con la representación de un santo fraile franciscano que, arrodillado, tiene la visión de un ángel que, apareciendo entre nubes, le presenta una sencilla cruz de madera y una corona de flores con rosas. La escena transcurre al aire libre en un paisaje boscoso que deja ver a lo lejos en la parte izquierda un convento del que salen dos frailes y a la derecha una ermita encaramada en lo alto.

Se trata sin ninguna duda de un santo, como señala el nimbo sobre su cabeza y se lee en la inscripción del marco, perteneciente a la orden de los Hermanos Menores, fundada por San Francisco de Asís en 1209 y conocida popularmente como Orden Franciscana. Es un hombre de edad avanzada,

aunque no se trata de un anciano, que no lleva barba y es casi completamente calvo, su rostro acusa el rigor y la austeridad de su vida; mira hacia el ángel con expresión contemplativa. El hábito que viste es marrón, realizado en una tela rústica de la que se aprecia la urdimbre, con grandes remiendos que acentúan la pobreza propia de la orden; se ciñe con un cíngulo en el que se han realizado tres grandes nudos en recuerdo de los votos de pobreza, obediencia y castidad. Sobre la túnica lleva una pequeña esclavina y una capa corta con capucha.

Si resulta sencillo identificar que nos encontramos ante un franciscano no lo es, por el contrario, concretar qué santo en concreto es el representado. Los autores que han mencionado anteriormente esta obra se han limitado a denominarlo “santo local franciscano”<sup>4</sup> o “Santo Franciscano”<sup>5</sup>, sin especificar más. En la fecha es que está firmado el cuadro, 1634, sólo existían cuatro santos franciscanos canonizados además del fundador: San Antonio de Padua (1232), San Bernardino de Siena (1450), San Buenaventura (1482) y San Diego de Alcalá (1588). La iconografía de San Francisco estaba perfectamente establecida en esta época de manera que cualquier devoto lo pudiera reconocer fácilmente, Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* escribe: “Era el Padre San Francisco de estatura mediana, más pequeño que grande; la cabeza redonda y proporcionada; el rostro un poco largo; la frente llana; los ojos, negros y apacibles y no grandes; tenía los cabellos de la cabeza y de la barba negros...”<sup>6</sup> una descripción que no encaja con la de nuestro santo; además siempre se le representa con algunos de sus atributos siendo el más habitual las cinco llagas que tuvo desde los cuarenta y dos años hasta su muerte.

Revisadas las hagiografías de los cinco santos, en ninguna de ellas aparece ninguna referencia a una visión angélica como la representada. Sin embargo, si comparamos los atributos con los que se les representa con los que muestra el ángel encontramos que la cruz sencilla de madera ante la que meditaba y caía en éxtasis y las rosas que recoge con su hábito son los atributos que identifican con mayor frecuencia a San Diego de Alcalá.<sup>7</sup> Nacido en San Nicolás del Puerto (Sevilla, 1400) y fallecido en Alcalá de Henares en 1463, se trata del primer franciscano español que fue canonizado.<sup>8</sup> La fama de santidad se propagó desde su muerte, pero el hecho que aceleró su elevación a los altares fue la curación en 1562 de Don Carlos, hijo de Felipe II, quien mandó llevar el cuerpo incorrupto del fraile a la habitación del infante enfermo. La devoción por el nuevo santo se extendió rápidamente por toda España, especialmente alrededor de los conventos franciscanos, a lo que ayudó su fama de santo milagroso. Por todo ello, no resulta extraño que una devota, agradecida por su intercesión, encargara un lienzo de San Diego para donarlo al convento de Alpartir en 1634. Entre las múltiples representaciones del nuevo santo que proliferaron en España en la época podemos destacar las realizadas por Murillo, Zurbarán o Ribalta.

La plasmación de momentos de visión y éxtasis de la vida de los santos es característica del final del siglo XVI y del XVII<sup>9</sup> desbancando a las representaciones de milagros, martirios y de escenas de la vida que eran tan habituales en los

ESTA SANTA IMAGEN: ICO: ASV DE BOCION



ROSENOR: PORMEDIO: D: S: E: GLORIOSO: S: SAN O: 1084

DONA FRANCISCA: DI: VNA: POROVE: EN VNA: GRAB: 1084

ENFERMEDADE: DIO: SALVD: NVE: ST

siglos anteriores. Es la época de la Contrarreforma, en la que despiertan admiración esos hombres y mujeres, contemporáneos y cercanos, que son capaces de contemplar el propio cielo en la tierra, de descubrir una punta del velo y contemplar fugazmente la Gloria de la que todos confían poder disfrutar en la vida futura.

Para identificar a Francisca de Luna que, según la inscripción transcrita anteriormente, fue la donante del cuadro, contamos con la ayuda del escudo nobiliario pintado en la esquina inferior izquierda. En él aparece en campo de gules un manguante de plata y campana del mismo metal y se trata, tal y como recoge el *Armorial de Aragón* de 1536, de las armas de los Martínez de Luna o Luna de Illueca una de las tres ramas en que se dividió el linaje de los Luna, una de las más antiguas Casas de Aragón. El escudo se timbra con corona dorada de círculo engastado con pedrería realzado de ocho florones y de ocho puntas terminadas con perlas, siendo visibles la mitad de los florones y de las perlas; se asemeja a una corona ducal.

Buscando en las fechas cercanas a la realización del cuadro podemos identificar a la donante como Francisca Martínez de Luna y Ramírez de Arellano,<sup>10</sup> hija de Miguel Martínez de Luna II Conde de Morata, Alférez Mayor, Virrey y Capitán General de Aragón, Señor de Illueca, Gotor, Valtorres y La Vilueña y de su segunda esposa, Ana Ramírez de Arellano, hija del Conde de Aguilar. D. Miguel nombró heredera en su testamento (dado en Morata el 6 de enero de 1595) a su hija Ana y a Francisca le dejó una espléndida dote con la condición de que debía casarse con el III Conde de Galve, Martín Fernández de Híjar y Mendoza. Quedó viuda a los pocos años, ya que el 12 de mayo de 1605 contrae matrimonio en segundas nupcias con su primo hermano Lorenzo de Alagón y Martínez de Luna, V Conde de Sástago, aportando una dote de 46.000 sueldos jaqueses y 47.147 libras jaquesas que le debía su primer suegro, el Duque de Híjar. Quedó de nuevo viuda en 1613 y murió sin descendencia en 1632 dejando a su hermana Ana como heredera. Francisca Martínez de Luna tenía, por tanto, abundantes recursos económicos y el convento de Alpartir se encontraba muy próximo a Morata de Jalón, localidad de cuyo condado fueron titulares su padre y su hermana. Dado que la fecha del cuadro es dos años posterior a su muerte, su encargo debió quedar especificado en su testamento o últimas voluntades, siendo llevado a cabo por su hermana como heredera y la curación a la que hace referencia debió ser de una dolencia anterior a la que le provocó la muerte.

Andrés Urzanqui<sup>11</sup> (1604-1672) y sus hermanos Pedro (1594-1646) y Francisco (1600-?) fueron una familia de pintores originarios de Cascante (Navarra) que se trasladaron a Zaragoza donde pusieron taller y vivieron hasta su muerte. Sabemos que Andrés fue un pintor de éxito tanto por los encargos que recibió como por la fortuna que acumuló al final de su vida. Pertenecen a la denominada "generación de Jusepe Martínez", artistas que desarrollan su producción mayoritariamente en el segundo tercio del siglo XVII, coincidiendo aproximadamente con el reinado de Felipe IV. Lamentablemente, como sucede con otros pintores aragoneses de la época, es mucha la información documental que de él conservamos pero muy pocas las obras. Por ello

tiene especial valor este lienzo firmado y fechado que nos permite conocer cómo era su pintura en 1634, la época en la que se le estaban haciendo importantes encargos como fue el de la Diputación del Reino en 1632 para regalar a Felipe IV; y lo que observamos es que su estilo está todavía muy pegado a todo lo que se venía haciendo en la generación anterior, a la época en la que convive el manierismo reformado con la lenta asimilación de las novedades que vienen principalmente de Italia. La figura del santo, aunque bien dibujada y con adecuada resolución de cara y manos, resulta todavía muy pesada y algo inexpresiva; es muy posible que se base en alguna estampa devocional. En cuanto al paisaje que rodea al santo es claramente deudor de los paisajistas flamencos,<sup>12</sup> cuya forma de trabajar era bien conocida en Zaragoza, ya sea directamente, ya que está documentada la presencia de pinturas de Paul Bril (1554-1626) en colecciones zaragozanas, o a través de estampas como las de Egidius Sadeler (c. 1570-1629). Son típicos los gruesos árboles retorcidos con su follaje pintado con pequeñas pinceladas muy sueltas; en nuestro lienzo es muy característico el árbol que cierra la escena por la izquierda. Igualmente son característicos los planos lejanos pintados en tonos azules frente a los tonos ocres del primer plano como recurso para sugerir profundidad; en esos fondos, como en este caso, se suelen pintar zonas rocosas y picos escarpados. A la espera de nuevos hallazgos y atribuciones nos encontramos con un pintor que era un buen artesano, conocedor de los recursos de su profesión y que, aun sin estar al tanto de la evolución de su arte, pudo vivir con holgura durante toda su vida.

Carlos Pardos Solanas

•••

- 1 Sobre la iglesia y las principales obras artísticas que alberga: RINCÓN, Wifredo, y ROMERO, Alfredo, "La villa de Alpartir", *Zaragoza*, 21, Zaragoza, 1981, pp. 28-29.
- 2 RINCÓN y ROMERO, "La villa...", 1981, citan como provenientes del convento la imagen de San Cristóbal que remata el retablo mayor, un altorrelieve en madera y los frontales de altar rococós de las capillas. Pensamos que probablemente tienen la misma procedencia el frontal y el sagrario-expositor del retablo mayor.
- 3 MONREAL CASAMAYOR, Manuel, "El Convento Franciscano de San Cristóbal de Alpartir", *Ador*, 14, La Almunia de Doña Godina, 2009, p. 77.
- 4 RINCÓN y ROMERO, "La villa...", 1981, p. 29.
- 5 ANSÓN NAVARRO, Arturo, "Urzanqui (Urzainqui), los", en FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy (dir.), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, 1982, pp. 3297-3298.
- 6 PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Càtedra, 1990, p. 697.
- 7 CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los Santos*, Madrid, Istmo, 2003, pp. 95-98.
- 8 LEONARDI, RICARDI, Zarrí, *Diccionario de los Santos*, Madrid, San Pablo, 2000, vol. I, pp. 618-619.
- 9 Este tema está magistralmente tratado en el capítulo "La visión y el éxtasis" del libro: MÁLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Encuentro, 2001 (1ª ed., 1932).
- 10 Sobre los Martínez de Luna: OTAL y VALONGA, Francisco, "Los Martínez de Luna, ricos hombres de sangre y naturaleza de Aragón", *Emblema*, 8, Zaragoza, 2002, pp. 9-45, donde se transcribe la conferencia que el barón de Valdeolivos impartió en 1934. Sobre los condes de Sástago: FANTONI y BENEDI, Rafael de, "Los Alagón: Condes de Sástago, Grandes de España", *Hidalguía*, 280-281, Madrid, 2000, pp. 555-672.

- 11 ANSÓN, "Urzanqui...", 1982, pp. 3297-3298
- 12 El recurso a la imitación de los paisajistas flamencos es habitual en la época, lo estudiamos en el caso del pintor Rafael Pertús: PARDOS SOLANAS, Carlos, "Ecos del Salón de Reinos. La Serie Villahermosa del Museo de Zaragoza.", *Boletín del Museo de Zaragoza*, 18, Zaragoza, 2004, pp. 239-308.

## RESTAURACIÓN



Tradicionalmente, siempre que el soporte de un cuadro o tejido había sufrido un desgarro o roto, se intervenía por el reverso adhiriendo sobre la zona un refuerzo de tela nueva. A pesar de que se solían tomar una serie de medidas para evitar que el perímetro se marcara por el anverso, como por ejemplo, desflecarse los bordes del parche, no siempre se conseguía. El motivo principal, independientemente de que la tela y/o el adhesivo no fuesen los más adecuados por su excesivo grosor y adhesión, es que la zona de la tela cubierta por el parche no está expuesta al ambiente de la misma forma que lo está el resto de la tela, lo que genera movimientos y tensiones diferentes en ambos tejidos, que acaban reflejándose sobre el anverso en la pintura. Actualmente, el refuerzo de un roto se puede realizar con otros sistemas como pueden ser: los puentes de hilo, las tramas muy abiertas o la sutura de hilos, los cuales están dando buenos resultados. Se evita de esta forma el problema, mencionado anteriormente, generado por los parches antiguos.



## Sagrario

Mazonería: **Pedro VIRTO** (doc. 1630–1668). Atribución

Esculturas: **Bernardino VILILLA** (doc. 1622–1662). Atribución

Policromía: autor desconocido

164 x 126 x 65 cm

Madera dorada y policromada

Hacia 1640–1644 (mazonería y esculturas); hacia 1645 (policromía)

**FUENTES DE JILOCA** (Zaragoza), iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Obispado de Tarazona. Perteneció al retablo mayor

### RESTAURACIÓN

Plan 2004–2005. ProArte (Zaragoza). Dirección: Begoña Nieto García. 2005

Fue a partir de 1551, tras la sesión XIII del Concilio de Trento, cuando se procedió a guardar en las iglesias las formas consagradas con el decoro debido alojándolas en tabernáculos monumentales que pasaron a presidir los retablos mayores. Ya a mediados del siglo XVI los sagrarios comenzarían a adquirir protagonismo y su diseño se inspiraría tanto en las custodias de asiento de plata como en las andas del Santísimo Sacramento. En este momento, tres fueron los focos que contribuyeron a difundir la construcción de grandes tabernáculos. En primer lugar, los realizados por Gaspar Becerra en el retablo mayor de la catedral de Astorga (León), en el desaparecido de las Descalzas Reales de Madrid o en el de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco (Valladolid); poco después a través del tratado *De varia commensuratione* de Juan de Arfe publicado en Sevilla en 1585; y, final y definitivamente, por el de forma de templete circular de la basílica de San Lorenzo del Escorial divulgado gracias a los grabados de Pedro Perret.<sup>1</sup>

Justamente ésta última fue la tipología de tabernáculo que gozó de mayor éxito y durante la primera mitad del siglo XVII el sagrario normalmente era un templete monumental de planta centralizada y de varios pisos que disminuyen en altura adornado con hornacinas ocupadas por representaciones de la Pasión, virtudes o imágenes eucarísticas.<sup>2</sup>

Ésta es, aproximadamente, la solución que encontramos en el tabernáculo del retablo mayor de la parroquial de Fuentes de Jiloca. Se trata de un pequeño templo de planta pseudocentral, puesto que no es independiente de la máquina, sino adosado a ella que se compone de dos pisos. El primero de ellos cuenta con tres frentes ricamente decorados: el del centro, es decir, la puerta del sagrario, a modo de pequeña portada clasicista formada por dos columnas de capitel corintio sobre plintos y fuste entorchado que soportan un entablamento, todo rematado por un frontón semicircular. En esta portada encontramos la re-

presentación de la Inmaculada Concepción envuelta por una aureola de rayos, esto es, del tipo *amicta sole*, con las manos en posición orante y sobre la luna con las puntas hacia arriba, contrariamente a lo que recomienda el pintor y tratadista Francisco Pacheco, y un querubín con las alas extendidas. Sus rasgos son en todo semejantes a los de la titular del retablo.

En los laterales, dentro de hornacinas, se disponen dos figuras. La primera, a la izquierda, representa a San Buenaventura, sobre cuyo hábito luce la *cappa magna* de cardinal, y con la mano izquierda sostiene un libro –la derecha la ha perdido–; a sus pies distinguimos el capelo cardenalicio. En el lado de la Epístola aparece Santo Tomás de Aquino que igualmente porta un libro en la siniestra –como le ocurre a su compañero, su diestra no ha llegado hasta nosotros, en la que llevaría un cáliz o un lirio–, y luce sobre su pecho, a modo de colgante, un pequeño sol que alude a la visión del monje de Brescia. Ésta nos parece la figura mejor resuelta de todo el sagrario.



Retablo mayor de la Asunción. Iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca.



El segundo piso o remate, de menores dimensiones, se presenta totalmente horadado mediante arcadas flanqueadas por columnas de orden corintio y fuste entorchado que soportan un entablamento corrido, rematado en los extremos por aletones de curva y contracurva.

El tabernáculo se decora con querubines, roleos vegetales, seres fantásticos que asemejan sirenas, y rostros femeninos.

El hecho de que en este sagrario se represente a la Inmaculada Concepción rodeada por San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino y no escenas de la Pasión o símbolos eucarísticos como era habitual, podría explicarse porque tras la bula *Universa per orben*, despachada por Urbano VIII en 1642, que trataba de las fiestas de precepto de la Iglesia y entre las que no se encontraba la de la Inmaculada, los españoles se movilizaron para que dicha celebración se llevara a cabo en el país y su causa fuera acogida por la corte. Felipe IV, apoyado por su consejera sor María de Jesús de Ágreda, religiosa del convento de concepcionistas descalzas de Ágreda (Soria), diócesis de Tarazona por aquella época, y autora de la *Mística Ciudad de Dios*, se involucró enormemente para que el Papa declarara el misterio de la Inmaculada Concepción como dogma de fe. Finalmente, tuvo que conformarse con que en 1664 Alejandro VII concediera a España licencia para celebrar de precepto el oficio y misa de la Inmaculada.

No obstante, la compañía de la imagen de la Inmaculada en este sagrario resulta muy forzada. A pesar de que la Orden de San Francisco era una de las inmaculistas, parece ser que San Buenaventura, aunque insinuó en sus obras las razones que defienden este misterio, opinaba contrariamente. De igual pensamiento era Santo Tomás de Aquino, cuya Orden –la de Predicadores– fue maculista acérrima. Quizá esta representación constituya un guiño, pues pese a los escritos opuestos al dogma de dos grandes teólogos como Santo Tomás y San Buenaventura, parece que la Santa Sede iba reconociéndolo poco a poco.

Un santo dominico que ha perdido sus dos antebrazos, una santa portando un libro en la mano izquierda –es decir, una confesora– y cuya diestra tampoco ha llegado hasta nosotros, así como otra santa acompañada de un perro –quizá se trate de Santa Quiteria, aunque tampoco cuenta con parte de su brazo izquierdo–, todas de factura similar entre ellas y con las demás esculturas del retablo, adornan la parte superior del tabernáculo. A éstas hay que añadir otras dos pequeñas imágenes idénticas –una de Santa Águeda y otra de Santa Bárbara–, sólo diferenciables por sus atributos –unos senos pintados en una bandeja, y una torre, respectivamente–, datables en el siglo XVIII, que flanquean el conjunto. Finalmente, el templete cierra en media naranja con asiento para una figura de la Virgen con el Niño de rasgos semejantes al grueso de la decoración escultórica del mueble.<sup>3</sup>

Este sagrario, como el resto del retablo, tuvo que ser realizado por el entallador Pedro Virto y el escultor Bernardino Viliilla, ambos bilbilitanos, entre 1640 y 1644 aproximadamente. Se trata de una máquina de grandes dimensiones –mide más de 10 metros de altura–, dedicada a la Asunción de la Virgen, que ocupa la totalidad del ábside de la iglesia y que sustituye a una anterior de pintura presidida

por la imagen de María con su Hijo de bulto todavía en pie durante el episcopado de Fr. Diego de Yepes (1599-1613).

El de Fuentes de Jiloca es un retablo de pervivencia manierista y contrarreformista, también denominado protobarroco en su fase clasicista, que muestra cierta continuidad con el retablo romanista y tiene como modelo la traza del retablo del Escorial, dibujada por Juan de Herrera en 1578 y grabada por Perret en 1590, caracterizada por su proporción y claridad estructural deudora de Vignola. Así, nos encontramos ante una máquina “híbrida” en la que predomina la arquitectura arquitrabada, la verticalidad, la ausencia de frontones, con un avance en la decoración que a partir de la década de 1640 aproximadamente en la zona geográfica que nos ocupa gana en volumen y que recubre sus frisos con roleos vegetales y querubines, introduciendo aletones de curva y contracurva, así como frontones semicirculares partidos.

En ella se conjugan relieves –en la zona del banco–, y esculturas exentas –en la casa principal del cuerpo, sobre ella y en el ático– con diez óleos sobre lienzo distribuidos entre las calles laterales, la casa central del segundo cuerpo y la del ático. Estos últimos representan a la Virgen –en la parte inferior de la calle lateral del cuerpo principal– y a Cristo benedictivo –situado simétricamente respecto al de su Madre–, acompañados de ocho de los doce Apóstoles. Así, sobre la imagen de Jesús encontramos a San Judas Tadeo, enfrente aparece San Juan evangelista, ya en el segundo cuerpo distinguimos a San Mateo en la calle central, San Bartolomé y San Felipe en el lado del Evangelio, y Santo Tomás y San Matías en el de la Epístola; por último, Santiago el Mayor preside el ático.

Todos los lienzos muestran el mismo esquema compositivo: se trata de “retratos” de medio cuerpo apoyados en un pretil y ubicados en el interior o delante de una edificación que permite vislumbrar un fondo paisajístico en el que se desarrolla la escena de su martirio. Separado del retratado por una línea horizontal, en la zona inferior de la tela, un fragmento del *Credo* en caracteres capitales completa la pintura.

Se trata precisamente de un *Credo*, compuesto por dos lienzos más dispuestos fuera de la mazonería, a ambos lados del retablo mayor, para el que el artista encargado de ejecutarlo se sirvió como inspiración de la serie de estampas *Cristo y los Apóstoles* que Hendrik Goltzius grabó hacia 1589. Sin embargo, para solucionar las pinturas de la Virgen y su Hijo nuestro artista recurrió a las estampas del mismo tema creadas por el grabador Thomas de Leu, fallecido hacia 1612. Asimismo, el artifice contó con otros modelos iconográficos, concretamente con la pintura de la *Vocación de San Mateo* (h. 1600) de la iglesia romana de San Luis de los Franceses de Caravaggio o la serie de los *Sentidos* que José Ribera, *el Españolito*, pintó para un comitente español, tal y como narra una fuente coetánea (Mancini, h. 1620), que han sido datados entre 1611 y 1616.

Gracias a dos “pistas” aparecidas durante la restauración del retablo, finalizada en octubre de 2005 y financiada por la Diputación de Zaragoza, la diócesis de Tarazona y el Ayuntamiento de Fuentes de Jiloca, alusivas tanto a Pedro García como al Dr. Lumbreras nos pudimos acercar a la única obra

segura de Pedro García Ferrer (1599-1660) firmada y fechada en Zaragoza en 1632. Se trata de *El martirio de San Lupericio* que se conserva en la iglesia del Seminario de San Carlos Borromeo, una pintura en la que apreciamos los mismos rasgos que podemos observar en el *Credo* de Fuentes: naturalismo y tenebrismo propio de la pintura de signo *caravaggesco* del primer tercio del siglo XVII.<sup>4</sup>

La referencia al Dr. Lumbreras nos llevó a relacionar estas pinturas con las que poseía el doctor Juan de Lumbreras y Novallas, un eclesiástico que ocupó el deanato de la catedral de Tarazona el 1 de agosto de 1614 hasta 1620, año de su muerte,<sup>5</sup> y que llegaron por vía todavía desconocida a la parroquia de Fuentes de Jiloca. Una vez allí, los municipales encargaron la mazonería del retablo acogiendo la mayor parte posible del Apostolado. De esta forma, sólo San Andrés y San Pablo, dos de los santos más importantes del cristianismo, quedarían fuera del mismo, aunque serían ubicados en un lugar privilegiado del templo: uno a cada lado del presbiterio.

Rebeca Carretero Calvo

•••

- 1 BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., y POLO SÁNCHEZ, Julio Juan, "Los tabernáculos para retablos en el Romanismo burgalés. García de Arredondo", en RUIZ DE LA CANAL, M<sup>a</sup> Dolores, y GARCÍA PAZOS, Mercedes (eds.), *La conservación de retablos: Catalogación, restauración y difusión. Actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto*, El Puerto de Santa María (Cádiz), Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2006, pp. 243-252.
- 2 *Idem*, pp. 253-256; y VÉLEZ CHAURRI, José Javier, *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1990, p. 114.
- 3 Este texto es una revisión del publicado en CARRETERO CALVO, Rebeca, "Estudio histórico y artístico", en CARRETERO CALVO, Rebeca, et al., *El retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2007, pp. 39-43.
- 4 La Dra. Paula Revenga localizó sendos lienzos de San Pedro y San Pablo en la catedral de Toledo firmados por Pedro García Ferrer y fechados en 1659 en las que su estilo evolucionó hacia el barroco pleno. Véase REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula, "Aportaciones a la vida y a la obra del pintor Pedro García Ferrer", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXI, Valladolid, 1995, pp. 395-401.
- 5 Un estudio más extenso y pormenorizado de este retablo y sus pinturas en CARRETERO, "Estudio histórico...", 2007.




Encontrarnos hoy en día un retablo que conserve su sagrario original es bastante anómalo, ya que al ser un bien mueble generalmente exento, era muy habitual su retirada y sustitución por otro más acorde con la moda del momento o simplemente por otro más práctico. De hecho este sagrario estaba almacenado y había sido sustituido por uno más moderno. Afortunadamente se conservaba bastante íntegro. El tratamiento de restauración no ha sido diferente al del resto del retablo; de hecho las patologías eran las mismas y ha respondido satisfactoriamente a todos los procesos de la intervención.



**barroco**





*San Juan Bautista con Jesucristo como Cordero de Dios (1666), fragmento.*  
Santuario de la Virgen de la Oliva, Ejea de los Caballeros (Zaragoza).

# Adoración de los Reyes Magos (Epifanía)

Autor desconocido

111 x 160 cm

Óleo sobre lienzo

Primera mitad del siglo XVII

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 66)

RESTAURACIÓN

Itesma (Zaragoza). Dirección: Isaac González Gordo. 2007

Se trata de una obra ambiciosa en su composición, escenografía y número de personajes, generosa en el pormenor y la anécdota, que evoca modelos flamencos, si bien la resolución pictórica, con ser correcta, presenta un dibujo y una pincelada apretada que atenazan las figuras y las dota de una excesiva rigidez y falta de naturalidad. Se combinan gamas cromáticas frías y cálidas, dominando estas últimas, en tonos densos y algo saturados. Tal vez lo más interesante resida en el paisaje abierto de fondo, trabajado con luces doradas y celaje tormentoso de mayor soltura, y en las figurillas abocetadas del cortejo real que avanza por un camino en la ladera de la montaña.

Si bien el modelo flamenco de más éxito para este asunto fue el ideado por Peter Paul Rubens (1609 y 1628-1629; Madrid, Museo Nacional del Prado), del que encontramos en Aragón una discreta copia parcial, adaptada al formato vertical, en el retablo de la capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel fechable h. 1646, y otra algo mejor atribuible al turiasonense Francisco Jiménez Maza datable h. 1650-1655 en la capilla de las Santas Justa y Rufina en La Seo de Zaragoza,<sup>1</sup> existieron otras variantes que, como aquella, circularon con profusión en forma de cobres y grabados que sirvieron de inspiración a los artistas autóctonos. Entre esos cobres, destacaremos el que formando parte de una serie de once<sup>2</sup> se encuentra en la capilla de San José o de los Villahermosa en la actual iglesia del Real Seminario de San Carlos (antigua iglesia de la Inmaculada del colegio de la Compañía de Jesús en Zaragoza), y cuya jugosidad pictórica, viveza y variedad cromática, verosimilitud y sensación dinámica permiten, por comparación, aquilatar la calidad artística de la obra que analizamos.

Ninguno de los anteriores parece ser el prototipo utilizado para la pintura que nos ocupa, sino la *Adoración* de Rubens fechada h. 1618-1619 que se conserva en el Musée des Beaux Arts de Lyon (Francia), y en concreto su versión grabada a cargo de Lucas E. Vosterman (fig. 1),<sup>3</sup> si bien algunas importantes diferencias y la llamativa presencia del rey vestido de rojo nos hace pensar más bien en el habitual uso combinado de varias estampas. Con mayor literalidad, el grabado de Vosterman sirvió de pauta para el gran cuadro que, haciendo *pendant* con una *Adoración de los pastores*, ocupa uno de los laterales en la capilla de Nuestra Señora de Sancho Abarca en la iglesia parroquial de Santa María la Mayor en Tauste, obras ambas que han sido atribuidas al pintor



*Adoración de los Magos*. Grabado de Lucas E. Vosterman a partir de Pedro P. Rubens.





vallisoletano Andrés García Zárate y fechadas hacia 1715-1720.<sup>4</sup>

Todos los ejemplos mencionados sirven para demostrar una vez más cómo Aragón no fue ajeno a un fenómeno bien conocido y estudiado en el resto de España, como fueron las consecuencias artísticas que desde las primeras décadas y durante todo el siglo XVII y parte del XVIII tuvo la amplia difusión mediante la reproducción grabada de los modelos flamencos-rubensianos.

El lienzo procede del Hospital Provincial (antiguo Hospital de Nuestra Señora de la Piedad o de Convalecientes y a partir de 1808 sede del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia), que pasó a depender de la Diputación Provincial de Zaragoza tras la supresión de las Juntas Provinciales de Beneficencia en 1868.<sup>5</sup>

Juan Carlos Lozano López

...

1 Estas obras fueron citadas en este artículo de referencia: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., "Rubens y la pintura barroca española", *Goya*, 140-141, Madrid, 1977, pp. 95-97. Sobre la atribución de las obras citadas,

véase: LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, "La pintura barroca en La Seo de Zaragoza, viejos problemas, nuevas visiones", en *El barroco en las catedrales españolas, Zaragoza*, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 76-79.

- 2 Sobre esta serie, ahora repartida entre la citada capilla (8), las dependencias del Real Seminario (1) y la antesacristía de la Seo (2), véase: MORTE GARCÍA, Carmen, "Anunciación", en LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, MORTE GARCÍA, Carmen, y SORO LÓPEZ, Joaquín (comisarios), *Maria, fiel al Espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco* (catálogo de exposición celebrada en el Museo Camón Aznar de Zaragoza), Zaragoza, Ibercaja, 1998, pp. 122 y 30.
- 3 PÉREZ SÁNCHEZ, "Rubens...", 1977, pp. 98-101.
- 4 ANSÓN NAVARRO, Arturo, "Juan de Oliván y Andrés García, dos pintores con taller en Tauste", en POLA AZNAR, Víctor, et al., *Tesoros artísticos de la villa de Tauste. Monasterio de San Jorge*, Zaragoza, Horcona, 2004, pp. 120-122.
- 5 TORRALBA SORIANO, Federico: "Catálogo de obras artísticas propiedad de la Excm. Diputación Provincial de Zaragoza", *Zaragoza*, XVII, 1963, p. 145, núm. 4. CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura. Escultura. Retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, p. 76, núm. 22. <http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 66].



La oxidación del barniz y la suciedad depositada encima de este lienzo eran muy evidentes. La resina del barniz fue identificada por los análisis químicos como resina de conífera. Dentro de esta clase de árboles, una de las resinas habituales utilizadas para la elaboración de barnices ha sido la de pino o colofonia. Esta resina dura, de color amarillorrojizo y transparente, produce películas frágiles que se ablandan a temperaturas relativamente bajas.

De esta resina también se aprovecha la parte volátil que es la esencia de trementina o aguarrás. Este disolvente ha sido muy utilizado en el campo de la restauración, pero envejece rápidamente y, siendo insaturado, es químicamente reactivo, ya que puede absorber oxígeno e irse transformando en sustancias resinosas a través de un mecanismo de polimerización similar al secado de los aceites. Actualmente se desaconseja su uso en restauración y ha sido sustituido por otros disolventes derivados del petróleo como son el white-spirit o la ligroina.

# La Asunción de la Virgen

Jusepe MARTÍNEZ Y LURBEZ (Zaragoza, 1600–1682)

310 x 220 cm

Óleo sobre lienzo

Hacia 1650

LA ALMUNIA DE DOÑA GODINA (Zaragoza), iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, lienzo titular del retablo mayor. Arzobispado de Zaragoza

OBRA NO EXPUESTA

RESTAURACIÓN

Planes 2006–2007 y 2008–2010. Albarium (Zaragoza). Dirección: Mercedes Núñez Motilva. 2010

La primera referencia historiográfica a la gran máquina a la que pertenece este lienzo es de 1957, y apareció en el *Catálogo monumental de España* realizado por Francisco Abbad. A partir de los años ochenta del pasado siglo vuelve a reclamar la atención de los investigadores, que la mencionan en estudios centrados en la localidad<sup>1</sup> o a propósito del autor de los lienzos, Jusepe Martínez<sup>2</sup>. El primer estudio monográfico lo realizó Arturo Ansón en 2002, en un número especial de *Ador*, la revista del Centro de Estudios Almunienses, donde ya denunciaba el lamentable estado de conservación del retablo.<sup>3</sup> Ocho años después es restaurado, publicándose el correspondiente informe técnico al que precede un estudio de carácter histórico-artístico de José María Carreras.<sup>4</sup>

La fabricación de la mazonería, según Ansón,<sup>5</sup> debió de producirse hacia 1645-1647, por semejanzas tipológicas y formales con otros retablos documentados. El mismo investigador lo clasificó como protobarroco, estilo que en Aragón se desarrolla a partir de 1640. Los comitentes estaban al tanto de las novedades acontecidas en la capital del reino, pues ésta es una de las primeras veces en que se emplea la columna salomónica gigante, como ocurre en el retablo de Nuestra Señora la Blanca (1642-1644) de la Seo zaragozana. En La Almunia flanquea majestuosamente los lienzos del primer piso, aportando dinamismo a las escenas pintadas, que contrastan por sus figuras de volúmenes rotundos y comedido movimiento.

Su dorado se retrasó hasta 1660-1666 a causa de la desfavorable coyuntura económica: guerra, peste y crisis de subsistencia típicas del Antiguo Régimen. Para pagar a Jusepe Martínez el concejo tuvo, de hecho, que vender tierras de propiedad municipal en septiembre de 1650. Esto da idea del enorme dispendio que suponía la adquisición de un mueble litúrgico de su envergadura y calidad. Sufrió además un desmontaje y posterior adecuación a la nueva cabecera de la iglesia, remodelada hacia 1786.<sup>6</sup>

Por lo que respecta a los veinticuatro lienzos que lo adornan, fueron elaborados entre 1647 y 1651-1652, de acuerdo con dos documentos<sup>7</sup> encontrados por Vicente González

Hernández, que acreditaban como artífice a Jusepe Martínez. Este zaragozano acumulaba en su persona la condición de artista y teórico por haber reflexionado sobre su mester en un tratado de pintura titulado *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (ca. 1675). Fue además pintor de Felipe IV y amigo de Velázquez, lo que le confirió cierta fama allende las fronteras aragonesas.<sup>8</sup>

La identificación de los santos pintados en La Almunia corrió a cargo de Ansón en la citada *Ador*, ligándolos a las devociones locales e inscribiéndolos en un programa iconográfico contrarreformista,<sup>9</sup> si bien Carreras expresa dudas sobre la existencia de un programa de conjunto, así como sobre alguna de las identificaciones.<sup>10</sup> El mismo Ansón valoró estilísticamente las telas ahondando en sus débitos con la pintura de sus contemporáneos, y encontró algunas de las fuentes grabadas en que se inspiró Martínez –procedimiento habitual en la época–, concluyendo que el tratamiento de los temas iconográficos está en sintonía con el talante resueltamente católico de su autor, como manifiestan afirmaciones de los *Discursos* espigadas aquí y allá.<sup>11</sup>

En esa línea de verificación de las ideas teóricas expresadas por Jusepe Martínez, y partiendo siempre del análisis de as-



Retablo mayor de la Asunción. Iglesia parroquial de La Almunia de Doña Godina (Zaragoza).



pectos iconográficos y formales concretos del lienzo principal de la *Asunción de la Virgen*, expondré algunos de los procedimientos y elementos que intervinieron en su gestación, adscribibles al contexto artístico europeo renacentista y barroco.

Josepe Martínez había realizado poco antes otra *Asunción* (firmada la víspera de Nochebuena de 1649) para el retablo de la iglesia parroquial de Santa María de Uncastillo. Ya señalé las diferencias de tratamiento entre ambas.<sup>12</sup> En la que nos ocupa evitó el modelo erguido que asciende con o sin ayuda de ángeles (Ascensión), representando a la Virgen sentada, lo que rara vez sucede en la iconografía cristiana.<sup>13</sup> Tampoco la pintó con el mentón alzado y mirando a las alturas sino hacia abajo, donde transcurre la escena del descubrimiento del sepulcro vacío por los apóstoles. De éstos sólo san Pedro cruza su mirada con la de ella y, junto a san Pablo, al otro extremo del sepulcro, forma la

base de un triángulo que articula la composición poniendo en relación los dos niveles que se aprecian netamente separados en el cuadro, el celestial y el terrenal. En el primero, bañado por una anaranjada luz de atardecer, asistimos en realidad a la glorificación de María, en medio de un concierto angélico y de inquietos *putti* que revolotean asidos a los pliegues de su manto, como si acabaran de depositarla delicadamente en las nubes. Bajo ellas, en el segundo registro, se ubica la mayor parte de los apóstoles, que, envueltos en tinieblas simbólicas, no aciertan todavía a explicarse el vacío sepulcral.

La contención con que ha sido tratado este tema iconográfico mariano es notable. Tan reposado esquema compositivo está más cerca del clasicismo romano del siglo XVI —egregiamente representado por la rafaelesca *Madonna di Monteluce*<sup>14</sup>—, que de las *Asunciones* de Guido Reni o de las apoteosis rubensia-

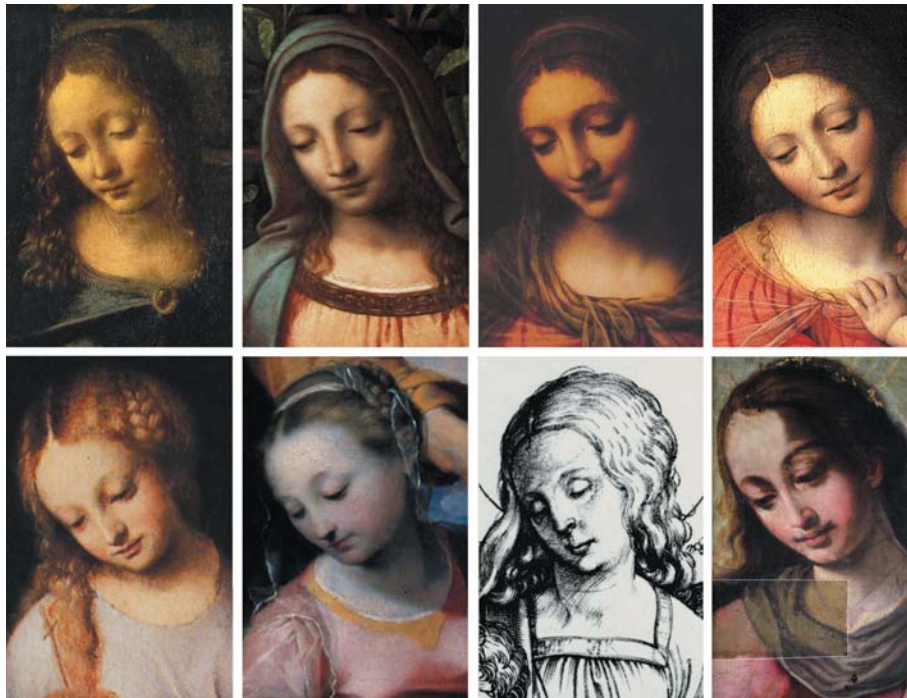


*Pala Oddi*, Rafael, 1503. Pinacoteca Vaticana • *Coronación de la Virgen (Madonna di Monteluce)*, Giulio Romano y Giovan Francesco Penni, 1505-1525. Pinacoteca Vaticana.



*Asunción de la Virgen*, Guido Reni, ca. 1616-1617. Génova, Iglesia de San Ambrosio • *Asunción de la Virgen*. Grabado de Schelte Adamsz de Bolswert a partir de Rubens, ca. 1604-1659.

Secuencia comparativa de ocho cabezas de Virgen, del *Quattrocento* florentino al barroco español, pasando por el renacimiento nórdico. De izquierda a derecha, arriba: *Virgen de las rocas* de Leonardo • *Virgen de las rosas* de Luini • *Sagrada familia con san Juanito* de Luini • *Sueño del Niño Jesús* de Luini; abajo: *Virgen con el Niño y san Juan* de Correggio • *Virgen de las cerezas* de Barocci • *Virgen del mono* de Dürero • *Asunción* de Martínez.



nas. A decir de Anson estas obras habrían inspirado también al pintor aragonés,<sup>15</sup> pero mal podían cuadrar a su espíritu de pintor católico las agitadas composiciones de sus coetáneos barrocos. La *Asunción* reniana de la iglesia de San Ambrosio (Génova, ca. 1616-1617), en la que María está siendo elevada a los cielos por un abigarrado grupo de ángeles, anuncia ciertamente el ímpetu barroco<sup>16</sup> propio del arte romano de Urbano VIII, en cuyo clima de religiosidad triunfante trabajarán Cortona o Bernini. La lección que Martínez extrajo de los boloñeses y, sobre todo, de su máximo exponente, Guido Reni,<sup>17</sup> hay que buscarla en este lienzo principalmente en el sabio uso del claroscuro. Como en la tela homónima de Uncastillo, contribuye éste a diferenciar a los apóstoles que contemplan ya a la reina de los ángeles, de aquellos otros cuyos rostros y brazos gesticulantes apenas columbramos tras el sarcófago, sutilmente labrado con roleos vegetales.

El propio Martínez dejó constancia escrita de cuál era el precepto más importante que se debía respetar al ejecutar temas sagrados: que “atiendan más a la devoción y decoro que a lo imitado”, por haber visto “a muchos graves pintores ser sus obras muy censuradas [...] por significar sus figuras ajenas de toda verdad y expresión histórica, colocándolas de extravagantes modos, sin decencia, sino atropelladamente”.<sup>18</sup> En palabras de Pacheco, el objetivo del pintor no era otro que “mover el ánimo de quien mira” cual teólogo mudo o predicador silencioso del pueblo,<sup>19</sup> según la equivalencia *ut pictura rhetorica divina* establecida por Paleotti. Siendo de ese modo el cuadro expresión plástica del sermón religioso, se entiende hasta qué punto la coyuntura artística presente y pasada se explotaba en función del aprovechamiento moral.

Volviendo a la cuestión de cómo Jusepe Martínez pudo concebir esta *Asunción*, veamos qué otros materiales de su cartapacio traía en auxilio de su ingenio.<sup>20</sup> Para él la *mimesis*—en el sentido de representación pictórica— debía plasmar la esencia sublimada de los seres, como defendían Giovanni Battista Agucchi y el círculo romano de Domenichino,<sup>21</sup> a quien el propio Martínez dice haber tratado personalmente. En efecto, si el primero afirmaba que “para obrar con perfección no se debería indagar cómo fue el rostro de Alejandro o de César, sino el de un rey o un capitán magnánimo y fuerte”,<sup>22</sup> el aragonés escribió en apoyo de su tesis sobre el decoro de las pinturas sacras: “Pongamos caso en lo humano: pintase y eligiese el pintor, por docto y científico que sea, una figura de una reina. Cosa tan soberana la hiciese con acción descompuesta, quitándole el señorío debido a la majestad. Por mucho que hubiera cumplido con el arte sería muy mal recibida su obra”.<sup>23</sup>

Tratándose de la *regina coeli*, sin perjuicio de que se inspirara en una mujer de carne y hueso para obtener esa frescura que sólo puede aportar la observación del natural, Martínez no dudó en recurrir a precedentes maestros que habían sabido representarla como convenía.

Esta hermosa Virgen de la Almunia, que las fotos de detalle de la restauración permiten ver sin la deformación perspectiva a que obliga su contemplación *da sotto in su* en el retablo, recuerda en su disposición y actitud a un modelo pictórico femenino bien establecido, de larga tradición en la pintura italiana desde el *Quattrocento* y que cundía por el taller florentino de Andrea del Verrocchio y discípulos. Entre estos se contaba Leonardo da Vinci, que lo elevó a cotas de



*Virgen con el Niño y san Juan*, Antonio Allegri 'Correggio', ca. 1516-17. Museo del Prado • *Virgen del Rosario y santo Domingo*, Federico Barocci, 1593. Pinacoteca Diocesana de Senigallia, Las Marcas.

belleza inigualable en la *Virgen de las rocas* (versión del Museo del Louvre, ca. 1483-1486).<sup>24</sup> Jusepe Martínez ponderó precisamente a Leonardo entre los artistas italianos que efigiaron a la Virgen con “divina elección”. Elogió además a Correggio (Antonio Allegri) y, entre los “modernos”, a Federico Barocci.<sup>25</sup> Del primero baste citar la exquisita *Virgen con el Niño y san Juan* (Museo del Prado, ca. 1516-17), de ambientación leonardesca, cuya virgen también está pintada de tres cuartos, con la cabeza ladeada y mirada baja; y del segundo, su *Virgen de las cerezas* (Pinacoteca Vaticana, ca. 1573), no menos deliciosa, o la *Virgen del Rosario y santo Domingo* (Pinacoteca Diocesana de Arte Sacro de Senigallia, las Marcas, 1593), por citar dos que remedan en la pose del rostro a las anteriores.

Todavía es posible añadir más modelos a esta personal poliantea de imágenes que estaba construyendo Martínez, a saber, las vírgenes de Bernardino Luini,<sup>26</sup> a quien considera discípulo de Correggio.<sup>27</sup> De Luini llegó a ver un cuadro en Roma, asegurando que “en la magestuosa divinidad que representava la madre de Christo Señor nuestro no es posible que se halle, aun en la más capaz ponderación, la alabanza que se merece”.<sup>28</sup> La *Virgen de las rosas* (Pinacoteca Brera, Milán, ca. 1520-1525), la virgen de la *Sagrada Familia con san Juanito* (Museo del Prado, ca. 1525-1530) o la del *Sueño del Niño Jesús* (Museo del Louvre, 1532) pueden ilustrar este aprecio del aragonés y siguen muy de cerca el prototipo de Leonardo en la citada *Virgen de las rocas*.

Junto a Leonardo, Durero es el otro gran referente para Martínez en materia de decoro sagrado, pues ambos lograron plasmar con suma maestría la vida interior (*affetti*) que anima a las figuras pintadas,<sup>29</sup> habilidad sumamente importante para ejecutar temas religiosos. Existían diversas estampas

del alemán, con la Virgen y el Niño como protagonistas, que pudieron estar a su alcance –igual que el *San Jerónimo en su estudio*, empleado para un lienzo del banco del retablo castellano–. Aparte de la serie xilográfica de la *Vida de la Virgen* (1511), habría que citar grabados sueltos como la *Virgen de la libélula* (ca. 1495) o la *Virgen del mono* (British Museum, ca. 1498). En ésta última, de cabeza grácilmente ladeada y mirada baja, reencontramos precisamente el filón leonardesco,<sup>30</sup> que gozó de amplia fortuna en Europa por efecto de los viajes a Italia de artistas tan distantes, geográfica y cronológicamente, como Durero y Martínez.

Muy diferente es el tratamiento que reciben los apóstoles. Para encuadrar esta cuestión me remito a cuanto dije a propósito del retablo de Uncastillo. Es revelador que el san Pedro de su lienzo central –el de La Almunia lo recuerda hasta en las sandalias– se inspire en el tipo humano de la estampa riberesca de *San Pedro orante*.<sup>31</sup> Martínez había elogiado precisamente al *Spagnoletto* como “insigne pintor imitador del natural con gran propiedad”.<sup>32</sup> Los demás apóstoles, hirsutos, de rostros ajados y surcados de arrugas, han sido también representados de manera mucho más naturalista, según entiende el decoro Martínez.<sup>33</sup>

Por lo que respecta a los ángeles, demuestran que conoció bien el variado repertorio reniano –de cuyos adolescentes músicos existían buenos ejemplos en el Oratorio de Santa Silvia en San Gregorio al Celio, Roma–. En el lienzo almunienso aparecen usados, compositivamente, a la manera del boloñés. No obstante, Martínez también recurrió aquí a las estampas, empleo que justificaría esta afirmación suya: “Para valerse del trabajo ajeno no se requiere menos gracia que para la invención propia, porque esto no se toma más sobre lo visto, añadiendo cierta bizarria que da mayor real-

ce y es permitido en todo genero de profesión”.<sup>34</sup> como atestigua la pareja de *putti* abrazados<sup>35</sup> a la izquierda de María, copiada casi literalmente de un grabado de Jan Saenredam (*Venus entre Baco y Ceres*) a partir de una composición de Hendrick Goltzius.

En definitiva, las opciones estéticas presentes en el corazón del retablo almuniese demuestran una erudición visual que va más allá de las prácticas comunes en los talleres de la época. Están traduciendo unas ideas pictóricas, todavía en fermento, que Martínez cristalizará en forma de tratado –al final de una larga vida profesional– casi un cuarto de siglo después.

M<sup>a</sup> Elena Manrique Ara

•••

- 1 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España (Zaragoza)*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, p. 176. En estudios sobre la localidad, cfr. BORRÁS GUALS, Gonzalo Máximo, “La Almunia de Doña Godina”, en FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy (dir.), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, vol. I, Zaragoza, Unali, 1980, p. 159; e “Historia del Arte II”, en *Enciclopedia Temática de Aragón*, vol. IV, Zaragoza, Moncayo, 1987, p. 447. Vid. también ALLO MANERO, María Adelaida, y MATEOS GIL, Ana Jesús, *La Almunia de Doña Godina. Guía histórica-artística*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1987, p. 55.
- 2 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente, *Jusepe Martínez (1600-1682)*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1981, p. 74-75.
- 3 ANSÓN NAVARRO, Arturo, “El retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de La Almunia de Doña Godina y las pinturas de Jusepe Martínez”, *Ador*, 6 (monográfico especial), Zaragoza, 2002, pp. 5-74.
- 4 CARRERAS ASENSIO, José María, *Retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. La Almunia de Doña Godina. Informe de la restauración*, Zaragoza, Ayuntamiento de La Almunia de Doña Godina, 2010.
- 5 Para todo lo referido a la cronología y tipología del retablo, cfr. ANSÓN, “El retablo mayor...”, 2002, pp. 10-27. También elaboró una hipótesis a



Virgen del mono.  
Grabado de Alberto Durero, ca. 1498.

favor de Antonio de Messa como autor de la mazonería, que José María Carreras valora en sus diferentes calidades. Cfr. CARRERAS, *Retablo mayor...*, 2010, pp. 37-39.

- 6 ANSÓN, “El retablo mayor...”, 2002, pp. 7-10, 13-14 y p. 72, n. 36.
- 7 De 23 de noviembre de 1647 y de 3 de junio de 1650, respectivamente. Cfr. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, *Jusepe Martínez...*, 1981, p. 175, doc. 75, y p. 177, doc. 78.
- 8 Vid. una biografía en MANRIQUE ARA, María Elena, *Jusepe Martínez (1600-1682). Una vida consagrada a la pintura*, Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 2000.
- 9 ANSÓN, “El retablo mayor...”, 2002, pp. 28-31.
- 10 CARRERAS, *Retablo mayor...*, 2010, pp. 45-46.
- 11 ANSÓN, “El retablo mayor...”, 2002, pp. 32-69.
- 12 MANRIQUE ARA, María Elena, *Jusepe Martínez y el retablo mayor de Santa María de Uncastillo. Estudio histórico-artístico y de restauración*, col. “Martín Cortés”, 2, Zaragoza, Diputación Provincial, 2002, pp. 105-108.
- 13 Otro caso excepcional es, por ejemplo, un bajorrelieve esculpido por Donatello para la tumba del Cardenal Brancacci, en Sant’Angelo a Nilo (Nápoles). Citado en RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, tomo I / vol. 2, col. “Cultura Artística”, 5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 638.
- 14 Este óleo sobre tabla de la Pinacoteca Vaticana es de mano de Giulio Romano y Giovan Francesco Penni a partir de dibujos de Rafael –quien contrató una *Coronación de la Virgen* con las clarisas del convento de Monteluce (Perusa) poco antes de morir en 1520–. Al igual que la *Pala Oddi* (1503), ya lo puse en relación con la *Asunción* almuniese para ilustrar la admiración de Martínez por el arte de Sanzio. Vid. MANRIQUE ARA, María Elena, *Jusepe Martínez. Un pintor zaragozano en la Roma del Seicento*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, p. 56. La división, apenas suavizada por las nubes, entre los dos registros claramente apreciables en la Almunia demuestra que el pintor aragonés había estudiado bien aquellas obras, haciendo honor a lo que más tarde dejó escrito: “Los que han deseado acertar en esta parte [la del decoro] han seguido, por parecer de los más maestros, las disposiciones y aptitudes de las historias del gran Rafael de Urbino [...] decían éstos [Guido Reni y Domenichino] siempre que ninguno imaginase exceder al gran Rafael en situaciones y elecciones más bien colocadas ni con más expresión ni aun tanta de acciones propias [...] Que, aunque ahora se pinta por diferente rumbo y práctica, si no se funda en esta basa de estudios parará en ruina fácilmente”. MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. de María Elena Manrique, col. “Arte Grandes Temas”, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 184 y 188.
- 15 Explica, por ejemplo, que vería el lienzo de Génova a su paso por Italia, y aduce como prueba puntual el angelito prendido del manto de María “en posición semejante aunque contraria a la del que está a la derecha del cuadro de Reni”. Señala asimismo deudas, nada evidentes desde mi punto de vista, con una *Asunción* de Rubens –conocida quizá a través del famoso grabado de Schelte Adamsz de Bolswert–, en la postura de “san Pedro y el apóstol que, en pie, está tras él, en la parte inferior del cuadro”. ANSÓN, “El retablo mayor...”, 2002, p. 43.
- 16 La crítica actual ha reconocido su “animación más agitada y patética, casi barroca”. PACCIAROTTI, Giuseppe, *La pittura del Seicento. Storia dell’Arte in Italia*, Turín, UTET, 1997, p. 229.
- 17 Se le consideraba entonces la cumbre de la pintura, y así Pacheco se servía de él para exaltar por contraposición los logros naturalistas de Ribera. “Yo me atengo al natural para todo... y así lo hace Jusepe de Ribera, pues sus figuras y cabezas, entre todas las grandes pinturas que tiene el duque de Alcalá, parecen vivas y lo demás pintado, aunque sea junto a Guido Boloñés”. Citado por PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, col. “Alianza Forma”, 119, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 96. Además Reni es el otro “famoso pintor de Roma” a quien Martínez dice haber conocido en persona. Cfr. MARTÍNEZ, *Discursos...*, 2006, p. 187.
- 18 Cfr. MARTÍNEZ, *Discursos...*, 2006, p. 183. Sigue insistiendo en lo mismo durante el resto del tratado: “Que he visto muchas imágenes de la



- Virgen santísima y sus santos con tan poca veneración, que más movían irrisión que respeto, cosa indigna de pintor católico”; y en otro lugar: “las pinturas que se deben hacer para ser veneradas no sean hechas con *extravagantes posturas y movimientos extraordinarios*, que mueven más a indecencia que a veneración”. MARTÍNEZ, *Discursos...*, 2006, pp. 189, 202, respectivamente. Como norma general, había establecido que se debe “guardar un decoro y propiedad de las aptitudes, dando aviso de los errores en que han caído muchos perdiendo sobrado crédito por no haber atendido a la buena disposición, poniendo en sus historias *figuras extravagantes y despropósitos escorzos*, dejando de hacer las acciones convenientes para la significación de su historia”. MARTÍNEZ, *Discursos...*, 2006, p. 184. El subrayado es mío.
- 19 No es extraño que nuestros teóricos del arte se expresaran en esos términos, dado el predominio de los temas sacros en la pintura española del Siglo de Oro. Acerca de cómo resuelve Josepe Martínez la dualidad retórica *prodesse / delectare*, cfr. “Retórica y arte de la memoria en los *Discursos*”, epígrafe 1.1.4 de la introducción a MARTÍNEZ, *Discursos...*, 2006, pp. 67-68.
  - 20 Entendido como potencia creativa de la mente. Para profundizar en las aplicaciones que tiene el arte de la memoria para la creación artística como complemento del ingenio, *vid.* MARTÍNEZ, *Discursos...*, 2006, pp. 69-70. Allí señalé que la experiencia del autor era que “la memoria sin el ingenio, y al contrario, no ofrecía frutos tan sazonados”. De hecho la consideraba la base de la pedagogía artística, no porque se deban “copiar” las obras de los grandes maestros” sino, antes bien, emularles, aprendiendo de tan singulares aciertos.
  - 21 MARTÍNEZ, *Discursos...*, 2006, pp. 36-37 y n. 88. Ansón citó a Bellori como fuente de esta tesis de los *Discursos*, pero el tratadista romano queda un tanto lejos de la imitación de la naturaleza, en clave clasicista, propugnada por Martínez. *Vid.* ANSÓN, “El retablo mayor...”, 2002, p. 32.
  - 22 Cfr. el Apéndice I de MAHON, Denis, *Studies in Seicento Art Theory*, Londres, The Warburg Institute y Universidad de Londres, 1947, p. 243.
  - 23 MARTÍNEZ, *Discursos...*, 2006, p. 202.
  - 24 Para entender el proceso de gestación de esta obra maestra y sus versiones, *vid.* CLARK, Kenneth, *Leonardo da Vinci*, col. “Alianza Forma”, 52, Madrid, Alianza Editorial, 1991 [1952], pp. 39-42.
  - 25 “He visto a hombres de mucho saber haber caído [...] y en particular en imágenes de la Virgen santísima y Cristo Señor nuestro, que es donde debe todo estudioso atender a hacerlas con divina elección. En esto se han señalado con extremo de bondad admirable el grande Alberto Durero y Lucas de Holanda y, de los italianos, el magno Leonardo da Vinci, el dulcísimo Correggio y, de los modernos, Federico Barocci, padre de la veneración”. MARTÍNEZ, *Discursos...*, 2006, p. 202. Páginas atrás había considerado ya a Correggio y al “angélico Federico Barocci” ejemplares en la representación de “imágenes de la Virgen santísima y sus santos”. MARTÍNEZ, *Discursos...*, 2006, p. 189.
  - 26 Citado erróneamente en los *Discursos* como Ludovico Luvino, no puede ser el artista flamenco elencado por Vasari. *Vid.* MARTÍNEZ, Josepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. Problemas filológicos y literarios de la edición crítica*, ed. de María Elena Manrique Ara, col. “Larumbe”, 55, Zaragoza, PUZ, 2008, pp. 54 y 232 (n. 54, 135).
  - 27 Aunque esto sea imposible por razones cronológicas, se explica porque al teórico y pintor aragonés le interesó mucho establecer genealogías de artistas –como se usaba desde Plinio el Viejo– por las que se transmitía la línea de la docta pintura, y Antonio Allegri era artista insigne de la escuela lombarda: “Este autor es tan admirable y amable en sus pinturas que excedió en esta parte a todos los que hasta aquí han tomado pinceles. Han seguido sus estudios casi todos los pintores de la Lombardía”. MARTÍNEZ, *Discursos...*, 2006, p. 213.
  - 28 MARTÍNEZ, *Discursos...*, 2008, pp. 54 y 232-233 (n. 54, 137).
  - 29 “Ambos raros en la especulación demostrativa de afectos naturales. Con tanta propiedad explicaron lo interno de las pasiones, así de gozo como de cualquier demostración de ánimo, que sólo en los afectos dejaron declarado en sus figuras los intentos de lo representado. Estos dos insignes maestros hicieron que sus figuras hablasen con sólo la acción. A más, que dieron la fisonomía tan viva que cualquiera conocerá en la cara de lo representado el ánimo y valor de cada cosa figurada”. MARTÍNEZ, *Discursos...*, 2006, pp. 216-217.
  - 30 Durero viajó a Italia en 1494-1495 y pudo dar con él a través de sus contactos con Lorenzo di Credi, compañero de Vinci en el taller de Andrea del Verrocchio. PANOFSKY, Erwin, *Vida y arte de Alberto Durero*, col. “Alianza Forma”, 27, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 90. El tema de la Virgen con el Niño era uno de los más requeridos como imagen devocional desde la Edad Media. *Vid.* un recorrido por su tratamiento en la pintura alemana y nórdica, con especial atención a Durero, en FOISTER, Susan, *Dürer and the Virgin in the garden*, Londres, National Gallery Company, 2004. Según la autora, “la constante exploración de variantes por Durero es comparable a los estudios que estaban realizando en Italia artistas como Leonardo da Vinci y Rafael más o menos por aquel entonces”. FOISTER, *Dürer...*, 2004, p. 18. La traducción es mía.
  - 31 MANRIQUE, Josepe Martínez y el retablo mayor..., 2002, pp. 68-69.
  - 32 MARTÍNEZ, *Discursos...*, 2006, p. 188.
  - 33 “El que ha de hacer una historia no sólo no se ha de contentar con lo dicho, sino atender también a muchas particularidades y variaciones [...] De donde lo primero sea, en el colorido, variando las encarnaciones según las personas, dando a las vírgenes y mujeres delicadas colorido blando y apacible, no quitando por esto el relieve de que necesita”. MARTÍNEZ, *Discursos...*, 2006, p. 189.
  - 34 MARTÍNEZ, *Discursos...*, 2006, p. 211.
  - 35 Vuelven a aparecer, por ejemplo, en su *Aparición de Santiago al beato Cayetano de Thiene*, de la iglesia de Santa Isabel de Zaragoza. ANSÓN, “El retablo mayor...”, 2002, p. 43.



El lienzo de *La Asunción*, como la mayoría de los lienzos del retablo mayor de la iglesia parroquial de La Almunia de Doña Godina, no estaba montado en un bastidor, sino que estaba clavado sobre una tablazón de madera. La cuadrícula formada por los travesaños verticales y los horizontales se evidenciaba por el anverso, marcándose sus aristas sobre la pintura y provocando pérdidas en dichas zonas. No fue necesaria la eliminación de esta estructura, sino que se adecuó para evitar los problemas que había causado sobre la tela y la pintura. Se biselaron los cantos interiores, se alisaron los ensambles, se reintegraron las faltas y se sustituyeron los casetones de madera por tableros de madera contrachapada con tratamiento anticarcoma.



Una vez restaurado el soporte se pudo continuar con el resto de la intervención. En la imagen inferior se puede observar una fase del proceso de eliminación de deformaciones y tensado de la tela. La capa pictórica aparece toda protegida con cola y papel. Sobre el perímetro se colocaron bandas de papel engomado que, al secar, tensaron los lienzos. El secado del lienzo se finalizó aplicando ligera presión sobre él.

## Santa María Magdalena

**Giacinto BRANDI** (Gaeta [o Poli], Italia, 1621–Roma, 1691)

281 x 180 cm

Óleo sobre lienzo

Hacia la década de 1660

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 122). Iglesia del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, Zaragoza

## San Jerónimo penitente

**Giacinto BRANDI** (Gaeta [o Poli], Italia, 1621–Roma, 1691)

273,5 x 172 cm

Óleo sobre lienzo

Hacia la década de 1660

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 125). Iglesia del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, Zaragoza

### RESTAURACIÓN

Pedro Antonio Perales Burgaz (Zaragoza). 2010 y 2009

Fue el arzobispo de Zaragoza Diego Castrillo quien fundó en el año 1683 el llamado Hospital de Convalecientes, centro asistencial que asumió las funciones y el nombre del antiguo Hospital General de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Gracia tras su destrucción durante los Sitios (1808-1809). En la iglesia del otrora Hospital de Convalecientes, ahora de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Gracia, encontramos adosados a los cuatro machones que sustentan la cúpula central cuatro altares de igual traza que alojan, cada uno de ellos, un gran lienzo. Están dedicados, respectivamente, a Cristo crucificado, San Juan Bautista, Santa María Magdalena y San Jerónimo. Estos dos últimos son los lienzos estudiados.

El ilustrado Antonio Ponz nos informa de que el autor de las cuatro pinturas es Giacinto Brandi y de que fueron traídos desde Roma por Diego Castrillo Álvarez,<sup>1</sup> quien desempeñó allí el cargo de auditor del Tribunal de la Rota, antes de ser nombrado obispo de Cádiz (1673-1676) y luego arzobispo de Zaragoza (1676-1686).<sup>2</sup> La directa vinculación de estos cuadros con Castrillo se ha podido verificar en las recientes restauraciones al descubrir que llevaban en el reverso un sello de lacre con el escudo de armas del arzobispo, que coincide con el que ostenta el retrato suyo que conserva el mismo hospital, obra de Bartolomé Vicente,<sup>3</sup> y el labrado en piedra de la fachada de su iglesia.<sup>4</sup> Sólo una diferencia significativa: estos dos últimos escudos llevan timbre arzobispal (sombbrero y cordón con borlas) y no así

el sello de lacre, indicio claro de que fue estampado antes de ser obispo (1673), lo que aporta una datación *antequem* para los cuadros. Es posible que los mandara marcar así al traerlos desde Roma para certificar su propiedad. La obra de Brandi en España fue estudiada por Pérez Sánchez, dando cuenta de las pinturas de Zaragoza.<sup>5</sup> Otros inventarios y estudios también las recogen.<sup>6</sup> Exceptuando el cuadro del Santo Cristo, los otros tres están dedicados a santos penitentes, lo que no parece casual y posiblemente obedezca a una intención programática por parte del encargante (fuera o no el arzobispo Castrillo).

Brandi tuvo en Roma su primera formación en el taller del escultor Alessandro Algardi, quien le animó hacia el dibujo. Luego trabajó a las órdenes del boloñés Giovanni Giacomo Sementi, un imitador de Guido Reni. En 1638 marchó a Nápoles y en 1646 se encontraba en Roma, trabajando con Giovanni Lanfranco. En 1647 ingresó en la Accademia dei Virtuosi, en el Panteón de Roma. Desde 1651 estuvo presente en las reuniones de la Academia de San Lucas. Por el año de 1657 era considerado uno de los más prestigiosos pintores de la ciudad. Era entonces en él patente la influencia de Mattia Preti. En los años sesenta estaba ya en posesión de un estilo personal basado en pinceladas matéricas y viva-



Retablo de Santa María Magdalena. Iglesia del Hospital de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Gracia, Zaragoza.





Escudo del arzobispo Diego Castrillo. Detalle en el *Retrato de Diego Castrillo*, Bartolomé Vicente. Colección Diputación Provincial de Zaragoza • Escudo del arzobispo Diego Castrillo en la portada de la iglesia del Hospital de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Gracia, Zaragoza • Escudo de Diego Castrillo. Sello de lacre en el reverso del cuadro *San Jerónimo*, de Giacinto Brandi. Iglesia del Hospital de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Gracia, Zaragoza.

ces juegos lumínicos que daban a las formas unas cualidades casi esculturales. En 1668 fue nombrado Príncipe de la Academia de San Lucas. Más adelante evolucionaría hacia un mayor clasicismo y ponderación de la línea. En Italia son suyas las siguientes obras: *El sueño de San José* (Galería Corsini), escenas de la vida de la Virgen en Santa María in Via Lata (sólo una conservada), escenas mitológicas al fresco en el Palacio Pamphili de la Plaza Navona, *Lot y su hijas* (Galería Corsini), capilla de San José en la iglesia de Gesù e Maria, *Los cuarenta mártires* de la iglesia de la Estigmatización de San Francisco (todas en Roma); frescos y lienzos dedicados al *Martirio de San Erasmo* (cripta de la catedral de Gaeta), *San Roque* en su iglesia de Roma, *San Sebastián* (Florenia, Fundación Longhi), *San Gregorio en éxtasis* (Monte Porzio Catone), *San Carlos Borromeo administrando la comunión a los apesados* (Milán, Santa Maria della Vittoria); *Anunciación* de la iglesia de Santa Maria Annunziata, frescos de las bóvedas y cúpula de la iglesia de San Carlo al Corso, *Martirio de San Blas* de la iglesia de San Carlo ai Catinari, altar del *Ángel Custodio* en la iglesia de Santi Angeli Custodi, altar de *La Coronación de la Virgen* en la iglesia de Gesù y Maria, frescos de San Silvestre in Capite, *Martirio de San Andrés* en Santa Maria in Via Lata y *La Santísima Trinidad* en Santa Francesca Romana (todas estas iglesias en Roma).<sup>7</sup>

La representación de María Magdalena como penitente que, según la leyenda, vivió retirada durante treinta años en una cueva próxima a Marsella -la Sainte-Baume-, responde a los cánones iconográficos habituales. Se le muestra semidesnuda, aunque recatada, con larga cabellera rubia y en actitud piadosa, en un paraje natural solitario. Atributos típicos de su condición eremítica y penitente son las lágrimas que caen por sus mejillas, el texto sagrado y una rústica cruz a sus espaldas, y la calavera a los pies. La armoniosa estructura piramidal a la que está sometida la figura no está reñida con su arrebatada expresión fervorosa, que gana potencia gracias a la fuerza cromática, al cielo borrascoso que intensifica los efectos dramáticos y a la combinación de varias líneas compositivas diagonales que otorgan dinamismo y agitación al conjunto.

El responsable de la restauración del cuadro, Pedro Perales, en sus pesquisas realizadas durante la intervención sobre el mismo, dio en Madrid con el sorprendente hallazgo de otra versión de *Santa María Magdalena* prácticamente idéntica a la nuestra, algo menor de tamaño (273 x 178 cm). Asimismo se tomó la molestia de visitar y tomar fotografías en el convento de la Purísima Concepción de monjas Clarisas, antes de Capuchinas, en Toledo, donde se encuentran otras dos importantes obras de Brandi en España que son *San Fernando ofrece a la Virgen* y *San Hermenegildo la toma de Sevilla* y *Visión de Santa María Magdalena Pazzis*.<sup>8</sup> Por mi parte



*Santa María Magdalena*. Casa General de las Hermanas de la Caridad de Santa Ana, Zaragoza. • *Santa María Magdalena*, Giacinto Brandi. Colección particular • *San Fernando ofrece a la Virgen* y *a San Hermenegildo la toma de Sevilla*, Giacinto Brandi, ca. 1670. Convento de las Capuchinas de Toledo • *Visión de Santa Magdalena de Pazzis*, Giacinto Brandi, ca. 1670. Convento de las Capuchinas de Toledo.





Retablo de San Jerónimo. Iglesia del Hospital de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Gracia, Zaragoza.

puedo añadir otra *Magdalena* inédita que se conserva en la casa general de las Hermanas de la Caridad de Santa Ana, en Zaragoza. Copia la del Hospital y podría también ser del siglo XVII, aunque es bastante más pequeña y de calidad notablemente inferior. No debe pasar por alto que dicha congregación religiosa ejerce sus funciones asistenciales, desde su fundación a principios del siglo XIX, en el mismo hospital donde se encuentra la versión original.

También a San Jerónimo († Belén, 420) se le representa en su faceta de penitente, pues de igual modo afirma la tradición que pasó muchos años de su vida retirado, dedicado a la oración y al estudio y traducción de las Sagradas Escrituras, lo que daría lugar a la famosa versión latina de la Biblia, conocida como Vulgata. La trompeta que asoma simboliza la inspiración divina que recibió en su labor de exegeta, plasmada en la pluma, libro y rollo de papel que tiene junto a sí. Su parcial desnudez, la piedra con la que se golpeaba el pecho situada sobre el rollo de papel, un crucifijo y una calavera son los elementos iconográficos que apoyan su figuración como penitente. El manto rojo es emblema de la dignidad cardenalicia que alcanzó. Otro atributo habitual suele ser el león que vivió mansamente junto al santo

desde el momento en que le curó de una espina clavada en su pata. Aparentemente no está presente, pero tras una observación atenta del cuadro se puede sugerir que el artista pintó la roca situada junto a la cabeza de San Jerónimo con la intención manifiesta de asemejarla al morro de un león.<sup>9</sup> Recurso, por cierto, bien barroco por lo que comporta de juego entre apariencia, realidad y símbolo. Como barroco es en su más pleno sentido el énfasis gestual, el estudio naturalista del personaje y, al igual que en la anterior pintura, el cielo borrascoso, el cromatismo encendido, los contrastes lumínicos y la composición dinámica.

Como muchos otros pintores, Brandi fue permeable a las diversas tendencias que configuraron el proteico panorama de la pintura romana de la segunda mitad del siglo XVII. Aunque estas dos obras son relativamente sencillas, es patente su gusto por la aparatosidad y los efectos emotivos, en la línea cultivada por renombrados artistas como Giovanni Lanfranco, el Guercino o Mattia Preti, cuya producción conoció bien Brandi. No renuncia a los recursos claroscuro y naturalistas de tradición caravaggiesca, ni tampoco a la densidad y calidez cromática de ascendencia veneciana, aunque también es perceptible el gusto por los valores clasicistas de la línea y de la monumentalidad de las formas. Características que, sabiamente conjugadas, creemos que son las que dieron lugar a ese personal estilo al que se refiere Restaino<sup>10</sup> alcanzado por Brandi en los años sesenta del siglo XVII.

En el siglo XVIII los lienzos de Brandi fueron destinados a los cuatro altares que se erigieron en la iglesia del Hospital de Convalecientes, siendo dotados de unos aparatosos marcos dorados de gusto rococó, ricamente tallados a base de rocallas, palmas y espejos yuxtapuestos que generan un ritmo intensamente plástico y dinámico. Cada marco lleva labrado en su copete un emblema referido al tema que le corresponde. Concretamente, en el de San Jerónimo, una trompeta; y en el de la Magdalena el vaso de perfume, atributo muy característico del que, sin embargo, carece la pintura. El marco de San Jerónimo aparece además firmado con una inscripción incisa –*Josef Almudebar Año 1789*– lo que da una indicación cronológica muy precisa de cuándo se montaron estos altares y desvela el nombre del artifice que llevo el trabajo a cabo. Un siglo después se hicieron las mesas de altar, a juego las cuatro, en madera marmoleada y de diseño sobriamente clasicista a base de pilastras acanaladas y sencillas molduras, con un panel central que exhibe en relieve los atributos propios de cada dedicación. Su autor, Cristóbal Ros, firmó y fechó la mesa del altar de San Jerónimo: *C. Ros. me fecit, año 1891* (inciso en el lateral derecho).

José Ignacio Calvo Ruata

•••

- 1 PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, 1786-1794, t. XV, p. 55. Existe edición moderna: Madrid, Aguilar, 1989, vol. 4, p. 197.
- 2 Para unas notas sobre la prelatura en Zaragoza del arzobispo Castrillo véase: SERRANO MARTÍNEZ, Armando, "Episcopologio de Zaragoza", *Aragonia Sacra*, XVI-XVII, Zaragoza, 2001-2003, p. 225.
- 3 ANSÓN NAVARRO, Arturo, "Aportaciones sobre el pintor aragonés Bartolomé Vicente (1632-1708)", en *El Arte Barroco en Aragón. Actas. III Coloquio de Arte Aragonés. Huesca, 19-21 diciembre 1983. Sección I<sup>o</sup>*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1985, pp. 332-333.
- 4 El primer cuartel del escudo corresponde al apellido Castrillo: en campo de plata, un castillo de gules, y brochante sobre el todo una

banda de sable; bordura de gules, con ocho bezantes de oro. El expediente de limpieza de sangre de Diego Castrillo se conserva en la catedral de Sevilla (1655). Véase: MOGROBEJO, Endika, Irantzu, y Garikoitz de, *Diccionario Hispanoamericano de Heráldica, Onomástica y Genealogía*, Bilbao, Mogrobejo-Zabala, vol. XXXV, 2007, pp. 298 y 302.

- 5 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Universidad de Madrid y Fundación Valdecilla, 1965, p. 247 y lam. 63.
- 6 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, t. I, p. 134. BLASCO IBAZO, José, "Hospital de Nuestra Señora de Gracia", en *¡Aquí... Zaragoza!*, Zaragoza, El Noticiero, 1960, vol. VI, p. 168. GÁLLEGO, Julián, *Zaragoza en las Artes y en las Letras*, col. "Aragón", 31, Zaragoza, Librería General, 1979, p. 57. ANSÓN NAVARRO, Arturo, y BOLOQUI LARRAYA, Belén, "Zaragoza Barroca", en FATÁS CABEZA, Guillermo (dir.), *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1982, p. 232 (última edición revisada: Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza e Institución Fernando el Católico, 2008, p. 258). CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura. Escultura. Retablos*, Zaragoza, DPZ, 1991, pp. 467-470. ANSÓN NAVARRO, Arturo, *El entorno del*

*Convento del Carmen de Zaragoza. Una reconstrucción histórica y artística. Siglos XIII al XVIII*, Zaragoza, Elazar Ediciones, 2007, pp. 328-331 y 334-335. <http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 122 y 125]

- 7 Datos extractados de la síntesis que ofrece: RESTAINO, Concetta, "Brandi, Giacinto", en TURNER, Jane (editor), *The Dictionary of Art*, Londres, Macmillan Publishers Limited, y Nueva York, Grove's Dictionaries Inc., 1996, vol. 4, pp. 666-667.
- 8 PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana...*, 1965, p. 246.
- 9 Debo esta aguda observación al restaurador del cuadro, Pedro Perales.
- 10 Esta autora recoge también la noticia de que entre 1666 y 1671 Brandi envió lienzos, principalmente de santos, a la iglesia del Hospital de Santa María de Gracia en Zaragoza y al convento de las Capuchinas de Toledo (RESTAINO, "Brandi, Giacinto", 1996, p. 666). Pero esta afirmación parece responder a una lectura errónea del texto de Pérez Sánchez sobre que los cuadros de Toledo fueron encargados por el cardenal de Aragón, fundador del convento de Capuchinas que fue construido en Toledo entre los años 1666 y 1671; y sobre que los cuadros de Zaragoza se encuentran en el actual Hospital de Gracia, no en el antiguo destruido (PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana...*, 1965, pp. 246-247).

## RESTAURACIÓN

### Lienzo de Santa María Magdalena

La oxidación, la rigidez y la impregnación de aceites y ceras que había sufrido el soporte del cuadro de la Magdalena, provocó una falta de respuesta hacia los tratamientos habituales, con humedad, que se realizan para recuperar las dimensiones y la forma original del tejido. Se tuvo que realizar un reentelado, utilizándose para ello una tela de lino de tipo "PATTA", un tafetán de 190 gr/m<sup>2</sup> de gramaje, que se colocó en un telar italiano para someterla a los habituales procesos de "fatiga". Para adherirla se empleó "Beva film" activada con calor. Tras la adhesión, se eliminó el papel de protección de la ca-



pa pictórica y se procedió al montaje en un nuevo bastidor de pino, al que se le aplicó un tratamiento preventivo de insectos xilófagos. En sus cuatros esquinas se colocaron falcas metálicas regulables y en el resto de las cajas, cuñas de madera con topes para impedir su posible desprendimiento.

### Lienzo de San Jerónimo penitente

Las intervenciones que había sufrido el lienzo de San Jerónimo a lo largo del tiempo eran de diversa naturaleza. El mapa de daños recoge todas las "restauraciones" o "apaños" realizados con anterioridad. Lo más llamativo, era la cantidad de parches de diferente naturaleza, que llevaba el cuadro por el anverso y reverso. La naturaleza del material de los parches era variada: tela de lino, tela de algodón y papel. En cuanto a los adhesivos se encontraron: cera roja, cera negra, engrudo y cola de conejo. El problema principal, sobre todo respecto a los adhesivos de ceras, era que había penetrado en todos los estratos, incluida la capa pictórica, llegando a cambiar las características de su superficie.

- Límite de los parches aplicados por el reverso con cera roja y manchas dispersas de este mismo material
- Límite de los parches aplicados por el reverso con cera negra y manchas dispersas de este mismo material
- Límite de los parches aplicados por el anverso con cola orgánica y biselados con estuco
- Límite de los parches aplicados por el reverso con cola orgánica en la zona inferior
- Pliegues y abombamientos del soporte
- Sellos de lacre rojo en el reverso
- Pérdidas de tejido, cortes
- Repintes, ya sea directamente sobre la capa pictórica original o sobre los trozos de tela adheridos a la misma
- Zonas del perímetro donde ocasionalmente aparecen tiras de papel adheridas con cola orgánica y repintadas
- Quemaduras



## San Clemente Magno

**Bartolomé VICENTE** (Zaragoza, 1632–1708). Atribución

250 x 184 cm

Óleo sobre lienzo

Hacia 1660

**CALATAYUD** (Zaragoza), Ayuntamiento de Calatayud

RESTAURACIÓN

Plan 2004–2005. Manuel Enrique de las Casas Gil (Zaragoza). 2005

La pintura ofrece un compendio iconográfico de este santo que fue discípulo de los Apóstoles, sucedió a san Pedro en la cátedra de Roma y, condenado a trabajos forzados en una cantera, murió mártir en Crimea (actual Ucrania). Su cuerpo, atado a un áncora, fue arrojado al mar Negro a comienzos del siglo II de nuestra era.

Como es habitual en su imagen canónica, se presenta de pie y vestido de pontifical, con alba y estola ceñidas mediante cíngulo y rica capa pluvial bordada que ostenta un vistoso

broche con cabujones; va tocado con la tiara pontificia y su mano izquierda, con dos anillos, sujeta la cruz de triple travesaño propia de su dignidad, mientras bendice con la diestra. Su cuerpo se dispone de manera frontal al espectador, en postura bastante estática y con la mirada fija y penetrante, lo que unido al gesto serio del rostro barbado confiere al retrato una notable gravedad.

La figura se sitúa en un paisaje rocoso y, a sus pies, en el plano más próximo y ocupando el ángulo inferior izquierdo del lienzo, se dispone un áncora, atributo vinculado a su muerte. En el segundo plano y a ambos lados del protagonista son visibles sendas escenas hagiográficas: a la izquierda se ha representado el momento en que Clemente, como un nuevo Moisés, hizo brotar milagrosamente el agua de un peñasco situado cerca de las canteras donde trabajaba, en el lugar que le había sido indicado por un cordero. En los años siguientes a este acontecimiento taumatúrgico se produjeron en esa zona conversiones masivas, demoliciones de templos paganos y erección de numerosas iglesias de la nueva fe, lo que provocó la reacción del emperador Trajano, quien con el fin de atajar este movimiento de expansión cristiana envió a un general que ordenó arrojar a Clemente al mar con un ancla atada al cuello; es precisamente ese episodio martirial el que ha sido representado en la otra escena secundaria del cuadro, donde dos esbirros sostienen invertido el cuerpo del santo.<sup>1</sup> La mitad superior del lienzo está ocupada por una gloria con ángeles entre nubes que portan la palma del martirio y la corona de laurel con la que glorifican al santo,

Estado actual y reconstitución virtual del antiguo retablo de San Clemente Magno. Museo de la Semana Santa, Calatayud (Zaragoza).





todo ello en un ambiente de celaje denso y grisáceo roto por destellos y rayos de luz.

Desde un punto de vista formal, en el cuadro apreciamos un dibujo y un modelado acertados, un colorido variado que conjuga tonos fríos y cálidos, y un tratamiento de las calidades bastante notable que abunda en el detalle con cierta preocupación por la verosimilitud naturalista, especialmente en los ropajes. Aunque todavía es apreciable en la obra alguna pervivencia claroscuro, su artífice parece avanzar estilísticamente hacia un estilo más claro y luminoso. Esta progresión se aprecia también y especialmente en la pincelada, mucho más suelta y deshecha en los segundos planos y en el celaje, mientras en la figura principal se mantiene apretada y sometida a la línea del dibujo, y este contraste afecta también a la sensación dinámica que producen los ángeles frente al estatismo y severidad del protagonista, cuyo tímido movimiento se concentra en las extremidades.

La composición general resulta excesivamente convencional y responde a esquemas perfectamente definidos, en los que predominan la simetría y el equilibrio de masas, que se aplican como fórmulas seguras y de manera sistemática en la etapa naturalista de la pintura del siglo XVII y perviven en el pleno barroco. La presencia del instrumento martirial en primer término, las escenas hagiográficas a ambos lados del santo y la gloria con ángeles forman parte de esa puesta en escena recurrente de la que en Aragón encontramos numerosos ejemplos de cronologías y planteamientos pictóricos bien distintos, entre los que podemos destacar por su calidad el *San Orencio obispo de Auch* que preside su retablo en la basílica de San Lorenzo de Huesca, obra firmada y fechada en 1628 por Pedro Núñez del Valle, artista formado en Italia que mezcla en su pintura influencias del clasicismo y del tenebrismo caravaggiesco, y el *San Martín de Tours*, lienzo de altar que preside la capilla homónima en la catedral de Huesca, pintado en 1671 por Vicente Berdusán (Ejea de los Caballeros, Zaragoza, 1632-Tudela, Navarra, 1697), artista que se adscribe estilísticamente a la escuela madrileña del pleno barroco. La elección de estas dos obras no es aleatoria, pues la comparación con la pieza que analizamos permitirá al espectador avezado no sólo ponderar en su justa medida la calidad de la pintura bilbilitana, sino sobre todo situar estilísticamente a su autor en la transición de la pintura naturalista o del primer barroco a la del barroco pleno. Este cambio se produce en la pintura aragonesa con un cierto retraso respecto a la de otros focos peninsulares y podemos situarlo a finales de la década de 1660, aunque lógicamente en los años previos hay ya tentativas y síntomas que lo anuncian.

Respecto de la procedencia del cuadro, sabemos por Agustín Sanmiguel y Ana Isabel Pétriz<sup>2</sup> que en origen presidía el retablo de la capilla del hospital de Misericordia de Calatayud. Esta institución de beneficencia estaba sostenida por el municipio bilbilitano y se ubicaba en la calle Desamparados (antes de los Ferreros), entre las iglesias de San Andrés y Santa María la Mayor. El edificio del hospital fue deruido en fecha imprecisa, probablemente a raíz del traslado de la institución, a finales del siglo XVIII, al ya por entonces ex-seminario de Nobles de la Compañía de Jesús,

pero no así la capilla, que se ha conservado hasta la actualidad, aunque alterada en su configuración exterior e interior.<sup>3</sup> Cos y Erayalar, en su manuscrito fechado en 1845,<sup>4</sup> nos dicen que “esta iglesia se halla en la calle de los Desamparados, en el sitio que estuvo primitivamente el Hospital de Misericordia del cual era iglesia, es pequeña pero bonita, con varias molduras y media naranja, hoy en día está sin culto”. Seguramente unos años antes de esa fecha, h. 1830, fue vendida por la Junta Municipal de Beneficencia a Juan Gaspar y Vicente Baeza, y desde entonces y hasta ahora ha permanecido en manos de particulares, acondicionada como vivienda.

Al producirse la enajenación de la capilla, ésta fue despojada de su dotación mobiliar. El retablo mayor —y tal vez único— fue reubicado, fragmentado en dos partes, en la capilla del ex-seminario, donde ha permanecido hasta que en fechas recientes y tras su restauración<sup>5</sup> ha sido trasladado a lo que hasta el año 2000 fue iglesia del convento de San Alberto de MM. Carmelitas Descalzas, ahora reconvertida en Museo de la Semana Santa de Calatayud.<sup>6</sup> Tal como se presenta en la actualidad (fig. 1), se trata de un airoso y fino mueble litúrgico en madera dorada y policromada que consta de sotabanco, banco, cuerpo de piso y calle únicos, y ático. El banco alberga seis pinturas con representaciones de: *Santa Catalina*, *San Miguel*, *San Juan Bautista* y *Santa Lucía* (al óleo sobre tabla, en los netos de los plintos) y *San Esteban* y *San Francisco* (en lienzo sobre tabla, en las casas centrales que flanquean el sagrario). El cuerpo lo preside una imagen moderna de *San Clemente* cobijada por una hornacina, todo ello flanqueado por dos pares de columnas de orden corintio con el fuste escamado y los tercios inferiores decorados con grutescos, y en los extremos sendas polseras en forma de sirenas. En el ático encontramos un lienzo con la representación de un *Calvario*, flanqueado por un par de columnas idénticas a las del cuerpo, aunque de menor tamaño, todo ello rematado por un frontón curvo partido. La tipología de este retablo, salido con toda probabilidad de uno de los activos talleres bilbilitanos, es la propia del primer barroco, que pervivió hasta la década de 1660, momento en que se generalizó el retablo prechurrigueresco, caracterizado por el uso de la columna salomónica y de una decoración más variada y carnosa.

El retablo, sin embargo, ha sufrido diversas alteraciones que conviene señalar como crítica de autenticidad. Entre las más destacadas, la pintura del *Calvario* del ático, copia moderna realizada por unos talleres holandeses, que vino a sustituir a una imagen de la Virgen del Carmen bajo hornacina, si bien esta parte del retablo estuvo ocupada en origen por un lienzo que representaba a Cristo, como lo estuvo el hueco central por el cuadro de *San Clemente* que estamos analizando. Todavía con los dos lienzos en su lugar original vieron y describieron el retablo Gonzalo M. Borrás y Germán López,<sup>7</sup> mientras en la fotografía del mismo reproducida en su artículo por Agustín Sanmiguel y Ana Isabel Pétriz aparecen ya, en su lugar, las imágenes, lo que implica que la sustitución se realizó entre 1975 y 1989. La pintura de *San Clemente*, convertida en cuadro de caballete, permaneció un tiempo almacenada hasta que se limpió y fue colocada en la escalera monumental del ex-semina-

rio de Nobles, para pasar luego al Ayuntamiento, donde actualmente se conserva.

El encargo de la pintura, como la del retablo al que pertenecía y el oratorio del hospital que lo albergaba, se debió —y ello explica su dedicación— a la munificencia de Clemente Paciencia (1592-1654), alcaide y notario de la escribanía y corte del Justicia, quien en su testamento dejó consignada una donación destinada a hacer en el hospital de Misericordia “capilla decente, donde pudiera estar el Santísimo Sacramento y tener los Sagrados Óleos”.<sup>8</sup>

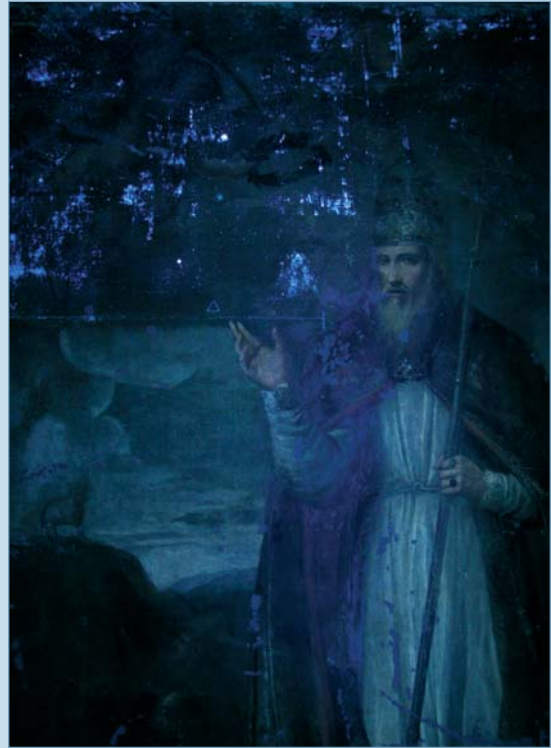
Queda por dilucidar la autoría de la obra, que cronológicamente podríamos situar en torno a 1660, fecha que se aviene a la tipología del retablo, al estilo de la pintura y, por supuesto, a los años en que los albaceas de Clemente Paciencia, entre los que estaba el notario Jerónimo Carreiras, hubieron de ejecutar sus mandas testamentarias.<sup>9</sup> Los restauradores Carlos Barboza y Teresa Grasa, que suponemos fueron los autores de una limpieza del lienzo en la década de 1980, opinan que la obra “es de escuela aragonesa del s. XVII, quizá del taller de Raviella”.<sup>10</sup> Por nuestra parte, encontramos muchas más similitudes con el estilo de Bartolomé Vicente (Zaragoza, 1632-1708), pintor al que, con más o menos acierto, se le han atribuido otras obras en la ciudad de Calatayud como la *Predicación de San Paterno en Bilbilis* que preside el retablo de San Paterno o las pinturas del retablo de San Juan Bautista (la *Degollación de San Juan Bautista* y el *Bautismo de Cristo*), ambas en la colegiata de Santa María la Mayor.<sup>11</sup> Las similitudes apuntadas se hacen especialmente evidentes al comparar el cuadro que analizamos con obras seguras como los dos cuadros fechados en 1680 que ocupaban los muros laterales de la capilla de San Francisco de Borja en la iglesia de la Inmaculada del colegio de la Compañía de Jesús en Zaragoza, ahora en el claustro; y con otras que podemos atribuirle con cierta seguridad como el enorme lienzo de *La Llegada del cráneo de san Valero a Zaragoza procedente de Roda de Isábena* que cubre el lado izquierdo de la capilla de San Valero en la Seo<sup>12</sup> o el de *Santo Tomás de Villanueva y san Blas* de la sacristía de la Parroquieta, que procede muy probablemente de la capilla de San Blas en el trancoro de la catedral.<sup>13</sup> Como hipótesis de trabajo, y dado que el regreso del pintor a Zaragoza tras su larga estancia madrileña se sitúa h. 1666-68 y que sus primeras obras seguras conocidas en Aragón, las pinturas del retablo de la capilla de los santos Justo y Pastor en la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca, están fechadas en 1676, planteamos la posibilidad de que su permanencia en la Corte, de la que apenas tenemos datos ni obras, no fuera tan larga como se piensa o se viera interrumpida por viajes y actividad artística en otros lugares, entre ellos Calatayud, ciudad de paso obligado en el trayecto Madrid-Zaragoza.

Juan Carlos Lozano López

•••

1 Para la vida de san Clemente véase: VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, vol. 2, cap. CLXX, pp. 753-764.

- 2 SANMIGUEL, Agustín, y PÉTRIZ, Ana Isabel, “La iglesia de San Clemente, en Calatayud”, en *III Encuentro de estudios bilbilitanos* (actas), Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1992, vol. 1, pp. 345-371.
- 3 Sobre los pormenores del hallazgo de la capilla, su descripción y modificaciones, remitimos a la publicación citada en la nota anterior.
- 4 COS, Mariano del, y ERAVALAR, Felipe, *Monumentos Históricas y Artísticas de la Ciudad de Calatayud* (manuscrito), 1845. La mayor parte de los contenidos de este informe solicitado por el ayuntamiento de Calatayud a los autores fue incluido por éstos en su publicación *Glorias de Calatayud y su antiguo Partido*, Calatayud, Imp. Celestino Coma, 1846 (ed. facsímil, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1989).
- 5 La restauración del retablo fue llevada a cabo por la empresa Antique de Almudévar (Huesca).
- 6 Los trabajos de acondicionamiento de este espacio fueron realizados en 2008 por la VI Escuela Taller de Intervención Urbana de Calatayud, y de esta forma se recuperó para usos culturales la totalidad del convento de Carmelitas, ya que el resto del edificio se abrió el año anterior como Museo de la ciudad. La iglesia era ya empleada por distintas cofradías y hermandades para guardar los pasos procesionales de Semana Santa, por lo que el Ayuntamiento decidió la intervención para ampliar su uso.
- 7 BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., y LÓPEZ SAMPEDRO, Germán, *Guía de la ciudad monumental de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1975 (ed. facsímil, 2002), p. 129.
- 8 SANMIGUEL y PÉTRIZ, “La iglesia...”, 1992, pp. 345-346. Los autores utilizan para estos datos referidos a Clemente Paciencia las informaciones recogidas en: LA FUENTE, Vicente de, *Historia de la Siempre Augusta y Fidelísima Ciudad de Calatayud*, Calatayud, 1880-1881 (ed. facsímil, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1989). La fecha correcta del fallecimiento consta en un lienzo que representa al benefactor, de cuerpo presente y vestido con hábito franciscano, y que formó parte del antiguo Museo de Arte Sacro creado en la colegiata de Santa María.
- 9 Lamentablemente, hasta la fecha no se ha localizado testimonio documental alguno en el Archivo de Protocolos Notariales de Calatayud sobre el testamento y su ejecución.
- 10 SANMIGUEL y PÉTRIZ, “La iglesia...”, p. 353.
- 11 Estas atribuciones, en: ANSÓN NAVARRO, Arturo, “Aportaciones sobre el pintor aragonés Bartolomé Vicente (1632-1708)”, en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*. (Huesca, 1983), Sección I: *El arte barroco en Aragón*, Huesca, Diputación Provincial, 1985, pp. 309-345. Una actualización de los datos conocidos del pintor, en: ANSÓN NAVARRO, Arturo, y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, “La pintura en Aragón bajo el reinado de Carlos II: la generación de Vicente Berdusán”, en LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (comisario), *Vicente Berdusán (1632-1697): el artista artesano* (catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Sástago de Zaragoza, del 5 de octubre al 26 de noviembre de 2006), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, pp. 79-82. Y sobre las capillas de la colegiata, véase: ARCE OLIVA, Ernesto, y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, “Una visita guiada a la Colegiata”, en *Guía de la Colegiata de Santa María de Calatayud*, Zaragoza, Grupo de Investigación Vestigium, 2007, pp. 43-89.
- 12 LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, “La pintura barroca en La Seo de Zaragoza, viejos problemas, nuevas visiones”, en *El barroco en las catedrales españolas, Zaragoza*, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 84-87.
- 13 *Ibidem*, p. 66.



La observación de la pintura cuando es iluminada por luz ultravioleta, nos da información sobre los posibles repintes o intervenciones posteriores realizadas sobre la obra. Esta fuente de iluminación también sirve de ayuda en el proceso de retirada de barnices, controlando la localización y el grosor de la capa de recubrimiento. Los rayos UV tienen la propiedad de excitar la fluorescencia de determinadas sustancias constitutivas de la obra en función de la naturaleza química de estas, dándonos la posibilidad de distinguir materiales que a simple vista parecen iguales pero que, en realidad, son de naturaleza y composición diversa. Pudiéndose por lo tanto diferenciar cuales son originales y cuales son fruto de manipulaciones posteriores.

## San Juan Bautista

**Gregorio de MESSA** (Calatayud, Zaragoza, 1651–Zaragoza, 1710)

190 x 133 cm

Madera dorada y policromada

1679–1681

**ILLUECA** (Zaragoza), iglesia parroquial de San Juan Bautista. Obispado de Tarazona. Pertenece al retablo mayor de San Juan Bautista

## Santo Tomás de Aquino venciendo a los herejes

**Pedro AIBAR JIMÉNEZ** (¿?, ca. 1630–¿?, ca. 1710). Atribución

233 x 152,5 cm

Óleo sobre lienzo

¿Antes de 1679?

**ILLUECA** (Zaragoza), iglesia parroquial de San Juan Bautista. Obispado de Tarazona. Pertenece al retablo mayor de San Juan Bautista

### RESTAURACIÓN

Planes 2008–2010 y 2010–2012. ProArte (Zaragoza). Dirección: Ana Asensio Navallas

La construcción de la iglesia parroquial dedicada a San Juan Bautista de Illueca data del siglo XIV,<sup>1</sup> pero su aspecto actual responde a una renovación arquitectónica y decorativa en clave barroca que hubo de iniciarse, al menos, en el año 1676, año en que Francisco Sanz de Cortés, marqués de Villaverde, conde de Morata y Atarés,<sup>2</sup> y de otra parte Juan de Marca,<sup>3</sup> maestro de obras, reunidos en el castillo-palacio condal de dicha villa, se obligaron ante el notario Juan Miguel Vicente de Vera para realizar algunas obras de ampliación, entre ellas la construcción de un crucero.<sup>4</sup> En 1678 se ajustó una nueva capitulación entre los mismos protagonistas con el fin de ejecutar algunas obras convenientes para “la seguridad, firmeza y hermosura” del templo, entre ellas un coro alto situado en el lugar donde estaba el altar mayor y bajo él una puerta dotada de portada con un nicho “para poner un santo con su concha y ornato”; la apertura de una escalera de acceso al coro desde una de las antiguas sacristías; el enladrillado de toda la iglesia “dejándola a nivel lo nuevo con lo viejo”; el cierre de las dos capillas situadas junto a la nueva puerta; la construcción de un nuevo tejado “a dos o tres corrientes [léase “vertientes”]”; el hermoejamento de la torrecilla de la campana “con pizarras y cruz”; y la apertura de seis tribunas sobre las capillas laterales con sus arcos, antepechos y

bóvedas.<sup>5</sup> Marca se encargó también de decorar prácticamente todo el interior con yeserías de inspiración mudéjar de motivos geométricos y vegetales entrelazados, como ya había hecho bastantes años antes en la iglesia parroquial de Juseu (Huesca).<sup>6</sup> Una cartela con el año “1678” localizada en el friso que recorre el brazo del transepto del lado de la Epístola parece indicar la fecha de finalización de las obras, aunque sabemos que en junio de ese año estas todavía no estaban terminadas.<sup>7</sup>

Finalizada la obra arquitectónica se inició la dotación mueble del nuevo templo barroco, y así el 8 de marzo de 1679 el señor de Illueca, a través del concejo de la localidad, concertó con el escultor de Calatayud asentado en Zaragoza Antonio de Messa (1648-1710)<sup>8</sup> la realización del retablo mayor mediante una extensa y pormenorizada capitulación acompañada de una traza que quedaría en poder del promotor.<sup>9</sup>

El retablo debía estar concluido en septiembre de 1681 y por él percibiría Messa 1.100 libras jaquesas distribuidas en cuatro tandas: la primera de 200 libras la obtendría el mismo día de la firma del acuerdo, con la intención de que adquiriera la madera;<sup>10</sup> las 100 libras siguientes seis meses después (septiembre de 1679), “el día que este asentado el sagrario”;<sup>11</sup> 100 más en la festividad de San Juan Bautista de 1680;<sup>12</sup> otras 100 en Navidad de ese mismo año;<sup>13</sup> idéntica



Retablo mayor de San Juan Bautista. Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Illueca (Zaragoza).

cantidad en San Juan<sup>14</sup> y en septiembre de 1681, momento en el que debería quedar instalado el mueble; y las 400 restantes en tres años a partir de su visura.<sup>15</sup>

Sin embargo, aunque ni en el contrato ni en las ápoas localizadas se alude a que Antonio de Messa tenía que realizar la obra en compañía de otro mazonero, en el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza se conserva la comanda por el importe total del retablo<sup>16</sup> firmada tanto por el “escultor” Messa como por el “arquitecto ensamblador” Pedro Salado (doc. 1662-1700), su suegro.<sup>17</sup>

El retablo mayor de la parroquial de Illueca es una máquina de notable calidad artística de madera dorada y policromada compuesta de sotabanco, banco, cuerpo de tres calles y ático. En primer lugar, el sotabanco se adelanta y retranquea a modo de pedestal coincidiendo con la situación de las columnas del cuerpo e incluye la mesa de altar. Todos sus frentes aparecen decorados con tarjetas y ensartos de flores y frutas, además de con las armas del encargante, en los intercolumnios, tal y como prescribía el contrato.

Sobre el sotabanco, separado por una gruesa moldura ornada por acantos y tarjetas, se asienta el banco, que sigue la misma forma del sotabanco pero se interrumpe en el centro para acoger el sagrario. Es éste el elemento del retablo que más atención recibe en la capitulación, aunque a tenor de ésta sabemos que no ha llegado a nuestros días tal como se pensó en origen.<sup>18</sup> Según manifiesta el documento contractual, el tabernáculo expositor presenta planta “de medio seisabo”, es decir, de la mitad de un hexágono “con tres puertas”, una en cada frente separadas por columnas salomónicas. La puerta central, de medio punto y en realidad la única practicable, está decorada con el episodio de la Última Cena en medio relieve y de factura mediocre. En la del lado del Evangelio aparece representado San José con el Niño y en la de la Epístola un santo obispo imberbe que porta un libro y un báculo cruciforme, atributos que no permiten su identificación; según el contrato, ambas imágenes debían plasmar “la devoción que parece a la villa”.

Las pequeñas columnas del templete sustentan un entablamiento corrido que en su parte central se adapta a la forma semicircular de la puerta, tal como especifica el convenio. Sobre él se construyó un basamento en el que apoyarían otros cuatro soportes salomónicos de menores dimensiones que los del piso anterior. Esta segunda planta del sagrario, que no ha llegado a nuestros días, debía presentar “tres puertas o nichos” abiertos en los que se acomodarían tres esculturas femeninas, “en medio Nuestra Señora de la Concepción, y a los lados Santa Oliba<sup>19</sup> y Santa Constancia”.<sup>20</sup> Todo ello iría rematado por un entablamiento similar al de la planta baja, que también “circunde la puerta de en medio” y encima, “en el peso de las dos columnas forales”, luciría “dos fruteros”. Remataría el conjunto “una cupula muy bien adornada que lebante asta lo alto de la urna de San Juan, conforme esta en la traça”. Así pues, en origen este sagrario se proyectó con dos cuerpos cubiertos por una cúpula, el primero de ellos con el mismo aspecto que ha llegado hasta nosotros y el segundo totalmente horadado para alojar tres pequeñas esculturas, tal como era habitual en este tipo de estructuras.<sup>21</sup>

El documento precisa cómo debía concebirse el resto del banco. Messa debía “açer y asentar un pesdestral de orden corintio” que siguiera el movimiento del cuerpo donde este tenía que reposar. En los frentes de los plintos de las columnas exteriores se comprometía a representar, como así hizo, a los cuatro evangelistas en medio relieve –de izquierda a derecha del espectador: San Mateo, San Marcos, San Juan y San Lucas–, mientras que en los de las columnas más próximas al sagrario incluiría a San Pedro en el lado del Evangelio y San Pablo en el de la Epístola. En los intercolumnios, de mayores dimensiones, tallaría dos escenas: el *Nacimiento de San Juan Bautista* a la derecha del espectador y la *Visitación de María a Santa Isabel* a la izquierda. Ambos episodios de un buen número de personajes resueltos con torpeza y distribuidos en espacios plasmados con evidentes incorrecciones perspectivas.

Sobre esta parte se asienta el cuerpo del retablo. Consta de seis columnas salomónicas con capitel de orden corintio con sus espiras decoradas mediante pámpanos de vid, racimos de uva y pajarillos, y sus correspondientes contrapilastras. Estos soportes dividen el cuerpo en tres calles. Las laterales aparecen flanqueadas por dos columnas salomónicas cada una, mientras que la central, más adelantada, acoge una hornacina en la que se cobija el santo titular.

Las calles laterales están ocupadas por sendos marcos tallados con dos “recuadros” cada uno que albergan un “tarjon” o tarjetón decorado con un pequeño busto infantil prácticamente en altorrelieve dispuesto en el centro. Estos marcos debían quedar “en claro”, es decir, vacíos para acomodar en ellos “los cuadros”. Suponemos por tanto que las pinturas eran preexistentes, aunque en el contrato no especifica nada sobre ellas.

La casa central está concebida de modo escenográfico y efectista, ya que avanza conformando una gran urna de medio punto profusamente decorada y compuesta por tres arcadas en disminución hasta el fondo del nicho. En este aparece una venera delante de la que se dispone la magnífica imagen titular, cuyo autor nos es conocido gracias a la capitulación: Antonio de Messa debía “...colocar una estatua del señor San Juan Bautista el qual a de açer y fabricar de su mano Gregorio de Messa, su hermano, de quatro perfiles, perfectamente acabado que tenga doçe palmos de alto con su banderilla en la mano derecha y un libro en la siniestra y su cordero a los pies”. Gregorio de Messa (1651-1710), como Antonio, nació en Calatayud pero debió asentarse en Zaragoza donde murió a los 59 años.<sup>22</sup> Ya el pintor y tratadista Antonio Palomino en sus “Vidas” de 1724 afirma de él que fue un “excelente escultor”, incluso admirado por el pintor Claudio Coello al que conoció en Zaragoza, y que se formó en “las academias de Tolosa en Francia”.<sup>23</sup> Efectivamente, tal como documentó el profesor Pascal Julien<sup>24</sup> y puso de relieve Frédéric Jiménez,<sup>25</sup> en 1670 nuestro artifice viajó a Toulouse donde se formó junto a Gervais Drouet (1610-1673), escultor francés que durante su estancia en Roma (1648-1652) había trabajado con Alessandro Algardi, Gianlorenzo Bernini y Francesco Borromini.<sup>26</sup> De Drouet, el joven Gregorio recibió al menos tres importantes influencias: la

•••

San Juan Bautista.





primera, el empleo del barro cocido en obras monumentales;<sup>27</sup> en segundo lugar, el interés por el conocimiento de la Antigüedad clásica; y, sobre todo, la asunción de un vocabulario estético barroco de raigambre romana que Drouet aprendió de Algardi y Bernini. Estos dos últimos influjos, presentes especialmente en la obra que nos ocupa, son los que Messa supo trasladar a su taller zaragozano, consiguiendo de esta forma renovar por completo la escultura aragonesa del último cuarto del siglo XVII.

San Juan Bautista muestra un cuidado estudio de la anatomía. El Precursor está dotado de un gesto tenso a la par que muy naturalista, particularmente evidente en los brazos en los que se perciben sus venas y en la mano izquierda que retuerce ligeramente para asir el gran libro abierto. Alza el brazo derecho con el que sostiene su vara cruciforme y adelanta la pierna izquierda en marcado y dinámico contraposto. Asimismo, gira la cabeza hacia la siniestra y abre los labios con lo que parece querer recitar en voz alta algunos fragmentos del libro que sostiene. A sus pies, el cordero eleva su testa hacia el santo en señal de atención. El cuerpo del Bautista, muy atlético, aparece cubierto por la típica piel de camello que deja a la vista su definido torso y por un amplio manto de ricos y ampulosos pliegues muy efectista que equilibra a la perfección el conjunto. Su rostro, concentrado y ceñudo, presenta unas facciones grandes y expresivas en las que destacan sus ojos salientes, profundos y un poco rasgados, y sus pómulos marcados. Luce una poblada barba y una larga cabellera, ambas agrupadas en mechones rizados. Finalmente, lo corona un nimbo de rayos. Gregorio de Messa volvió a emplear el modelo iconográfico de este San Juan Bautista en al menos otras dos ocasiones conocidas, aunque sin la fuerza, dinamismo y perfección que lo hizo en Illueca. La primera de ellas es la imagen de la calle del lado del Evangelio del retablo mayor de la iglesia colegial de Santa María de Borja, encargado a los Messa en 1683.<sup>28</sup> La segunda, más próxima a la illuecana aunque de menor calidad, ocupa la casa central del retablo de su advocación de la basilica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. Según mantiene la profesora Boloqui en su tesis doctoral, este mueble litúrgico sería ejecutado por el hijo de Gregorio, Tomás Messa, entre 1742 y 1743, aunque atribuye la imagen titular –como ya sugirió Antonio Ponz– a su padre, y la data hacia 1700.<sup>29</sup>

Sobre la figura de San Juan, en el centro del entablamiento que adopta la forma semicircular de la hornacina titular, se dispone una cartela con la imagen de la paloma, símbolo del Espíritu Santo, rematada por una cabecilla infantil. Sin embargo, la capitulación afirmaba que en este lugar debía ubicarse “una gloria de serafines”.

Encima del entablamiento, profusamente decorado con rolos, querubines, ovas, gotas y dentellones, se asienta el ático. Éste cuenta con un “banquillo” (pedestal) que se adelanta tanto en los extremos como en la zona central y que se orna mediante dinámicos motivos vegetales que ocupan todo el espacio existente. La casa central y única de esta parte del retablo está flanqueada por dos parejas de columnas salomónicas, de similar factura que las del cuerpo pero de menores dimensiones. Están dotadas de capiteles de orden compuesto, acompañadas de retropi-

lastras y dispuestas escalonadamente. Entre ellas, Antonio de Messa debía realizar un marco con recuadros sobre el que tallaría un gran tarjón decorado con flores y frutas, destinado a alojar un lienzo.

En esta parte del retablo, concretamente en el interior de la cartela del tarjetón, se puede leer una inscripción que reza “AÑO 1728”. Francisco Abbad fue el primero en pensar que esta fecha se correspondía con una remodelación de la zona alta del mueble,<sup>30</sup> reflexión que continuaron dando por válida el investigador José Antonio Almería y sus compañeros décadas más tarde.<sup>31</sup> Aunque no se ha logrado corroborarlo documentalmente, pensamos que esta fecha se corresponde con el momento en el que el retablo recibió el dorado y la policromía.

Franqueando las columnas y retropilastras había que colocar “dos polseras o arbotantes, una en cada lado, que llenen todo el bañío que ubiere”. Estos elementos ornamentales surgen de las pilastras de la casa para rematar el conjunto y, en cierto modo, aligeran la mazonería, ya que en realidad no ocupan todo el espacio existente, contrariamente a lo que pedía la capitulación. En último lugar, una gran cornisa en forma de arco de medio punto decorada con florones en el intradós y hojas en el frente circunda toda la máquina.

A propósito de esta gran máquina, no podemos concluir sin destacar que aunque hasta hoy la historiografía artística aragonesa ha considerado que el retablo mayor de la iglesia colegial de Santa María de Borja, labrado por Antonio y Gregorio de Messa entre 1683 y 1704, si bien muy modificado en la siguiente centuria por Santiago Marsili, constituía la obra que inauguraba el pleno barroco en nuestra retablistica,<sup>32</sup> a la luz de los datos y del análisis que ahora publicamos debemos considerar que es el de la parroquial de Illueca el que, al menos por el momento, merece este honor. Como hemos visto, se trata de un mueble dotado de movimiento, particularmente evidente en la configuración de la hornacina titular, que ha sido resuelta de forma muy escenográfica. Además, las casas centrales del cuerpo y del ático permanecen visualmente unidas, efecto que otorga al conjunto una gran esbeltez. Dos años después, este recurso será empleado de nuevo por Antonio de Messa en el retablo de Borja, valoración que podemos efectuar gracias al dibujo del proyecto que Marsili ejecutó para su reforma en 1782 y que contempla el estado original de la obra.<sup>33</sup>

La parte pictórica del retablo merece comentario individualizado. Consta de tres óleos sobre lienzo: en los colaterales del cuerpo se sitúan los que representan *San Miguel combatiendo a los demonios* (izda.) y *Santo Tomás de Aquino venciendo a los herejes* (dcha.), mientras el del ático muestra la *Aparición de la Santa Cruz a San Pedro y San Pablo*. Se trata por tanto de escenas cuyos protagonistas, de condición y naturaleza diversa, contribuyeron con sus acciones a la defensa y propagación de la Iglesia y de su doctrina: los apóstoles, mediante la extensión del mensaje evangélico entre los infieles tras la muerte de Cristo; el arcángel, príncipe de los ángeles y jefe de la milicia celestial, enfrentándose al mal; y el santo doctor de la Iglesia, a través de sus escritos teológicos y su aportación intelectual con los que combatió la herejía.

•••

*Santo Tomás de Aquino venciendo a los herejes.*





San Miguel Arcángel combatiendo a los demonios. Retablo mayor de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Illueca (Zaragoza).

El santo dominico lleva como atributos propios la pluma de ave como Doctor y las alas que señalan su condición de Angélico por poseer las cualidades de los ángeles: inteligencia, sabiduría y pureza; el ostensorio, por ser también Doctor Eucarístico y haber elaborado el oficio de la festividad del *Corpus Christi*; la paloma del Espíritu Santo que le inspira y simboliza la revelación divina; y el collar con el sol de oro sobre su pecho, en referencia parlante a su obra *Catena aurea* y por considerársele "*Totius Ecclesiae Sol*", cuya sabiduría y doctrina resplandecen sobre toda la Iglesia y son por su claridad y ortodoxia, al mismo tiempo, luz y baluarte de la misma. Se le presenta, de forma metafórica, aplastando los errores de todas las épocas, personalizados mediante dos figuras que representan las herejías históricas y otras dos de los reformadores (de izda. a dcha.): Calvino, Arrio, Lutero y Pelagio, identificados mediante inscripciones situadas en lomos de libros (los escritos heréticos que han sido refutados) y filacterias. Estas figuras, siguiendo una asentada convención iconográfica pretridentina, adoptan posiciones y gestos expresivos, intencionadamente afeados y caricaturizados, de modo que la escena manifiesta visualmente y con toda claridad su mensaje ejemplificador, muy en línea con la idea de "Igle-

sia militante y triunfante" asociada al espíritu contrarreformista y antiprotestante. No en vano, las primeras representaciones medievales de carácter alegórico del santo en Italia recibían el nombre de "triumfos";<sup>34</sup> y ya en los siglos XIV y XV encontramos ejemplos en los que Tomás aparece con herejes a sus pies, como ocurre por ejemplo en el precoz *Triunfo de Santo Tomás* (h. 1340-1345; Pisa, iglesia de Santa Catalina) del pintor dominico Francesco Traini; o en los frescos ejecutados por Andrea de Bonaiuto para la capilla de los Españoles (1365; Florencia, iglesia de Santa Maria Novella); o en una tabla (h. 1468-1484; París, Museo del Louvre) de Benozzo Gozzoli donde Santo Tomás de Aquino, acompañado de Platón y Aristóteles, triunfa con sus escritos sobre Averroes, que aparece tumbado ante él; o en los frescos pintados por fray Filippino Lippi en la capilla Caraffa (1488-1493; Roma, basílica de Santa Maria sopra Minerva).

En el periodo postridentino y durante el Barroco esta iconografía se completó y enriqueció, divulgándose además ampliamente de forma literaria, a través de sermones y gozos, y sobre todo visual, mediante grabados como los de Marcus Orozco y Pedro Abadal, Nicolás de Poilly, fray Albert Burguny, M. Ricarte..., de los que el primero, fechado en 1666, bien pudo servir de primera idea y punto de partida para la obra que nos ocupa. En la pintura aragonesa conocemos dos magníficos ejemplos, ya del siglo XVIII, que demuestran la pervivencia del tema: un *Santo Tomás de Aquino venciendo a los herejes* (h. 1759-1760; Museo de Zaragoza) procedente del convento dominico de San Ildefonso de Zaragoza, obra de Francisco Bayeu,<sup>35</sup> y otro lienzo de autor desconocido y probablemente algo anterior (Báguena, Teruel, iglesia de Santa María). En el caso de Illueca, cabría pensar en la intervención de un dominico como probable mentor del programa del retablo y suministrador de la fuente gráfica, dada la proximidad y pertenencia a los estados del condado de Morata del convento de predicadores de Gotor (Zaragoza), del que Francisco Sanz de Cortés fue benefactor.

El lienzo que ocupa el otro colateral, *San Miguel combatiendo a los demonios*, guarda una evidente sintonía en forma y fondo con el aquí comentado, y como ya expresamos en su momento recuerda soluciones de Luca Giordano,<sup>36</sup> en particular del *San Miguel lucha contra los ángeles rebeldes* (h. 1692; Madrid, col. duque de Almazán)<sup>37</sup> y del *San Miguel* (h. 1695; Cádiz, Museo Provincial de Bellas Artes),<sup>38</sup> hasta el punto que la singularidad y afinidad en la posición ingrávida de la figura del arcángel nos hace pensar en la existencia de un modelo grabado. Conocemos dos cuadros de altar de idéntica composición en las iglesias parroquiales de Paniza y Cetina (Zaragoza), éste último rematado en medio punto y de distinta mano.<sup>39</sup> A falta de comprobación documental, proponemos la atribución a Pedro Aibar Jiménez de las pinturas del retablo illuecano, así como la del de Paniza, localidad donde este artista ejecutó la parte pictórica del retablo mayor y seguramente también de otros retablos como el de la Virgen del Carmen (o de las Almas del Purgatorio).<sup>40</sup>

Rebeca Carretero Calvo  
Juan Carlos Lozano López

## APÉNDICE DOCUMENTAL

1679, marzo, 8

Illueca(Zaragoza)

*Capitulación del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Illueca (Zaragoza) entre el concejo de la localidad y el maestro escultor Antonio de Messa, domiciliado en Zaragoza.*

Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Calatayud (AHPNC), Juan Miguel Vicente, 1679, pp. 84-108.

/p. 84/ Die octavo mensis martii anno a nativitate Domini millesimo sexcentesimo septuagesimo nono in villa de Illueca.

[Al margen: Capitulación]

Eodem die et villa.

Ante la presencia de mi, Juan Miguel Vicente, notario real, y testigos infrascriptos, parecieron personalmente constituidos Domingo Sancho, alcaide, Martin Vicente de Vera, justicia, Diego Vicente de Vera, jurado primero, Pedro Pallares, jurado segundo, Pedro Francisco de Saura, jurado tercero, Juan Vicente de Vera, lugarteniente de alcaide, Millan Asensio, lugarteniente de justicia, Pedro Marco mayor en dias, Joseph de Genoba, Pedro Sancho de Maria Garcia, /p. 85/ Joseph Roy y Pedro Vicente de Theresa Gascon, todos vecinos de la villa de Illueca y personas del gobierno de aquella, de una parte, et Antonio de Messa, maestro escultor, domiciliado en la ciudad de Caragoza y de la presente allado en la presente villa de Illueca, de la parte otra, las quales dichas partes y cada una de ellas digeron y propusieron que en y acerca el retablo mayor y principal que se a de hacer para la parrochial iglesia de dicha villa de Illueca havian hecho y pactado una capitula /p. 86/ cion con los cabos, condiciones y pactos en ella expresados. Y para que aquel se hiciesse, concluesse y librasen segun que de echo y con efecto dieron y libraron en poder y manos de mi, dicho notario, la dicha capitulacion cuio tenor es como se sigue:

/p. 87/ [capitulación inserta; cambio de letra] Capitulación y concordia echa, pactada y concordada, de una parte, los alcaide, justicia, jurados y concejo de la villa de Illueca del dominio y señorio del muy illustre señor don Francisco Sanz de Cortes, marques de Villaberde y conde de Morata, y, de la otra, Antonio de Messa, maestro escultor, vecino de la ciudad de Caragoza, en orden al retablo principal de la iglesia maior y parroquial de dicha villa de Illueca que el dicho Antonio de Messa se obliga a hacer conforme a la traça que para ello a echo y entregado el dicho Antonio de Messa, la qual queda depositada en poder del dicho muy illustre señor marques de Villaberde y conde de Morata para su comprobacion, y se aia de pasar por ambas partes solo con su atestacion del señor marques y conde a que la traça que se entregare por su señoria es la que queda depositada en su poder sin que sea neçesario que lo adbere con juramento y esto con los cabos, capitulos, condiciones y obligaciones siguientes:

Primeramente, a de ser obligacion del dicho Antonio de Messa el hacer dos sotabancos de lo alto de la messa /p. 88/ altar y de largo todo lo que tuviere la capilla de ancho menos lo largo de la messa altar, haciendo en ellos sus vassas y cornissas mui bien moldadas y resaltandolo en los maçigos de las columnas como lo demuestra la traça, haciendo en los frentes de dichos sotabancos unas tarjetas de la misma forma que esta en la traça dibujado. Y en el entrecolumnio tendra obligacion de hacer una tarja conforme esta en su traça dejando en medio un espacio para agrabar unas armas que daran al dicho oficial y en los seis lados de los dichos sotabancos tendra obligacion de hacer unos baciados con unos artesones o lo que mejor pareciere al oficial.

Item que dichos sotabancos y messa altar tendra obligacion de açer y asentar un banquillo en forma de pedestral que tenga de alto dos palmos y una tercia de palmo y de largo quince palmos y medio escasos dejando en medio un baçio de nuebe palmos y un quarto de palmo para acomodar un sacrario en el dicho bacio, haciendo en dicho banquillo su cornissa muy /p. 89/ bien moldada y labrada resaltandolo en todas sus partes que muestra la traça, tallando en los quatro frentes de dicho banquillo unos colgantes de flores y frutas como se muestra la traça y en las dos columnas de adentro tendra obligacion de açer dos cavecillas con quatro alas como le muestra el dibujo. Y en los entrecolumnios tendra obligacion de llenar el espacio que ay de un bacio a otro con un tarjon como muestra el dibujo en la traça, todos muy bien tallados y casados y en los tableros de los lados de dicho banquillo tendra obligacion dicho oficial de açer unos adornos de talla que conrespondan [sic] a los frentes de dicho banquillo.

Item que sobredicho banquillo tendra obligacion de açer y asentar un pedestral de orden corintio de quince palmos de largo por cada lado dejando un bacio en medio de diez palmos de ancho para el sacrario hiçiendo en dicho pedestral basa y cornisa muy labrada y moldada resaltando en todas las partes que muestra la traça po /p. 90/ niendo en los quatro frentes de las columnas forales los quatro ebanjelistas de tres palmos y medio de alto de muy buen relieve muy bien acabados y en los dos pedestrales arrimados al sacrario tendra obligacion de açer un San Pedro y San Pablo a la devocion que pareciere a la villa y estos sean del mismo alto y relieve que los ebanjelistas. Y en los entrecolumnios de dicho pedestral tendra obligacion de açer dos istorias, una en cada lado de a siete palmos en ancho y tres y medio en alto, que la una sea en [sic] Naçimiento de San Juan Bautista y la otra la Visitaçion de Santa Isabel, de la misma forma y modo que muestra la traça y tenga en el mismo relieve que tienen los demas santos de pedestral o mas si pareciere al oficial o lo pidiere su istoria.

Item tendra obligacion dicho oficial en los lados de dichos pedestrales de labrar y tallar unos colgantes de frutas y flores u otro adorno si mejor pare /p. 91/ çiere a dicho oficial.

Item sobre dicho pedestral y en los maçigos de el se aran y asentarán seis columnas salomonicas de orden corintia de diez y seis palmos de alto con sus basas y capiteles de dicha orden tallando los capiteles muy bien y vistiendo las cañas de dichas columnas de parras con sus ojas y uvas muy bien enredadas hiçiendo sus pajarillos en las partes que conbenga para mas adorno.

Item tendra obligacion dicho oficial de hacer diez pilastras para espalda y perfil de dichas columnas y las pilastras tengan basas y capiteles tallados en la misma forma que las columnas hiçiendo sus netos de dichas pilastras, sus almo[h]adillas o baciados o otra cosa que mejor pareciere a dicho oficial y hiçiendo un contramuro o membrete arrimado a las paredes, uno en cada lado, que tenga de grueso una quarta de palmo y dichos mimbretes o contramuros tengan sus basas y capiteles como las pilastras.

Item tendra obligacion dicho oficial de açer ocho /p. 92/ contrapilastras para allendar los baçios que açen las quatro columnas en rincon.

Item tendra obligacion dicho oficial de açer dos marcos para los entrecolumnios, uno en cada lado, moldados y tallados de la misma forma y modo que esta en la traça haciendo dos requadros en cada uno de ellos como lo enseña la traca dejando en claro diez palmos en alto y seis en ancho para los quadros que se ubieren de acomodar en dichos marcos y en los bacios que dejan los requadros, en los dos de abajo, tendra obligacion de labrar y tallar los

tarjones con su cabecilla en medio de cada uno, que todo tenga muy buen relieve y en los otros dos requadros de arriba tendra obligacion de acomodar dos tarjones que esten muy bien labrados y calados como lo muestra la traça.

Item tendra obligacion dicho oficial de /p. 93/ açer una cassa o nicho que tenga de alto diez y ocho palmos y medio y su ancho nueve palmos y dichas medidas se entienden de lei, haciendo alrededor de dicha caxa o nicho una jamba de tres quartas de palmo en ancho y lo que ubiere asta llegar a las pilastras haciendo en las frentes de dicha janba un colgante de frutas y flores.

Item tendra obligacion dicho oficial de formar dicha caxa y nicho en un medio circulo o ochabo o en otra forma que le pareciere mejor al oficial continuando el paramento de dicho nicho o cassa en la misma forma que muebe la planta de abajo circundando una imposta por todo el a catorce palmos del pie derecho haciendo en los tableros de la imposta abajo asta topar con la urna de San Juan unos baçiados, dejan /p. 94/ do unas fajas alrededor en la proporcion que pareciere y en los medios de dichos tableros se aran unos adornos de talla, y en el paramento o concha se continuara asta su çentro con los mismos adornos de abajo.

Item tendra obligacion dicho oficial de hacer y asentar una urna dentro del nicho y en su medio que tengra [sic] quatro palmos y medio de alto muy bien labrada y moldada conforme el perfil que esta en la traça, tallando en el boçelon unas ojas de refante [sic], se entiende por los dos lados y frente.

Item es condicion que sobre dicha urna tendra obligacion dicho Antonio de Messa de colocar una estatua del señor San Juan Bautista, el qual a de açer y fabricar de su mano Gregorio de Messa, su hermano, de quatro perfiles, perfectamente acabado, que tenga doçe palmos de alto con su banderilla en la mano derecha y un libro en la siniestra y su cordero a los pies, que /p. 95/ todo ello este executado de la misma forma y modo que esta en la traça o en otra qualquier forma y modo que mejor acordare el oficial.

Item es condiçion que sobre dichas columnas y pilastras, membreres y contramuros y marcos tendra obligacion dicho oficial de açer y asentar alquitraçe, frisso y cornissa de orden corintia a proporcion de las columnas, resaltando el cornissamento en las columnas y pilastras y en las demas partes que muestra la dicha traça, circundando dicho cornissamento toda la caxa o nicho del San Juan, haciendo el frisso de talla en todo el con sus lados de muy buen relieve con sus cabeças de serafines y en los medios de los entrecolumnios y en la frente de todo dicho cornissamento y sobre la cabeça de San Juan tendra obligacion dicho oficial de acomodar un tarjon con una gloria de serafines en su medio de buen relieve tallado y calado como muestra la dicha traça y tallando /p. 96/ en el cornisamento el dentellon.

Item sobre dicho cornisamento principal tendra obligacion dicho oficial de hacer y asentar un pedestral o banquillo de tres palmos y medio de alto con su cornissilla compuesta resaltando en todos los maçiços de las columnas como lo muestra la traça, tallando en los maçiços de las quatro columnas y en las frentes de ellas unas tarjetas con unos colgantes de frutas y flores, y en los dos maçiços de las columnas de afuera tendra obligacion de açer dos tarjetas muy bien labradas y talladas conforme muestra la traça.

Item en los dos entrecolumnios tendra obligacion de acomodar dos tarjones, uno en cada lado, llenando aquel bacio que ubiere por alto y por ancho de dicho pedestral labrandolas de muy buen relieve de la misma forma que estan en la traça.

Item sobre los quatro maçiços del pedestral ten /p. 97/ dra obligacion dicho oficial de hacer y asentar quatro columnas salomonicas de treçe palmos de alto con sus basas y capiteles con-

puestos tallados como muestra la traça, bistiendo las cañas de las columnas de pampanos con sus ojas, ubas y algunos pajariellos en las partes que mejor estuvieren, haciendo a las espaldas de dichas columnas seis pilastras, tres en cada lado, con sus basas y capiteles como en las columnas, haciendo a las espaldas de dichas pilastras unos membreres o contramuros para llenar los baçios del quadro de la planta.

Item arrimado a las dos pilastras forales tendra obligacion dicho oficial de açer dos polseras o arbotantes, una en cada lado, que llenen todo el baçio que ubiere desde la pilastra al arco del cerramiento con el mismo adorno que enseña la traça.

Item sobre dichas quatro columnas, pilastras, pulseras y contramuros tendra obligacion de /p. 98/ açer y asentar un alquitraçe, frisso y cornissa de orden compuesta resaltando dicho cornissamento en los maçiços de columnas y pilastras y en todas las demas partes que muestra la traça, hiçiendo en las quatro frentes de las columnas quatro cavecas de serafines de buen relieve y el demas frisso de talla todo el tallando en el boçel de la cornissa unos guebos como muestra el dibujo en la traça.

Item tendra obligacion dicho oficial de açer un marco que por lo alto llene todo lo que ubiere de una pilastra a otra y por lo alto lo que ubiere desde el pedestral al arco de la cornissa del cerramiento, que en todo tiene veinte y un palmos, haciendo un requadro en el dejando en claro catorce palmos para la pintura y por ancho nueve palmos, acomodando en el bacio del requadro un tarjon muy bien ta /p. 99/ llado y labrado en la misma forma y modo que esta en la traça.

Item sobre los dos maçiços del banquillo o pedestral que estan arrimados a las paredes tendra obligacion dicho oficial de hacer y asentar una cornissa en forma de arco que circunde toda su obra resaltando en todos los maçiços de los pilastrones como lo muestra la traça, tallando en todo el dentellon y papo de paloma de dicho arco conforme esta en la traça.

Item tendra obligacion dicho oficial de açer un sacrario que su planta sea en forma de medio seisabo con tres puertas, que la principal tenga çinco palmos de alto y tres de ancho y haciendo en la puerta de en medio la çena de Cristo señor nuestro de medio relieve, y ençima su forma de atrio como lo muestra la traça, hiçiendo en el primer cuerpo quatro columnas salomonicas de a tres palmos y una tercia de palmo con sus /p. 100/ basas y capiteles de orden corintia bistiendo las cañas de las columnas de parras como esta en la traça.

Item tendra obligacion dicho oficial de açer y acomodar en las dos puertas de los dos lados dos santos de a tres palmos de alto de la debocion que pareçera a la villa.

Item debajo de dichas columnas y puertas del primer cuerpo tendra obligacion de açer y asentar una urna de un palmo y una tercia de palmo en alto muy bien tallada y resaltando en todos los macicos de columnas y puertas como lo demuestra la traça, dejando en medio de dicha urna un espacio o globo competente para poder estar reserbado el Santissimo.

Item sobre dichas columnas, pilastras y contramuros tendra obligacion de açer y asentar un alquitraçe, frisso y cornissa a proporcion de las columnas, resaltando dicho alqui /p. 101/ trabe, frisso y cornissa en todos los maçiços de las columnas, pilastras y puertas, circundado todo el cornissamento a la puerta principal conforme lo muestra la traça.

Item sobre dicho cornisamento tendra obligacion de açer y asentar un banquillo de tres quartas de palmo en alto haciendo su cornissilla muy bien labrada y en los maçiços de las columnas de abajo a de poner sus floreros y en todo lo demas del banquillo sus adornos baciados o almo[h]adillas. Sobre dicho banquillo tendra

obligacion de açer y asentar quatro columnas salomonicas de a dos palmos y medio de alto con sus basas y capiteles de orden corintia bestidos de parra como esta en la traça haciendo en las espaldas de ellas sus pilastras y contramuros.

Item tendra obligaçion dicho oficial de açer tres puertas o nichos para en ellos se acomoden tres santas que an de ser, en medio Nuestra Señora de la Concepcion, y a los dos lados Santa Oliba y Santa Constança, y el de la puerta principal tendra tres palmos de alto y las de los lados de a dos palmos /p. 102/ de alto, mas a las partes de afuera de los contramuros tendra obligacion de hacer dos pulseras labradas y talladas como lo muestra la traça.

Item sobre dichas quatro columnas y pulseras tendra obligacion de açer un arquitrabe, frisso y cornissa de orden compuesta que todo el cornissamento circunde la puerta de en medio como lo muestra la traça.

Item sobre dicho cornissamento y en el pesso de las dos columnas forales tendra obligacion de poner dos fruteros, como enseña la traça, para adorno del sacrario.

Item tendra obligaçion sobre dicho cornissamento de açer un banquillo de dos tercias de palmo en alto resaltando en las partes que muestra la traça.

Item sobre dicho banquillo se ara y asentara una cupula muy bien adornada que lebante asta lo alto de la urna de San Juan conforme esta en la traça.

Item es condicion que el dicho Antonio de Messa a de dar concluido y acabado dicho retablo y sacrario y asentado en la capilla maior de dicha iglesia /p. 103/ de la villa de Illueca conduciendolo a su costa y por su cuenta y riesgo, a saber es, el sacrario por todo el mes de setiembre de este presente año de 1679 y el retablo por todo el dicho mes de setiembre del año 1681, [subrayados en el original] todo trabajado y acabado segun buen arte y usso de arquitectura, escultura y talla conforme a la traça y planta referida sin que los dichos alcaide, justicia, jurados y consejo de dicha villa de Illueca tengan mas obligacion que darle los andamios necesarios y algunos peones para asentar dicha obra, la qual a de ser bista y reconocida por oficiales y artifices peritos del mismo arte llamados y pagados por ambas partes, pagando cada una a los artifices que elijiere y nombrare por la suia, teniendo de pena dicho oficial si faltare a dichas entregas en los tiempos referidos, a saber es, por el sacrario cinquenta libras y por el retablo çiento, respectivamente, las quales an de poder tenerse en dicho caso los dichos alcaide, justicia, jurados y /p. 104/ consejo de dicha villa de las ultimas pagas que ubieren de açerle sin que sea necesario que preçeda sentencia ni declaracion de juez alguno para dicha pena, sino que sea bastante recado para dicha retencion el que los dichos justicia y jurados de dicha villa de Illueca mediante juramento declaren no aber cumplido el dicho Antonio de Messa con la entrega y asiento de dicho retablo, sacrario y blandones, respectivamente, en los dias y tiempos arriba señalados.

Item es condiçion que, a mas del retablo y sacrario, a de ser obligacion de dicho Antonio de Messa haçer dos blandones de los mas platico [sic] para la capilla maior de dicha iglesia, de la traça que elijiere el señor marques de Villaberde y entregarlos en ella el dia que de asentado el retablo.

Item es condiçion que los dichos alcaide, justicia, jurados y conçejo de dicha villa de Illueca se obligan a dar y pagar al dicho Antonio de Mesa /p. 105/ por el preçio en que se [a] ajustado toda la dicha obra mil y cien libras jaquesas, a saber es, 200 libras el dia que se otorgare la presente escritura para que pueda comprar la madera y començar a trabajar desde luego, 100 libras el dia que este asentado el sacrario, 100 libras el dia del señor San Juan del

año proxime benidero de 1680, 100 libras el dia de Navidad del mismo año, 100 libras el dia del señor San Juan de 1681, y 100 libras por todo setiembre de 1681 que es el tiempo en que a de dar concluida y asentada la dicha obra, que en todo açen estas cantidades juntas 700 libras jaquesas, y las 400 libras restantes a cumplimiento de dichas 1100 [subrayados en el original] libras, que es el precio de toda ella, se obligan dichos alcaide, justicia, jurados y conçejo a pagarselas en tres años pagas iguales y comencara a correr la primera paga desde el dia en que se diere acavado y asentado dicho retablo bisto y reconido por artifices peritos en la forma arriba dicha.

[p. 106 en blanco] /p. 107/ [cambio de letra] Et asi dada y librada la dicha çedula de capitulacion en poder y manos de mi, dicho notario, aquella, presentes los testigos infrascriptos, lei y publique en alta e inteligible voz a las dichas partes, las quales y cada una de ellas digeron que hacian, firmavan y otorgavan, segun que de hecho y con efecto hicieron, firmaron y otorgaron la dicha y presente capitulacion y todas y cada unas cossas en aquella contenidas y expresadas et a tener y cumplir lo que en virtud de aquella son tenidas y obligadas, se obligaron las dichas partes, la una a la otra et la otra a la otra ad invicem et viceversa es, a saver, los dichos alcaide, justicia, jurados, /p. 108/ y demas personas del gobierno de dicha villa arriba nombrados con sus personas y todos sus vienes con todos los vienes y rentas de dicha villa, muebles y sittios, et cetera, et dicho Antonio de Messa su persona y todos sus vienes, asi muebles como sittios, et cetera, a los quales los muebles, et cetera, y los sitios, et cetera, y todos, et cetera, en tal manera, et cetera, et quisieron que la presente obligacion sea especial, et cetera, quisieron que fecha o no fecha, et cetera, renunciaron, et cetera, sometieron, et cetera, juraron a Dios, et cetera, con clausulas de precario, constituto, aprehension, inventario, et cetera, fiat large.

Testes: Juan Francisco Vicente de Vera, notario, y Jusepe Forçen, hijo de Agustin Forçen, vecino de la villa de Illueca.

Certifico que en el sobredicho acto no ay que salvar segun fuero de Aragon.

•••

- 1 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, vol. 1, pp. 370-371.
- 2 Sobre el ascenso social de este mercader y su mecenazgo artístico véanse respectivamente: GÓMEZ ZORRAQUINO, José Ignacio, *Zaragoza y el capital comercial. La burguesía mercantil en el Aragón de la segunda mitad del siglo XVII*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1987, pp. 66-67; y BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., "La plaza ochavada de Chodes (Zaragoza). Contribución al urbanismo del siglo XVII", *Artigrama*, 5, Zaragoza, 1988, pp. 119-132, esp. 122-124.
- 3 Este artifice de origen bearnés estuvo estrechamente vinculado a la labor de promoción y mecenazgo artísticos llevada a cabo en sus estados por Francisco Sanz de Cortés. A modo de ejemplo y sin salir de la villa de Illueca, fue el encargado de la reedificación del castillo-palacio, que dio comienzo en 1666 y en la que el conde invirtió más de 7.400 libras jaquesas. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, fondo Archivo Condal de Morata [ACM], "Copia de la capitulación para el castillo de la villa de Illueca" (sin fecha). En *Cuentas y capitulaciones de las mejoras que hizo D. Francisco Sanz de Cortés en los pueblos del condado de Morata cuando entró a poseerlo*, 1674-1701 [sig. P 2375/1].
- 4 Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Calatayud [AHPNC], Juan Miguel Vicente de Vera, notario de Illueca, 1676 (12 de abril), pp. 238-250.
- 5 *Loc. cit.*, 1678 (11 de abril), pp. 183-191.
- 6 GÓMEZ VALENZUELA, Manuel, "Juseu, Torres del Obispo y Aler, Barroco con decoración mudéjar en Ribagorza", *Seminario de Arte Aragonés*,

- XXIX-XXX, Zaragoza, 1970, p. 47. BRUÑEN IBÁÑEZ, Ana I., et al., *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675). Estudio documental*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, pp. 46 y 114-116. ALMERÍA GARCÍA, José Antonio et al., *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio documental*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983, pp. 58-59 y 162-163.
- 7 Así se deduce de un documento suelto, fechado el 11 de junio de ese año, intitulado "Visura de las obras en la iglesia de Illueca y reseña de lo que falta por hacer realizada por Pedro Cuieo maestro albañil de Zaragoza". Archivo Condal de Morata [ACM], *Cuentas y capitulaciones de las mejoras que hizo D. Francisco Sanz de Cortés en los pueblos del condado de Morata cuando entró a poseerlo, 1674-1701* [sig. P2375/1].
  - 8 Una aproximación documental a la biografía de Antonio de Messa en: BOLOQUI LARRAYA, Belén, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, vol. I, pp. 182-184.
  - 9 AHPNC, Juan Miguel Vicente, notario de Illueca, 1679, pp. 84-108, (Illueca, 8-III-1679). Dado su interés y detalle, se incluye la transcripción íntegra de esta capitulación al final de este texto.
  - 10 Pero que cobra el 20 de abril en Zaragoza. ALMERÍA et al., *Las artes...*, 1983, p. 210.
  - 11 Que recibe en Illueca el 4 de octubre, tal y como se recoge en: AHPNC, Juan Miguel Vicente, notario de Illueca, 1679, p. 479.
  - 12 Percibe un plazo anterior que no está estipulado en el contrato el 29 de febrero de 1680 en Zaragoza correspondiente a la Navidad de 1679, que tal vez se trate de un adelanto del pago previsto para la pascua del año siguiente, del que no se ha localizado época. ALMERÍA et al., *Las artes...*, 1983, p. 210. El 22 de agosto de 1680 recoge también en la capital aragonesa 50 libras de las 100 que le adeudan del plazo de San Juan Bautista (*ibidem*). Las otras 50 las recibe el 4 de noviembre, asimismo en Zaragoza (*ibidem*, p. 211).
  - 13 Véase nota anterior.
  - 14 Al parecer el conde no cumplió con rigor los plazos convenidos, pues el de la festividad del Precursor de 1681 no lo percibió Messa hasta el 4 de noviembre, como se documenta en *ibidem*.
  - 15 El primero de estos pagos, de 100 libras, lo recibe en Illueca en 1682. AHPNC, Juan Miguel de Vera, notario de Illueca, 1682, p. 338.
  - 16 ALMERÍA et al., *Las artes...*, 1983, p. 210 y p. 272.
  - 17 Sobre este artifice véase BOLOQUI, *Escultura zaragozana...*, 1983, vol. I, pp. 210-212; y ALMERÍA et al., *Las artes...*, 1983, pp. 271-272.
  - 18 Desconocemos cuándo fue alterada la forma original de esta pieza, pues ya aparece tal como hoy la conocemos en las fotografías del Archivo Mas de Barcelona realizadas antes de la Guerra Civil.
  - 19 Quizá se trate de Santa Oliva de Palermo, virgen y mártir patrona de dicha ciudad italiana que, debido a su nombre, es invocada para conseguir buenas cosechas de aceitunas. RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*, t. 2, vol. 4, col. "Cultura Artística", Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 459.
  - 20 Santa Constancia o Constanza fue una de las once mil vírgenes mártires compañeras de Santa Úrsula que cuenta con una extraordinaria devoción en la localidad de Calcena (Zaragoza), donde se celebran las fiestas patronales en su honor. SEBASTIÁN HORNO, Nicolás, *Villa de Calcena. La cara oculta del Moncayo*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza y Ayuntamiento de Calcena, 2005, pp. 200-204. Esta población pertenece a la comarca del Aranda, cuya capitalidad administrativa reside en Illueca.
  - 21 Acerca de este tema puede consultarse el interesante estudio de BARÓN GARCÍA, Aurelio A., y POLO SÁNCHEZ, Julio Juan, "Los tabernáculos para retablos en el Romanismo burgalés. García de Arredondo", en RUIZ DE LA CANAL, M<sup>a</sup> Dolores, y GARCÍA PAZOS, Mercedes (eds.), *La conservación de retablos: Catalogación, restauración y difusión. Actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto*, El Puerto de Santa María (Cádiz), Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2006, pp. 243-278.
  - 22 BOLOQUI, *Escultura zaragozana...*, 1983, vol. I, p. 184.
  - 23 PALOMINO, Antonio, *Vidas*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 344.
  - 24 JULIEN, Pascal, "Un disciple du Bernin: Gervais Drouet, sculpteur toulousain", *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1994, Paris, 1995, pp. 67-98, esp. 70 y 88, n. 35; y JULIEN, Pascal, "Gervais Drouet et le retable majeur de la Cathédrale Saint-Étienne de Toulouse (1662-1667): L'honneur d'un sculpteur", *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, LXVII, Toulouse, 2007, p. 172.
  - 25 JIMÉNO, Frédéric, "El viaje de Gregorio de Messa a Tolosa (1670-1673)", *Seminario de Arte Aragonés*, XLIX-L, Zaragoza, 2002, pp. 159-182.
  - 26 *Ibidem*, p. 162.
  - 27 Sobre este tema puede verse, además del trabajo citado en la nota 25: BOLOQUI LARRAYA, Belén, "Figuras en barro del escultor bilbilitano Gregorio de Messa (1651-1710)", en *Primer Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas I*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1982, pp. 147-162.
  - 28 BOLOQUI LARRAYA, Belén, "Construcción y reforma del retablo mayor de la Asunción de la excolegiata de Santa María de Borja. Gregorio y Antonio de Messa (1683-1704), y Santiago Marsili y Diego Díaz del Valle (1782-1783)", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXI, Zaragoza, 1980, pp. 105-134; y SÁNCHEZ RUIZ, Luis, "El retablo del altar mayor de la colegiata de Santa María de la ciudad de Borja, obra de los hermanos Antonio y Gregorio de Messa y Martínez (1683-1731): aportación documental", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XLVII, Borja, 2004, pp. 47-174.
  - 29 BOLOQUI, *Escultura zaragozana...*, 1983, vol. I, pp. 321-322, y vol. II, lám. 63a.
  - 30 ABBAD, *Catálogo Monumental...*, 1957, p. 373.
  - 31 ALMERÍA et al., *Las artes...*, 1983, p. 211.
  - 32 Véase, por ejemplo: ARCE OLIVA, Ernesto, "El retablo escultórico en Aragón durante el siglo XVII", en LACARRA DUCAY, María Carmen (coord.), *Retablos esculpidos en Aragón: del Gótico al Barroco*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, p. 378.
  - 33 SÁNCHEZ, "El retablo del altar...", 2004, fig. 1, p. 168.
  - 34 Para todo lo referido a la iconografía de santo Tomás de Aquino, véase: PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora, "Aproximación a la iconografía y simbología de santo Tomás de Aquino", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. III-5, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1990, pp. 31-54. <http://fuesp.com/revistas/pag/caio503.html>.
  - 35 ANSÓN NAVARRO, Arturo, "Santo Tomás venciendo a los herejes", en ANSÓN NAVARRO, Arturo (comisario), *Francisco Bayeu. 1734-1795* (catálogo de la exposición celebrada en el Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja y en el Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar de Zaragoza, del 18 de abril al 19 de mayo de 1996), Zaragoza, Ibercaja, 1996, pp. 134 y 135, núm. 8.
  - 36 ANSÓN NAVARRO, Arturo, y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, "La pintura en Aragón bajo el reinado de Carlos II: la generación de Vicente Berdusán", en LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (comisario), *Vicente Berdusán (1632-1697): el artista artesano* (catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Sástago de Zaragoza, del 5 de octubre al 26 de noviembre de 2006), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, pp. 92-94.
  - 37 FERRARI, Oreste, y SACAVIZZI, Giuseppe, *Luca Giordano. Nuove ricerche inedite*, Nápoles, Electa, 2003, núm. A0219.
  - 38 FERRARI, Oreste y SACAVIZZI, Giuseppe, *Luca Giordano*, Nápoles, Electa, 1992, núm. A547a.
  - 39 No obstante, el encargo de esta obra pudiera estar relacionado con el de la pintura illuecana, pues el primogénito de Francisco Sanz de Cortés, José Antonio, contrajo matrimonio en 1680 con María Antonia Fernández de Heredia, hija de los condes de Contamina, señores de Cetina.
  - 40 Para todas estas cuestiones, remitimos al comentario del lienzo *Santa Teresa como intercesora ante la Virgen del Carmen* en este mismo catálogo.



#### San Juan Bautista

Toda la policromía de la imagen titular de San Juan Bautista, estaba cubierta por una gruesa capa de barniz oscurecido, el cual como muestra la primera imagen se había intentado eliminar en alguna ocasión de forma inapropiada.

Los análisis químicos determinaron, que entre las capas de recubrimiento, aparecía en último lugar una de acetato de polivinilo (PVA), más conocido vulgarmente como cola blanca o cola de carpintero. Esta resina vinílica, cuya correcta denominación es Poli (Acetato de Vinilo) es usada en el campo de la restauración como adhesivo, pero no como barniz. Sus propiedades químicas no la hacen adecuada para tal fin, ya que debido a su baja temperatura de transición "capturan" las partículas atmosféricas, lo que provoca su oscurecimiento. Las resinas utilizadas para barnices han de ser de bajo peso molecular y tener una temperatura de transición vítrea no demasiado baja, ya que a esta temperatura el polímero deja de ser rígido y comienza a ablandarse. El uso incorrecto, como barniz, de esta resina puede provocar también el levantamiento de la capa pictórica. Su uso como barniz se remonta a 1930, pero pronto se vieron sus inconvenientes, abandonándose su uso y sustituyéndose entonces por los barnices de resinas acrílicas.

#### Lienzo de Santo Tomás de Aquino

La tradición de poner velas encendidas cerca de los retablos ha provocado, entre otros daños, importantes quemaduras en las obras. En el caso del lienzo dedicado a Santo Tomás de Aquino, el calor no sólo había afectado a la capa pictórica, sino también, a la tela o soporte que había sido calcinado. Cuando la pérdida afecta al soporte, la solución pasa por injertar o colocar un trozo de tela del tamaño exacto de la falta, denominado "injerto". La tela nueva ha de tener una serie de características que la hagan apropiada o adecuada para tal fin. Es importante, en el caso de que se decida utilizar un tejido de naturaleza vegetal, que esté lo suficientemente "fatigado" para evitar comportamientos desiguales entre la tela original y la nueva del injerto. Si las dos telas, original y nueva, tienen un comportamiento diferente, este se acaba transmitiendo a la pintura, llegando a provocar, en ocasiones, el levantamiento de la capa pictórica.





# Sagrada Familia con San Juanito

**Autor desconocido**

105 x 165 cm

Óleo sobre lienzo

Tercer cuarto del siglo XVII

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIC 68)

RESTAURACIÓN

Siena (Zaragoza). Dirección: Ana Bolea Fernández-Pujol y Cristina Guallart Balet. 2003

En un paisaje abierto y en dos planos de profundidad se sitúan las figuras de los cuatro protagonistas de la escena. En segundo término, la Virgen y san José, la primera agachada y sujetando al Niño Jesús que aparece montado sobre un cordero al que conduce con una pequeña vara, y el segundo sentado, haciendo un descanso en la lectura de un libro para contemplar a san Juanito, situado delante suyo, de pie y atrayendo al animal con unas ramas.

Lo apacible y amable del asunto, subrayado por el sentido lúdico del juego de los niños, nos conduce sin embargo, en un segundo nivel de interpretación, a un claro significado prefigurativo definido por la caña cruciforme que porta el Precursor, las ramas de olivo alusivas al Domingo de Ramos y el propio cordero que representa al animal del sacrificio: el *Agnus Dei*.

Desde el punto de vista estilístico, la pintura obedece a planteamientos classicistas, evidentes en la idealización de las formas y los colores, el suave modelado de las anatomías, el predominio del dibujo, la iluminación clara y difusa sin apenas contrastes claroscuros, el equilibrio, claridad y armonía compositivos y una cierta esquematización de los elementos vegetales.

En lo temático y compositivo encontramos bastantes similitudes con la obra de Jacques Stella (Lyon, 1596-París, 1657), pintor afamado en su tiempo aunque eclipsado por su amigo Nicolas Poussin —a quien se han adjudicado varias obras suyas—, formado en Italia y activo en este país y en Francia durante la primera mitad del siglo XVII, que se especializó en temáticas amables e intimistas pobladas de figuras elegantes y trabajadas con colorido sobrio. Conocemos varias obras de Stella del mismo asunto en las que el artista parece especular con cierta libertad sobre la *Sagrada Familia del Cordero* de Rafael (1507; Museo Nacional de Prado, Madrid), entre ellas sendos lienzos titulados *La Sainte Famille au mouton avec Saint Jean-Baptiste dans un intérieur* (h. 1630-1640, Musée d'art Thomas Henry, Cherbourg-Octeville)<sup>2</sup> y otro apaisado más tardío, *La Sainte Famille avec Saint Jean-Baptiste* (1651, Musée des Beaux Arts, Dijon),<sup>3</sup> que guardan especial proximidad con la obra que

nos ocupa, aunque cada una incorpore sus propias variantes, incluso en el formato. La inversión de la composición permite pensar, sin muchas dudas, en el uso de una estampa como modelo, y aunque en este sentido sabemos que el propio Stella cultivó el dibujo y el grabado, y que muchos de sus diseños fueron dados a la plancha por su sobrina Claudia Bouzonnet-Stella, conocida como *Claudine*, en este caso la estampa de referencia fue *Sainte Famille au mouton* (h. 1650-1653),<sup>4</sup> abierta por el grabador francés Gilles Rousselet (1610-1686) a partir de una versión pintada distinta de las dos anteriores, hasta ahora no identificada, de la que se conocen varias copias francesas (catedral de Autun, Hotel-Dieu de Beaune, iglesia de Isernore en Ain...), a las que ahora cabe añadir el cuadro que nos ocupa, en el que, como única diferencia, el escenario doméstico de la estampa ha sido sustituido por un paisaje abierto. Esta circunstancia, la inversión de la imagen y la presencia de aureolas sobre las cabezas de los protagonistas nos lleva a pensar que el autor de la pintura se sirvió en realidad de un grabado de Cornelius Galle, titulado *Ecce Agnus Dei*, copia libre e invertida del de Rousselet, de formato octogonal, donde también aparecen el escenario natural y los nimbos.<sup>5</sup>

El lienzo procede del Hospital Provincial (antiguo Hospital de Nuestra Señora de la Piedad o de Convalecientes y a partir de 1808 sede del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia), que pasó a depender de la Diputación Provincial de Zaragoza tras la supresión de las Juntas Pro-



*Sainte Famille au mouton*. Grabado de Gilles Rousselet a partir de Jacques Stella.



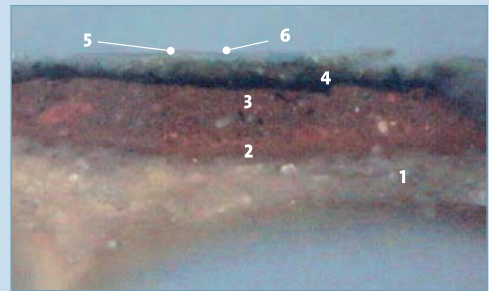
vinciales de Beneficencia en 1868.<sup>6</sup> Idéntica procedencia tiene un lienzo de los *Desposorios*,<sup>7</sup> de similares medidas y marco aunque de muy inferior calidad.

Juan Carlos Lozano López



- 1 Con motivo del 350º aniversario de su muerte se organizaron diversas actividades en su ciudad natal y en Toulouse, y se editaron varias publicaciones que han devuelto a Stella su importancia en la pintura francesa del periodo. Sobre todo ello, véase: [http://www.pointsductu.org/article.php3?id\\_article=786](http://www.pointsductu.org/article.php3?id_article=786).
- 2 LAVEISSIÈRE, Sylvain, *Jacques Stella (1596-1657)*, Paris, Somogy editions d'art, 2006, pp. 122-123, cat. 58. Este catálogo corresponde a la exposición homónima celebrada en el Muse des Beaux-Arts de Lyon (17-XI-2006/19-II-2007) y en el Musée des Augustins de Toulouse (17-III/18-VI-2007).
- 3 *Ibidem*, pp. 193-194, cat. 113.
- 4 MEYER, Véronique, *L'oeuvre gravé de Gilles Rousselet. Graveur parisien du XVIIe siècle*, Paris, Paris Musées, 2004, pp. 116-118.
- 5 *Ibidem*, p. 118.
- 6 TORRALBA SORIANO, Federico: "Catálogo de obras artísticas propiedad de la Excm. Diputación Provincial de Zaragoza", *Zaragoza*, XVII, 1963, p. 145, núm. 6. VV.AA., *Joyas de un Patrimonio III*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2003, p. 527. <http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 68]
- 7 DPZ, NIG núm. 75. Véase: TORRALBA, "Catálogo...", p. 145, núm. 5. Y CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza. Pintura. Escultura. Retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, p. 77, núm. 28.

## RESTAURACIÓN



La identificación de algunos pigmentos es muy útil para datar intervenciones posteriores sobre la obra. En este caso el laboratorio de análisis químicos determinó la presencia entre otros, de dos pigmentos claves, por un lado blanco de Titanio, que se empieza a utilizar a partir de 1920, lo que nos indica que el cuadro fue intervenido en ese siglo; y por otra parte, azul cobalto que aparece como tal en el siglo XIX. También se identifica el azul del cielo como azul de Prusia, que no debería ser anterior al siglo XVIII.

# Martirio de San Bartolomé

## Autor desconocido

168 x 111 cm

Óleo sobre lienzo

Segunda mitad del siglo XVII

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 534). Procede de la iglesia de San Vicente mártir del Colegio de la Compañía de Jesús de Tarazona (Zaragoza), luego Hogar Doz

### RESTAURACIÓN

Itesma (Zaragoza). Dirección: Isaac González Gordo. 2005

El presente lienzo representa el martirio de San Bartolomé reproduciendo de manera literal el aguafuerte del mismo tema que José de Ribera *el Españoleto* (1591-1652) grabó en 1624.<sup>1</sup> Tras la realización de esta estampa, Ribera pintó varias versiones más de este asunto aunque en todos los casos introdujo numerosas modificaciones que los alejan del diseño primitivo.<sup>2</sup>

En el que nos ocupa, como en la calcografía, el santo, sólo cubierto por un paño blanco en la zona de la cadera, se encuentra atado por las muñecas, con los brazos en alto, a un tronco de árbol. Encarnado como un anciano barbado y nimbado y aceptando su cruenta muerte, alza la mirada hacia la parte superior del lienzo en la que el cielo se abre para dejar aparecer una corona y una palma martirial asidas por dos manos. Mientras tanto, un verdugo, situado a la derecha de la composición, desuella al apóstol sin ayuda ya del cuchillo que sostiene entre sus dientes. Por la izquierda asoma otro sayón que mira maliciosa y directamente al espectador mostrando las sanguinarias herramientas con las que atentará contra el protagonista. Finalmente, dos grupos de soldados que portan lanzas, el primero dispuesto tras el verdugo y el segundo, entre los que destaca un personaje cubierto por un manto que podría identificarse con un sacerdote pagano que se gira para conversar con el resto, en el fondo entre éste y San Bartolomé, asisten a la brutal escena. Por último, en el ángulo inferior izquierdo distinguimos la cabeza de una escultura clásica caída en el suelo, probablemente una reproducción de la del Apolo del Belvedere.<sup>3</sup>

El episodio representado sigue el texto medieval de la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine que fija esta iconografía donde se narra que, tras convertir al cristianismo al rey de las tierras de la India que el santo se encontraba evangelizando y destruir milagrosamente sus ídolos paganos, su sucesor en el cargo, después de saber que *la imagen de Baldach, otro de sus ídolos, acababa de caer rodando por el suelo y de romperse en mil pedazos*—cuya cabeza es la que aparece en la zona inferior izquierda de nuestra pintura—, ordenó que *apalearan al*

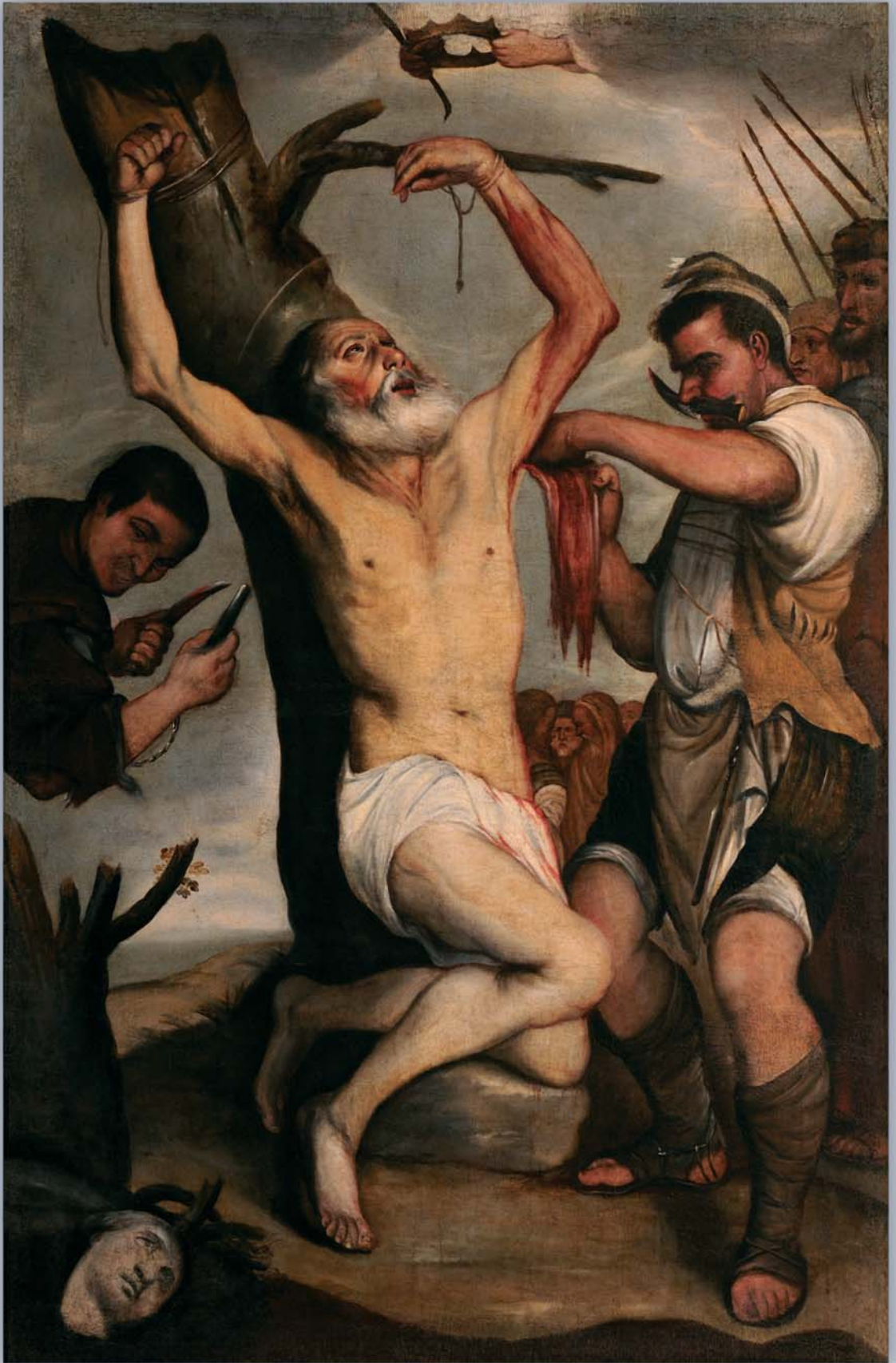
*apóstol y que tras propinarle una enorme paliza lo desollaran vivo.*<sup>4</sup>

Como en el resto de versiones realizadas por Ribera, la escena transcurre al aire libre. Sin embargo, en la copia turriasonense la gama cromática elegida es clara y luminosa, más propia del pleno barroco que del claroscuro característico que *el Españoleto* concedió a su obra *bajo el signo de Caravaggio* al menos hasta 1633 aproximadamente. Con todo, el cuerpo del protagonista ha sido dotado de ciertos toques amoratados que ayudan a resaltar su carácter enjuto, estilizado y maltratado por el tiempo y por sus verdugos.

Asimismo, es digna de subrayar la dicotomía plasmada en el tratamiento de los rostros de los personajes empleada también por Ribera en el resto de sus interpretaciones de este tema. Los sayones, rudos y grotescos, sobre todo el representado de medio cuerpo apareciendo por la izquierda de la escena y que parece disfrutar con su inmediato cometido, contrastan de manera evidente con la resignación y serenidad del apóstol.<sup>5</sup> De hecho, *el Españoleto* se mostró muy interesado a lo largo de su vida por representar a santos y mártires, tanto femeninos como masculinos, que sobresalieron históricamente por su espíritu de sacrificio y desprecio por su propia vida antes de manifestar un ápice de renuncia a sus creencias religiosas. De este modo, sus pinturas de San Pablo ermitaño, Santa María Egipciaca, San Felipe, San Sebastián o del mismo San Bartolomé



*Martirio de San Bartolomé.* Grabado de José de Ribera, 1624.



constituían imágenes de verdadera exaltación religiosa en el marco de la Contrarreforma católica, así como ejemplos de integridad moral para los fieles.<sup>6</sup>

Estructuralmente, se trata de una pintura basada en la barroca composición en aspa en las que las líneas diagonales entrecruzadas que recorren el tronco del árbol y el cuerpo del apóstol, por un lado, y las lanzas, el brazo ya desollado del santo y la cabeza de la escultura clásica, por otro, sugieren movimiento a la escena. Además, Ribera se sirve de una perspectiva muy corta con lo que consigue centrar la atención del espectador en la escena principal representada en primerísimo término,<sup>7</sup> pese a que a la izquierda de San Bartolomé se abre un lejano paisaje.

Desconocemos tanto el autor de esta copia como el lugar que ocuparía en el antiguo colegio de San Vicente mártir de la Compañía de Jesús de Tarazona,<sup>8</sup> edificio en el que permaneció hasta que la Diputación Provincial de Zaragoza se hizo cargo del mismo en diciembre de 1868 para destinarlo a fines asistenciales.<sup>9</sup>

Rebeca Carretero Calvo

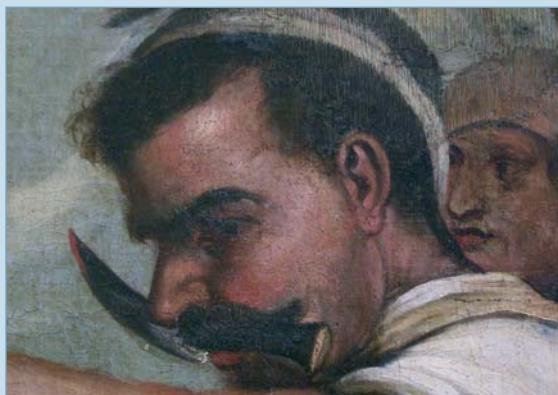
•••

- 1 BROWN, Jonathan (ed.), *Jusepe de Ribera, grabador 1591-1652* (catálogo de la exposición), Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1989, pp. 78-79; y SPINOSA, Nicola (comis.), *José de Ribera, bajo el signo de Caravaggio (1613-1633)* (catálogo de la exposición), Valencia, Museo de Bellas Artes, 2005, cat. 44, p. 172.
- 2 Nos referimos a las telas conservadas en la Colegiata de Osuna (Sevilla), en el Palacio Pitti de Florencia, en el Museo Nacional de Arte de

Cataluña de Barcelona y en el Museo Nacional de Estocolmo. Véase CARRETE PARRONDO, Juan, "José de Ribera, maestro de la técnica y el arte del grabado", en *idem*, pp. 155-156.

- 3 Como también hiciera en el *Martirio de San Bartolomé* del Palacio Pitti de Florencia y en el del Museo Nacional de Arte de Cataluña. Véase CARRASCO FERRER, Marta, "Ribera y las esculturas clásicas conservadas en Roma", *Anales de Historia del Arte*, 7, Madrid, 1997, p. 185, que justifica este hecho explicando que Baldach sería un dios armenio de iconografía totalmente desconocida en Occidente (p. 186).
- 4 VORÁGINE, Santiago de la, *Leyenda Dorada*, Madrid, Alianza, 1982, vol. 2, p. 527. También en CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo, 2003, pp. 40-42.
- 5 Esta diferenciación es utilizada por el pintor en otras de sus obras como en el *Apolo y Marsias* del Museo Nacional de Capodimonte en Nápoles o del Museo Real de Bellas Artes de Bruselas. Véase MILICUA, José, "64. José de Ribera, «el Españolito». Martirio de san Bartolomé", en MILICUA, José, y CUYÁS, M<sup>a</sup> Margarita (coords.), *Caravaggio y la pintura realista europea* (catálogo de la exposición), Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 2005, pp. 266-269.
- 6 Sobre esta apreciación puede verse MÁLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, p. 130; y CANGA SOSA, Manuel, "El martirio de San Bartolomé", *Trama y fondo. Revista de cultura*, 18, Segovia, 2005, p. 89.
- 7 El mismo recurso sigue en el resto de versiones de este asunto iconográfico como se destaca en *idem*, p. 94.
- 8 A comienzos de la década de 1980, en el momento de realización del inventario artístico del Partido Judicial de Tarazona, esta pintura se encontraba en el desván de la iglesia. Véase ARRÚE UGARTE, Begoña (dir.), *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia. Tomo I. Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, p. 285.
- 9 CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, pp. 35 y 76, núm. 21; y en: <http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 533].

## RESTAURACIÓN



La reintegración cromática de este lienzo, se ha realizado con rayas paralelas y verticales para facilitar así su identificación como parte ajena a la obra. Con este tipo de técnica, es posible conseguir cierta vibración en la reintegración realizada sobre la laguna pictórica. Esta técnica del rayado es más conocida en el mundo de la restauración como "rigatino" o/y "tratteggio". Ideada bajo la dirección de Cesare Brandi, consiste en la yuxtaposición de líneas verticales de color puro, que se distribuyen en la laguna según los colores de la pintura original que la rodean. La tonalidad obtenida por el artista en la paleta, es conseguida por el restaurador, descomponiendo sus valores y distribuyéndolos de nuevo con el rayado, para que el espectador los vuelva a componer en su retina.

## Muerte (o Dormición) de San José

Vicente BERDUSÁN OSORIO (Ejea de los Caballeros, Zaragoza, 1632 – Tudela, Navarra, 1697)

235 x 180 cm

Óleo sobre lienzo

1684

**MALUENDA** (Zaragoza), Iglesia de las Santas Justa y Rufina. Obispado de Tarazona

FIRMA

*Victe, Berdusan / fact, 1684* (áng. inf. izdo.)

RESTAURACIÓN

Plan 2006 – 2007. Artyco (Vitoria). Dirección: Azucena Prior Santamaría. 2007

Este gran lienzo de altar ocupa el cuerpo de un retablo con pinturas de otra mano menos diestra en el banco y ático, y representa la *Muerte (Dormición) de San José*. En él, el protagonista y la cama donde agoniza se disponen en acusado escorzo, y a ambos lados se sitúan Jesús, de pie en actitud de bendecir, y María, sentada y plorante. En la zona superior, un grupo de tres ángeles corona a José, mientras Dios Padre, a la izquierda, se dispone a recibir su alma. El decorado se completa con un cortinaje rojo recogido y una mesa sobre la que se dispone una ampolla con agua.

La obra ofrece el mismo asunto representado por Berdusán en 1668 en el banco de uno de los retablos de la capilla de San Joaquín de la catedral de Huesca, aunque en la versión de Maluenda pueden apreciarse algunos elementos nuevos, un estilo mucho más desenvuelto y un planteamiento compositivo más arriesgado, ensayado ya en 1673 para la iglesia del convento del Carmen en Tudela –del que éste puede considerarse réplica- y empleado también, con algunas variaciones, en la parroquia de la Magdalena de esa localidad. La colocación de las figuras en los ángulos y la distribución de las manchas de color (como los rojos y carmines de las túnicas de Jesús y la Virgen y del cortinaje superior) crean líneas diagonales que, junto con una pincelada bastante fluida y suelta –más que en el ejemplar de Tudela-, aportan al conjunto un aspecto vibrante y movido. Se ha mantenido el pequeño bodegón del cuadro tudelano, aunque reducido a la ampolla de cristal, y se han eliminado la vara florida y las herramientas de carpintero del primer plano, tal vez porque la cama alcanza un mayor desarrollo al haber utilizado un punto de vista ligeramente más elevado.

La solución compositiva, con ser clara y efectista, no resulta del todo original, y pueden rastrearse varios precedentes en la pintura española, alguno de los cuales pudo ser conocido por el artista ejeano, como la *Muerte de Santa Clara* realizada por Juan A. de Frías Escalante para el re-

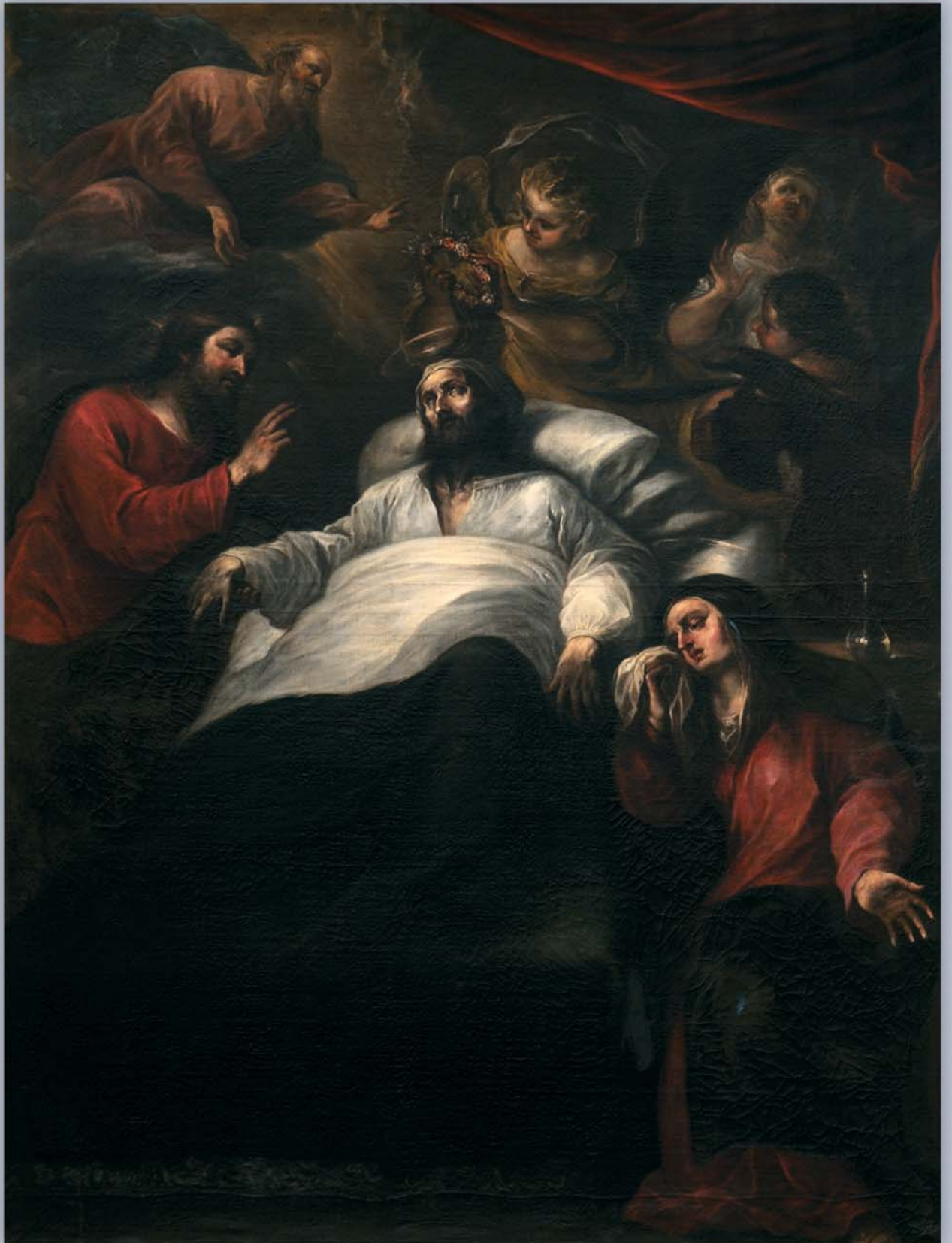
tablo mayor de la iglesia del convento de Santa Clara en Huesca, obra de fecha imprecisa pero en cualquier caso anterior a 1669, año de la muerte del pintor cordobés.

El retablo al que pertenece esta pintura preside la capilla de San José de la iglesia de las Santas Justa y Rufina en Maluenda, ámbito dotado de espectacular embocadura en yeso, cúpula sobre pechinas con prolija decoración vegetal en el mismo material y cisterna para enterramiento. Hasta el momento no ha sido posible identificar a los propietarios de la capilla, cuyo escudo remata el arco de entrada (en yeso) y el retablo (en madera policromada): cuartelado en cruz: 1º en campo de gules, león rampante de sable; 2º en campo de sable dos torres mazonadas de plata y, saliente de la primera, un brazo armado; 3º en campo de azur, barra de gules; 4º en campo de gules, dos pendones afrontados; timbrado con yelmo de infanzón. A tenor de la documentación consultada únicamente puede señalarse la vinculación de la capilla con la familia Temprado-Campos.

La existencia de esta obra fue dada a conocer en 1999 por el entonces delegado de Arte Sacro de la diócesis de Tara-



Retablo de San José. Iglesia de las santas Justa y Rufina, Maluenda (Zaragoza).



zona, José Galindo, y se hizo pública en prensa el 26 de mayo de ese año (*Heraldo de Aragón*, p. 46). Con posterioridad pudimos certificar la autoría al encontrar la inscripción con la firma y la fecha.

Juan Carlos Lozano López

LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (comisario), *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano* (catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Sástago de Zaragoza, del 5 de octubre al 26 de noviembre de 2006), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, pp. 202-203 (il.), ficha “Muerte de San José”.

#### EXPOSICIONES

- *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano*, Palacio de Sástago, Zaragoza, 2006, cat. 16.

#### BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas, literarias y devocionales de su pintura*, Zaragoza, 2004 (edición digital consultable en: <http://zaguan.unizar.es/record/3218>).

#### RESTAURACIÓN



Como tratamiento previo a la manipulación del lienzo, se protegieron las zonas de pintura especialmente afectadas por grandes craquelados y por falta de adherencia entre los distintos estratos, mediante papel japonés adherido con colletta. Se tuvieron que evitar las zonas pintadas de rojo, debido a la gran sensibilidad que este pigmento había demostrado en las pruebas iniciales de solubilidad en medios acuosos. Una vez realizada esta operación, se pudo intervenir sobre el reverso de la tela. El sentado o fijación de la capa pictórica se realizó con calor y presión de forma controlada, fluidificando la cola del empapelado de protección.



# Doble Trinidad

## Autor desconocido

194 x 160 cm (con marco: 225 x 195 cm)

Óleo sobre lienzo

Último tercio del siglo XVII

**CASTEJÓN DE VALDEJASA** (Zaragoza), iglesia parroquial de Santa María la Mayor. Arzobispado de Zaragoza

### RESTAURACIÓN

Plan 2004 – 2005. Antique (Almudévar, Huesca). Dirección: José Luis Abad Abadía y José Ramón García Ureña. 2006

La pintura muestra una iconografía y una composición muy habitual en el Barroco, con la parte inferior terrenal ocupada por la terna formada por la Virgen, el Niño Jesús y San José cogidos de la mano y caminando sobre un paisaje abierto, y la parte superior (celestial) con la Paloma del Espíritu Santo y, sobre ella, la figura de Dios Padre, formando en vertical la Trinidad divina, con Jesús formando parte de ambas. Es por ello que debemos hablar de *Doble Trinidad*, título más preciso que los de *Sagrada Familia* o *Trinidad de la Tierra* con los que habitualmente se nombra esta pieza.

El lienzo preside un retablo situado en la primera capilla del lado de la Epístola de la parroquial de Castejón de Valdejasa. Se trata de un mueble litúrgico en madera, que probablemente quedó sin policromar en origen y consta de banco, cuerpo y ático. La predela alberga decoración vegetal de acantos en la parte central, flanqueados por sendas ménsulas que sirven de soporte a las dos columnas salomónicas de capitel compuesto con espiras cubiertas de elementos vegetales que se sitúan en el cuerpo, a ambos lados de la pintura. Un entablamento saliente decorado con canetes vegetales y florones da paso al ático, donde encontramos dos jarrones en los extremos y, en el centro, un copete cuya disposición calada se repite en las polseras. Tipológicamente se trata de un retablo-marco de estilo prechurrigueresco, que en Aragón comienza a generalizarse a partir de 1650-1660 y continúa utilizándose hasta comienzos de la centuria siguiente.

Una vez restaurado el retablo y eliminados los repintes más burdos, el marco dorado destaca sobre el tono oscuro predominante en el resto de la mazonería. Dicho marco es del tipo *cassetta* (caja), con entrecalle recta y lisa, moldura con talla de hojas carnosas en el filo y decoración aplicada de acantos rizados en los ángulos y puntos medios de los largueros y travesaños.

Desde el punto de vista compositivo, la pintura responde a modelos recurrentes que se difundieron especialmente gracias a la estampa y alcanzaron múltiples variantes, pro-

liferando especialmente en la segunda mitad del siglo XVII, como también lo hicieron otras iconografías amables que tuvieron cultivadores destacados en el ámbito hispano, como el sevillano Bartolomé E. Murillo (1617-1682) o, entre los aragoneses, Vicente Berdusán (1632-1697). De esos modelos grabados podemos señalar los de Schelte à Bolswert y Lucas E. Vosterman, ambos según originales de Peter P. Rubens, o los menos conocidos de J. H. Löffler y Adam Elsheimer.

Lo melifluido del tema adquiere en esta obra especial coherencia con los aspectos formales, y de modo particular con el color cálido y la luz dorada, apreciándose un cierto efecto *sfumato* que desdibuja las formas y consigue un acertado equilibrio con una pincelada visible que disimula ciertos errores anatómicos, apreciables sobre todo en las extremidades superiores y en el deficiente acomodo de san José en la escena. A destacar la figura del Niño, bien modelada, con una cabeza de esmerada ejecución y una sensación dinámica bastante verosímil.

Sin ánimo de vincular a sus autores con el de la obra que nos ocupa, señalaremos la existencia en el entorno de la localidad de Castejón de obras de asunto y/o composición afi-



Retablo de la Doble Trinidad. Iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Castejón de Valdejasa (Zaragoza).





*Doble Trinidad.* Grabado de Schelte Adamsz Bolswert a partir de P.P. Rubens.



*Doble Trinidad.* Grabado de J.H. Löffler.

nes, no muy alejadas en la cronología. Así sucede con la *Doble Trinidad* de la iglesia de la Purificación de Nuestra Señora en Luceni, la *Sagrada Familia* procedente de la iglesia de Santa María de la Corona en Ejea de los Caballeros, los *San José con el Niño* del retablo mayor de Farasdués y de las parroquiales de San Juan Bautista en Orés y de Santa María la Mayor en Las Pedrosas, o la *Sagrada Familia* del Salvador en Luesia.

No conocemos ninguna referencia bibliográfica sobre esta obra, salvo el inventario artístico de las Cinco Villas, donde se dice del retablo que es “[...] obra trabajada en el siglo XVIII que contiene un lienzo del titular ejecutado de forma convencional”.<sup>1</sup>

Juan Carlos Lozano López

•••

<sup>1</sup> RÁBANOS FACI, Carmen (dir.), *El Patrimonio Artístico de la comarca de las Cinco Villas*, Ejea de los Caballeros (Zaragoza), Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1998, p. 89.



La limpieza de la superficie pictórica ha sido la parte más laboriosa del proceso de restauración al que ha sido sometido este lienzo. Fue necesario intervenir por niveles hasta llegar a la superficie pictórica. En primer lugar se tuvo que retirar cera de velas aplicando localmente calor. El humo de las velas, que había cubierto la superficie con una capa negra que aglutinaba también polvo ambiental, se retiró con un agente quelante en medio acuoso. Una vez que se había accedido a las capas de barnices o recubrimientos no originales, se retiraron con diferentes disolventes orgánicos, controlando el tiempo de actuación y ayudándose con medios mecánicos.

## Santa Teresa como intercesora ante la Virgen del Carmen

Pedro AIBAR JIMÉNEZ (¿?, ca. 1630–¿?, ca. 1710) y  
Juan ZABALO NAVARRO (Zaragoza, 1684–1746).  
Atribución

285 x 192,5 cm

Óleo sobre lienzo

Hacia 1700

PANIZA (Zaragoza), iglesia parroquial de Nuestra  
Señora de los Ángeles. Arzobispado de Zaragoza

RESTAURACIÓN

Plan 2004–2005. Teresa Martínez Mateo (Zaragoza). 2005

Se trata de un lienzo rematado en medio punto, probablemente concebido como cuadro exento pero que en fecha imprecisa fue adaptado a un retablo clasicista de finales del s. XVIII o incluso ya del XIX, de escasa calidad artística, que no va ser objeto de comentario en este estudio.

La pintura, por el contrario, ofrece indudable interés por diversos motivos. El primero es su iconografía, que nos presenta la labor de santa Teresa como intercesora de las almas del Purgatorio ante la Virgen del Carmen. Ésta ocupa la parte superior central de la composición, sentada en un trono de nubes y rodeada por una corona de cabezas aladas, sosteniendo al Niño Jesús con la mano izquierda mientras ofrece el escapulario con la diestra a una pareja de angelitos. En la parte derecha de la zona inferior terrenal se sitúa la santa de Ávila, en pose genuflexa y con las manos abiertas y extendidas adoptando un gesto de extensa y arraigada tradición plástica y gráfica, perfectamente codificado en la pintura barroca. A la izquierda, en un nivel algo más bajo, un ángel mancebo ayuda a algunas almas, representadas bajo la forma de cuerpos desnudos masculinos y femeninos, a salir del purgatorio y evitar el fuego del infierno que flamea en segundo término. A pesar de la posición centrada de la Virgen, obligada sin duda por el remate semicircular, la lectura de la obra es zigzagueante y a ello contribuye también la estudiada distribución de los blancos y las luces. Predominan en la obra los tonos cálidos pardos, con una pincelada diversa, a veces algodonesa y contenida, y en otras ocasiones más libre, angulosa y expresiva, pero siempre en un tono moderado que somete las figuras, de gran corporeidad y modelado acusado, a un dibujo en general acertado. Todas estas características, así como ciertos estilemas en los angelitos de mofletes encarnados, la forma de aplicar las luces en las aristas de los pliegues o la manera muy personal de elaborar el halo en torno a la cabeza de la Virgen, con una primera aureola

azul estrellada que da paso a otra más grande y luminosa en tonos ocre y dorados, nos llevaron ya en su momento a relacionar esta pintura con el estilo de Pedro Aibar Jiménez,<sup>1</sup> artista del pleno Barroco al que por comparación formal pueden atribuirse ya un nutrido grupo de obras.<sup>2</sup> Creemos que en esta ocasión, como también pudo ocurrir en La Seo de Zaragoza<sup>3</sup> o en el retablo mayor de la parroquial de Farasdués (Zaragoza), firmado y fechado en 1702, Aibar contó con la colaboración de un joven discípulo, Juan Zabalo Navarro, que a la muerte de aquél se convertiría, junto con Francisco del Plano, en el artista más destacado de la generación del Barroco tardío en tierras aragonesas. Ciertos detalles que delatan a un pintor menos cuidadoso y más enérgico, y una peculiar fisonomía de los niños, visible en Jesús y en los dos ángeles que reciben el escapulario, avalan la participación de Zabalo y permiten situar cronológicamente esta obra en el tránsito del siglo XVII al XVIII, mo-



Retablo de la Virgen del Carmen. Iglesia parroquial de N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> de los Ángeles de Paniza (Zaragoza).



mento en el que situamos el aprendizaje y colaboración de Zabalo con Aibar.

Esta obra viene a engrosar la producción de Aibar en la localidad de Paniza, que tuvo como primer eslabón las pinturas del retablo mayor de la parroquial, ejecutadas h. 1676, año en que fue bautizada en dicha iglesia Ana Aibar Crespo, “de padres forasteros, el pintor del retablo mayor”; esta anotación de los *Quinqui libri* permitió a la profesora Carmen Morte documentar esta obra,<sup>4</sup> que tiene en una colección particular zaragozana una versión algo más reducida firmada y fechada en 1677,<sup>5</sup> y por afinidad formal adjudicar al mismo artífice las pinturas de los retablos situados en los extremos del transepto, presididos por sendos lienzos de la *Virgen Niña como Inmaculada con san Joaquín y santa Ana y San Miguel combatiendo a los demonios*. Con este último, Aibar fijó un prototipo que repetirá en otros lugares, tal como se analiza en otro estudio de este mismo catálogo correspondiente al retablo mayor de la parroquial de Illueca (Zaragoza).

Como ocurre en otros casos, la labor realizada por Aibar en el retablo mayor hubo de ser del agrado de los engargantes, y ello pudo motivar nuevos encargos como el que analizamos.

De la biografía de Pedro Aibar persisten todavía muchas incógnitas, entre ellas su lugar de nacimiento y muerte, o su relación de parentesco, apuntada por Antonio Ponz pero hasta ahora no documentada, con el también pintor de origen turiasonense Francisco Jiménez Maza, o su propia formación artística. Sobre este último asunto, se ha especulado acerca de su posible aprendizaje con Mateo Cerezo o con Claudio Coello, basándose para ello en la utilización de un mismo tipo de inmaculadas pero también en un dato incuestionable: la relación de amistad con Coello, una de cuyas hijas, Magdalena Teresa Sinforosa, nacida en Zaragoza, fue apadrinada por Aibar en su bautizo, que tuvo lugar en la basílica del Pilar el 19 de julio de 1684.<sup>6</sup>

Respecto de la formación de Aybar, una nueva y sugerente posibilidad se abre tras la publicación por María A. Vizcaino<sup>7</sup> del contrato de asiento de aprendiz de un “Pedro de Ayuar” con el pintor vallisoletano Antonio de Pereda. En el documento original,<sup>8</sup> fechado el 7 de diciembre de 1652, Bernardino Fernández, vecino de Madrid, “[...] pone por aprendiz del arte de la pintura a Pedro de Ayuar su cuñado con don Antonio Perea [sic] pintor vecino de esa villa y por tiempo de cuatro años [...]”. En el texto se estipulan los habituales derechos y obligaciones de las partes en este tipo de contratos de asiento o aprendizaje, entre ellas el pago a Pereda de ochocientos reales de vellón por su enseñanza, en dos plazos: cuatrocientos al contado y el resto una vez cumplidos los dos primeros años. Ningún otro dato del documento, salvo la grafía del apellido, que aparece en ocasiones como “aybar”, nos permite identificar con total seguridad a nuestro pintor, pero sin duda esta hipótesis abre una interesante vía de investigación para la vinculación madrileña del artista.

Juan Carlos Lozano López

•••

- 1 ANSÓN NAVARRO, Arturo, y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (2006): “La pintura en Aragón bajo el reinado de Carlos II: la generación de Vicente Berdusán”, en LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (comisario), *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano* (catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Sástago de Zaragoza, del 5 de octubre al 26 de noviembre de 2006), Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2006, pp. 89-98.
- 2 Sobre Aibar, véanse, además de las referencias de las notas 1 y 3: ARCE OLIVA, Ernesto, y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, “Una visita guiada a la Colegiata”, en *La Colegiata de Santa María de Calatayud*, Zaragoza, Grupo de Investigación Vestigium, 2007, pp. 70 y 75. Y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, “El pintor Pedro Aibar Jiménez, Huesca y los Lastanos”, en MORTE GARCÍA, Carmen, y GARCÉS MANAU, Carlos (comisarios), *Vicencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión del saber* (catálogo de la exposición celebrada en la sala de exposiciones de la Diputación de Huesca y en el Palacio de Villahermosa de Huesca, del 24 de abril al 3 de junio de 2007), Zaragoza, Diputación de Huesca, 2007, pp. 195-201.
- 3 LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, “La pintura barroca en La Seo de Zaragoza, viejos problemas, nuevas visiones”, en LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen (coord.), *El barroco en las catedrales españolas, Zaragoza*, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 84-87.
- 4 MORTE GARCÍA, Carmen, “Nuestra Señora de los Ángeles o Glorificación de la Virgen”, en LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, MORTE GARCÍA, Carmen, y SORO LÓPEZ, Joaquín, *María, fiel al espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Moderna al Barroco* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo Camón Aznar de Zaragoza, del 8 de septiembre al 10 de noviembre de 1998), Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza e Ibercaja, 1998, pp. 182-183, núm. 40.
- 5 *Ibidem*, pp. 184-185, núm. 41.
- 6 Sobre todos estos asuntos, véase: ANSÓN y LOZANO, “La pintura en Aragón...”, 2006, pp. 89-90. Y también: GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael, “La pintura del pleno Barroco y los pintores de Aragón en tiempos de Vicente Berdusán”, en LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (comisario), *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano* (catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Sástago de Zaragoza, del 5 de octubre al 26 de noviembre de 2006), Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2006, pp. 47-50.
- 7 VIZCAINO VILLANUEVA, María A., *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- 8 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Escribano Diego Ortiz, 1652, t. 8586, ff. 774v-775v.



El gran tamaño del lienzo hizo necesario que para su configuración se tuviera que utilizar más de una pieza de tejido. Las telas más habituales empleadas para pintar solían tener un tamaño o anchura media de un metro, por eso la unión de distintos paños mediante costuras, es muy habitual en la confección de los lienzos. Generalmente es más habitual que las costuras aparezcan verticalmente y uniendo orillos, pero en este cuadro las dos costuras van en sentido horizontal. Como muestra la segunda fotografía la costura se evidencia por el anverso, ya que la capa pictórica se ha perdido durante prácticamente todo el recorrido de la costura.



## Sesión del Concilio de Trento

Juan ZABALO NAVARRO (Zaragoza, 1684–1746).  
Atribución

124 x 266 cm

Óleo sobre lienzo

Hacia principios del siglo XVIII

**BORJA** (Zaragoza), Museo de la Colegiata de Santa María. Obispado de Tarazona

### INSCRIPCIONES

- *CONSULTATUR DIBUS THOMAS* (filacteria sup.)
- *SACROSANCTUM OECU / MENICUM CONCILIUM / TRIDENTINUM* (cartela en ángulo inf. izdo.)
- *S. Thoma<sup>s</sup> Aqina* y *BIBLIA SAC<sup>a</sup>* (en los lomos de los libros situados sobre la mesa central)

### RESTAURACIÓN

Plan 2008–2010. Albarium (Zaragoza). Dirección: Mercedes Núñez Motilva. 2010

Dos son los aspectos que interesan especialmente en esta obra. Por un lado, su iconografía, única en lo que conocemos de la pintura barroca en Aragón, y por otra su autoría, que adjudicamos al pintor zaragozano Juan Zabalo Navarro.

La pintura, tal como indica la cartela sostenida por ángeles del ángulo inferior izquierdo, nos presenta una sesión del sacrosanto y ecuménico concilio de Trento, presidida por un cardenal, ligeramente elevado sobre un podio, en torno al cual se sitúan sentados, simétricamente y en semicírculo (de adentro hacia fuera) dos caballeros de perfil y sendos grupos de obispos y religiosos pertenecientes a distintas órdenes que en su intencionada diversidad intentan representar a toda la Iglesia. Frente al cardenal, en primer plano y de espaldas al espectador, se sitúa un dominico sentado en un taburete, con una pluma en la mano derecha y la izquierda sobre un libro abierto, ante una mesa vestida sobre la que se disponen, cerrados, dos gruesos volúmenes correspondientes, como indican sus lomos, a la *Biblia Sacra* y a los escritos de santo Tomás –muy probablemente la *Summa Theologica*, obra insigne del Doctor Angélico–, que como es sabido fueron, junto a los decretos papales, referencias de consulta principal durante el Concilio. En este, además, se vio la conveniencia de elaborar un catecismo (el llamado *Catecismo Romano*, *Catecismo de San Pío V* o *Catecismo tridentino*, publicado en Roma en 1566) que evitase perversiones y desviaciones en la transmisión de la doctrina, tarea en la que tuvieron especial protagonismo varios dominicos discípulos del santo.

Es evidente, por tanto, que la pintura pretende remarcar, recurriendo a elementos visuales y textuales, la importancia que en el desarrollo del Concilio tuvo la orden de Predicador

res y, en concreto, el decisivo papel consultivo de los escritos de santo Tomás. Por ello, resulta muy plausible la hipótesis de que el destino original de la obra fuera el convento dominico de San Pedro Mártir en Borja, que fue fundado en 1636 y suprimido en aplicación de las leyes desamortizadoras del siglo XIX.<sup>1</sup> Al resultar imposible su venta, el conjunto fue cedido en 1850 por el Estado al Ayuntamiento de Borja, que instaló en las dependencias conventuales las Escuelas, mientras la iglesia (vulgo de Santo Domingo) fue alternativamente utilizada como almacén municipal y alquilada a particulares, situación que se mantuvo hasta 1890, año en que un grupo de vecinos de Borja solicitó al obispo de Tarazona su reapertura al culto, lo que dio lugar a un litigio entre las parroquias de San Bartolomé y de Santa María que finalizó con un acuerdo, ajustado en 1892, para la utilización compartida del templo, que quedó agregado a la segunda. Tras la cesión del inmueble por parte del Ayuntamiento para el culto divino se procedió a la restauración del mismo, que fue sufragada mediante suscripción popular iniciada con una aportación del Obispo a la que se sumaron fondos de las dos parroquias citadas, lo que permitió su reapertura solemne el 27 de diciembre de 1893. No obstante, en fechas recientes y debido a la suspensión definitiva del culto, el uso del inmueble ha revertido al Ayuntamiento, quien lo ha destinado a auditorio municipal.

Respecto de las obras de arte que contenían el convento y la iglesia, tras la Desamortización quedaron, como los propios edificios, en manos del Ayuntamiento, que sin embargo en 1868 y 1877 dio autorización a las parroquias de San Miguel, San Bartolomé y Santa María para hacerse con algunas pie-



*Glorificación de Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís ante Cristo y la Virgen*, atribuido a Juan Zabalo. Monasterio de Santa Clara, Borja (Zaragoza).



zas.<sup>2</sup> En 1892 la iglesia quedó agregada a Santa María, y así ha permanecido hasta su cierre definitivo al culto. Por tanto, no resulta extraño que el cuadro que analizamos pasara en algún momento a formar parte del patrimonio de la Colegiata, en cuyo claustro estuvo hasta la apertura del Museo donde ahora se exhibe junto a otro lienzo rematado en medio punto (132 x 78,5 cm), tal vez procedente de un altar, que representa la *Predicación de san Vicente Ferrer* y que supuestamente tuvo similar historia.

Ambas pinturas responden al estilo de Juan Zabalo Navarro, pintor y proyectista que junto con Francisco del Plano encabezaba en Aragón la llamada generación tardobarroca o de los pintores-decoradores.<sup>3</sup> Destacó Zabalo como diseñador de proyectos de arquitectura efímera que por su propia naturaleza no han llegado hasta nosotros, y sus únicas obras documentadas y conservadas hasta la fecha se localizan en la Seo de Zaragoza: la decoración pictórica de la capilla de San Marcos o del Monumento (1711-1713),<sup>4</sup> la ornamentación de la caja del órgano (1716) y el diseño del tabernáculo de la capilla del Santo Cristo (h. 1720).<sup>5</sup> En los lienzos laterales de la capilla de San Marcos, dedicados a *La entrada de Jesús en Jerusalén* y *El beso de Judas*, y en otras obras que le hemos atribuido procedentes del cercano monasterio de Santa María de Veruela,<sup>6</sup> es donde podemos apreciar mejor sus rasgos estilísticos, que pueden aplicarse también a las pinturas borjanas: gusto por composiciones complejas con gran número de personajes que adolecen con frecuencia de falta de coherencia espacial y de incorrecciones anatómicas; una forma de pintar apresurada que obliga a *pentimenti* bien visibles; una pincelada agresiva con poca pasta pictórica y sin apenas veladuras ni empastes; unas gamas cromáticas predominantemente frías y algo ácidas con predominio de rojos, azules blancos y grises; y una iluminación blanquecina. En general, en su pintura parece primarse la expresividad y

el impacto visual –llegando incluso a la exageración y deformación– en detrimento de la corrección y el detalle, si bien en algunas obras muestra mayor empeño.

Las pinturas mencionadas no son las únicas que pueden atribuirse a Zabalo en Borja, sin que por ahora podamos establecer un orden para todas ellas, siempre dentro del lapso cronológico de las primeras décadas del siglo XVIII. La de mayor envergadura es sin duda el retablo que presidía la iglesia del convento dominico y que, aunque algo alterado en su parte central, todavía se conserva *in situ*, oculto parcialmente tras un telón. El lienzo central, rodeado en las calles laterales por representaciones de parejas de santos dominicos, está dedicado a la *Glorificación de san Pedro Mártir de Verona* y es pintura destacada del artista, trabajada con especial esmero, mientras en el ático, flanqueado por dos obispos de medio cuerpo, encontramos *El abrazo de santo Domingo de Guzmán* y *san Francisco de Asís*.

La fraternidad entre franciscanos y dominicos es también el argumento de un cuadro de gran formato, recientemente restaurado, que representa la *Glorificación de Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís ante Cristo* y la *Virgen* y se conserva en el monasterio borjano de Santa Clara, aunque podría proceder, como otras obras que se trasladaron a causa de la exclaustración, del antiguo convento de San Francisco. De hecho, muy probablemente se trata del cuadro que presidía el retablo de la capilla de San Francisco en la iglesia conventual, pues en el apartado del *Libro Cabreo* compuesto en 1734 por fray Juan Orzaiz donde se da noticia de los dueños de las capillas y sus entierros, al hablar de la de San Francisco, se habla de que Lorenzo Velez y su mujer María Ana Menesses, que a la sazón poseían el derecho de entierro y sepultura, [...] *han ilustrado dicha capilla, y erigido nuevo retablo de nuestro padre San Francisco de quien solo (aunque esta a su lado en el*



Capilla de la Virgen de la Peana con pinturas atribuidas a Juan Zabalo, excolegiata de Santa María de Borja (Zaragoza): vista general, *Predicación de San Vicente Ferrer* y santo obispo dominico.

mismo quadro la imagen de nuestro padre Santo Domingo) es, y debe ser el titulo del altar...<sup>7</sup> En 1750 los derechos sobre la capilla, nombrada en otro cabreo de 1755 como de “Nuestros dos Santos Patriarcas”, pasaron a Diego Navarro y Gómez, síndico del convento, y a su esposa Manuela Arellano.<sup>8</sup>

También en la colegiata de Santa María dejó Zabalo testimonio de su arte, concretamente en la capilla de la Virgen de la Peana,<sup>9</sup> en cuyo frente se sitúan un retablo churrigueresco con pinturas y dos lienzos a ambos lados dotados de amplios marcos que forman conjunto con la mazonería del mueble litúrgico. En este se han representado, de medio cuerpo y en lienzos rematados en medio punto, *San Jo-*

*sé con el Niño y San Joaquín con la Virgen Niña* (laterales del cuerpo) y en sendos tondos una *Inmaculada* de cuerpo entero flanqueada por bustos de *Santa Clara de Asís* y *Santa Teresa de Jesús* (ático). En el lienzo de la izquierda aparece *La predicación de san Vicente Ferrer* y en el de la derecha, de cuerpo entero, un santo obispo dominico.

Finalmente, en la sacristía del convento de la Concepción se conserva un lienzo de la *Inmaculada Concepción*<sup>10</sup> (187 x 136 cm) que responde también a los rasgos estilísticos de Zabalo, sobre todo en la Gloria con ángeles que rodean a la Virgen, si bien la figura de ésta presenta una finura y detalle que le resultan ajenos, por lo que tal vez se trate de una



*San José con el Niño y San Joaquín con la Virgen Niña*, atribuidos a Juan Zabalo. Capilla de la Virgen de la Peana, excolegiata de Santa María de Borja (Zaragoza).

obra en la que pudo colaborar con el pintor que suponemos su maestro, Pedro Aibar Jiménez, al igual que ocurre en la *Inmaculada* que preside el retablo mayor de Farasdués (Zaragoza), firmado por Aibar y fechado en 1702.<sup>11</sup>

Estamos, por tanto, ante un grupo importante de obras que, de confirmarse la atribución que proponemos, ayudarían a perfilar la personalidad artística de Zabalo, pintor prolífico del que creemos haber localizado un gran número de pinturas repartidas por la geografía aragonesa y otras regiones limítrofes.

Juan Carlos Lozano López

•••

- 1 Para todo lo relativo a la historia del convento y la iglesia tras la excomunión, véase: GRACIA RIVAS, Manuel, "La Desamortización del convento de dominicos de la ciudad de Borja", *Boletín del Centro de Estudios Borjanos*, VII-VIII, Borja, 1981, pp. 333-366.
- 2 GRACIA RIVAS, "La Desamortización...", 1981, pp. 351-352.
- 3 Véase ANSÓN NAVARRO, Arturo, voz "Zabalo Navarro, Juan", en FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy (dir.), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, t. XVI, Zaragoza, El Periódico de Aragón, 2000, p. 4075.
- 4 ESTEBAN LORENTE, Juan F., "La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de la Seo de Zaragoza", *Cuadernos de Investigación del Colegio Universitario de Logroño*, t. II, Logroño, 1977, pp. 97-103. Idem, *Seminario de Arte Aragonés*, XXII-XXIII-XXIV, Zaragoza, 1977, pp. 175-180.
- 5 Sobre otras obras documentadas de Zabalo en la Seo, véase: LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, "La pintura barroca en La Seo de Zaragoza: viejos problemas, nuevas visiones", en actas del curso *El Barroco en las catedrales españolas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 91-94.

6 LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, "La pintura barroca en el monasterio de Veruela", en CALVO RUATA, José Ignacio, y CRIADO MAINAR, Jesús (comisarios), *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense* (catálogo de la exposición celebrada en el Monasterio de Veruela –Vera de Moncayo, Zaragoza–, del 22 de junio al 16 de octubre de 2006), Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2006, pp. 290-291, y fichas 165 (p. 452), 166 (p. 453) y 167 (p. 454).

7 Archivo de la Colegiata de Borja, *Libro Cabreo del convento de San Francisco*, 1636-1767. Consta de dos partes, la primera elaborada en 1734 por fray Juan Orzaiz, alias *padre Quieterio*, a partir de un cabreo hecho por él mismo en 1710, y la segunda (1755) mandada hacer por fray Francisco Sánchez, ministro provincial de Aragón, a las que se añadieron algunas notas. La transcripción de ambos documentos, en: JIMÉNEZ AZNAR, Emilio, *El Libro Cabreo del convento de San Francisco de la ciudad de Borja (1636-1767)*, col. "Monografías CESBOR", 13, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 1998, pp. 18 y 35.

8 *Loc. cit.*

9 Mi agradecimiento a Ignacio Calvo Ruata por haberme informado de la existencia de estas obras.

10 Esta *Inmaculada* formó parte de la exposición *María en el arte de la ciudad de Borja*, en cuya ficha de catálogo la profesora M<sup>a</sup> Carmen Laccarra la atribuye al zaragozano Bartolomé Vicente. LACCARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, "Inmaculada Concepción", en *María en el arte de la ciudad de Borja*, Borja, Ayuntamiento, 1989, pp. 19-21. También sirvió de portada para el libro: VV.AA., *El convento de la Concepción de Borja (en el trescientos cincuenta aniversario de su fundación)*, col. "Temas Populares", 11, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 2002; sin embargo, no aparece en la relación de piezas de la exposición celebrada con motivo del aniversario, que figura al final de esta publicación.

11 Sobre la colaboración profesional entre Aibar y Zabalo y su posible relación maestro-discípulo, véase: LOZANO LÓPEZ, "La pintura barroca...", 2010, pp. 86-87.

## RESTAURACIÓN



El cuadro del *Concilio de Trento* había sufrido varias intervenciones anteriores. Algunas de ellas afectaban a la capa pictórica (desgastes y barridos) y otras al soporte o tela. Su soporte, tanto el bastidor como la tela, se encontraba en un estado de

conservación deficiente. El bastidor presentaba un ataque de xilófagos que había terminado por debilitar la madera, llegando a perder su propia resistencia mecánica. En algunas zonas del bastidor la madera había desaparecido, provocando el desencaje de los ensamblados. Fue necesario, por lo tanto, cambiar el bastidor por uno nuevo que cumpliera la función de mantener la tela en tensión. El tejido estaba constituido por cuatro paños y la gran costura horizontal se había abierto en algún punto. Se tuvieron que eliminar parches antiguos que, debido a la tensión ejercida por los adhesivos, habían llegado a producir deformaciones en el anverso. La tela, como puede observarse en la fotografía, también presentaba multitud de impregnaciones de carácter graso que influyeron, como es lógico, en su acidificación y debilitamiento.

# Muerte de San Nicolás de Tolentino

Pablo Félix RABIELLA Y SÁNCHEZ  
(Zaragoza, ¿?–1764). Atribución

250 x 190 cm (con marco: 360 x 260 cm)

Óleo sobre lienzo

Mediados del siglo XVIII

**ALMONACID DE LA SIERRA** (Zaragoza), iglesia parroquial de San Nicolás de Tolentino. Arzobispado de Zaragoza

## RESTAURACIÓN

Plan 2004–2005. Jaime & Cacho (Zaragoza). Dirección: María Jaime Balduque y Rebeca Cacho Pomar. 2006

San Nicolás de Tolentino (Sant'Angelo in Pontano, Italia, 1245 - Tolentino, Italia, 1305) perteneció a la orden de los Agustinos. El milagro más popular que se le atribuye tuvo lugar cuando hallándose enfermo le llevaron unas perdices cocinadas; como nunca comía carne, las bendijo, éstas resucitaron y se echaron a volar. En los últimos días de su vida empezó a ver cotidianamente una estrella que era expresión simbólica de su santidad. Cuando agonizaba, el día 10 de septiembre, quiso despedirse de su comunidad, pedirles perdón y pidió tener junto a sí una venerada reliquia del *lignum crucis*. Fue canonizado en 1446.<sup>1</sup> El culto que se le ha dedicado debe mucho a que haya sido considerado abogado de las almas del purgatorio, circunstancia propiciada por la visión que tuvo de un conventual ya difunto, antiguo compañero suyo, que se le apareció para pedirle que intercediera por su pronta liberación del Purgatorio. Precisamente fue en vida del santo cuando la Iglesia declaró su doctrina sobre la existencia del Purgatorio como lugar de purificación para las almas que no estaban del todo libres de pecado (Concilio de Lyon, 1274).

Conforme a los relatos hagiográficos, la mitad inferior del cuadro muestra a San Nicolás vestido con el negro hábito agustiniano expirando en su cama, con la estrella sobre el pecho, un crucifijo en la mano y un plato con una perdiz a sus pies. Le acompañan varios conventuales dolientes. El fondo arquitectónico y paisajístico es convencional. El inminente paso del santo a la gloria queda representado por los ángeles que le acompañan y la Trinidad que, junto con diversos ángeles niños, le aguardan desde el cielo.

Compositivamente se trata de una obra plenamente barroca, si bien la concepción cromática alegre y una ingenua idealización en la representación de las figuras apuntan maneras dieciochescas. Se advierte cierta intención de ligereza y agitación en la elaboración de paños, nubes y otros detalles que, junto con las anteriores características, insinúan un tímido conocimiento del gusto rococó. A pesar

de que antes de la restauración el cuadro se encontraba en condiciones de visibilidad bastante malas, me pareció advertir estrechas similitudes formales con otro lienzo de la misma iglesia de Almonacid de la Sierra dedicado a la Virgen del Carmen, este último firmado en 1734 por Pablo Félix Rabiella Sánchez, hijo del más afamado Pablo Rabiella y Díez de Aux.<sup>2</sup> La nueva visión que ofrece tras la restauración llevada a cabo, salvando las lagunas que ha sido necesario reintegrar, permite, en mi opinión, confirmar la atribución. Comparando la *Muerte de San Nicolás de Tolentino* con *La Virgen del Carmen* y otras obras zaragozanas que también parecen de Rabiella hijo, se observa que tienen en común los mismo tipos de rostros redondeados y de ojos saltones, los mismos contornos ondulantes, algo amanezados, el mismo concepto cromático y, en general, el mismo tono general ingenuista.

El marco está formado por unos listones marmoleados en tonos rojizos a los que van aplicadas tallas doradas y recortadas en forma de tornapuntas, rameados y rocallas, especialmente desarrolladas en la parte del copete. En suma, un lenguaje rococó típico de mediados del siglo XVIII.

Forma pareja con otro cuadro de la misma iglesia que podemos titular *San Nicolás de Tolentino intercediendo por las almas del Purgatorio*, de iguales medidas y marco. An-



*San Nicolás de Tolentino intercediendo por las almas del Purgatorio.* Iglesia parroquial de Almonacid de la Sierra (Zaragoza).



tes de su restauración cabía pensar que fuera de distinta mano, pero tras la intervención realizada se pone de manifiesto que ambos son del mismo artista, aunque este último parezca de calidad inferior y haya sufrido importantes pérdidas de policromía.

La temática elegida para los dos cuadros no resulta extraña teniendo en cuenta que San Nicolás de Tolentino es el patrón de Almonacid de la Sierra, si bien se desconocen las circunstancias particulares bajo las cuales fueron encargados.<sup>3</sup>

José Ignacio Calvo Ruata

•••

- 1 Sobre hagiografía e iconografía de San Nicolás de Tolentino pueden consultarse las obras que siguen, publicadas con motivo del séptimo centenario de su muerte: GIANNATIEMPO LOPEZ, Maria (dir.), *Immagine e mistero: il sole, il libro, il giglio. Iconografia di san Nicola da Tolentino nell'arte italiana dal XIV al XX secolo* (catálogo de la exposición celebrada en Il Braccio di Carlo Magno de Ciudad del Vaticano, del 8 de junio al 9 de octubre de 2005), Milán, Federico Motta, 2005. PACE, Valentino (coord.), *San Nicola da Tolentino nell'arte. Corpus iconografico*, Tolentino, Biblioteca Egidiana, Convento de San Nicola, 2005-2007, 3 vols. PANEDAS GALINDO, Pablo, *El santo de la estrella. San Nicolás de Tolentino*, Madrid, Agustinos Recoletos, Provincia de San Nicolás de Tolentino, 2005.

- 2 CALVO RUATA, José Ignacio, "Virgen del Carmen", en CALVO RUATA, José Ignacio (comis.), *Joyas de un Patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza* (catálogo de la exposición celebrada en la Real Capilla de Santa Isabel de Aragón en Zaragoza, del 8 de mayo al 13 de julio de 2003), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2003, pp. 377-383.
- 3 Sobre la localidad de Almonacid de la Sierra y algunas notas acerca de su patrón principal puede consultarse: BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, *Almonacid de la Sierra. Historia y costumbres*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2001.

## RESTAURACIÓN



La mayoría de las patologías que presentaba esta pintura derivaban de un soporte inadecuado. La tela estaba confeccionada por cuatro paños con tres costuras que se evidenciaban por el anverso. El bastidor era fijo, impidiendo con ello la extensión necesaria para mantener la tela con la tensión adecuada. Por otra parte, las numerosas intervenciones a las que había sido sometido el soporte, como por ejemplo los gruesos parches o los listones de madera, repercutieron igualmente sobre el anverso de la obra, es decir sobre la pintura. Conocer cuales habían sido las causas de las alteraciones fue fundamental para desarrollar una correcta propuesta de intervención. El mal estado en que se encontraba el tejido hizo necesario tener que intervenir más de lo deseado. Se tuvo que realizar un entelado del soporte, utilizando para ello una tela de naturaleza vegetal y un adhesivo de naturaleza sintética (copolímero de acetato de vinilo-etileno).

## San José de Leonisa

José STERN. Atribución

325 x 361 cm

Óleo sobre lienzo

Hacia 1751

EJEA DE LOS CABALLEROS (Zaragoza), Santuario de la Virgen de la Oliva. Arzobispado de Zaragoza

## San Fidel de Sigmaringa

José STERN. Atribución

325 x 361 cm

Óleo sobre lienzo

Hacia 1751

EJEA DE LOS CABALLEROS (Zaragoza), Santuario de la Virgen de la Oliva. Arzobispado de Zaragoza

RESTAURACIÓN

Artes (Pamplona). Dirección: Itxaso Sánchez Urra. 2010

*tades sin más asistencia que treinta y dos escudos, que dio de limosna D. Juan Ferrari de Páramo, alcalde mayor de este partido, hice derribar la escala, en cuio güeco avía de estar la capilla nueva. Y, comenzándola la tercera semana de la quaresma, el hermano fray Antonio de Zaragoza, religioso albañil de la provincia, quedó concluida para la Semana Santa del mismo año en que se comenzó, que fue el de 1751. Esta capilla se dedicó a los santos Fidel de Sigmaringa y Joseph de Leonisa, a quienes tienen especial devoción en esta villa, llamándolos con el nombre de Santos Nuevos. Al mismo tiempo se hizo el texado y también el retablo, que él solo costó 20 libras, en cuia dedicación se hicieron dos fiestas solemnes con sermones, que predicaron el padre guardián y el padre vicario, fray Joaquín de Castejón. Para hacerse la escala nueva fue mesnester alargar la portería y poner la puerta frente del claustro, con lo que, a más de quedar mejor que estaba, se quitaron algunos rincones que podían servir de capa de algunas maldades. También se blanqueó el tránsito de la escala nueva y el inmediato, que va de la yglesia al refectorio. Con estas mejoras ha quedado el convento mejorado y los devotos muy complacidos y gustosos. Por último, se han echo los santos nuevos de bulto en Zaragoza, cuias testas, manos y pies, por ser fabricadas por una gran artifice, han costado 40 pesos. Los vestidos son de griseta, con lo que quedan con el mayor primor.<sup>2</sup>*

Todo parece indicar que las dos grandes composiciones semicirculares que ahora son objeto de estudio fueron realizadas para la nueva capilla, bien como elementos de la embocadura, bien como complemento del retablo que cita el documento o como puertas del mismo, o bien dispuestos de algún otro modo en el ámbito de dicha capilla, lo que hace suponer una cronología para estos lienzos en torno a la de la terminación de la misma en 1751.

San José de Leonisa (Leonessa, Italia, 1556 - Amatrice, Italia, 1612), afamado predicador capuchino, fue en misión a Constantinopla para convertir infieles. Pretendió incluso acceder al sultán adentrándose en su palacio, pero fue detenido en el intento y condenado a ser suspendido de unas cadenas en un poste hasta morir de hambre y dolor. A los tres días unos ángeles lo liberaron y pudo volver a Italia.<sup>3</sup> Con arreglo al relato, el pintor representó al santo, vestido con hábito franciscano, en el momento en que un ángel mancebo acompañado por otros ángeles niños le sueltan de las cadenas.

En cuanto al capuchino San Fidel de Sigmaringa o Sigmaringa (Sigmaringen, Alemania, 1577 - Seewis, Suiza, 1622), también alcanzó gran notoriedad como predicador.<sup>4</sup> Con el fin de combatir la herejía calvinista fue enviado al país de los grisones (en la actual Suiza). Allí, en la iglesia de la localidad de Seewis pronunció un encendido sermón basado en la frase de San Pablo VNVVS / DOMINVS, / VNA / FIDES / VNVM / BAPTISMA ("Un sólo Señor, una sólo fe, un sólo bautismo", Carta de San Pablo a los Efesios 4, 5), que es la

...

En las págs. siguientes: *San José de Leonisa* y *San Fidel de Sigmaringa*, respectivamente.

La pareja de grandes lienzos semicirculares que se conserva en el coro del Santuario de la Virgen de la Oliva procede del desaparecido convento de franciscanos capuchinos que hubo en Ejea de los Caballeros, fundado en 1629 y arruinado en 1808, en los inicios de la guerra de la Independencia.

El *Lumen Domus*, manuscrito que recoge todos los hechos notables acaecidos a lo largo de la historia del convento, aporta valiosa información. Ha sido recientemente estudiado y anotado por José Francisco Abadía.<sup>1</sup> Por lo que a estas pinturas respecta, interesa detenerse en el hecho de que en los días 8, 9 y 10 de octubre de 1747 se celebraron con solemnes fiestas las canonizaciones de San Fidel de Sigmaringen y San José de Leonisa, que había llevado a cabo el Papa Benedicto XIV un año antes, el 29 de junio de 1746. Caló en los capuchinos de Ejea la devoción a los nuevos santos, a los que incluso atribuyeron su intercesión en la milagrosa curación que experimentó el vicario de la comunidad, padre Blas de Luesia, el día 17 de noviembre de 1747. Se daba por esos años la circunstancia de que quedaba un capilla pendiente de construir o habilitar para dar por concluida la iglesia conventual, en lo que puso su empeño fray Joaquín de Zaragoza, a la sazón guardián o prelado del convento, y logró en 1751:

*Aviéndose intentado muchas veces el hacer la quarta capilla de la yglesia para así estubiese en perfección y simetría, jamás se avía puesto en execución, aunque en algún tiempo hubo medios para hacerse, por las dificultades que ocurrían y, en especial, el averse de mudar la escala principal. Pero, deseando vencer todas las dificul-*









*Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza*, atribuido a José Stern, ca. 1764. Catedral de Huesca.



*El milagro de Calanda*, atribuido a José Stern, ca. 1764. Catedral de Huesca.

que exhibe el libro abierto que sostienen unos angelitos en el cuadro. La potencia evangelizadora de San Fidel queda enfatizada plásticamente a través de tres elementos figurativos: la inspiración que emana del Espíritu Santo, representado en forma de paloma; la majestuosa figura de mujer cubierta con manto azul, que corona al santo y lleva un cáliz, habitual representación alegórica de la virtud de la Fe; y el hereje derrotado a sus pies. Mientras Fidel celebraba misa y predicaba en la iglesia de Seewis, se formó un tumulto del que pudo evadirse, pero al poco de salir de ella fue asesinado por una turba de protestantes. Motivo por el cual el ángel de la derecha le indica el camino hacia el

cielo y lleva una palma martirial ceñida con tres coronas. También el ramo de azucenas que lleva uno de los angelitos es distintivo de castidad o pureza. Del mismo pende una filacteria con la inscripción: *Proto Martyr Si.<sup>ra</sup> Cong<sup>nis</sup> de / Prop<sup>da</sup> Fide*. Es el título que mereció como primer mártir salido de las filas de la Sagrada Congregación para la Propagación de la Fe (*Sacra Congregatio de Propaganda Fide*), a la que perteneció San Fidel. Había sido fundada en 1622 por Gregorio XV para promover la evangelización de los territorios no católicos. Desde sus orígenes, estuvo ligada a ella la Orden Capuchina.



Monumento de Semana Santa (detalle), José Stern, 1764. Ex-colegiata de Bolea (Huesca).

Los dos medio puntos de la Oliva son obras de notable calidad y bastante avanzadas para su tiempo. Fueron realizadas por un artista que dominaba los recursos expresivos de la tradición barroca en cuanto a la complejidad compositiva, el movimiento enfático, la retórica ampulosa y el empleo de un repertorio figurativo al uso para la representación de temas sobrenaturales. La pincelada suave y, a la vez, fluida convive con una elegante corrección de las anatomías y de las poses. Es patente el gusto por las tintas claras y los suaves contrastes luminicos, por el modelado blando de las figuras que se combina, sin embargo, con un exuberante juego de pliegues en los ropajes, manteniendo siempre un sentido de gracia y delicadeza que se pone especialmente de manifiesto en las figuras angelicales. En suma, un lenguaje propio del barroco tardío de gusto rococó, que recuerda remotamente a Tiepolo y se concreta en unas muy peculiares maneras que definen con claridad la personalidad del artista. Afortunadamente existe una obra documentada que responde a las mismas características formales: el telón del monumento de Semana Santa de la ex-colegiata de Bolea (Huesca). Fue encargado a un pintor desconocido hasta hace bien poco, llamado José Stern, nacido en Roma y afincado en Huesca. En 1764 declaraba haber cobrado 144 libras jaquesas por su realización.<sup>5</sup> Su origen italiano justificaría la destacada calidad

del artista y lo avanzado de sus propuestas para un medio geográfico que no estaba en la primera línea de las grandes corrientes artísticas. Debemos olvidarnos, en consecuencia, de la atribución que en su día se propuso de los lienzos de Ejea a Juan Andrés Merklein,<sup>6</sup> con cuyo seco estilo nada tienen que ver.

La mano de Stern se reconoce con claridad en otra obra estudiada en este mismo catálogo y no lejana geográficamente, el lienzo de la *Virgen del Rosario* de Las Pedrosas, junto con dos obras menores del mismo lugar. Además he de añadir dos medio puntos procedentes de la capilla del Pilar de la catedral de Huesca que representan *La venida de la Virgen del Pilar* y *El milagro de Calanda*. Al parecer se incorporaron a esta capilla con motivo de la reforma que en ella se llevó a cabo en 1764.<sup>7</sup> Debemos finalmente felicitarnos por el incipiente afloramiento de un nuevo nombre en el panorama de los pintores que trabajaron en Aragón en el siglo XVIII.<sup>8</sup>

### José Ignacio Calvo Ruata



1 ABADÍA ÁLVAREZ, José Francisco, *Ejea de los Caballeros y su convento capuchino: 400 años de historia en común (1629-1948)*, Ejea de los Caballeros-Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas e Institución Fernando el Católico, 2010. Quiero dejar constancia de su generosidad al haberme facilitado la consulta de esta obra antes de su publicación. Anteriormente sólo se había publicado un breve extracto del mencionado *Lumen Domus*: LONGÁS OTÍN, Luis, "El convento capuchino de Ejea de los Caballeros", *Suesetania*, 10, Zaragoza, 1988, pp. 37-40.

2 ABADÍA, Ejea..., 2010, p. 163.

3 Son relatos recogidos por sus hagiógrafos. En castellano, deben destacarse los que se publicaron con motivo de la canonización:

*Breve compendio de la vida y milagros de San Joseph de Leonissa ... beatificado por la Santidad de Clemente XII a los 22 de junio año de 1737 y canonizado por nuestro Santísimo padre Benedicto XIV sacado de la chronica de la mesma orden, y dado a luz por un su Devoto a mayor gloria de Dios y bien de las almas*, Barcelona, Imprenta de Juan Piferrer, 1747.

*Relación y curioso romance, en donde se describen los Prodigios, Vidias, y Portentosos Milagros de los dos mejores Heroes de la Capuchina Familia; San Fidèl de Sigmaringa, y San Joseph de Leonisa, nuevamente Canonizados por nuestro Smo. P. Benedicto XIV, año de 1746, con lo demás que verá el curioso*, Granada, Imprenta de la Santísima Trinidad, 1747. Este impreso, como se ve, está también dedicado a San Fidel de Sigmaringen.

4 Se citan, como en el caso anterior, algunas fuentes de interés en castellano:

*Breve resumen de la vida, virtudes, glorioso martirio y milagros del B. Fidel de Sigmaringa, Religioso Capuchino ... a quien los Calvinistas dieron cruel muerte en la Recia, por predicar la Fe Católica. Año de 1622. Beatificado por ... Benedicto XIII ... este Año 1729*, s.l., s.a.

DE ROSSI, Angelo Maria, O.F.M. Cap., *Compendio de la vida, martirio, y milagros del beato Fidele de Sigmaringa, o Suevia, Capuchino, y Protomartir de la Sacra Congregacion de Propaganda Fide, beatificado por ... Benedicto XIII dia 12 de Marzo del presente año 1729: Sacada de la vida que de dicho Beato Martir escribió, e imprimiò en Genova el año 1696 el R. P. Fr. Angel Maria Rossi Religioso Capuchino*, Valencia, por Josef Garcia, s.a. [entre 1729 y 1747].

*Compendio de la vida, martirio y milagros de san Fidel de Sigmaringa, o Suevia, Capuchino ... beatificado por la Santidad de Benedicto XIII ... y canonizado por nuestro Santísimo Padre Benedicto XIV ... sacado de la vida que de dicho santo martir escribió è imprimiò en Genova el ... Angel Maria Rossi Religioso Capuchino, año 1696*, Barcelona, en la imprenta de Juan Piferrer, 1747.

5 COSTA FLORENCIA, Javier, "José Stern, autor del antiguo monumento de Semana Santa de la ex -colegiata de Bolea", *Diario del Alto Aragón*, Domingo, 25 de octubre de 2009, p. 7.

6 ALMERÍA, José Antonio, et al., *El patrimonio artístico de la comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1998, p. 127. GIL ORRÍOS, Asunción (coord.), "La iglesia barroca de Nuestra Señora de la Oliva de Ejea", en ASÍN GARCÍA, Nuria, *Comarca de las Cinco Villas*, col. "Territorio", 25, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2007, p. 237.

7 ARCO GARAY, Ricardo del, *La Catedral de Huesca. Monografía histórica arqueológica*, Huesca, 1924, p. 94. ARCO GARAY, Ricardo del, "El círculo de pintores aragoneses en torno a Goya", *Revista de Ideas Estéticas*, 15-16, Madrid, 1946, pp. 385-386. Los lienzos de la catedral de Huesca no son de José Luzán, como pretendiera del Arco (afirmando incluso que estaban firmados, cuando no es así). Tampoco es sostenible la atribución a Juan Andrés Merklein (LACARRA DUCAV, María del Carmen, y MORTE GARCÍA, Carmen, *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, "Colección Básica Aragonesa", 44, Zaragoza, Guara Editorial, 1984, pp. 114-117; ANSÓN NAVARRO, Arturo, *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1987, p. 140), puesto que la dureza de estilo y tratamiento de color de este artista no concuerda con lo pintado para la catedral de Huesca; ni tampoco a fray Manuel Bayeu (ANSÓN, *El pintor...*, 1987, *ibidem*).

8 Es pintor homónimo y contemporáneo del pintor austriaco Joseph Stern. Véase, entre otras publicaciones, LOUDOVÁ, Michaela von, "Von Graz nach Brünn: Der Barockmaler Josef Stern (1716-1775)", en PFERSCHY, Gerhard, y SPREITZHOFFER, Karl (dirs.), *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark*, Graz, 2003, pp. 133-148.

Tanto este pintor austriaco, que trabajó en la República Checa, como nuestro pintor italiano, pintaron con arreglo a unas ideas artísticas similares, pero hay que descartar toda posibilidad de que se trate de la misma persona porque, además de ser el austriaco de superior calidad, sus datos biográficos conocidos son incompatibles con una larga estancia en Aragón.



Las grandes dimensiones de estos lienzos de Ejea de los Caballeros, de 325 cm de alto por 361 cm de ancho, han dificultado su manipulación. Toda la intervención se realizó, in situ, dentro de la iglesia de la Virgen de la Oliva. Los bastidores estaban incompletos; faltaban, como se observa en la imagen, algunos listones y eran completamente fijos impidiendo su extensión. Se tuvieron que sustituir por otros nuevos de madera de pino realizados a medida, con cuñas en los ingletes para favorecer en el futuro las labores de tensado del lienzo. En algunas zonas, la tela había sufrido deformaciones que han sido muy difíciles de eliminar, debido principalmente a la pérdida de elasticidad de la tela. No siempre se puede recuperar las dimensiones o la planitud original del tejido sin comprometer demasiado a la pintura.

# Nuestra Señora del Rosario

José STERN. Atribución

259,5 x 138 cm

Óleo sobre lienzo

Hacia las décadas de 1750 ó 1760

LAS PEDROSAS (Zaragoza), iglesia parroquial de Santa María la Mayor. Arzobispado de Zaragoza

RESTAURACIÓN

Plan 2008–2010. Santiago Abellanas Navarro (Zaragoza). 2010

Con el aspecto iconográfico similar al de una Inmaculada Concepción, domina la composición la figura de la Virgen María coronada y con un halo de estrellas en torno a su cabeza, envuelta en amplio manto azul, flotando en la gloria y

acompañada de una corte de ángeles niños. Lleva en brazos a su hijo Jesús, que a su vez porta el rosario como distintivo imprescindible de su advocación. Uno de los ángeles le aproxima un ramo de lirios y rosas, flores vinculadas a citas bíblicas que fueron adoptadas como simbólicas loas a la Virgen: *Como lirio entre espinas...* (*Cantar de los Cantares* 2, 2) y *... como rosal de Jericó...* (*Eclesiástico* 24, 18). Formando un pequeño coro, un grupito de tres ángeles tienen un libro en el que se lee AVE MAR[IA], a modo de cántico.

Originalmente este lienzo fue realizado como telón corridizo que podía tapar la hornacina central del retablo de la Virgen del Rosario, situado en el extremo del brazo derecho del crucero (lado de la Epístola) de la iglesia de Las Pedrosas.<sup>1</sup> Es un retablo de gusto rococó, articulado en su cuerpo principal con cuatro columnas enguinaldadas que siguen modelos decorativos que empezaron a ponerse en práctica en Aragón a partir de los años treinta del siglo XVIII. Además de la imagen titular, hay a los lados dos esculturas sobre peana dedicadas a San Joaquín y a San José, padre y esposo, respectivamente, de María. La mazonería de madera dorada está enmarcada por una decoración de yeserías del mismo estilo que amplifica la opulencia y efectismo del conjunto.



Retablo de la Virgen del Rosario. Iglesia parroquial de Las Pedrosas (Zaragoza).



Retablo del Santo Cristo. Iglesia parroquial de Las Pedrosas (Zaragoza).

En el brazo izquierdo del crucero, al otro extremo lateral de la iglesia, se alza el retablo del Santo Cristo, de igual disposición y coincidente en muchos detalles con aquél. Parece obvio que los dos retablos fueron realizados a la vez y por el mismo taller. Presentan interesantes analogías con algunos retablos de la ciudad de Zaragoza como son el mayor, el del Santo Cristo y el de San Francisco de Borja del Real Seminario de San Carlos Borromeo, todos ellos realizados bajo la dirección del hermano Pablo Diego Lacarre, sin olvidar los retablos algo posteriores de José Ramírez de Arellano dedicados a San Expedito y al Santo Cristo, en la iglesia parroquial de San Felipe, o el retablo de la capilla de Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja de la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros, también de Ramírez. Este último, el más moderno de todos ellos, realizado en 1750, parece que fue el primero en incorporar el motivo de rocalla en Zaragoza, motivo que también exhiben los dos retablos de Las Pedrosas. Consideraciones estilísticas que permiten suponer para ambos una cronología próxima y en muy directa conexión formal con el taller de José Ramírez de Arellano.<sup>2</sup>

Bajo el banco del retablo de la Virgen del Rosario se construyó un pequeño pozo que permitía alojar el lienzo objeto de nuestro estudio bajándolo, como una tajadera, a lo largo de las guías que posee para ese fin la hornacina de la imagen titular, lo que incrementaba los efectos de escenografía teatral barroca que de por sí tiene el retablo. Antes de la restauración, lamentablemente, el lienzo descansaba arrugado y maltrecho en el fondo del pozo y actualmente ha sido necesario instalarlo por separado. Originariamente sería un caso parecido al del retablo de San Francisco de Borja de la iglesia del Real Seminario de San Carlos de Zaragoza, de hacia 1740, cuya hornacina central contiene una gloria en relieve del Sagrado Corazón de Jesús que queda visible al descorrerse el lienzo del santo titular.

La documentación parroquial nos informa de que en 1772 el arzobispo de Zaragoza Juan Sáenz de Buruaga, en su visita pastoral a la parroquia de Las Pedrosas, felicitaba a su vicario en estos términos: *manifestamos desde luego nuestras mayores satisfacciones a este actual vicario por el zelo que en él reconocimos en el adorno del templo y por su particular devoción a la capilla de la Virgen Santísima del Rosario, en cuio altar esperamos ponga sacras, oración de labavo y Evangelio de San Juan*. Le mandaba, además, que pusiera ante este retablo una tarima *baxita y proporcionada*. Y en relación a otro mandato sobre la primicia, le exhortaba a que pusiera de manifiesto al intendente del Reino *la gravedad de este templo, la singular exquisita fábrica de su tabernáculo y altares del Santísimo Christo y Virgen del Rosario*. Son datos significativos que apuntan a que los dos retablos de la Virgen del Rosario y del Santo Cristo se habían hecho no mucho tiempo atrás. Nos situamos, por lo tanto, en una cronología en torno a los años sesenta del siglo XVIII que conviene también al lienzo, tanto por su inseparable vinculación con la mazonería como por sus cualidades estilísticas.

Merecen también tenerse en cuenta algunos datos sobre la antigua Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Las Pedrosas, que rendía culto en el altar de su mismo nombre. Ya existía en 1727, aunque por entonces harían sus celebraciones ante un altar distinto del actual; de hecho, en una de las capillas de la iglesia hay un pequeño retablo clasicista, de hacia principios del siglo XVII, que ostenta medallones con los misterios del Rosario. En la anteriormente mencionada visita pastoral de 1772 se mandaba reconvertir aquella corporación en *Cofradía del Santísimo Sacramento y del Rosario*. Unas notas históricas sobre la parroquia redactadas en 1903 recuerdan que había existido una cofradía de Nuestra Señora del Rosario que se extinguió en el siglo XIX y de la



Frontal de altar que perteneció al retablo de la Virgen del Rosario, actualmente en el retablo mayor. Iglesia parroquial de Las Pedrosas (Zaragoza).





que aún se conservaban las ropas, alhajas, libro de cuentas y otros objetos.

El lienzo de N<sup>o</sup> 5<sup>a</sup> del Rosario comparte con el retablo del que formaba parte el mismo aire alegre y suavemente colorista propio del gusto rococó. Los delicados colores azul y rosa de la indumentaria de María, de gamas frías, contrastan con un fondo predominantemente ocre y más cálido. Expresiones faciales, poses y descripción de rostros están impregnadas de la gracia y levedad que es conforme a ese momento estilístico del barroco tardío.

El descubrimiento más interesante que puedo aportar en el estudio de esta pintura es su inconfundible realización por el mismo artista que realizó los dos grandes lunetos dedicados a los santos capuchinos Fidel de Sigmaringen y José de Leonisa conservados en el Santuario de la Virgen de la Oliva, en Ejea de los Caballeros. También se han restaurado y se estudian en el presente catálogo, donde se detalla con más precisión sus características formales y se concluye su indudable atribución a José Stern, artista italiano que se había establecido en Huesca.

Al mismo Stern hay que adjudicar la composición pintada en el frontal de altar que lleva actualmente el retablo mayor de la iglesia de Las Pedrosas. Es una *Anunciación* plenamente rococó, enmarcada por una orla decorativa y flanqueada por cabezas de angelitos que son típicamente de su mano. No cabe duda de que fue en origen frontal de altar del retablo de la Virgen del Rosario pues sus medidas (197 cm de anchura) coinciden casi exactamente con las de su ara de altar (196 cm), de la misma manera que las medidas del frontal que ahora tiene el retablo de la Virgen del Rosario (230 cm de anchura) coinciden con las del ara del altar mayor (230 cm). Así que, no sabemos por qué, los dos frontales fueron intercambiados. Además, el primitivo frontal de la Virgen del Rosario, decorado por nuestro artista, forma pareja con el frontal del retablo hermano del Santo Cristo. Presentan idéntica disposición decorativa en la periferia, a base de motivos vegetales y animales, si bien la cartela central ha sido ahuecada y sustituida por un nicho.

José Ignacio Calvo Ruata

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### 1

Archivo Parroquial de Las Pedrosas (Zaragoza), *Quinque libri* n<sup>o</sup> 4 (1724-1787), *Libro de difuntos*, visita pastoral de 1727, pp. 7-8.

[7] Nos, el doctor don Jayme Navarro y Benabente, canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de la ciudad de Zaragoza y visitador general de este arzobispado por el muy ilustre cavildo de dicha santa iglesia en sede vacante por muerte del ilustrísimo señor don Manuel Pérez de Araciel y Rada, último arzobispo de dicha ciudad y arzobispado, de buena memoria, etcétera, estando haciendo visita general en este lugar de Las Pedrosas, visitamos su iglesia parroquial (...).

*Item mandamos al vicario de dicha parroquia que el primer día de fiesta colenda publique estos nuestros mandatos y los puestos en el libro de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario y haga relación al pie de ellos de averlo executado. Batis en dicho lugar a dos de marzo de mil setecientos veinte y siete años (...).*

[8]... Don Jayme Navarro, visitador general.

*Por mandato del señor vicario general, Juan [¿Clemente?] de Molinos, notario.*

*En nuebe de marzo de mil setecientos y veinte y siete publiqué los sobredichos mandatos en la missa conventual, en la forma que se me ha mandado.*

Licenciado Joachin Nadal, regente.

### 2

Archivo Parroquial de Las Pedrosas (Zaragoza), *Quinque libri* n<sup>o</sup> 4 (1724-1787), *Libro de difuntos*, visita pastoral de 1772, pp. 101-107.

[101] *Visita.*

*Don Juan Sáenz de Buruaga, por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica, arzobispo de Zaragoza, del Consejo de Su Majestad, haciendo visita general en este lugar de Las Pedrosas visitamos su iglesia parroquial (...).*

[105] *Ytem manifestamos desde luego nuestras mayores satisfacciones a este actual vicario por el zelo que en él reconocimos en el adorno del templo y por su particular devoción a la capilla de la Virgen Santísima del Rosario, en cuio altar esperamos ponga sacras, oración de labavo y Evangelio de San Juan. Crucifixos de cuerpo con arreglo al decreto, en algunos que no le tienen. Ponga tarimas en los que no la tienen y, señaladamente, en el del Santísimo Rosario una baxita y proporcionada (...).*

[106] *...Y en inteligencia de que nos afirma dicho actual vicario haberse secularizado la primicia de este pueblo en juicio contradictorio, mandámosle que, sin pérdida de tiempo, recurra al cavallero intendente de este Reino facilitando la correspondiente dotación. Represéntele la gravedad de este templo, la singular exquisita fábrica de su tabernáculo y altares del Santísimo Christo y Virgen del Rosario (...).*

*Ytem y porque no ay en esta iglesia cofradía del Santísimo Sacramento, mandada erigir en todas las que le conservan reservado por repetidas determinaciones apostólicas, y que sean de ella precisos cofrades todas las cabezas de casa, disponemos que la cofradía del Santísimo Rosario sea y se intitule perpetuamente del Santísimo Sacramento y del Rosario, observándose a la letra las constituciones y estatutos que llevamos confirmado en su repetitivo [107] libro (...).*

*Dado en santa visita de Las Pedrosas a ocho de octubre de mil setecientos setenta y dos.*

Juan Arzobispo de Zaragoza.

### 3

Archivo Parroquial de Las Pedrosas (Zaragoza), *Quinque libri* n<sup>o</sup> 4 (1724-1787), *Libro de matrimonios*, visita pastoral realizada por Blas Matías San Juan, canónigo penitenciario de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza y visitador general del arciprestazgo, a 7 de octubre de 1777, p. 53.

*... hemos visto con mucha satisfacción la hermosura de su fábrica y retablos y la limpieza y curiosidad con que se conduce en la nota y asiento de sus cuentas (...).*

Archivo Parroquial de Las Pedrosas (Zaragoza), *Notas de la Parroquia de Las Pedrosas*. Año 1903.

[1 v.] ...Había una cofradía de Nuestra Señora del Rosario que dejó de ser siendo regente de esta parroquia don Faustino Fernández. Esta cofradía [2 r.] tenía bastantes fincas que fueron vendidas por el Gobierno, cuya liquidación con la Hacienda no se ha hecho aún, habiendo un decreto en uno de los libros de la misma donde el ilustrísimo señor obispo don Mariano Supervía, en santa visita a esta parroquia, encarga se proceda a lo que haya derecho respecto de la liquidación referida.

Se trató de rehabilitar la predicha cofradía por el infrascrito regente y no fue posible llegar a un acuerdo (...).

[2 v.] ...Después que la cofradía de Nuestra Señora del Rosario dejó de existir, propusieron al señor regente de la parroquia varias jóvenes el subir a pedir por el pueblo algunos días de fiesta, o todos los meses una vez con el fin de alumbrar y cuidar el altar de Nuestra Señora, a lo que accedió gustoso el referido señor regente. Hoy tiene de fondos recaudados así la Virgen la cantidad de [espacio en blanco]. Las ropas, alhajas y objetos de la Virgen del Rosario y los fondos están en poder de Vicenta Colón y Bosque. Hay en poder de la misma libro de cuentas de estos fondos. El inventario de dichas ropas, alhajas y objetos está juntamente con el inventario de la de la [sic] parroquia.



- 1 ALMERIA, José Antonio, et al., *El patrimonio artístico de la Comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1998, pp. 176-177.
- 2 Sobre los retablos mencionados véase BOLOQUI LARRAYA, Belén, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780*, Granada, Ministerio de Cultura, 1983, 2 vols.

## RESTAURACIÓN



El estado de conservación en el que apareció el lienzo de la Virgen del Rosario era lamentable. Se encontró, como muestra la imagen, en un pozo o hueco de la mesa de altar del retablo que lleva su mismo nombre. La tela, junto con la pintura, estaba completamente arrugada y carecía de bastidor. Las condiciones ambientales en las que estuvo durante muchos años, en la penumbra y sometido a una elevada humedad relativa, contribuyeron al gran deterioro biológico del lienzo, que afectaba principalmente a la celulosa del soporte.

Generalmente el desarrollo de hongos puede localizarse solo en la superficie del tejido o en algunos casos penetrar incluso en la estructura interna de las fibras. En el caso de este lienzo, según recoge la memoria de restauración, se observaba *un ataque muy concreto de organismos micóticos que afectan no sólo al lienzo sino también a la policromía*. Además de los factores ambientales, hay

otros factores relacionados con el tejido que influyen en el desarrollo de los hongos, como por ejemplo, el contenido porcentual de celulosa y lignina, la longitud de las cadenas de celulosa, su orientación y la densidad del tejido. Cuanto más cerrada es la trama de una tela, menor cantidad de suciedad y de contaminantes recogen sus fibras.

# Inmaculada Concepción

## Autor desconocido

177 x 109 cm

Óleo sobre lienzo

Hacia 1750–1767

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 538)

### RESTAURACIÓN

Jaime & Cacho (Zaragoza). Dirección: María Jaime Balduque y Rebeca Cacho Pomar. 2007

La Virgen María posa con gesto delicado pero dinámico, canónicamente representada con arreglo a su concepción inmaculada. Es la mujer apocalíptica envuelta en sol, coronada por doce estrellas y con la luna bajo sus pies.<sup>1</sup> Pisotea a la serpiente que muerde una manzana, símbolo de la nueva Eva que triunfa sobre el pecado original<sup>2</sup> y es, asimismo, vencedora del dragón o demonio apocalíptico. Normativo es también el color blanco de la túnica y azul del manto, según el relato de la aparición que tuvo Beatriz de Silva, fundadora de las Concepcionistas (siglo XV).

El cuadro posiblemente perteneció al colegio de San Vicente Mártir, que regentó la Compañía de Jesús en Tarazona hasta su expulsión de España en 1767, lo que podría considerarse como término cronológico *ante quem* para su realización. El edificio, posteriormente reconvertido en centro asistencial conocido como Hogar Doz, pasó a depender en 1868 de la Diputación Provincial de Zaragoza. Allí se encontraba el cuadro cuando fue por primera vez catalogado en 1991.<sup>3</sup> El Hogar Doz fue transferido al Gobierno de Aragón en el año 2000 pero la pintura ha permanecido en las colecciones de la Diputación de Zaragoza.

Sin renunciar a los efectos escenográficos propios del pleno barroco, la obra se somete a un dibujo preciso, a un tratamiento atemperado del color y una general contención clasicista que da como resultado una creación típica del gusto académico de la segunda mitad del siglo XVIII. Pero teniendo en cuenta su supuesta realización antes de 1767, puede aventurarse una datación en torno a los años inmediatamente precedentes. Más peliagudo resulta proponer un autor. En el contexto de los pintores activos en Aragón por esos años, Manuel Eraso podría ser tenido en cuenta como posible candidato por ser uno de los más netamente clasicistas y responder a un nivel elevado de calidad que está a la altura de esta Inmaculada. Sin embargo, observamos características en su ejecución que no concuerdan con el estilo de aquel pintor, al menos con relación al catálogo bastante escaso de obras que conocemos de él.

En la misma ciudad de Tarazona, en la casa consistorial aunque procedente de la iglesia de San Atilano, hay otro cuadro

de casi idéntica iconografía pero de factura algo más seca (206 x 130 cm).<sup>4</sup> Da la impresión de ser una versión de la primera pintura que no sólo pretende copiar la escena sino también la técnica pictórica. Ambos coinciden con otra *Inmaculada* que se conserva en la iglesia de San Saturnino de Artajona (Navarra), al parecer del siglo XVII,<sup>5</sup> señal de que parten todas de un modelo común.

José Ignacio Calvo Ruata

•••

- 1 Apocalipsis 12, 1.
- 2 Génesis 3, 15.
- 3 CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura, Escultura, Retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, p. 79, núm. 35. <http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 538]
- 4 ARRUE UGARTE, Begoña, et al., *Inventario artístico de Zaragoza y su Provincia. Tomo I. Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, p. 131.
- 5 LAZCANO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, M<sup>a</sup> Rosario (coord.), *San Saturnino de Artajona*, Navarra, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2009, pp. 350, 420-421.



*Inmaculada*. Ayuntamiento de Tarazona (Zaragoza).





La retirada de suciedad y de barnices que cubren la superficie pictórica es una de las fases de restauración más comprometidas, en cuanto a metodología se refiere, ya que intervienen muchos factores difíciles de controlar. Para la primera limpieza de la superficie se suele emplear muchas veces un medio acuoso al que se le puede añadir algún tensoactivo que rebaje su tensión superficial, algún agente quelante que atrape las partículas metálicas, o algún producto básico o ácido que ayude a la retirada de sustancias grasas. Entre todos estos productos, el amoníaco ha sido muy empleado, pero hay que extremar la precaución, ya que una disolución de amoníaco a una concentración del 5-10 % nos dará un alto valor de pH. Este traspasará los límites de seguridad recomendados para trabajar sobre una superficie pictórica, pudiendo provocar una hidrólisis o ruptura que llevaría a la degradación del material.

## San Fernando, rey de España

**Juan Andrés MERCLEIN** (Anholt-Isselburg, Alemania, ca. 1726 – Zaragoza, 1797). Atribución

110 x 81,5 cm

Óleo sobre lienzo

Hacia la década de 1750

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 1). Iglesia de Santa Isabel de Portugal, Zaragoza

INSCRIPCIÓN

*S. Fernando Rey de Hespaña* (abajo)

## San Casimiro, príncipe de Polonia

**Juan Andrés MERCLEIN** (Anholt-Isselburg, Alemania, ca. 1726 – Zaragoza, 1797). Atribución

110 x 81,5 cm

Óleo sobre lienzo

Hacia la década de 1750

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 2). Iglesia de Santa Isabel de Portugal, Zaragoza

INSCRIPCIÓN

*S. Casimiro / Principe de / Polonia* (abajo)

RESTAURACIÓN

Estudio Témpore (Zaragoza). Dirección: Patrocinio Jimeno Victori. 2010

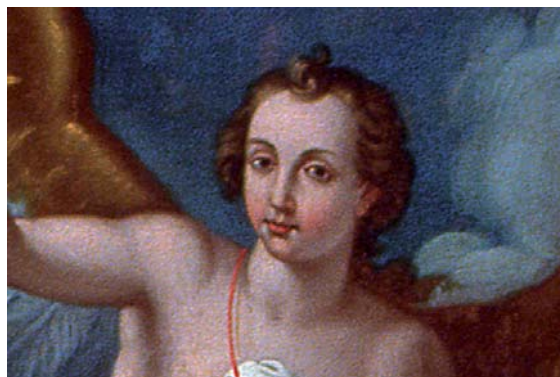
Pareja de pinturas de formato oval que representa cada una a un santo de linaje real.<sup>1</sup> La primera corresponde a Fernando III *El santo*, rey de Castilla y de León (1199-1252), canonizado en 1671. Viste armadura y espada de guerrero. Como monarca lleva manto de armiño, corona y cetro esférico rematado en cruz. Rompimiento celestial de fondo. La segunda muestra a San Casimiro (1458-1484), hijo del rey Casimiro de Polonia. Viste de forma principesca, con manto de armiño y a los pies corona y cetro. En las manos, azucenas, símbolo de pureza, y crucifijo. Pinturas de estilo barroco tardío, su dibujo disciplinado aunque un tanto ingenuo, el colorido pretendidamente alegre y las peculiaridades fisonómicas nos remiten al pintor Juan Andrés Merklein. Si tomamos como referencia la *Alegoría de la Fundación de la Universidad Sertoriana*, obra documentada de Merklein de 1768 (Museo de Huesca), se ponen de manifiesto diversas analogías: calidades espesas de las nubes, tendencia geometrizable en la construcción de los volúmenes y del claroscuro, paños acartonados, líneas de los arcos ciliares muy marcadas y en prolongación con la nariz,



*San Fernando, rey de España.*

ojos almendrados, pequeños matorrales, etc. Es muy significativa la comparación del rostro del ángel que sobrevuela a Sertorio, en el cuadro de Huesca, con el de San Casimiro.

Ambos cuadros llevan marco dorado rococó de época. Los copetes decorativos son añadidos del siglo XX. Se encontraban en la iglesia de Santa Isabel de Zaragoza cuando ésta fue transferida a la Diputación Provincial de Zaragoza por Orden del 18 de agosto de 1842 expedida por la Dirección General de Rentas y Arbitrios de Amortización. Te-



*Alegoría de la Fundación de la Universidad Sertoriana* (detalle del ángel), Juan Andrés Merklein, 1768. Museo de Huesca.



niendo en cuenta los temas que representan, su presencia en dicha iglesia quizá haya que ponerla en relación con el patrocinio real que tuvo ésta desde el advenimiento de los Borbones, patrocinio que se hizo efectivo con la construcción del retablo mayor (ca. 1750-1760),<sup>2</sup> donde figuran San Fernando (una vez más) y Santa Bárbara, santos patronos de quienes reinaban entonces en España. Lo que hace pensar en una cronología similar.

José Ignacio Calvo Ruata

•••

- 1 Catalogadas en CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura, Escultura, Retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, p. 80, núms. 37 y 38. <http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 1 y 2].

- 2 CALVO RUATA, José Ignacio (comisario), *Imagen de la Reina Santa. Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal* (catálogo de la exposición celebrada en la Real Capilla de Santa Isabel –San Cayetano– de Zaragoza, del 13 de mayo al 4 de julio de 1999), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1999, t. I, pp. 129-137.

## RESTAURACIÓN



Según se recoge en la memoria de intervención, el estado de conservación de ambos lienzos era bastante parecido. En lo referente a la preparación y capa pictórica se especifica: “Falta puntual de adhesión de la preparación a la tela, impronta del travesaño horizontal, superficie cuarteada en todo el cuadro, pérdidas puntuales de color y preparación por toda la superficie, el color se encontraba alterado por una capa de barniz muy gruesa, oxidada y pasmada, de aspecto blanquecino...”. La mayor diferencia entre ambos lienzos, en lo referente al estado de conservación, era a nivel de soporte, ya que el de San Casimiro presentaba alguna pequeña rotura del tejido, que no existía en el otro cuadro. Lo más llamativo de la intervención fue la retirada del barniz oxidado. Se utilizaron una serie de disolventes orgánicos como son: dimetilsulfóxido, acetato de etilo, alcohol etílico y white spirit. Debajo de la capa de barniz se conservaban, en bastante buen estado, los colores originales de la pintura al óleo.

•••

*San Casimiro, príncipe de Polonia.*



## Santa Bárbara

Francisco BAYEU Y SUBÍAS (Zaragoza, 1734–Madrid, 1795). Atribución

168 x 114 cm

Óleo sobre lienzo

Hacia 1770

ALDEHUELA DE LIESTOS (Zaragoza), iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Obispa-  
do de Tarazona

### RESTAURACIÓN

Taller del Servicio de Restauración de la Diputación Provincial de Zaragoza. Dirección: Nuria Moreno Hernández. 2008

Santa Bárbara posa en primer plano dominando con su figura todo el espacio compositivo. Viste elegantes vestiduras de varios tonos, atadas con un broche al pecho. Es una de las más famosas vírgenes mártires de la Antigüedad cristiana, conocida a través de variados relatos legendarios. Son atributos característicos suyos la palma martirial que lleva en la mano izquierda; la custodia eucarística, como santa que protege a quien muere de forma repentina sin haber antes comulgado, es decir, como patrona de la buena muerte; y la torre de fondo en la que Bárbara mandó hacer una tercera ventana (los tres óculos sobre la puerta) como símbolo trinitario y a la que fue confinada por su padre antes de sufrir suplicio.

La salida a la luz de este cuadro puede considerarse como un importante hallazgo. En una visita rutinaria realizada en

2007 a la iglesia parroquial de Aldehuela de Liestos pudimos examinar dos lienzos en estado muy maltrecho pero en los que se adivinaba su relevante calidad. Uno de ellos, dedicado a la Anunciación, cuya restauración fue encomendada a la Escuela-Taller “Blasco de Grañén” de la Diputación Provincial de Zaragoza, es de autor por ahora desconocido. El otro, el de Santa Bárbara, enseguida pude reconocerlo como obra indiscutible de Francisco Bayeu.<sup>1</sup>

Observamos similitudes entre la figura de Santa Bárbara y otras figuras de Bayeu, como por ejemplo el San Miguel Arcángel del retablo de los Sagrados Corazones de la iglesia de San Felipe de Zaragoza (ha. 1755),<sup>2</sup> tanto en la pose como en ciertos detalles de la indumentaria (sandalias, broche, brillos de la túnica...); o las alegorías de la Filosofía, la Música, la Poesía y la Pintura que realizó para las cuatro esquinas del techo *La apoteosis de Hércules* en el Palacio Real de Madrid (1768-69).<sup>3</sup> Pero la coincidencia más significativa la encontramos al comparar las cabezas de los angelitos que acompañan a la santa con las que aparecen en una *Inmaculada* que perteneció a la colección Afinsa.<sup>4</sup> La pareja formada por uno mofletudo y otro de pelo ralo, así como otra pareja en difusa grisalla, no sólo son idénticas a las representadas en dicha *Inmaculada*, sino que comparten iguales modos pictóricos. La comparación con algunos dibujos preparatorios de Bayeu es también reveladora, por ejemplo con una cabeza de angelito que perteneció a la colección de la reina María Cristina de Borbón.<sup>5</sup> Asimismo hay que poner de manifiesto que la figura de Santa Bárbara parte del mismo modelo que una *Santa mártir* (Colección Diputación Provincial de Zaragoza, NIG 72)<sup>6</sup> en cuanto a la pose general, la disposición de la mano izquierda y las distintas piezas que conforman la vestimenta. Atribuí en su día esta pintura también a Bayeu,<sup>7</sup> aunque posteriormente Arnáiz, creo que con toda la razón, la adjudicó a Antonio González Velázquez.<sup>8</sup> Dos nuevas versiones de este último cuadro, hasta



*Inmaculada Concepción* y detalle de la misma, Francisco Bayeu. Colección particular.



*Santa Bárbara* (detalle). Aldehuela de Liestos (Zaragoza).





*Santa mártir*, atribuido a Antonio González Velázquez. Colección Diputación Provincial de Zaragoza • *Santa mártir*, círculo de Francisco Bayeu. Palacio Arzobispal de Zaragoza • *Santa mártir*, círculo de Bayeu. Colección particular.

hoy inéditas, han aparecido con posterioridad (Arzobispado de Zaragoza y colección particular de Zaragoza) y todas parecen de distinta mano. Quizás el modelo de González Velázquez pasara al círculo de Bayeu materializándose en las dos últimas versiones mencionadas; y Bayeu, a su vez, lo retomara con las convenientes variaciones en el cuadro de Aldehuela, de mayor formato y grado de acabamiento. En cualquier caso, el tipo femenino utilizado en todos estos ejemplos, con su armonioso rostro ovalado, pose delicada y elegante indumentaria clásica, resulta familiar al entorno de Corrado Giaquinto y de sus seguidores españoles. Goya, cuñado de Bayeu, también pintó hacia 1771-1775 una Santa Bárbara de formato oval cuyos planteamientos iconográficos no andan lejos de la que ahora estudiamos.<sup>9</sup>

Afecta a la pintura un incipiente aire clasicista tanto en la expresión del personaje como en la suavidad de la técnica, sin llegar al tono melífluo de obras más tardías del artista, lo que hace pensar que Bayeu debió de realizarla después de su traslado a Madrid, influido ya por Mengs, pero dentro de una cronología más bien temprana. Mantiene esa sabia combinación de idealización y naturalismo que Bayeu supo insuflar a sus mejores obras. Por todo ello propongo una datación convencional en torno al año 1770.

Determinadas circunstancias históricas podrían explicar por qué se hallaba esta magnífica obra en Aldehuela de Liestos y apoyan la cronología propuesta. La iglesia parroquial a la que actualmente pertenece lleva en su friso interior una inscripción conmemorativa que dice así:

*ESTA IGLESIA LA FABRICO DE PLANTA A SUS EXPENSAS EL S<sup>º</sup> DON JUAN ANTONIO REMIREZ DE BAQVEDANO ZUÑIGA HERRERA MOLINA LIÑAN GUZMAN TOBAR ARELLANO Y MENDOZA MARQUES Y SEÑOR DE LA VILLA DE UÑON Y MARQUES DE ANDIA DE LA RIBERA I VILLASINDA CONDE DE SEBILLA // LA NUEBA S<sup>º</sup> DE ESTA VILLA Y PATRONO UNI-*

*CO DE ESTA YGLESIA PARROQUIAL REGIDOR PERPETUO DE LA CIUDAD DE LEON MAIORDOMO DEL REY NVUESTRO S<sup>º</sup> Y PRIMER CABALLERIZO DE LA SERENISIMA PRINCESA DE LAS ASTURIAS D<sup>a</sup> LVISA DE BORBON SE CONCLVIO AÑO 1767*

Juan Antonio Remírez de Baquedano, señor temporal de Aldehuela, era por lo tanto quien promovió la construcción de la iglesia, que fue terminada en 1767. Los datos que preceden pueden cotejarse y ampliarse consultando el expediente personal que, como alto funcionario que fue de la Casa Real, se conserva en el Archivo General de Palacio.<sup>10</sup> Nació en Guadalupe en 1722 y comenzó a desempeñar empleos en palacio hacia 1746. Casó con Petra Quiñones Álamos, marquesa de Villasinda y condesa de Sevilla la Nueva. Su padre, el marqués de Andía, había desempeñado en palacio los cargos de mayordomo de semana y primer caballero de la reina, y era primer caballero de la princesa de Asturias cuando murió en 1766,<sup>11</sup> puesto en el que le sucedió su hijo Juan Antonio. En 1774 solicitó retirarse del real servicio alegando quebranto de su salud. Falleció en Madrid a los sesenta y tres años. La coincidencia en el real servicio con Francisco Bayeu, quien precisamente en el mismo año en que se acabó la iglesia de Aldehuela de Liestos (1767) fue nombrado pintor de cámara de Carlos III, sugiere la idea de que la presencia del lienzo de Santa Bárbara en esta pequeña localidad derivara del mutuo trato que con gran probabilidad entablaron.

Desde el punto de vista técnico es también muy peculiar de Bayeu la imprimación rojiza de almagre que lleva el lienzo y, más aún, los restos de una cuadrícula que quedan visibles en su periferia, que habría trazado Bayeu para acomodar la composición a los dibujos preparatorios que con rigurosa disciplina académica llevaba habitualmente a cabo.

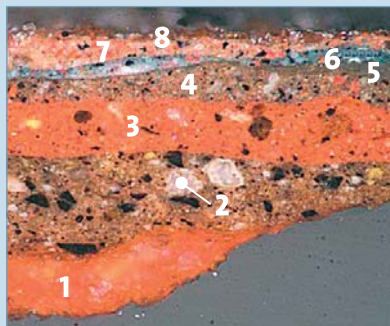
José Ignacio Calvo Ruata

•••

- 1 Algunos de los datos que se exponen fueron ya adelantados en el folleto *Restauración de los lienzos de La Anunciación y Santa Bárbara. Aldehuela de Liestos*, s.l., s.a., editado en 2009 por la Escuela-Taller “Blasco de Grañén”, y redactado en sus aspectos histórico-artísticos por Ana Lacarta Aparicio, Javier García-Aráez Martín-Montalvo, Lorena Menéndez Zapata y José Ignacio Calvo Ruata.
- 2 LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, “Aportaciones documentales sobre el retablo de San Rafael (o de los Sagrados Corazones) en la iglesia de San Felipe y Santiago el Menor de Zaragoza”, *Aragonia Sacra*, XXI, Zaragoza, 2011, pp. 227-236.
- 3 Se conocen varias versiones de bocetos para estas alegorías, pertenecientes a la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País y a colecciones particulares. Véase: MORALES Y MARÍN, José Luis, *Francisco Bayeu. Vida y obra*, Madrid, Moncayo, 1995, pp. 84-86; ANSÓN NAVARRO, Arturo (comisario), *Francisco Bayeu y sus discípulos* (catálogo de la exposición celebrada en las salas de Cajalón de Zaragoza, del 19 de abril al 15 de junio de 2007), Zaragoza, Cajalón, 2007, pp. 202-209. No cabe ahora especular sobre el grado de certidumbre en la atribución a Bayeu de cada una de estas versiones.
- 4 ANSÓN NAVARRO, Arturo (comisario), *Francisco Bayeu. 1734-1795* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar de Zaragoza, del 18 de abril al 19 de mayo de 1996), Zaragoza, Ibercaja, 1996, pp. 146-147.
- 5 ANSÓN NAVARRO, Arturo, “Cabeza de angelito”, en ANSÓN NAVARRO, Arturo, y CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (comisarios), *Dibujo español del Renacimiento a Goya. La colección de la reina María Cristina de Borbón* (catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Sástago de Zaragoza y en las salas de Cajalón de Zaragoza, del 7 de octubre al 8 de diciembre de 2008), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza y Cajalón, 2008, pp. 274-275.
- 6 <http://web.dpz.es/arscatalogi.es/>

- 7 CALVO RUATA, José Ignacio, “Santa mártir” y “Santa Teresa de Jesús”, en LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen; MORTE GARCÍA, Carmen; y CALVO RUATA, José Ignacio (comisarios), *Joyas de un patrimonio* (catálogo de la exposición organizada por la Diputación Provincial de Zaragoza en el Palacio de Sástago de Zaragoza, del 17 de mayo al 18 de julio de 1999), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1999, pp. 231-240.
- 8 ARNÁIZ, José Manuel, “Sobre Goya y algunos pintores de su entorno”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* [de la Universidad Autónoma de Madrid], XI, Madrid, 1999, pp. 265-266. Ciertamente esta *Santa mártir*, al igual que su compañera *Santa Teresa*, no tiene la brillantez de color y la pincelada valiente y certera de Bayeu.
- 9 CALVO RUATA, José Ignacio, “El factor Bayeu en la formación de Goya”, *Artigrama*, 25, Zaragoza, 2010, pp. 32 y 45.
- 10 Madrid, Archivo General de Palacio, caja 6697, exp. 41. *Restauración de los lienzos...*, s.a.
- 11 Madrid, Archivo General de Palacio, caja 89, exp. 11.

## RESTAURACIÓN



LBA-1: Carnación de la mano izquierda

CAPA	COLOR	ESPESOR (μ)	PIGMENTOS	AGLUTINANTES
1	rojo	80	tierra roja	aceite de linaza
2	gris - pardo	100-150	tierra ocre, negro de manganeso, albayalde, calcita, tierra amarilla	aceite de linaza
3	rojo	75-95	tierra roja, tierra ocre, negro de manganeso, tierra amarilla, calcita, albayalde, laca roja	aceite de linaza
4	marrón rojizo	20-35	tierra ocre, bermellón, albayalde, negro de manganeso	aceite de linaza
5	gris	5-20	albayalde, calcita, negro carbón, pardo orgánico	aceite de linaza
6	gris azulado (dos capas)	30-45	albayalde, bermellón, azul de Prusia, negro carbón, calcita, tierras	aceite de linaza
7	rosado	10-35	albayalde, negro carbón, bermellón, calcita, tierras	aceite de linaza
8	pardo translúcido irregular	0-20	oxalatos, tierras (trazas), yeso (trazas)	resina de conífera

Según los resultados de los análisis químicos realizados en algunas muestras, la preparación que cubre la tela es típica del siglo XVIII. Es una preparación grasa compuesta de tres capas. El aglutinante es aceite de linaza y como carga lleva principalmente tierra roja, rica en óxido de hierro. El grosor de esta capa de preparación contrasta con la finura de la capa pictórica.

En la fotografía de la estratigrafía (corte de sección transversal de la muestra) estas tres capas que conforman la preparación serían las que corresponden a los números 1, 2 y 3. A partir de aquí, el resto de capas corresponderían a las capas pictóricas y capas de recubrimiento o barnices.

Las primeras preparaciones sobre tela fueron de la misma naturaleza que las que se aplicaban sobre la madera, es decir, eran preparaciones magras a base de cola y yeso. Pero pronto se vio la necesidad de que fueran más acordes con el nuevo soporte, se necesitaba que tuvieran mayor elasticidad. En el caso de las preparaciones rojas, como la de este lienzo, su objetivo no era sólo el de unificar la superficie y facilitar la adhesión de la pintura al soporte, sino que además tenía una finalidad estética, que era la de conseguir un fondo cromático adecuado, ideado por el pintor para sus fines artísticos.

# Retrato del arzobispo Agustín de Lezo y Palomeque

**Buenaventura SALESA Y BORJA**  
(?) (Borja, 1756–Zaragoza, 1819)

221 x 138 cm

Óleo sobre lienzo

Entre 1794 y 1813

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 446)

## INSCRIPCIÓN

*Ex.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> / Agustín de LeZO PALO/meque CANonigo. Y ArZEdiA/no de MALAgA. ObisPO de / PAMPLOnA ALOS 3 AÑOS. / Fue promovido ArZobisPO / de ZARAgOZA. Es del Con/seJO de S.M.<sup>o</sup>. CAVAllr.<sup>o</sup>. Prel<sup>o</sup>/do GrAn Cruz de IA dis/tinguida Orden de / CARLOS. III (cartela)*

## RESTAURACIÓN

Jaime & Cacho (Zaragoza). Dirección: María Jaime Balduque y Rebeca Cacho Pomar. 2006

La Diputación Provincial de Zaragoza conserva una amplia colección de retratos, realizados entre 1700 y 1900, de aquellos hombres que como benefactores colaboraron en la construcción y mantenimiento de la Real Casa de la Misericordia.<sup>1</sup> Dentro de esta serie se encuentran dos retratos del arzobispo Agustín de Lezo y Palomeque, destacada personalidad de la época que aparece posando de cuerpo entero, siguiendo la misma línea iconográfica que el resto de benefactores retratados, es decir, con el propósito de dignificar este personaje y su memoria.

Agustín de Lezo y Palomeque aparece en primer plano, sobre un fondo en el que el autor trata de otorgar profundidad a la obra a través de un tupido cortinaje y un embaldosado en el que se incluye la silla arzobispal, en el margen izquierdo de la obra. El retratado viste el hábito arzobispal, en el que destacan la profusión de los bordados de las empuñaduras y el tratamiento de los ropajes, sobre los que descansa la Gran Cruz de Carlos III, que Carlos IV le concedió en abril de 1794. Su mano izquierda, dotada del anillo arzobispal, se muestra en actitud de bendecir, y su mano derecha sostiene un billete de recado en blanco dispuesto sobre una mesa con escribanía, junto a otros papeles y a lo que parece ser una Biblia. Encima de dicho mueble destaca la mitra, como símbolo de su grado sacerdotal, y en el ángulo inferior derecho, inserto en la tela que lo cubre, aparece su escudo eclesiástico como arzobispo, ya que como timbre se representa el sombrero arzobispal con sus borlas atravesado por la cruz arzobispal de dos travesaños. Además, sobre esta última figura aparece una corona señalando su rango como marqués de Ovieco;<sup>2</sup> marquesado creado –después de 1741– para premiar los

merecimientos de su tío el almirante Blas de Lezo, héroe de Cartagena de Indias. Bajo el emblema del arzobispo se presenta una cartela que recoge algunos de sus cargos más relevantes.

Agustín de Lezo y Palomeque, nacido en Lima en 1724, realizó estudios de Filosofía y Teología en Pamplona, obteniendo las licenciaturas y doctorados respectivos en la Universidad de Salamanca. Tras esta formación inició su importante trayectoria eclesiástica, siendo abad mitrado de la Colegiata de Cardona, arcediano de Antequera, canónigo y arcediano de Málaga y electo obispo de Pamplona en 1779. Finalmente, fue el propio rey Carlos III quien designó a Lezo y Palomeque para ocupar la Sede episcopal de Zaragoza, un puesto que iba unido al de presidente nato de la Junta de la Sitiada de la Real Casa de la Misericordia. Ambos cargos fueron ejercidos por este personaje desde 1783 hasta su muerte en 1796. La personalidad de Lezo y Palomeque, siempre muy ligada a la monarquía y a sus directrices, se caracterizó por su “espíritu liberal, generoso y desprendido para con el dinero”, como muestran las aportaciones que realizó para la Casa de la Misericordia, y su interés por la educación, a través de donaciones o mediante la fundación del Seminario de San Valero y San Braulio, al que dotó de una sólida formación teológico-dogmática.<sup>3</sup>

Fueron muchos los personajes ilustres que colaboraron con la Casa de la Misericordia, institución a la que el arzobispo Agustín de Lezo y Palomeque donó en 1790 una importante cantidad que permitió acelerar la construcción del edificio.<sup>4</sup> La Casa de Misericordia surgió en 1666 de manos del Padre de Huérfanos y la Surgregación de Hermanos de la Sangre de Cristo con el fin de recoger a todas aquellas personas sin recursos económicos como ancianos, delincuentes o huérfanos. A partir de 1683 se creó la Junta de la Sitiada, organización autónoma, presidida desde entonces por los arzobispos de Zaragoza. El siguiente paso en la evolución de la Misericordia, fue la adquisición del título de Real, otorgado por Felipe V, que le proporcionó enormes privilegios que contribuyeron a su desarrollo. En 1777 comenzó la construcción del edificio definitivo, dirigida conjuntamente por la Junta de la Sitiada y la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País y encabezada por Ramón de Pignatelli, figura que despuntó en Aragón por su labor emprendedora. La construcción del edificio, larga y con dificultades para costearla, requirió las ayudas de numerosos benefactores, incluso de los Borbones, que desde el principio estuvieron involucrados en el proyecto, dada la imperiosa necesidad de este tipo de instituciones durante una época con frecuentes períodos de carestía. Aunque la etapa en la que Agustín de Lezo y Palomeque formó parte de la directiva de la Misericordia coincidió con un momento de desahogo económico, gracias a varias donaciones reales, su aportación personal fue de vital importancia para la ejecución de las obras, sobre todo las de la fachada principal.<sup>5</sup>

Entre otras obras destacadas en las que tomó parte Lezo y Palomeque hay que mencionar los donativos que concedió para la repoblación del lugar de Almochuel de San Agustín, a través de los que catorce colonos recibieron



Ex. S. D.  
Agustin de Lezo PALO  
me que Canonigo Yarechi  
no de MALAGA Obispo de  
PAMPLONA A LOS 3 años  
Fue promovido Arzobisp  
de ZARAGOZA. Es del Con  
sejo de S. M. CAVALLER  
da CRUZ de la  
misma Orden de  
CARLOS II.

casa y un lote de tierras; las numerosas ayudas que otorgó a centros de enseñanza de primeras letras; y dentro de su gestión del arzobispado, su continuación con las obras del Palacio Arzobispal, cuya fachada quedó terminada en 1787.

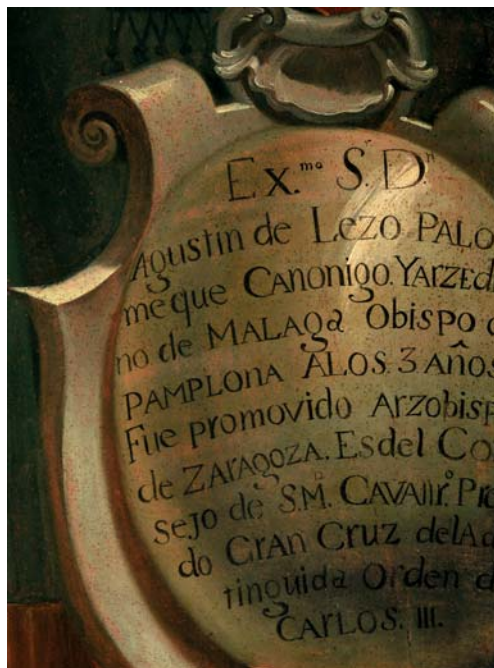
Sin duda, el arzobispo Agustín de Lezo y Palomeque fue una personalidad ilustre en la Zaragoza del XVIII, prueba de ello son los tres retratos en lienzo y uno grabado<sup>6</sup> que todavía hoy se conservan. Probablemente, la tela más antigua es la ubicada en el Salón del Trono del Palacio Arzobispal, pues los arzobispos solían retratarse del natural durante su episcopado.<sup>7</sup> Esta obra de dibujo preciso y gran detallismo, especialmente en las puntillas, fue realizada hacia 1785-1787 y se atribuye al destacado retratista Juan Andrés Merklein.<sup>8</sup> Es muy similar a la que nos ocupa, la disposición del retratado es prácticamente exacta, si bien no se representa la silla arzobispal y difiere en lo referente a las manos, pues en la obra del arzobispado la mano izquierda sujeta un billete de recado con la firma del autor y en la derecha otro que además no apoya en la mesa. Asimismo, cabe indicar que la cartela contiene todos sus cargos eclesiásticos dispuestos en un orden diferente a los anteriores, haciendo especial mención a la distinción de la Gran Cruz de Carlos III en la parte inferior del lienzo. Además, en este retrato destaca la calidad de su artífice en multitud de detalles como el dibujo de la escribanía, además del tratamiento de los paños, el de los brocados, el de la vestimenta y el de la mitra del arzobispo.

Asimismo existe otro lienzo, también procedente de la Casa de la Misericordia, que debió realizarse en honor a la colaboración de Lezo y Palomeque en la edificación de dicha

institución, pues en él aparecen los planos de la misma –siendo esta la principal diferencia con el retrato recientemente restaurado–. Estos dos cuadros han sido asignados, según Ossorio y Bernard, al pintor borjano Buenaventura Salesa<sup>9</sup> y seguramente son copias del lienzo conservado en la galería de retratos del Palacio Arzobispal, ya que son de menor calidad y parece poco probable que el arzobispo posara para los tres retratos.

En relación a la cronología, existen datos que apuntan a que el lienzo que nos ocupa ha de ser posterior a 1794, año en que Lezo y Palomeque obtuvo la cruz de la Orden de Carlos III, y 1813, año de la muerte de Salesa, en el caso de que este fuese su verdadero autor. Probablemente la Gran Cruz de Carlos III fue añadida a posteriori en el cuadro que incluye el plano del Hospicio Provincial –como sucedió en el cuadro del Palacio Arzobispal<sup>10</sup>–, en este caso se podría acotar su datación entre 1790 y 1793. De este modo, el retrato sería el último de los tres lienzos en pintarse.

Como se ha señalado anteriormente, es muy posible que esta obra se realizase a tenor de la concesión de la Gran Cruz de Carlos III a Agustín de Lezo y Palomeque. La Real y Distinguida Orden Española de Carlos III fue establecida por el rey de España Carlos III, mediante Real Cédula de 19 de septiembre de 1771, con el lema *Virtuti et mérito*, con la finalidad de condecorar a aquellas personas que hubiesen destacado especialmente por sus buenas acciones en beneficio de España y de la Corona.<sup>11</sup> Estos méritos los había conseguido Lezo y Palomeque con creces, pues a su faceta como benefactor y a su ortodoxia católica, había que unir su título nobiliario y su vinculación con el monarca, ya que incluso contribuyó de forma extraordinaria en la guerra



Detalles.

Augustinus de Lezo et Palomeque. Grabado de Mateo González, ca. 1796  
 • Retrato del arzobispo Agustín de Lezo y Palomeque, Juan Andrés Merklein, ca. 1785-1787. Palacio Arzobispal de Zaragoza.



contra la Convención, para la que donó más de dos millones de reales.

Ambos retratos del arzobispo Lezo y Palomeque pasaron a formar parte de la Diputación de Zaragoza<sup>12</sup> cuando la Casa de la Misericordia comenzó a ser dirigida por dicha institución, tras la supresión de las Juntas Provinciales de Beneficencia en 1868. En el inventario realizado por Pérez Baerla a raíz de su informe sobre la beneficencia en la provincia de Zaragoza en la fecha antes citada, se incluían ambos lienzos.<sup>13</sup> Así, en dicho listado designó a uno de ellos como: "Otro del Ilmo. Sr. D. Agustín de Lezo y Palomeque, Arzobispo de Zaragoza, en el reinado de Carlos III" y lo ubicaba en el Salón de Juntas de la antes mencionada Casa de la Misericordia. Este registro tal vez corresponda al lienzo que nos ocupa, confundiendo la alusión a la Gran Cruz de Carlos III, con que fuera realizado en el período de dicho monarca y no en el de su hijo. También se nombra en dicho listado otro cuadro localizado en la lonja de la misma institución, en este caso señalado como: "Un cuadro al óleo sobre lienzo, de cuerpo entero, que representa al Ilmo. Sr. D. Agustín de Lezo y Palomeque, Arzobispo de Zaragoza –año 1783–", que en este caso correspondería al otro lienzo propiedad de la Diputación Provincial de Zaragoza, pues aunque ha sido datado entre 1790 y 1794, el último dato indicado en su cartela corresponde a 1783, información que Pérez Baerla confundiría con su año de realización.

De este modo, conocer la ubicación originaria de los lienzos posibilita un acercamiento al objeto de su creación, pues

probablemente se efectuaron como un medio de agradecimiento por parte de la Casa de la Misericordia. Una muestra de ello es el lugar privilegiado que ocupaba el lienzo objeto de estudio, el Salón de Juntas. Así, al margen de su cargo dentro de la institución, fue su destacada aportación económica y su implicación en el proyecto de edificación lo que motivó que el arzobispo Agustín de Lezo y Palomeque gozara del privilegio de formar parte de la galería de retratos de los benefactores de la zaragozana Casa de la Misericordia.

Rebeca Cuenca Moreno  
 Elisa Plana Mendieta

•••

- 1 CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura, Escultura, Retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, pp. 141-150. <http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 445-457].
- 2 GIMENO Y FERNÁNDEZ-VIZARRA, Hilarión, *El Excelentísimo e Ilustrísimo Señor D. Agustín de Lezo y Palomeque. Estudio bibliográfico*, Zaragoza, Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1911.
- 3 FORNIÉS CASALS, José Francisco, "Lezo y Palomeque, Agustín de", en FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy (dir.), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, 1981, t. VIII, p. 2048.
- 4 La cantidad exacta fue de "2000 doblones". Véase *Recuperar Aragón. El Pignatelli*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1984, p. 37.
- 5 Las obras se extendieron en el tiempo, pues no sería hasta principios del siglo XX cuando se podría dar por finalizada, convirtiéndose entonces en Casa-Hospicio –ya bajo dirección provincial– y años



después, en 1953, pasó a llamarse Hogar Pignatelli. En los años setenta, se transformó en el Instituto Ramón Pignatelli, y diez años después tras su remodelación pasó a albergar la actual sede del Gobierno de Aragón. MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *La Real Casa de la Misericordia*, vol. I, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1985.

- 6 El grabado de Agustín de Lezo y Palomeque, firmado como "González s.c.", se conserva en los fondos de la Biblioteca General Universitaria y representa al arzobispo de medio cuerpo y enmarcado en un óvalo. Tal vez fuese una estampa conmemorativa de su fallecimiento, pues en la leyenda aparecen los años que vivió.
- 7 ANSÓN NAVARRO, Arturo, "Colecciones de retratos de los obispos y arzobispos de Zaragoza hasta el siglo XVIII inclusive", en BUESA CONDE, Domingo, y RICO LACASA, Pablo (comisarios), *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (catálogo de la exposición organizada por el Arzobispado y el Ayuntamiento de Zaragoza en San Juan de los Panetes, la Lonja y el Palacio Arzobispal, del 5 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992), Zaragoza, Arzobispado y Ayuntamiento, 1991, pp. 145-148.
- 8 Juan Andrés Merklein, originario de Flandes, suegro y primer maestro de Francisco Bayeu, fue un notable autor de retratos. El de Lezo y Palomeque responde al modelo académico de las últimas décadas del siglo XVIII; está firmado por el autor en el memorial que el arzobispo sostiene en su mano derecha y también aparecen los nombres de las hijas del pintor en otras dos cartas. Así, durante sus últimos años de vida, en los que quedó imposibilitado físicamente y aquejado por penurias económicas, fue fundamental la compañía de su hija Magdalena hasta su muerte en 1797. Véase ANSÓN NAVARRO, Arturo, "Merklein, Juan Andrés", en FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy (dir.), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, 1981, t. VIII, p. 2225.
- 9 Buenaventura Salesa, nacido en Borja en 1756, fue un pintor de alto crédito desde sus inicios, pues en 1772 ya obtuvo un premio de la Real Academia de San Fernando, que le permitió estudiar en Roma, ciudad en la que permaneció durante ocho años. Desde 1800 hasta su muerte en 1819 ocupó el cargo de director de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, OSSORIO Y BERNARD,

Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, p. 614 (ed. facsímil, Madrid, Giner, 1975).

- 10 ANSÓN, "Colecciones de Retratos...", 1991.
- 11 Desde su creación es la más distinguida condecoración civil que puede ser otorgada en España. Aunque en un primer momento fue incluida en la categoría de los órdenes militares, a partir de 1847 fue convertida formalmente en orden civil.
- 12 CALVO, *Patrimonio Cultural de la Diputación...*, 1991, p. 145. <http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 446].
- 13 PÉREZ BAERLA, Mariano, et al., *Informe sobre la Beneficencia Provincial de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1876, p. 166.

## RESTAURACIÓN



La acumulación de polvo por el reverso del cuadro y en la parte inferior es un problema bastante habitual. La suciedad se deposita entre el bastidor y la tela, este hecho provoca, en la mayoría de los casos, una serie de patologías que afectan a la capa pictórica. El polvo es un material higroscópico, lo que significa que tiene capacidad de absorber humedad, y esta se trasmite a la tela que está en contacto con el polvo. Ya se sabe que una de las condiciones propicias para el desarrollo de microorganismos es el exceso de humedad, lo que significa que hay mayor posibilidad de que aparezcan hongos y que estos ataquen a la celulosa de la tela, en esa zona del lienzo. Por otra parte, estas acumulaciones suelen provocar abolsa-

samientos que terminan por deformar el tejido en dicha zona. Todo ello se traduce en un debilitamiento y un destensado de la tela que afecta a la adhesión de la capa pictórica con el soporte.

# San Miguel Arcángel

## Autor desconocido

220 cm alt. aprox.

Madera dorada, corlada y policromada

Hacia 1750

**BIJUESCA** (Zaragoza), iglesia parroquial de San Miguel Arcángel, imagen titular del retablo mayor. Obispado de Tarazona

OBRA NO EXPUESTA

RESTAURACIÓN

Plan 2004 – 2005. Al-mulk (Zaragoza). Dirección: Alfonso Monforte Espallargas. 2005

La escultura que nos ocupa preside el retablo mayor de un templo cuyas fechas concretas de construcción se desconocen, aunque probablemente data del siglo XVIII.<sup>1</sup> Sabemos que se reedificó sobre uno anterior de época románica de similares dimensiones y del que todavía se conservan los cimientos así como parte de sus paramentos exteriores. Consta de una sola nave dividida en cuatro tramos por los arcos fajones que ciñen las bóvedas de cañón con lunetos que la cubren. A cada lado de la nave se abren tres capillas poco profundas entre los contrafuertes,<sup>2</sup> mientras que el presbiterio, levemente más estrecho y más alto que la nave, se compone de un tramo de grandes dimensiones cubierto por bóveda de cañón con lunetos y un ábside semicircular con bóveda de horno de factura todavía románica ocupado por el interesante retablo mayor del que trataremos en seguida. A él se accede a través de un arco de triunfo sobre cuyo entablamento se asientan tres arcángeles de yeso policromado muy efectistas de los que el central es San Miguel, titular del edificio, venciendo al demonio. Por último, dispone de coro alto ubicado a los pies y de una torre de planta cuadrada en el lado del Evangelio junto a la cabecera.

La documentación conservada en el Archivo Diocesano de Tarazona atestigua que el templo llegó en deficiente estado de conservación al siglo XX, por lo que en sus años finales el Instituto del Suelo y la Vivienda de Aragón, la Diputación Provincial de Zaragoza, el Obispado de Tarazona y el Ayuntamiento de la localidad promovieron su restauración que quedó inaugurada en abril del año 2003.<sup>3</sup>

En el interior destaca sobremanera el retablo mayor. Se trata de una máquina cascarón acomodada a la perfección al espacio semicircular del presbiterio. Está compuesto de sota-banco, banco, cuerpo de cinco calles y ático. El banco se adelanta en seis ocasiones para sustentar el mismo número de soportes del cuerpo. En el frente de los cuatro pedestales exteriores aparecen cartelas con flores, acantos, volutas, mascarones y angelotes a modo de atlantes, mientras que en los dos interiores sendos querubines sustituyen a los angelotes. En los cuatro paneles retranqueados de las entrecalles se distribuyen en grupos de tres los doce apóstoles en medio-

relieve, todos ellos representados de cuerpo entero, en actitudes variadas y acompañados de sus atributos identificadores pero compartiendo rasgos fisionómicos idénticos.

La calle central, de mayores proporciones, cobija el sagraario. Se trata de un tabernáculo de planta ultrasemicircular que se asienta sobre un alto podio ricamente decorado con motivos vegetales aunque cercenado en su centro debido, con toda probabilidad, a la instalación de un sagraario moderno<sup>4</sup> que sería retirado recientemente. En la puerta del expositor, en arco rebajado, se representa en relieve la *Resurrección de Cristo* siguiendo la composición del famoso grabado del mismo tema de Cornelis Cort sobre dibujo de Giulio Clovio datado en 1569,<sup>5</sup> mientras que en los laterales aparecen un santo obispo sin identificar en el lado de la Epístola y San Gregorio Magno en el del Evangelio. Sobre el entablamento reposa una original cúpula rematada por el pelicano eucarístico que invade la casa central del cuerpo.

El cuerpo se encuentra dividido en cinco calles por tres parejas de soportes diferentes que desde los extremos hacia el interior son los siguientes: en primer lugar unos interesantes estípites con el tercio del sumoscapo abalaustrado



Retablo mayor de San Miguel. Iglesia parroquial de Bijuesca (Zaragoza).

y decorado con querubines y acantos; los siguientes son columnas anilladas al tercio del imoscapo de fuste liso aunque exuberantemente ornado con guardamalletas y mascarones de cuyas bocas brotan festones y guirnaldas; y los centrales, que flanquean la calle principal, columnas salomónicas cuyas espiras se encuentran rodeadas por flores, cintas y espejos.

Las calles laterales están ocupadas por esculturas de bulto redondo de mediocre calidad sobre ricas repisas circunscritas por marcos con recuadros que identificamos, de izquierda a derecha del espectador, con *San Millán de Torrelapaja*, ataviado con hábitos talaes, alba de amplísimas bocamangas, sobrepelliz y roquete; *San Lorenzo*, vestido de diácono y portador de la parrilla con la que sufrió martirio, mientras se toca el pecho con la mano izquierda; a continuación, otro diácono, probablemente *San Esteban* que ha perdido su siniestra en la que, con toda seguridad, sostendría alguna piedra y que se lleva la contraria al corazón haciendo *pendant* con el santo anterior; y *San Francisco Javier* con alba, estola y un crucifijo en su diestra que comparte similar actitud con el primer representado.

La calle central está ocupada por una hornacina poco profunda que alberga la escultura exenta de *San Miguel*, titular del templo. El Arcángel no se representa en esta ocasión como vencedor de Satanás sino únicamente como *princeps militiae caelestis*. Va ataviado con coraza corlada sobre una túnica corta azul cielo que se abre en la falda dejando al descubierto su muslo izquierdo, casco asimismo plateado con penacho, banda rosada anudada sobre la cadera derecha, un amplio manto rojo que sirve de fondo a la figura y una larga vara que sostiene con su mano izquierda de la que pende un estandarte textil en el que puede leerse *QUIEN COMO DIOS*, el significado de su nombre. Miguel, de aspecto bello e imberbe, se dispone sobre una pequeña nube, adelanta y flexiona su pierna siniestra, explaya totalmente sus alas coloreadas de un azul intenso y mira al frente a la vez que levanta su brazo derecho con el dedo índice hacia arriba en marcado contraposto.

Nos encontramos ante una imagen de apreciable calidad, sin duda la mejor del retablo, que destaca por su actitud sossegada aunque firme, que nos evoca los tipos creados por el escultor murciano Francisco Salzillo (1707-1783), y su movimiento contenido sólo revelado en la voluptuosidad concedida al manto que lo cubre y a los dinámicos pliegues de su faldellín.

Asimismo, comparte evidentes similitudes iconográficas, que no estilísticas, con las esculturas del Arcángel que José Ramírez de Arellano llevó a cabo en 1750 para el ático del retablo de Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja de la iglesia zaragozana de San Miguel de los Navarros<sup>6</sup> y entre 1752 y 1755 para idéntico lugar del mayor de la parroquial de Santa María Magdalena de la misma ciudad,<sup>7</sup> aunque más particularmente con el que remata el retablo de la capilla de San Antonio de Padua de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza datado por la profesora Boloqui entre 1750 y 1755.<sup>8</sup>

La hornacina del santo aparece rodeada por una moldura vegetal acompañada por carnosos acantos y flores y remata por una cartela coronada por una venera en la que reza la inscripción *QVIS SICUT DEVS* (versión original latina del

lema antes referido) que interrumpe el pedestal del ático. Éste, totalmente semicircular, se divide en cinco gajos, de dimensiones idénticas a las calles del cuerpo mediante pilastras ornadas con flores. Cuatro santos obispos sin identificar y de rasgos idénticos, así como dos angelotes exentos, se disponen sobre los pedestales de las pilastras. Cada gallón lateral exhibe una profusa decoración a base de jarrones florales, cartelas con rocallas y querubines, mientras que el central está presidido por la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*, acompañado por cuatro convertidos, todos arrodillados y de mediorrelieve, con excepción de la Virgen y la columna que son de bulto redondo. La visión celestial, encerrada en una especie de luneto, se completa con seis querubines y la paloma símbolo del Espíritu Santo sobre la escena que permanece subrayada a su vez por un dosel con cortinajes anudados de color cobrizo. Este recurso tan efectista fue empleado en repetidas ocasiones por el retablista soriano Domingo José Romero Brieva (1704-1783).<sup>9</sup> Finalmente, el busto de Dios Padre dispuesto sobre cuatro cabezas de querubines entre nubes remata el conjunto.

Los fondos de las calles laterales y del ático se oran mediante multitud de decoraciones en resalte, conocidas como “cincelados” o “motivos de buen gusto”, préstamo de la orfebrería,<sup>10</sup> que imitan sobre todo flores, formas geométricas entrelazadas y encamados, produciendo una especie de *horror vacui* ornamental, pero enriqueciendo sobremanera la máquina.

En cuanto a la policromía aplicada a este retablo, debemos destacar en primer lugar que el dorado ha sido empleado únicamente en la mazonería. En cambio, las imágenes y relieves muestran una policromía de tonos planos en cuyas vestimentas se conjugan colores claros y fuertes muy contrastados predominando los rosas, rojos y blancos, decorados con pequeños y dispersos motivos vegetales, estrellas y rayas, austeridad que prelude el estilo neoclásico datable hacia 1775.<sup>11</sup> Por último, queremos destacar que las carnaciones aplicadas a los seres celestiales son particularmente rosadas, y de modo especial en el caso de la escultura titular.

Nos encontramos, pues, ante la escultura titular de un retablo rococó profusamente decorado y en el que todavía perdura la utilización de la columna salomónica que, combinada con otros soportes, le otorga un interesante efecto dinámico. En este sentido, no queremos dejar de subrayar que el empleo del estípite no es excesivamente habitual en la retablistica zaragozana del siglo XVIII,<sup>12</sup> aunque sí encontramos varios ejemplos, sin pretender ser muy exhaustivos, en los territorios de la diócesis de Tarazona como en casos puntuales en Corella, Fitero o Tudela en tierras navarras,<sup>13</sup> con más decisión en la iglesia de San Juan el Real de Calatayud,<sup>14</sup> en la ermita de la Virgen del Río,<sup>15</sup> en el templo conventual de San Francisco de Asís<sup>16</sup> y en el de San Vicente mártir del colegio de la Compañía de Jesús de la sede episcopal<sup>17</sup> o, en mayor número, en la iglesia parroquial de Añón de Moncayo.<sup>18</sup>

Sin embargo, entre los retablos de estípites localizados hay uno que guarda extraordinarias semejanzas con el que nos ocupa. Se trata del retablo de la capilla de la Virgen del Rosario de la iglesia parroquial de Aniñón, localidad también adscrita a la Comunidad de Calatayud que dista a poco más de 30 km de Bijuesca, y que, aparte de presentar idénticos



QUIEN  
COMO  
DIOS

soportes, comparten evidentes analogías formales. Además, afortunadamente, sabemos que el de Aniñón estaba ya realizado en el año 1754,<sup>19</sup> cuya imagen titular, de factura anterior, se exhibe en esta muestra.

Por todo ello, consideramos que el retablo mayor de la iglesia parroquial de Bijuesca fue ejecutado por el mismo artífice que el de la Virgen del Rosario de Aniñón y por similares fechas, esto es, en los años inmediatamente anteriores a 1754.

Rebeca Carretero Calvo

•••

- 1 Francisco Abbad consideró que este edificio data de mediados del siglo XVII como recoge en ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, t. 1, p. 231.
- 2 Estos espacios alojarían en origen retablos cuyos restos se reparten por toda la iglesia. Sobre uno de estos muebles litúrgicos puede verse CARRETERO CALVO, Rebeca, "Identificación de los restos de un retablo de la iglesia parroquial de Bijuesca (Zaragoza). Aproximación a la vida y la obra de Celedón Pascual, un pintor aragonés del siglo XVII", en *Actas del VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2011, pp. 223-251.
- 3 *Ibidem*; *Crónica de la Comunidad de Calatayud-Aranda*, 2, lunes 7 de abril de 2003; y NAVARRO TRALLERO, Pedro J. (coord.), *Restauración del Patrimonio Histórico en la provincia de Zaragoza (1999-2003)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2003, pp. 60-61.
- 4 El 3 de diciembre de 1958 Donato Llorente Sainz, párroco de Bijuesca, escribe al obispo de la diócesis turiasonense exponiéndole que *estando el sagrario de la iglesia parroquial en un estado lamentable y habiendo regalado uno nuevo*, le suplica *se digne concederle autorización para colocarlo en lugar del antiguo*. Días más tarde, el prelado Manuel Hurtado otorga la licencia *a condición de que no sufra detrimento la estructura estética del altar* (Archivo Diocesano de Tarazona, Bienes, caja 562, doc. 562, 102).
- 5 STRAUSS, Walter L., y SHIMURA, Tomoko, "Netherlandish Artists. Cornelis Cort", t. 52 de *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, Abaris Books, 1986, núm. 95-1 (105), p. 114.
- 6 BOLOQUI LARRAYA, Belén, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, vol. 1, pp. 353-355, esp. p. 355, y vol. 2, lám. 102 c.
- 7 *Idem*, vol. 1, pp. 367-372, esp. pp. 371-372, y vol. 2, lám. 132 a.
- 8 *Idem*, vol. 1, pp. 362-366, esp. p. 365, y vol. 2, láms. 118 b y 119 a.
- 9 Por ejemplo, en el retablo de Santa Ana del convento de Nuestra Señora del Carmen de Soria que, además, comparte con el que nos ocupa otros aspectos como el "exceso" ornamental (GUTIÉRREZ PEÑA, Joaquina, y HERRERO GÓMEZ, Javier, *El retablo barroco en la ciudad de Soria*, Soria, Caja Duero, 2008, pp. 181-182 y lám. 2.5, p. 251); o en el de Horna (Guadalajara) que contrató en 1755 y que doró el zaragozano José Sánchez (MARCO MARTÍNEZ, Juan Antonio, *El retablo barroco en el antiguo Obispado de Sigüenza*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 1997, p. 628 y lám. s.p.). Sobre este artífice puede verse GUTIÉRREZ y HERRERO, *El retablo barroco...*, 2008, pp. 117-122.
- 10 BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R., *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001, p. 198.
- 11 *Idem*, pp. 201 y 203.
- 12 BOLOQUI, *Escultura zaragozana...*, 1983, vol. 1, p. 122; y ZORROZUA SANTISTEBAN, Julien, "Un retablo barroco procedente de Zaragoza en la iglesia bilbaína del Pilar", *Artigrama*, 18, Zaragoza, 2003, pp. 435-445, esp. p. 445.
- 13 FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, p. 98.
- 14 En el actual retablo del Sagrado Corazón de Jesús.
- 15 Concretamente dos en los brazos del crucero, el del lado del Evangelio dedicado a Nuestra Señora del Carmen y el de la Epístola a San Marcos. Véase CARRETERO CALVO, Rebeca, "Renovación arquitectónica en Tarazona en el siglo XVII: la ermita y el Humilladero o Crucifijo de San Juan", *Tvriaso*, XIX, Tarazona, 2008-2009, pp. 290-293 e imágenes núms. 8 y 13, pp. 289 y 295.
- 16 El retablo que preside la capilla de la Anunciación. Véase AINAGA ANDRÉS, M<sup>a</sup> Teresa, CARRETERO CALVO, Rebeca, y CRIADO MAINAR, Jesús, *De convento a parroquia. La iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona*, Tarazona, Parroquia de San Francisco de Asís, 2005, pp. 68-69.
- 17 Los retablos de los brazos del transepto bajo la advocación de San Francisco Javier y San Ignacio de Loyola. Véase CRIADO MAINAR, Jesús, "Contribución de la Compañía de Jesús al campo de la arquitectura y de las artes plásticas", en BETRÁN, José Luis (ed.), *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*, Madrid, Sílex, 2010, p. 284.
- 18 ARRÚE UGARTE, B. (dir.), *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia. Tomo I. Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, pp. 18-21.
- 19 TOLOSA, fray Roque Joaquín, *Historia Sagrada del SS.<sup>mo</sup> Misterio de Aniñón*, Zaragoza, Francisco Moreno, 1754, pp. 37-38; ed. facsímil, Ayuntamiento de Aniñón, Zaragoza, 2005; y GÁLLEGO, Teodoro, *Notas y documentos para la Historia de la Parroquia de Aniñón*, Tarazona, tip. de [Luis] Martínez Moreno, 1913, p. 102.

## RESTAURACIÓN



La imagen titular de San Miguel del retablo mayor de Bijuesca se restauró in situ al mismo tiempo que se intervenía en la mazonería del mismo retablo. Según se recoge en la memoria de intervención, la escultura estaba completamente repintada y el proceso de limpieza y de retirada de repintes se realizó con disolventes orgánicos. Sorprende el buen estado de conservación en que se encontraba la imagen, teniendo en cuenta que había sido intervenida en alguna ocasión anterior. Muchas veces la dificultad de acceder a las imágenes favorece su buena conservación, ya que estas obras son mucho menos manipuladas que las que están al alcance de la mano. Las causas de alteración de los bienes muebles no sólo dependen de las condiciones ambientales o de su técnica de ejecución. A menudo, con mejor voluntad que acierto, las personas encargadas del mantenimiento del inmueble realizan sobre las imágenes limpiezas abrasivas y abusivas, que son realmente perjudiciales para la buena conservación de la obra.

## Santa Teresa de Jesús

Autor desconocido. Escuela napolitana

66 x 37 x 27 cm

Madera dorada y policromada

Hacia 1770

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 649). Procede del antiguo Hospicio Provincial de Calatayud

RESTAURACIÓN

Estudio Tèmpore (Zaragoza). Dirección: Patrocinio Jimeno Victori. 2008

Nos encontramos ante una deliciosa escultura exenta de Santa Teresa de Jesús ataviada con el hábito del Carmelo descalzo, Orden que ella misma fundó en 1562. Éste se compone de velo negro, toca y manto de color blanco, hábito y escapulario marrones oscuros, aunque en esta ocasión aparecen decorados con multitud de motivos florales, y sandalias.

Teresa, de cuerpo entero, ha sido dotada de un bello e idealizado rostro en el que, entre sus pequeñas facciones, destacan sus ojos de cristal y el hoyuelo de su barbilla, rasgos que se aproximan poco a la *vera effigies* que fray Juan de la Miseria pintó de ella en 1576 y que se conserva en el convento de San José de Sevilla. La Andariega extiende y separa los brazos a distinta altura a la vez que contrapone sus piernas, ladea la cabeza hacia la derecha, entreabre su boca dejando a la vista sus dientes y alza la mirada místicamente.

Su arrobado gesto, unido a la movida posición de los plegados de la zona inferior del escapulario, así como del velo y del hábito, denota cierta sensación de dinamismo y un efecto de teatralidad que nos inducen a pensar que su iconografía no está completa. A esto debemos añadir que en el centro de las palmas de sus manos aparecen sendas pequeñas perforaciones probablemente causadas por la inserción de algún atributo que no ha llegado a nuestros días. A parte de esto, la forma en la que el velo se recoge voladamente hacia atrás da la sensación de que sobre su hombro derecho se disponía otro elemento.

Además, es preciso señalar que tanto su delicada y fina factura como sus características formales la alejan de la escultura aragonesa e incluso española de la segunda mitad del siglo XVIII y nos acercan a la escuela escultórica napolitana que nutriría en muchísimas ocasiones las colecciones artísticas de nuestro país.<sup>1</sup> En este sentido, la imagen que nos ocupa es especialmente próxima a la figura de la santa de Ávila, de gusto rococó, del retablo de la Virgen del Camino de la iglesia de San Saturnino de Pamplona. Esta escultura, junto con la de la Inmaculada Concepción de este mismo mueble, fue enviada por el aragonés Agustín de Leiza y Eraso en marzo de 1772 al templo pamplonés especificando que se trataba de *dos bultos especiales de echura de Napoles*.<sup>2</sup>

También en Navarra, en la sacristía mayor de la catedral de Tudela se conserva otra escultura de origen napolitano de Santa Teresa de Jesús, en esta ocasión representada como escritora, junto a una de San José, donativo de Sebastián Cortés y Lacárcel, deán de este templo entre 1693 y 1703. Por tanto, se trata de una obra de finales del siglo XVII, muy anterior a la nuestra, pero igualmente de fina factura.<sup>3</sup> Asimismo, en el convento de concepcionistas descalzas de Ágreda (Soria), todavía integrada en la diócesis de Tarazona en ese momento como ocurría con Tudela,



*Transverberación de Santa Teresa de Jesús*, escuela napolitana, antes de 1772. Retablo de la Virgen del Camino de la iglesia de San Saturnino, Pamplona • *Santa Teresa de Jesús escritora*, escuela napolitana, finales del siglo XVII. Sacristía mayor de la Catedral de Tudela.





se custodia otra imagen de la abulense como escritora, de gran belleza aunque de composición estática y frontal, remitida desde Nápoles por la condesa del Fresno, esposa del conde de Peñaranda que ocupó el cargo de virrey entre 1659 y 1664.<sup>4</sup>

En nuestra escultura, como en la de Pamplona, Teresa aparece en contraposto, en actitud arrebatada y vestida con el hábito carmelitano ricamente ornado con florecillas. Sin embargo, la de Pamplona está acompañada de un angelote que, portador de una larga flecha, le atraviesa el corazón. De esta manera, comprobamos que representa un episodio de su biografía acaecido en 1559, su más famoso éxtasis conocido como la Transverberación, que ella misma relata en el *Libro de la vida* con las siguientes palabras: *Viale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego; éste me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevara consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios.*

La primera vez que este momento se plasmó gráficamente fue en la ciudad flamenca de Amberes en 1613 con motivo de su beatificación por el grabador Cornelio Galle. Poco después debió ser cuando Anton Wierix (1552-h. 1624) creó la muy difundida estampa del mismo tema.<sup>5</sup> Sin embargo, su representación más conocida es la esculpida por Gian Lorenzo Bernini para la capilla de la familia Cornaro en la iglesia de Santa María de la Victoria de Roma entre 1647 y 1652.<sup>6</sup> Ya en el siglo XVIII, concretamente en 1726, el papa Benedicto XIII, a petición de los carmelitas descalzos de España e Italia, estableció la fiesta de la Transverberación del corazón de Santa Teresa que pasó a celebrarse en la liturgia carmelitana el 27 de agosto,<sup>7</sup> extendiendo todavía más su iconografía.

Por todo ello, consideramos que es más que probable que la escultura que nos ocupa representase, igual que en la Virgen del Camino de Pamplona, la Transverberación y que, entre los elementos hoy perdidos se encuentren el dardo y el ángel. Asimismo, estamos convencidos de que la procedencia de esta delicada imagen es igualmente napolitana y próxima en el tiempo a la regalada por Agustín de Leiza y Eraso al templo navarro.

Sin embargo, desconocemos por completo cómo llegó al Hospicio Provincial de Calatayud. Seguramente también sería fruto de una donación aunque de momento nada más podemos precisar al respecto. Lo que sí sabemos es que pertenece a la Diputación Provincial de Zaragoza desde la supresión de las Juntas Provinciales de Beneficencia decretada el 17 de diciembre de 1868 y que en 1975 fue trasladada al Palacio Provincial.<sup>8</sup>

Por último, sólo nos resta incidir en la policromía, particularmente atractiva en la vestimenta de la santa. En ella, sobre la superficie pintada de un solo color plano –negro para el velo, blanco para el manto y marrón oscuro para el hábito– se han imitado ricos textiles basados en motivos vegetales y florales realizados a punta de pincel. La paleta empleada, muy vistosa y variada en el manto, se ha limitado al oro en el hábito y el velo, así como en el ribete de rameados que rodea el perímetro del manto y el bajo del há-

bito. En la carnación, realizada a pulimento, destaca el tono sonrosado concedido a sus mejillas, el rojo de sus labios y la fina reproducción a punta de pincel de sus cejas y pestañas que subrayan su belleza.

Rebeca Carretero Calvo

•••

- 1 Sobre este tema puede verse ESTELLA MARCOS, Marta, "La escultura napolitana en España: la importación de esculturas a través del mecenazgo virreinal y personajes de su entorno", en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 331-345.
- 2 FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, pp. 397-400; y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*, Pamplona, EUNSA, 2004, pp. 134-137.
- 3 FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, "Santa Teresa y San José", en FABAR SARRÍAS, M<sup>º</sup> Inés, SESMA SESMA, Jesús, SANCHO DOMINGO, Javier, y JOVER HERNANDO, Mercedes (comis.), *Tudela. El legado de una catedral* (catálogo de la exposición), Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2006, pp. 229-230; FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, "Patronos, proyectos y artistas durante los siglos del barroco", en AA.VV., *La catedral de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, p. 294; y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (coord.), *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem M<sup>º</sup> Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra y Universidad de Navarra, 2011, pp. 300-310. Deseamos mostrar nuestro agradecimiento al profesor Ricardo Fernández Gracia, de la Universidad de Navarra, por sus apreciaciones y sugerencias sobre esta magnífica pieza.
- 4 FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, *Arte, devoción y política. La promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda*, Soria, Diputación Provincial de Soria, 2002, pp. 145-146.
- 5 MAUQUOY-HENDRICKX, Marie, *Les estampes des Wierix conservees au cabinet des estampes de la Bibliotheque Royale Albert I*, Bruselas, Bibliotheque Royale Albert I, 1979, vol. II, grabado núm. 1295, p. 170.
- 6 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z*, t. 2, vol. 5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, pp. 258-263; y CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo, 2003, pp. 431-439.
- 7 JESÚS, Santa Teresa de, *Libro de la vida*, ed. de Otger Steggink, Madrid, Castalia, 1986, pp. 384-385.
- 8 CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, p. 322, núm. 527. <http://web.dpz.es/arscatalogo.es/> [NIG649]





La imagen de Santa Teresa había sido intervenida en ocasiones anteriores. Nos encontramos con dos reposiciones de volúmenes perdidos. Una era la mano izquierda, que se había rehecho en madera y policromado, la otra era un dedo del pie derecho, que se había realizado de yeso. En la restauración actual estas dos reposiciones se han mantenido. En cuanto a las repolicromías, estas no se aplicaron a todo el conjunto de la imagen, sino sólo sobre algunas partes. En la toca se procedió a la retirada de un repinte oscuro mediante medios químicos, saliendo a la luz la decoración original de la misma, consistente en cruces de tipo griego, doradas con oro fino, sobre fondo negro. La mano original también estaba repolicromada; allí la eliminación se realizó mecánicamente con bisturí.



# San Francisco de Paula

## Autor desconocido

74 x 36 x 24 cm

Madera dorada y policromada

Segunda mitad del siglo XVIII

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 650). Procede del Hospicio Provincial de Calatayud

### RESTAURACIÓN

Estudio Témpore (Zaragoza). Dirección: Patrocinio Jimeno Victori. 2008

San Francisco nació en Paula, en la región italiana de Calabria, en 1416. En 1449 ingresó en religión como franciscano pero sólo tres años después fundó la Orden de los mínimos. Estos frailes se caracterizaban porque, aparte de defender los tres votos conventuales canónicos de pobreza, castidad y obediencia, incorporaban el cuarto de humildad o caridad, así como el de cuaresma perpetua. San Francisco falleció en 1507 a la edad de 91 años en el castillo de Plessi-les-Tours. Seis años más tarde el rey Luis XII de Francia ordenó al pintor e iluminador de su corte Jean Bourdichon que plasmará la *vera effigies* del santo a partir de su máscara mortuoria, imagen que, pese a desaparecer, fue ampliamente difundida a través de grabados. De hecho, la representación más habitual de San Francisco de Paula deriva justamente de este retrato póstumo que lo muestra anciano, barbado, vestido con el burdo hábito franciscano con la cogulla puesta, sosteniendo una larga vara y con la palabra *charitas* inscrita en un disco flamígero, divisa de su Orden, que al decir de sus hagiógrafos le bajaron unos ángeles del cielo.<sup>1</sup>

De esta manera es como aparece representado en la escultura de bulto redondo que nos ocupa. El santo, de cuerpo entero, viste el hábito franciscano anudado a la cintura por el cordón y la capucha sobre la cabeza. Es de amplias mangas y corto escapulario sobre el que destaca el gran disco dorado rodeado de rayos con la inscripción *CHA/ RI/ TAS* en letras capitales en color negro que invade toda la zona del pecho.

Se trata de una imagen de calidad mediocre, bastante hierática y rígida, que ha perdido todos los dedos de sus manos con los que debía sujetar, al menos en la diestra, una vara o bastón, y que debemos datar en la segunda mitad del siglo XVIII. Está dotada de un rostro excesivamente rectangular, barbado, y unas facciones muy marcadas. Tiene el ceño fruncido, los ojos grandes y de cristal que miran hacia arriba, la nariz larga y la boca entreabierta de la que brotaba una filacteria de papel con un texto escrito. Probablemente este último atributo aludía a las dotes proféticas del santo pues, según recogen las crónicas, avisó en varias ocasiones a Fernando I de Aragón sobre inminentes ofensivas turcas en las costas de su reino.<sup>2</sup>

San Francisco de Paula fue beatificado en 1513 y canonizado en 1519 por el papa León X. Su culto se hizo muy popular y su Orden alcanzó una extraordinaria expansión en nuestro país durante el siglo XVI.<sup>3</sup> En Zaragoza levantaron un convento dedicado a Nuestra Señora de la Victoria entre 1599 y 1603, pionero, junto al de San Juan Bautista de los capuchinos (1599-1602), en la introducción del vocabulario arquitectónico clasicista en tierras aragonesas.<sup>4</sup>

Sin embargo, no es de allí de donde procede esta imagen, sino que parece ser que se encontraba en el antiguo Hospicio Provincial de Calatayud, como las esculturas de Santa Teresa de Jesús (núm. de inventario de la Diputación de Zaragoza 649), presente asimismo en esta exposición, y la de San Francisco Javier (núm. de inventario de la Diputación de Zaragoza 648), ambas de gusto rococó y delicada factura. A finales del año 1868, tras la supresión de las Juntas Provinciales de Beneficencia, este edificio bilbilitano pasó a formar parte del patrimonio de la Diputación Provincial de Zaragoza<sup>5</sup> junto con sus bienes, tal y como ha llegado a la actualidad.

Rebeca Carretero Calvo

•••

- 1 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, t. 2, vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, pp. 564-567; y CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo, 2003, pp. 165-168.
- 2 CARRIÓ-INVERNIZI, Diana, "Los embajadores de España en Roma y la fabricación del mito de San Francisco de Paula (1662-1664)", en HERNÁNDO SÁNCHEZ, Carlos José (coord.), *Roma y España: un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna* (actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma, del 8 al 12 de mayo de 2007), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, vol. II, pp. 718-719.
- 3 *Ibidem*.
- 4 CRIADO MAINAR, Jesús, "El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII: claves metodológicas para una primera aproximación al problema", en SERRANO, Eliseo, CORTÉS, Antonio Luis, y BETRÁN, José Luis (coords.), *Discurso religioso y Contrarreforma*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, pp. 326-327.
- 5 CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, pp. 322-323, núm. 528; y <http://web.dpz.es/arscatologi.es/> [NIG 649].





La escultura de San Francisco de Paula está confeccionada a partir de un solo bloque de madera. Cuando se procedía así, una vez tallada la imagen, se practicaba su vaciado; pero en este caso no se hizo, sino que se dejó la pieza maciza, sin ahuecar. La colocación de postizos se solía realizar antes de proceder al aparejado de la talla. En el caso de esta imagen lleva los ojos de vidrio. Generalmente se solían utilizar dos tipos diferentes, los ojos de casquete esférico y los ojos soplados. Los primeros se realizaban recortando una lámina de vidrio y pintando por su reverso o interior la pupila y el iris; luego se rebajaba un poco la cuenca del ojo en la madera y se pegaba. Los de vidrio soplado, más propios ya del siglo XVIII, eran una burbuja completamente esférica y transparente. Luego, para conseguir el iris y la pupila se iba mojando la esfera en vidrio de otros colores. Para introducir estos ojos había que abrir y vaciar por dentro la escultura y así poderlos colocar en su hueco. Como curiosidad, en el proceso de la restauración se descubrió en el interior de la boca un papel enrollado que contenía la petición de algún devoto.

## Frontal del altar mayor

### Autor desconocido

96 x 211 cm

Madera dorada al agua trabajada con incisiones sobre la preparación de yeso

Hacia 1755–1765

**ALPARTIR** (Zaragoza), iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles. Arzobispado de Zaragoza

### RESTAURACIÓN

Plan 2006–2007. Jaime & Cacho (Zaragoza). Dirección: María Jaime Balduque y Rebeca Cacho Pomar. 2008

La iglesia parroquial de Alpartir fue construida en el siglo XVI sustituyendo a una mudéjar anterior.<sup>1</sup> Su fábrica es de una sola nave con ábside poligonal y capillas abiertas entre los contrafuertes. El retablo del altar mayor, formado por lienzos pintados enmarcados por mazonería dorada y policromada, está dedicado a la Virgen María en su advocación de los Ángeles o de la Asunción como titular de la iglesia. Es una obra clasicista de la que no se posee documentación pero que se puede datar por sus características artísticas en las primeras décadas del siglo XVII, hacia 1620.

El retablo fue alterado posteriormente añadiéndole elementos que no son originales y que destacan claramente por ser muy posteriores. En el remate se colocó una imagen de San Cristóbal del siglo XVIII procedente del convento franciscano del mismo nombre que se encontraba en las afueras de Alpartir y que actualmente se encuentra en ruinas.<sup>2</sup> A raíz de quedar deshabitado dicho convento, diferentes obras artísticas pasaron a la iglesia parroquial; Rincón y Romero citan como seguras un altorrelieve en madera y varios frontales de las capillas. Es muy posible que el mismo origen tenga el frontal de altar del retablo mayor y el sagrario expositor del mismo. Para poder instalar estas dos piezas se debió elevar todo el retablo sobre un banco de obra de sesenta centímetros de altura. En la restauración se ha comprobado que el sagrario expositor no fue realizado originalmente para este retablo ya que sus medidas no coinciden perfectamente con la casa central lo que apoya que todo el conjunto se trajera del convento tras la desamortización.

El frontal es de madera con una gruesa capa de yeso como preparación sobre la que se realizaron incisiones y pastillajes con los que se dibujaron los motivos ornamentales. Posteriormente se doró al agua dejando partes bruñidas con la piedra de ágata y otras sin bruñir consiguiendo unos efectos de gran belleza. Queda la huella sin dorar de un marco rectangular que no se conserva. La decoración se dispone de manera perfectamente simétrica según un eje

vertical central y expone todo un repertorio de motivos ornamentales como rocallas, volutas, curvas y contracurvas que son características del estilo rococó. Estos elementos son los que nos llevan a datar el frontal en los primeros años de la segunda mitad del siglo XVIII, hacia 1755-1765, años en los que se populariza este tipo de decoración. Sólo en el eje central aparecen elementos que no son puramente decorativos sino que tienen un significado propio. En la parte superior aparece una nube de la que emana un resplandor; se trata de una forma de representar a la divinidad que se hace presente sobre el altar durante las celebraciones litúrgicas. En la inferior nos encontramos con un anagrama formado con las letras que forman el nombre de María distribuidas en dos líneas; en la superior la M y la A entrelazadas, símbolo muy común que también muchas veces se interpreta como las iniciales del saludo angélico: "Ave María". El culto a la Virgen y el eucarístico están profundamente unidos en la mentalidad de la época;<sup>3</sup> María era considerada como el primer sagrario por haber llevado en su vientre a Jesús y además la Iglesia asumió desde el Concilio de Trento con gran vehemencia la defensa de las dos creencias que fueron más atacadas por los reformistas



Retablo mayor de la Asunción. Iglesia parroquial de Alpartir (Zaragoza).



protestantes.<sup>4</sup> Lo que al principio era una reacción protectora acabó siendo una fortificación y glorificación de ambos cultos aun cuando ya no estaban amenazados en la España del siglo XVIII.

Con esta reforma que experimentó el retablo mayor se le daba una mayor suntuosidad y se cumplían las exhortaciones pastorales sobre la reverencia con que se debía custodiar la Eucaristía que repetían los obispos en constituciones sinodales y decretos de visita.<sup>5</sup> El gran tabernáculo cumplía la función de sagrario donde reservar perpetuamente la Eucaristía en su parte inferior y simultáneamente de expositor al poder abrirse las puertas superiores y exponer la custodia con todo el ceremonial que se requería.

El altar es el centro de la liturgia y ello hizo que se convirtiera en el punto focal y el lugar más destacado de cualquier templo. Sobre él se celebra la Misa o Sacrificio Eucarístico que es recuerdo de la última cena y de la muerte en la cruz de Jesucristo; según la creencia católica, al pronunciar el sacerdote las palabras de la consagración el pan y vino se convierten en el cuerpo y la sangre de Cristo. Por ello el altar se trata con singular reverencia, se incienso en las ceremonias solemnes y se consagra colocando en su inferior reliquias de santos y mártires. Los primeros altares fueron simples mesas de madera, aunque paulatinamente

se fueron construyendo de piedra por ser un material mucho más duradero. Las tumbas de santos y mártires eran también utilizadas, sobre todo en el aniversario de sus muertes, para celebrar sobre ellas la Eucaristía lo que contribuyó a popularizar el uso de los altares pétreos.

Desde muy antiguo se comenzó a decorar la parte delantera de los altares mediante frontales<sup>6</sup> que también se denominaban *antependium* o *pallium altaris*;<sup>7</sup> al parecer su origen remoto serían los velos o cortinas que tapaban las reliquias que se conservaban debajo del altar. La normativa litúrgica exige que, cuando haya frontal, éste cubra completamente la parte delantera del altar pero nunca ha prescrito que tenga que ser de un material determinado por lo que se han utilizado las más variadas técnicas en su realización. En cuanto a su ornamentación son muy habituales las imágenes de Cristo y de su vida, los símbolos eucarísticos y también aparecen escenas de la vida de santos, sobre todo de aquellos a los que se dedicó el altar que se desea decorar. En muchos otros casos, sobre todo en los siglos XVII y XVIII, encontramos frontales únicamente decorados con motivos vegetales y ornamentales no figurativos.

Los frontales de madera tallada o pintada, que podían estar decorados con incrustaciones de piedras semipreciosas

o labores de orfebrería fueron muy anteriores a la aparición de los retablos. Los frontales textiles fueron muy utilizados, pudiéndose realizar sobre sedas o terciopelos, con todo tipo de bordados y aplicaciones que los embellecían. Tenían la ventaja de poder cambiarse fácilmente y colocar el del color adecuado según la liturgia; las rúbricas permitían usar en las solemnidades los que fueran más ricos, con tejidos de oro o plata, aunque no coincidieran con el color propio del día. Un grupo aparte lo constituyen los guadameciles o guadamecías, cueros repujados y policromados que imitaban los paños ricamente trabajados y que resultaban más económicos.

Durante el siglo XVIII, a lo largo de todos los territorios de la monarquía hispánica, las catedrales e iglesias principales enriquecieron de manera muy notable sus ajueres litúrgicos. En Aragón, muchas de las catedrales e iglesias parroquiales que tenían suficientes fondos encargaron frontales de plata ricamente trabajada para sus altares mayores.<sup>8</sup> Son destacables, entre otros, los de San Pablo de Zaragoza (José Godó y Bernardo Garro, 1720), la Seo de Tarazona (Lamberto Garro, 1717-1724), Tauste (c. 1731, Diego González de la Cueva), catedral de Teruel (Pedro Palacio, 1750) o el Pilar de Zaragoza (Domingo Estrada, 1751). Son muy curiosos, por ser una técnica muy compleja y poco extendida, los frontales de altar decorados con estucos policromos pulidos hasta semejar labores de piedras duras incrustadas;<sup>9</sup> los encontramos en Aragón en la Colegiata de Borja, en la catedral de Tarazona y en Zaragoza en la antigua iglesia de la Compañía y en La Seo, realizados todos a finales del siglo XVII.

Los frontales de altar que hemos comentado tuvieron que despertar un deseo de emulación en todas las parroquias y templos aragoneses. El ejemplar de Alpartir resulta un buen ejemplo de cómo se puede conseguir un efecto muy suntoso y rico para enriquecer el altar mayor sin tener que re-

currir a un excesivo gasto que es muy probable que la parroquia, o el convento franciscano, si proviene de allí, no se podrían permitir.

Carlos Pardos Solanas

•••

- 1 RINCÓN, Wifredo, y ROMERO, Alfredo, "La villa de Alpartir", *Zaragoza*, 21, Zaragoza, 1981, pp. 28-29.
- 2 MONREAL CASAMAYOR, Manuel, "El Convento Franciscano de San Cristóbal de Alpartir", *Ador*, 14, La Almunia de Doña Godina, 2009, p. 77.
- 3 Especialmente se une a la devoción a la Inmaculada Concepción y la Eucaristía. Lo podemos ver con variados ejemplos en: PARDOS SOLANAS, Carlos, "Obelisco de maravillas y dorado monumento. Fuentes tipológicas e iconográficas del retablo mayor de la iglesia de San Carlos de Zaragoza", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 100, Zaragoza, 2007, pp. 247-296
- 4 La reacción del arte al protestantismo es estudiada en: MÁLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Encuentro, 2001 (1ª ed., 1932); sobre la Virgen: pp. 41-56; sobre la Eucaristía: pp. 75-84.
- 5 Próxima en el tiempo fue la visita que realizó el arzobispo Juan Saenz de Buruaga a toda la diócesis entre 1771 y 1776 cuya documentación se conserva y hemos consultado en el Archivo Diocesano de Zaragoza. Allí se insiste repetidamente en la decencia con que se debe conservar el sacramento y en todo lo que le atañe: copón, sagrario, tabernáculo...
- 6 SCHULTE, A.J., "Altar frontal", *The Catholic Encyclopedia*, New York: Robert Appleton Company, 1907. <http://www.newadvent.org/cathen/01353b.htm>
- 7 En Aragón, y sobre todo refiriéndose a los frontales textiles se les denomina en la documentación *delantealtares*: ÁGREGA PINO, Ana María, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas Siglos XVI-XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, p. 285.
- 8 PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, "Reflexiones en torno a la actualización de una tipología: el frontal de la catedral de Orihuela", en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2006*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 589-601.
- 9 DELGADO ECHEVARRÍA, Javier, *Jardín cerrado. Flora escondida en la Colegiata de Sta. María de Borja*, col. "Temas Populares", 10, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 2001, pp. 81-119.

## RESTAURACIÓN



neas rectas cruzadas que conforman una trama. La combinación de trabajos incisos y en relieve y la combinación de superficies mates y bruñidas confiere a la obra mayor calidad artística.

La decoración con láminas metálicas, principalmente oro, lleva consigo una laboriosa preparación de la superficie o soporte sobre la que se deposita el fino metal. El aparejo tradicional, a base de yeso y cola aplicado sobre la madera, ha cobrado en esta obra gran importancia ya que constituye parte fundamental de la decoración en relieve. Este tipo de decoración son los llamados trabajos de pasta, denominados también pastillajes, gofres o embutidos, consistentes en la superposición de capas de aparejo hasta conseguir el relieve deseado, pudiéndose emplear para su realización pinceles o mangas de pastelero. Para los trabajos incisos se empleaban gran variedad de herramientas como pueden ser el buril, cincel, graneador, punzón, troquel, etc., consiguiendo diferentes formas y efectos. En esta obra los principales trabajos incisos son dos: "escamado" o pequeños círculos yuxtapuestos que parecen escamas de peces y el de líneas

## Cabinet denominado *El peinador de la Reina*

### Autor desconocido

57 x 39,7 x 25 cm

Placas de ámbar pulimentado y grabado, papel, láminas de latón y alma de madera de tilo y roble

Mediados del siglo XVIII

**OLVÉS** (Zaragoza), ermita de la Virgen del Milagro (procedente de la iglesia parroquial). Obispado de Tarazona

### RESTAURACIÓN

Arcaz (Madrid). Dirección: Cristina y Leticia Ordóñez Goded. 2011

## Armario contenedor del cabinet

### Autor desconocido

70,5 x 42 x 26 cm

Pintura al temple, herrajes metálicos y alma de madera

Mediados del siglo XVIII

**OLVÉS** (Zaragoza), ermita de la Virgen del Milagro (procedente de la iglesia parroquial). Obispado de Tarazona

### RESTAURACIÓN

Arancha Echeverría Torres-Barbeira (Zaragoza). 2011

La iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Olvés atesora un importante conjunto de obras de arte, depositadas a lo largo de los siglos y en numerosas ocasiones fruto de donaciones particulares. Este mueble es, sin duda, una excepcional pieza, quizá única en España, que ha pasado desapercibida para los estudiosos durante siglos. Los vecinos de la localidad la denominan *El peinador de la Reina* y tradicionalmente se usa como sagrario para el Monumento de Semana Santa.

Se trata de un pequeño mueble tipo *cabinet* que al exterior presenta dos puertas cuya parte superior, una vez cerradas, forman un arco mixtilíneo que se ajusta perfectamente a una cornisa de la misma forma, con una perinola en el centro y cuatro remates en media bola. La base está compuesta por dos cajones separados por un plinto.

Una vez abierto el mueble, las dos puertas presentan sendos espejos. El cuerpo interior consta de 21 cajoncitos, repartidos en filas en torno a un *caisson* u hornacina central

que se cierra con una puerta con cristal. Esta puerta, un rectángulo con arco engolado, inicialmente pudo haber tenido otro espejo sustituido por una estampa de Jesucristo a finales de los años ochenta del siglo XX que ha sido retirada en el proceso de restauración. El interior de este vano aparece cubierto por una espesa capa de pan de oro habiéndose eliminado todos los elementos decorativos originales.

La particularidad de esta pieza reside en el material en el que está realizada: placas de ámbar. El alma de madera de tilo de este mueble aparece completamente cubierta por placas de ámbar de distintas formas, tonos y texturas. Puertas, laterales y frontales de cajones están forradas de placas de este noble material de dos milímetros de grosor.

Los motivos decorativos, sobre un fondo de placas de ámbar opaco, se articulan mediante una serie de grecas realizadas en ámbar traslúcido más oscuro, que se entrelazan formando sencillas lacerías en las que se insertan unos cabujones, también de ámbar, de distintos tamaños, grosor y forma, ovales o cuatrilobulados. Grecas y cabujones están grabados por incisión en su parte posterior con pájaros, paisajes, motivos florales, vegetales y alegóricos que aparecen adheridos a una lámina de latón que le sirve de fondo y da luminosidad y profundidad al grabado.

El ámbar es una resina fosilizada, anaranjada o amarillenta y traslúcida. Ha sido una de las primeras sustancias preciosas que utilizadas por el hombre, antes incluso que el oro, la plata o las gemas y que a lo largo de la historia se ha valorado tanto por su belleza como por sus supuestas cualidades mágicas.

Desde épocas remotas el ámbar ha sido empleado ocasionalmente como elemento decorativo tanto en joyería como en artes suntuarias. Reducido a láminas finas fue utilizado, sobre todo en el Norte de Europa, para decorar superficies de muebles suntuarios.



Armario contenedor y cabinet.





Armario contenedor del cabinet.

### Muebles de ámbar en Europa

A partir del siglo XVI Danzing (actual Gdansk) y Königsberg (actual Kaliningrado) fueron los centros más importantes en la producción de bienes suntuarios realizados con este precioso material. Artículos tales como jarras de cerveza, tazas, cofres, marcos de espejos, tableros de ajedrez o cubiertos salieron de los talleres de estas ciudades para abastecer palacios de reyes y nobles de toda Europa, formando muchos de ellos parte de las llamadas *Kunstkammer* o gabinetes de curiosidades.

Desde mediados del siglo XVII a mediados del XVIII se considera la edad de oro de las manufacturas en ámbar. Durante este período, los artistas más cualificados crearán arquetas, estatuas, candelabros, muebles guarnecidos de ámbar y otros materiales preciosos, sobre todo destinados para la realeza y como regalos institucionales.

La pieza más conocida y espectacular realizada en este material es sin duda alguna el legendario *Salón de Ámbar*. En 1701, el rey de Prusia Federico I encargó en Danzing al arquitecto Andreas Schlüter y al tallista de ámbar de origen danés Gottfried Wolffram la creación de esta mítica habitación de ámbar para el Palacio de Charlottenburg. En 1716 fue regalado por su sucesor el rey, Federico Guillermo I, al zar Pedro I el Grande. Los valiosos paneles de ámbar llegaron a San Petersburgo para ser montados en el Palacio de Invierno creando la habitación más legendaria de la

historia. En 1755, la zarina Isabel ordenó instalar la habitación en el palacio de Catalina I en Tsárskoye Seló, por lo que hubo que desmontarla de nuevo y ampliar el número de paneles. Esta sala desapareció en la II Guerra Mundial fruto del saqueo de los nazis. En la actualidad lo que se puede contemplar es un réplica; para realizarla han sido necesarias medio millón de piezas de ámbar.

Pero además de en esta mítica sala, el uso del ámbar como elemento ornamental en muebles suntuarios ha dejado bellos ejemplos que se conservan en museos de todo el mundo. En el Walkert Art Gallery de Liverpool, una de las galerías de arte más importantes de Inglaterra, se halla el llamado *The Amber Cabinet* (El Cabinet de Ámbar), un pequeño mueble con puertas y cajones con una distribución y factura similar al que nos ocupa. Alyson Pollard conservadora de colecciones de vidrio y arte suntuarias del National Museums Liverpool nos hace la siguiente referencia de este mueble:

*Este cabinet está cubierto por dentro y por fuera con paneles de ámbar extraído en Polonia, cerca del Mar Báltico. Se elaboró en la ciudad portuaria de Gdansk, anteriormente conocida como Danzig, que era el centro del comercio de ámbar mundial cuando este mueble fue realizado en torno al 1700. El ámbar era un material tan preciado que su oferta era custodiada celosamente por el gobernante de la zona, el Elector Federico III de Brandenburgo.*

*Este mueble formó parte de un "gabinete de curiosidades", habitaciones muy habituales entre la nobleza y la realeza en las que se almacenaban colecciones de objetos originales y valiosos de todo el mundo.*

*Es raro encontrar trozos de ámbar de más de unos cuatro centímetros. El fabricante de un espejo grabó en la parte posterior del mismo que tardó cinco años encontrar piezas de ámbar lo suficientemente grandes para cubrir el marco. Los objetos cubiertos con paneles de ámbar representaban el máximo lujo. Este es el objeto más grande de ámbar de cualquier colección británica, formó parte de la famosa colección de arte atesorada en el Ince Blundell Hall, cerca de Liverpool.<sup>1</sup>*

Otro importante museo europeo, el Historisches Grünes Gewölbe de Dresde, encierra entre sus muros una importante colección de objetos de ámbar y de otros materiales preciosos: entre ellos se encuentra una pieza mucho más parecida a la hallada en Olvés. La textura del ámbar y la composición formal de ambos muebles son prácticamente iguales. Según la ficha de inventario este mueble, facilitada por la Doctora Jutta Kappel directora de conservación de la Grünes Gewölbe de Dresde, se realizó en Königsberg actual Kaliningrado hacia 1730 y fue regalado por el rey Federico II de Prusia a su hijo el Elector Federico Augusto III de Sajonia, rey de Polonia y padre de María Amalia de Sajonia esposa de Carlos III de España.

En Polonia se encuentra el Museo del Castillo de Malbork, cerca de la ciudad portuaria de Gdansk, anteriormente conocida como Danzig, el foco más importante en el comercio y manufacturas de ámbar en los siglos XVII y XVIII. Este castillo guarda otra de las colecciones de objetos de ámbar más importantes del mundo y entre estos fascinantes obje-





*The Amber Cabinet.*  
Walker Art Gallery, Liverpool (Reino Unido)  
• *Cabinet.* Historisches Grünes Gewölbe, Dresde (Alemania).

tos, encontramos otra pieza de singular belleza y que también guarda grandes similitudes con el *Peinador de la Reina*, es el llamado *Cabinet Poniatowski*. La ficha de inventario nos la presenta como una importante pieza del siglo XVIII fabricada hacia 1771 realizada en ámbar que sorprendentemente apareció en Escocia. Este mueble perteneció al último rey de Polonia Augusto Stanislaw Poniatowski que abdicó en 1795 y murió en 1798 completamente arruinado; el mueble se vendió tras su muerte en Italia donde fue adquirido por un Lord inglés. Su descendiente Lady Bárbara Carmont lo cedió en 1979 al Museo del Castillo de Malbork.<sup>2</sup>

Como podemos comprobar el *Peinador de la reina* de Olvés, el *Cabinet de ámbar* de Liverpool, pero sobre todo los cabinets de Dresde y Malbork, guardan grandes similitudes en cuanto a materiales, decoración y ejecución, por lo cual podemos deducir que todos proceden de la misma zona *Gdansk-Danzing* o Königsberg actual Kaliningrado. No hemos podido comprobar si los cabujones del mueble de Dresde están también tallados, pero la doctora Anna Sobecka conservadora de la Amber Collection del Castle Museum de Malbork nos ha facilitado los datos históricos del cabinet *Poniatowski* y los cabujones de este si lo están, incluso algunos de ellos con motivos similares, pájaros y flores, a los del *Peinador de la Reina* de Olvés.

### El armario contenedor

Otra particularidad del mueble que nos ocupa es que ha llegado a nuestros días su embalaje original, un hermoso armario de madera con el interior forrado de terciopelo de seda azul y pasamanería dorada y el exterior policromado y dorado. La decoración de este pequeño armario, que sirve como embalaje para el *peinador*, está realizada con una clara influencia estética oriental, quizás del imperio turco otomano y desde luego es coetánea al *peinador*, o sea, hacia la mitad del siglo XVIII. Nos muestra una decoración vegetal

naturalista, iniciada ya en Estambul el siglo XVI y prolongada, también en Egipto y el Norte de África, a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX, sujeta a las leyes compositivas de eje de simetría de la tradición islámica así como a sus recuerdos de lazo y de ataurique en los detalles de las cenefas que lo enmarcan.

En Polonia y Lituania durante el siglo XVIII se desarrolla una corriente cultural denominada *Sarmastim* en la que se fusionaron elementos occidentales y orientales, generalmente adoptando patrones estéticos importados del cercano Imperio Otomano. Danzig será en esta época un importante foco comercial ya que su puerto fue la vía de entrada de manufacturas de lujo orientales para satisfacer la demanda de los nobles polacos. Este mueble encajaría perfectamente con esta corriente estética del Barroco en el Báltico, aunque de momento resulta arriesgado o difícil precisar su procedencia.

### El legado de don Antonio Bautista

Conocida la importancia del mueble de Olvés, su probable procedencia y la época aproximada de ejecución, mediados del siglo XVIII, se planteaban dos interrogantes que en principio parecían difíciles de resolver: ¿Cómo pudo llegar este magnífico mueble a España?, ¿Qué personaje vinculado a Olvés pudo haberlo enviado a esta localidad?

Para resolver la primera cuestión se barajaba la idea de que se trataba de un regalo a la esposa de Carlos III, la reina María Amalia de Sajonia, nacida en Dresde el 24 de noviembre de 1724. María Amalia era hija de Federico Augusto III, Duque de Sajonia y de Lituania, proclamado rey de Polonia y dueño del *Cabinet* que encontramos en el museo de Dresde.

Respecto al segundo interrogante, acaso la explicación pudiera venir relacionando el mueble de ámbar con otro ha-

llazgo también valioso en la misma localidad: en la iglesia parroquial se conservan unos libros de carácter religioso en cuya portada de cuero rojo aparece grabado en oro el escudo de la Casa Real. Los libros, del siglo XVIII, podrían haber sido traídos por una persona nacida en Olvés y a la vez bien relacionada con la Corte.

Ambas cuestiones han sido resueltas a través de los documentos. En el Archivo Diocesano de Tarazona se encuentra el archivo parroquial de Olvés. Entre la abundante documentación se encontró un texto clave: un Inventario de los bienes de la Iglesia de Santa María de dicha localidad del año 1775 y dentro de este un anexo fechado en 1778 que contiene el siguiente texto:

[...] En este año embió D. Antonio Bautista un cáliz con el nombre del Rey, Dios lege, de los que ofrece su Majestad en la fiesta de Reyes, y la preciosa Urna para poner al S. en el Monument. La que bendixo D. Custodio, regente La Cura de Comis... Obispo la Plana [...]

Sospechando que el envío del cáliz y de la Urna a Olvés habría ido acompañado de la correspondiente misiva, se pudo encontrar en el mismo archivo el siguiente documento que expresa con total claridad que es un obsequio del Emperador de Marruecos al Rey de España, y que este religioso llamado Antonio Bautista lo enviaba a su pueblo, Olvés, para el Monumento del Jueves Santo:

#### *Donación de una alhaja, 1778*

*Muy señores míos y de mi mayor estimación y aprecio: estoy muy gozoso de haver podido conseguir una Urna muy singular y exquisita para destinarla a que sirva de arca para venerar el SSmo. el Jueves y Biernes Santo en esa nuestra Iglesia, ha dado mucho golpe a cuantos la han visto en esta corte, y ami el mayor gusto en darla el mejor destino, la que presento ante Vuestras Mercedes con todo mi afecto, como buen patricio e hijo de ese pueblo, solo encargo a Vuestras Mercedes encarguen el mucho cuidado y aseo que necesita tal alaxa, pues de oro y de plata sería de más balor, pero no tan particular y exquisita como esta, y tener las circunstancias apreciables de haber sido regalo del Emperador de Marruecos al Rey Ntro Señor (que Dios guarde) y su Magestad la regaló a el Señor Marques de Grimaldi, por cosa particular de quien por medio de su secretario amigo mio la pude adquirir y componerla en la forma y disposición que Vuestras Mercedes verán y explicarán el modo de colocarla y usar de ella la nota adjunta. Espero que me hagan Vuestras Mercedes el favor de anotar esta dádiva a continuación de las de mi tío, que goce de Dios, dio a esa Santa Iglesia, esto sin que sea por vanidad ni fin particular alguno, solo para que sea emulación a otros hijos de ese Pueblo, en que sean bien echores como hijos de esa Iglesia; quedan en mi los vivos deseos, si Dios me da vida, en adquirir y hacer cuanto pueda por esa Iglesia, y todo el Pueblo; recivan Vuestras Mercedes mis verdaderas expresiones, y manden cuanto sea de su agrado, mi hermano hace esta por propia, y yo ruego a Dios que prospere y que la vida de Vuestras Mercedes dilata-dos años. Madrid y Marzo 12 de 1778.*

*A Vuestras Mercedes su más afectísimo y seguro Capellán.*

*Firma de Antonio Bautista y Monje*

*Señores Regente y Beneficiarios: muy señores míos.*

Pero ¿Quién era D. Antonio Bautista y qué dignidad ostentaba para estar tan cerca del favor del rey? La respuesta nos la da también el archivo de la parroquia de Olvés. En el *Quique Libri* correspondiente a los años 1637-1737 (f. 149v) se lee:

*En tres días del mes de julio del año de mil setecientos y catorce con licencia de mi, mossen Ignacio Perez Cada San Gil vicario, bautizó mossen Attanasio Sánchez, presbitero a Joseph Antonio Bauthista hijo legitimo y natural de Joseph Bautista y de Anna María Carrascon, cónyuges. Fueros padrinos Thomas Terrer, estudiante y Josepha Magaña, doncella...*

[Al margen] *Joseph Antonio Bautista. Murio en Madrid en 9 de Octubre de 1797 sacristán mayor de la capilla real.*<sup>3</sup>

Sin duda alguna este sacristán mayor de la Capilla Real, Don Antonio Bautista, es la persona que llevó el excepcional cabinet de Madrid a Olvés, la mencionada urna que todavía hoy en día se utiliza como sagrario en Semana Santa. Pero ¿Por qué se denomina “El peinador de la Reina” si en realidad parece que fue obsequio del Emperador de Marruecos al Rey de España? Debe entenderse que se trataba de un regalo a la Casa Real de España y que en realidad iba destinado especialmente a la Princesa de Asturias, María Luisa de Parma, como joyero personal.

Creemos que se trata del mismo mueble mencionado en un interesante apunte recogido por la *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*, vol. 24-25, publicada por la Universidad de Granada en 1975 y en la que narra el siguiente hecho:

*En primer lugar debo confesar que no parece haber habido ninguna gestión anterior de la princesa de Asturias, pero si de la sultana Leila Fátima. En efecto el 21 de julio*



Cabinet Poniatowski. Museo del Castillo de Malbork (Polonia).

de 1771 el judío Samuel Sumbel envía desde Marrakus a Tomas Bremond, cónsul general de Marruecos con residencia en Larache, una caja que contiene “un petit Garde robe” de ámbar amarillo, que la sultana Lállá Fátima le envía al fin de que lo haga llegar de parte de ella a “Madamme Louise”, esposa de “monseigneur le Dephin d’Es-pagne”, para que la princesa guarde en ella sus alhajas.

El gobernador de Cádiz, Nicolás Bucareli, envía el 6 de agosto al marqués de Grimaldi el pliego de Bremond del día 2, informándole de que Bremond le había escrito diciéndole “que el Patrón Fernando Picón, Conducía vn Escaparatito de Ambar Amarillo, con sus llaves, que regala a la Serenísima Señora Princesa, la Reyna Grande de Marruecos Lela Fatima”, por lo cual “lo hize recoger inmediatamente viene en vn Caxon, el qual fue preciso abrir, para que fuese reconocido en el resguardo de Sanidad por Evitar todo Escrúpulo.

Añade Bucareli: *Deviendo Salir de esta Ciudad para essa Corte, el Día 8 vna Conducta de Caudales del Rey, al Cargo del Comissario de ellas Don Francisco Bueno, sugeto de Conocido abono, le Entregaré para su Condu[c]cion, Con el Escaparatito, “rotulandolo a V.E. para que no parezca extravío.”*<sup>4</sup>

Es un hecho que durante el reinado de Carlos III España y Marruecos mantuvieron desde 1767 a 1774 unas excelentes relaciones diplomáticas y comerciales. Tanto entre Carlos III y Sidi Mohamed Ben Abdellah Emperador de Marruecos como entre los Príncipes de Asturias y el heredero Alahuí y su madre la Reina Grande, una dama de origen genovés<sup>5</sup>, hubo un intenso intercambio epistolar y de regalos oficiales, por parte española sobre todo objetos suntuarios provenientes de las reales manufacturas.

Algo parecido ocurre con Marruecos y los países del Norte de Europa lo que justificaría la adquisición de esta pieza en la zona del Báltico y su posterior entrega a la corte española como regalo de estado, ya bien al Rey Carlos III o a su nuera la entonces Princesa de Asturias, María Luisa de Parma esposa del futuro Carlos IV.

## Conclusiones

El genovés Jerónimo Grimaldi, más conocido como Marqués de Grimaldi, fue el hombre de confianza de Carlos III en política exterior, desde 1763 hasta que cayó en desgracia en 1777, año en que fue enviado a Roma como embajador y, según la crónica mencionada, personaje a través del cual llega el mueble a la corte en 1771. ¿Que ocurrió para que Carlos III o su nuera María Luisa de Parma regalasen este valioso objeto a Grimaldi? De momento es un misterio, pero en 1778, un año después de su partida a Roma, su secretario D. Francisco Antonio de Angulo, entregó o vendió el mueble a su amigo D. Antonio Bautista natural de Olvés quien dejó este impresionante legado en su pueblo natal.

En cualquier caso el origen regio de este mueble queda corroborado por el nombre con que los vecinos de Olvés lo conocen: “El peinador de la Reina”.

José Luis Cortés PERRUCA  
Fabián Mañas BALLESTÍN



- 1 “The Weld Blundell Amber Cabinet, by Polish c.1700”, Walker Art Gallery, Liverpool.
- 2 Poniatowski Cabinet, Malbork Castle Museum.
- 3 En el *Memorial Literario Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid*, t. XV, Madrid, Imprenta Real, 1788, p. 534, se menciona a este personaje: [...] *Aquí se pusieron de rodillas los cantores de la Real Capilla, los Ayudas de Oratorio y otros. En la Sala más adentro hicieron lo mismo los Grandes, Confesores Reales, y Capellanes de Honor, y en la antecámara quedaron arrodillados sus Altezas y los Capellanes de Honor que llevaban el Palio. En la Real Cámara entraron el Excmo. Señor Patriarca con el Viatico, el Excmo. Señor Arzobispo de Toledo con el Farol, D. Joseph de Ilarrazza, D. Melchor Borruel, Receptor de la Real Capilla, D. Juan Antonio Garcia Iñigo, Maestro de Ceremonias, y D. Antonio Bautista, Sacristán que llevaba la bolsa de los Corporales. A este tiempo llegó el Excmo. é limo. Señor D. Hipólito Vincenti, Arzobispo de Corinto, y Nuncio de su Santidad en esta Corte, y tomó una vela. Puesto el Sagrado Viatico en el Altar que estaba al lado de la cama, llegó el Excmo. Señor Patriarca á hacer el Aspersorio, observando S. E. con la mayor exactitud quanto previene para semejantes actos el Ritual Romano y el Ceremonial de la Real Capilla [...]*
- 4 LOURIÑO DIAZ, Ramón, *Marruecos y el mundo exterior en la segunda mitad del siglo XVIII: relaciones político comerciales del sultán Sīdī Muḥammad B.Allāh (1757-1790)*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1989 p. 342. [...] *Me refiero a la correspondencia intercambiada entre la sultana Lállá Fátima y el príncipe Mawláy al-Yazid con la Princesa de Asturias, María Luisa de Parma, y su esposo el Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV. En julio de 1771, el secretario Sumbel anunciaba al cónsul Bremond, por medio del franciscano P. Bellido, que la sultana deseaba ofrecer el obsequio de un joyero de ámbar amarillo a la Princesa de Asturias.*
- 5 PLEGEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, “Una ¿silla volante? para el Emperador de Marruecos”, *Reales Sitios*, 171, Madrid, 2007, pp. 22-35. En la p. 34 realiza la siguiente apreciación: *Tal vez no sea gratuito recordar ahora que Sidi Mamad se había educado con un tutor maronita, es decir con un cristiano griego, lo que, según sus biógrafos, le imprimió un carácter diferente al de sus compatriotas y una actitud comprensiva y tolerante con nuestro clero. Una de sus cuatro esposas-reinas era Lal-la Dubai, miembro de la familia genovesa de los Franceschini, y parte de los objetos que lo rodeaban en sus Palacios y de los tejidos con que se vestía procedían de países europeos.*



Este curioso mueble o *cabinet* del siglo XVIII está realizado en diferentes maderas, entre las que se encuentra el tilo. Esta madera de color amarillento es muy apropiada para realizar detalles ya que, al ser blanda, se trabaja con relativa facilidad. Gran parte del mueble está revestido con ámbar, los cabujones, también del mismo material, llevan en su parte interna motivos figurativos incisos. En el proceso de restauración se han repuesto todas las faltas o pérdidas con ámbar o resina, dependiendo del tipo de pieza. Como muestra la imagen, varias piezas estaban sueltas o a punto de desprenderse y hubo que adherir cada una de ellas, buscando su lugar correspondiente.

# San Juan Bautista con Jesucristo como Cordero de Dios

Dionisio LAFUENTE (doc. 1659–1679)

107 x 50 x 45 cm

Plata en su color y sobredorada (oro en sobredorado), con técnicas de fundición, repujado y cincelado. Madera policromada en peana

1666

EJEA DE LOS CABALLEROS (Zaragoza), Santuario de la Virgen de la Oliva. Arzobispado de Zaragoza

MARCA

[León pasante] / REAL (marca de plata y punzón de la ciudad de Zaragoza)

RESTAURACIÓN

Artres (Pamplona). 2011

## Descripción e iconografía

Escultura masculina de joven, en cuerpo entero y “bulto redondo”, representando a San Juan Bautista como imagen procesional de devoción Católica, realizada en lámina de plata cincelada y repujada en su color, que se diseñó con detalles dorados. Su santidad se destaca por el nimbo en su cabeza. Largos cabellos y barba enmarcan el rostro, que carece de policromía como las demás zonas corpóreas visibles de cuello, brazos o piernas, y sólo se muestra pigmentada la peana de madera. Su indumentaria en el desierto de Judea era de piel de camello o “camelote” con una correa de cuero (Mt 3, 1-12), aquí parece enriquecida por la decoración repujada para asistir al Banquete Eucarístico, ya que el cordero que reposa sobre un libro, sostenido en su mano izquierda, representa a Jesucristo, el “Cordero de Dios”, también llamado “Cordero Místico o Apocalíptico”, sobre el *Libro de los siete sellos*. Así se puede leer en la inscripción del estandarte *ECCE AGNUS DEI, QVI TOLLIS PECCATA MUNDI* (*He aquí el Cordero de Dios, que quita los pecados del mundo*). El báculo



Marcas de platero de la ciudad de Zaragoza.

donde se inserta el estandarte forma una cruz latina, y es sujetado por la mano derecha del profeta mientras señala al Cordero.

La representación iconográfica se basaría más concretamente en los textos bíblicos siguientes:

- Del *Nuevo Testamento* el *Evangelio según San Juan Apóstol* que relata cómo Juan, predicador judío hijo de Zacarías e Isabel, prima de María, Madre de Jesús, al ver a este, cuando bautizaba en el río Jordán, le reconoce como Cordero de Dios, y al día siguiente al volver a encontrarse el Bautista pronuncia las palabras que aparecen en el estandarte en latín (Jn 1, 29 y 36). La frase se ha seguido repitiendo en la liturgia de la misa antes de la Comunión. En réplica Jesús comentó de su primo: “No ha surgido entre los nacidos de mujer uno mayor que Juan el Bautista” (Mt 11, 11).
- Apocalipsis de San Juan Apóstol*, donde varios fragmentos relacionan a Jesucristo-Cordero, que lavó los pecados de los demás con su sangre, y la apertura de los siete sellos del Libro Sagrado al final de los tiempos (Ap 1, 5; 5, 1-10; 6, 1-16; 8, 1).
- Antiguo Testamento*: en el *Libro del Éxodo* se dice que Dios encargó a Moisés el sacrificio de un cordero para marcar con su sangre las viviendas hebreas y así salvaguardar a sus primogénitos, para salir de Egipto hacia la tierra prometida, suceso que conmemora la fiesta de Pascua Judía (Ex 12, 3-14). El culto cristiano aludiría a Jesús como “Nuevo Cordero Pascual” por su sacrificio en la cruz para redimir los pecados de la humanidad, con su posterior resurrección y ofrecimiento eucarístico en la Misa.

## Autoría y datación

La promesa de la Villa de Ejea de realizar *un cuerpo de plata del patrón San Juan Bautista* en 1653 consta documentalmente,<sup>1</sup> además de narradas algunas vicisitudes por el cronista Ferrer y Recax,<sup>2</sup> como el voto en agradecimiento por salir de la terrible epidemia pestífera generalizada a mediados del siglo, y el patronazgo, que según la tradición, se puede retrotraer hasta 1105 cuando el rey Alfonso I de Aragón (1104-1134) inicia la batalla decisiva para arrebatar el castillo de Ejea a los musulmanes el 24 de junio (solsticio de verano ancestralmente unido a ritos de agua y fuego), día en que los cristianos celebran el nacimiento de San Juan Bautista. Por esto se dedicó a su advocación la iglesia del recinto fortificado del monasterio-abadía de Selva Mayor.<sup>3</sup> La realización de la escultura se retrasó por las penurias, e incluso se decidió vender una pieza de artillería del tipo culebrina para iniciar la financiación tras la muerte del rey Felipe IV de España (y III de Aragón) el 17-IX-1665.

En el día 31 de enero de 1666, el maestro platero Dionisio Lafuente, con taller en Zaragoza, fue contratado por don Antonio de Bolea, presbítero de la Parroquial de San Salvador de la villa de Ejea de los Caballeros,<sup>4</sup> para realizar una imagen de San Juan Bautista, siguiendo un dibujo y molde en barro, que el comitente rubricó al aceptar. El 15 de febrero se le entregaron al artifice 80 onzas de plata para co-





menzar la escultura como parte de las 300 que debía pesar la figura. El platero se comprometió a elaborarla en plata de reales, y así aparece marcada por el punzón de Zaragoza del león pasante y *REAL*, por lo que a las 220 libras que cobraría por su trabajo se le sumaría medio real por cada onza de plata reducida, y se le prometió el oro necesario para dorarla. Las tandas de pagos se sucederían: 50 libras al comienzo y 120 libras en el momento de la entrega, que se dispuso en el 15 de junio de 1666. La fecha de conclusión se impuso con el deseo de que la nueva imagen realzara la festividad del Bautista al coincidir con el Corpus Christi. Se trajo sin acabar para la procesión y se volvió a Zaragoza después. Definitivamente pesó 305 libras de plata y al orfebre le entregaron 5 onzas de plata más por las mejoras. Llegó el 4 de agosto de 1668 con procesión hasta la iglesia de Nuestra Señora de la Oliva, donde se guardó bajo llave.<sup>5</sup> Además se trató de realizar procesión general el día 29 de agosto, cuando se conmemora el martirio del Santo encarcelado por mandato del rey Herodes Antipas y decapitado a petición de Salomé.<sup>6</sup>

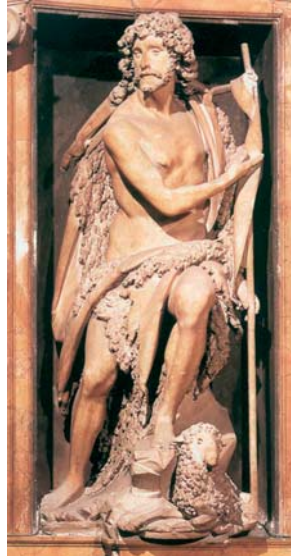
El autor Dionisio Lafuente había acreditado en Zaragoza<sup>7</sup> su destreza como escultor en el año 1659, en su examen de maestría para el que fue admitido el 27 de febrero y se examinó el 8 de junio, presentando una *figura de San Eloy de plata blanca*, avalado por los maestros plateros Bernardo Castel y Antonio Montero; al registrarse como natural de París<sup>8</sup> del reino de Francia, pagó 35 libras según los estatutos por el ingreso en la Cofradía de San Eloy. Allí desempeñó cargos de responsabilidad como “Veedor” o “Prohombre” durante los años 1670 y 1673, con funciones de vigilancia y control de los demás cofrades, así como de las piezas de exámenes. A su vez el 20 de enero de 1670 Dionisio Lafuente avaló en su examen a Pedro de Galarraga (natural de Tolosa, Guipúzcoa), quien concertará su matrimo-

nio con Cecilia Garro, hija de Fermín Garro, su otro avalador también de origen guipuzcoano. Merece la pena destacar esta conexión de Lafuente con Garro por su prestigio como escultor en plata y oro, desde su formación en Huesca en el taller de los hermanos Carbonell que realizaron los *bustos de San Orencio y Santa Paciencia* para la catedral oscense.<sup>9</sup> El 12 de septiembre de 1658, todavía como vecino de Huesca, Garro había capitulado la realización de las esculturas de *San Joaquín y la Virgen Niña* para El Pilar de Zaragoza con modelos del escultor Francisco Franco y del pintor Jusepe Martínez, curiosamente hijo de la ejeana Isabel Lúrbez en su matrimonio celebrado en Ejea con el pintor flamenco Daniel Martínez.<sup>10</sup> Es más durante 1671-72 se pagaba a Dionisio Lafuente por su trabajo en un relicario de *San Pedro de Arbués*, cuya escultura había comenzado en 1664 Fermín Garro.<sup>11</sup> Geográficamente extendieron sus relaciones hacia el este de Aragón y tanto Lafuente como Garro emparentaron con Barbastrenses.<sup>12</sup>

Del autor también resaltaré que obtuvo en Zaragoza el mecenazgo de don Juan José de Austria, virrey de Aragón entre 1669-1677 y después en Madrid como primer ministro de España. Así por lo menos consta en Zaragoza el 11 de diciembre de 1671, cuando su Guardajoyas, don José Perramato y Alcántara contrató a Dionisio Lafuente, “Platero de Su Alteza” para elaborar una lámpara de plata de 1.500 onzas de peso, otorgándole comanda y contracarta por la considerable cantidad de 32.000 sueldos jaqueses y por la entrega de otras 2.000 onzas el 21-IV-1672. En 1674 precisamente gracias a don Juan de Austria, Ejea consiguió una *reliquia de S. Juan Bautista* guarnecida en plata que llevó don Diego Fillera para la iglesia de Santa María.<sup>13</sup> Dionisio Lafuente siguió trabajando para el hermanastro del rey Carlos II mientras ocupó el cargo de primer ministro en Madrid (a partir del 23-I-1677), elaborando muchas obras



*San Juan Bautista*, Juan de Mesa, 1623. Museo de Bellas Artes de Sevilla • *San Juan Bautista*, Miguel Jiménez (doc. 1462-1505). Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona. Procedente del Monasterio de Sijena (Huesca) • *San Juan Bautista*, Martín Bernat (doc.1445-1503). Museo Diocesano de Lérida. Procedente de Zaidín (Huesca) • *San Juan Bautista*, Fermín Garro (?), ca. 1660. Catedral de El Salvador, Zaragoza.



*San Juan Bautista*, Juan de Mesa (1583-1627). Convento de Santa María la Real, Sevilla • *San Juan Bautista*, Pietro Bernini, 1612-1615. San Andrea della Valle, Roma.

argénteas, quedando constancia documental de las inventariadas tras su fallecimiento el 13 de septiembre de 1679, o legadas en su testamento otorgado seis días antes. Quiero destacar los valiosos ejemplares con armas heráldicas de seis candeleros altos y una cruz para la iglesia manchega de Santa María del Monte, contrastados por Luís Rodríguez de Araujo, que están minuciosamente descritos en la escritura de donación.<sup>14</sup> Advertimos que será un oriundo de Ejea, don Miguel Lorenzo de Frías y Espinel (doc.1650-1704), quien como confesor de don Juan de Austria y siguiendo sus instrucciones depositará su corazón en una urna en las gradas próximas al sagrado Pilar de Zaragoza.<sup>15</sup>

### Relaciones tipológicas

El conjunto escultórico ejeano con las efigies de San Juan y el Cordero de Dios surgiría de la conjunción de dos tradiciones iconográficas:

- a) “Cordero de Dios” sobre el libro en la mano izquierda de San Juan Bautista con postura de “contraposto”. Así lo vemos en la escultura de Juan de Mesa (1623, Museo de Bellas Artes, Sevilla). Un antecedente más remoto es el pintado por Dieric Bouts (h. 1470, Alte Pinakothek, Munich). Entre los precedentes aragoneses mencionaré especialmente a la imagen titular del retablo de San Juan Bautista del monasterio de Sijena,<sup>16</sup> pintado en 1494 por Miguel Ximénez (núm. 15858, Museo Nacional de Arte de Cataluña-Barcelona); y “El Precursor” pintado por Martín Bernat (doc. Zaragoza 1445-1503) para Zaidín<sup>17</sup> (Museo Diocesano de Lérida). En estos dos últimos el Cordero porta una cruz con gallardete como suele llevar Jesús Resucitado. En la Comarca de las Cinco Villas, algunas representaciones semejantes fueron



*Retrato alegórico de don Juan José de Austria*, Joannes Blavet, 1675. Biblioteca Nacional, Madrid.

catalogadas por el equipo coordinado por Carmen Rábanos:<sup>18</sup> la talla románica de Artieda (valle del río Aragón), e imágenes en los retablos pictóricos del siglo XV de las iglesias de Ardisa (valle del río Gállego) y Erla (valle del río Arba), por citar sólo algunos ejemplos.<sup>19</sup>

- b) Báculo con cruz que porta San Juan aunque situando el “Cordero de Dios” a sus pies. De este grupo se toma el báculo crucífero pero cambiándolo de la mano con que se sostiene. Tal aparece en la escultura de San Juan Bautista en lámina de plata (en su color, dorada y policromada) de la catedral de El Salvador o Seo de Zaragoza, que procede de la desaparecida iglesia de San Juan, ostenta el blasón del matrimonio donante Manuel de Villalobos y María Mur, y que ha sido atribuida a Fermín Garro (c. 1660).<sup>20</sup> Coincide también en el marcaje del punzón [león] / REAL por su realización con monedas de reales castellanos de ley de 11 dineros y 4 granos, equivalente a 930 milésimas.

Otras esculturas similares fueron obradas por Juan de Mesa (1583-1627) en madera policromada para el convento de Santa María la Real de Sevilla; y por Pietro Bernini (1612-15) en mármol para San Andrea del Valle en Roma; y pintura del Greco (h. 1600) conservada en Fine Arts Museum of San Francisco.

En definitiva, valioso grupo escultórico del barroco clasicista en el arte de la orfebrería-platería zaragozana, e incluso europea (recordemos que el artifice registró su nacimiento en París), con función eminentemente religiosa para transmitir un mensaje de salvación eterna destinada a los seguidores de Jesucristo-Mesías y Juan “el Precursor” en relación con las creencias católicas del sacerdote por el que fue encargado y sus feligreses, además de la consideración de ambos protagonistas por otras religiones como profetas. Sin olvidar que al valor intrínseco de la obra artística en plata se añade su valor histórico por llegar a ser el autor Dionisio Lafuente “platero de su Alteza don Juan de Austria” y su obra excelente muestra del patrimonio cultural de Ejea de los Caballeros.

Maria Esquíroz Matilla

## EXPOSICIONES

- *La Virgen de la Oliva en Ejea*, Ejea de los Caballeros (Zaragoza), 17 de enero al 16 de febrero de 2003, cat. 58.
- ...
- 1 AHE, C23, *Libro del Racionalado de la Villa de Exea*, ff. 27-28. Véase GIL ORRRIOS, Asunción (comisaria), *La Virgen de la Oliva en Ejea. Estudio histórico y documental* (catálogo de la exposición celebrada en la sala de la Parroquia de Ejea de los Caballeros, del 17 de enero al 16 de febrero de 2003), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza y Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, 2003, cat. 58, pp. 57-58, y en concreto p. 30, n. 6.
  - 2 FERRER Y RECAX, José Felipe, *Idea de Exea, Compendio histórico de la muy noble, y leal villa de Exea de los Caballeros*, Pamplona, Imp. de Benito Cosculluela, 1790 (ed. facsimil, Ejea de los Caballeros, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1985 y 1999, pp. 69-71).
  - 3 LAMBÁN MONTAÑÉS, Javier, "Ejea, San Gerardo y la abadía francesa de Selva Mayor" en *La voz de Ejea de los Caballeros*, 20, 1996, p. 19. Sobre el Monasterio de Selva Mayor también ver MONTERDE, C., "Acta de consagración de la iglesia de Santa María de Ejea de los Caballeros", BUESA, D., y RICO, P. (comisarios), *El Espejo de nuestra historia, la diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, 1991-1992, p. 172.
  - 4 Ver docs. 4.675 a 4.677 en BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana I.; CALVO COMÍN, M<sup>a</sup> Luisa; y SENAC RUBIO, M<sup>a</sup> Begoña, *Las Artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675). Estudio documental*, col. "Arte en Aragón en el siglo XVII", 2, Zaragoza, IFC, 1987, pp. 286 y 304.
  - 5 GIL, *La Virgen de la Oliva...*, 2003, p. 30, n. 6.
  - 6 Así lo menciona el historiador judío Flavio Josefo (Ant. XVIII, 2), y en Evangelios (Mt 14, 1-12, y Mc 6, 14-29). Sus restos mortales se veneraban principalmente en Damasco en una antigua iglesia cristiana con su advocación, transformada por los Omeyas en la Gran Mezquita Musulmana, donde sigue esta tradición, e incluso es citado en *El Corán* entre los profetas virtuosos con el nombre de "Yahia ibn Zakariya" (suras y aleyas: III, 34-36; VI, 85; XIX, 7; XXI, 89-90...).
  - 7 Además en 1678 Dionisio Lafuente elaboró un *Busto de Santo Domingo* para la iglesia zaragozana de este nombre: XIMÉNEZ DE EMBÚN Y VAL, Tomás, *Descripción histórica de la antigua Zaragoza y sus términos municipales*, Zaragoza, Librería de Cecilio Gasca, 1901. Citado por ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, vol. I, p. 130.
  - 8 La platería francesa fue elogiada ya por Benvenuto Cellini, famoso orfebre italiano en la corte de Francisco I con gran interés por la estatuaría en metales nobles (CELLINI, B., *Vida*, Madrid, Alianza, 2006, pp. 354-364). Numerosos orfebres franceses aprendieron en Italia (BIMBENET-PRIVAT, Michele, "Les orfèvres français à Rome 1500-1620", *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Italie et Méditerranée*, vol. 104, núm. 104-2, 1992, pp. 455-478). La fastuosidad que proporciona queda patente en Versalles, además de inventarios de domicilios de aristócratas y burgueses (ARECHAGA, C., et al., *Orfebrería del siglo XVII*, Barcelona, Planeta Agostini, 1989, pp. 32-40).
  - 9 ESQUIROZ MATILLA, María, "Busto..." en MORTE GARCÍA, Carmen, y GARCÉS MANAU, Carlos (comisarios), *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión de saber* (catálogo de la exposición celebrada en la sala de la Diputación Provincial de Huesca y en el Palacio de Villahermosa de Huesca, del 24 de abril al 3 de junio de 2007), Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007, pp. 220-221. ALVIRA BANZO, Fernando, et al., *San Lorenzo y Huesca, siglos de arte y devoción* (catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural de Ibercaja de Huesca, del 8 de julio al 8 de agosto de 2009), Zaragoza, Ibercaja, 2009, p. 52.
  - 10 BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana I., "Problemática de una obra de Fermín Garro en el Pilar de Zaragoza", en *El Arte Barroco en Aragón, Actas III Coloquio de Arte Aragonés-Huesca-1983*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1985, pp. 417-424. GIL ASENJO, I.; LONGÁS LACASA, M.A.; MONEVA RAMÍREZ, L.; y RODRÍGUEZ BELTRÁN, M.M., "La casa y taller de Miguel Cubels, platero y el encargo del grupo de San Joaquín y la Virgen Niña para el Pilar de Zaragoza", en *El Arte Barroco en Aragón...*, 1985, pp. 385-405.
  - 11 El 4 de noviembre de 1672 recibió 100 libras de Francisco Ripoll, infanzón, en parte de pago por cuenta de la ciudad de Zaragoza (doc. 6.983, BRUÑÉN..., *Las artes...*, 1987, p. 305). Ver además ABBAD RIOS, Francisco, *Catálogo monumental de España, Zaragoza*, Madrid, 1957, p. 65; ESTEBAN, *La platería...*, 1981, vol. II, p. 80, cat. 4. CRIADO MAINAR, Jesús, "La tradición medieval en los Bustos relicarios zaragozanos al filo de 1500. Las esculturas de plata de San Gregorio Ostiense y Santa Isabel de Breñaña", *Aragón en la Edad Media*, 16, 2000, p. 217, n. 9.
  - 12 ESQUIROZ MATILLA, María, "Estudio histórico, artístico y documental de la Platería Oscense", *Artigrama*, 11, Zaragoza, 1994-1995, pp. 557-564, y más concretamente p. 561.
  - 13 AHE, C 23, *Libro del Racionalado de la Villa de Exea*, fol. 42. GIL, *La Virgen de la Oliva...*, 2003, p. 30, n. 7.
  - 14 BARRIO MOYA, José Luis: "Don Juan José de Austria y sus donaciones a iglesias manchegas. Nuevas aportaciones", *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 20, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 1990, pp. 333-352, en concreto p. 346, n. 17, y p. 351.
  - 15 Doctor en Filosofía y Jurisprudencia, fue consagrado obispo de Jaca posteriormente, y escritor entre otras publicaciones de *Noticia de la vida interior y elogio de las virtudes del Serenísimo Señor Don Juan de Austria* (GIL, *La Virgen de la Oliva...*, 2003, p. 146). Exactamente el 27 de febrero de 1680 bajo la grada del rejado interior de la Santa Capilla, lado del evangelio. CANELLAS LÓPEZ, Angel (dir.), *Aragón en su historia*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1980, p. 311.
  - 16 LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, "San Juan Bautista", en LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, y MORTE GARCÍA, Carmen, *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo Diocesano de Jaca, en la sala de la Diputación de Huesca y en la sala Cardeñera del Ayuntamiento de Huesca, del 26 de junio al 26 de septiembre de 1993), Zaragoza, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, 1993, pp. 456-457. NAVAL MAS, Antonio, *Patrimonio emigrado*, Huesca, Diario del Alto Aragón, 1999, p. 209.
  - 17 LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, "San Juan Bautista", en LACARRA y MORTE, *Signos...*, 1993, pp. 460-461. LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 2000, p. 119, fig. 69. LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, *El Retablo Mayor de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1999.
  - 18 RÁBANOS FACI, Carmen (dir.), *El Patrimonio artístico de la Comarca de las Cinco Villas*, Ejea de los Caballeros, Centro de Estudios de las Cinco Villas e Institución Fernando el Católico, 1998, p. 125.
  - 19 RÁBANOS, *El Patrimonio artístico...*, 1998, pp. 49, 52, 145.
  - 20 ALMERÍA, J.A. et al., *Las Artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*, Zaragoza, IFC, 1983, pp. 111 y 327. ESTEBAN, *La Platería...*, 1981, vol. II, p. 159. ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "San Juan Bautista", en BUESA CONDE, Domingo, y RICO LACASA, Pablo (comisarios), *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (catálogo de la exposición organizada por el Arzobispado y el Ayuntamiento de Zaragoza en San Juan de los Panetes, la Lonja y el Palacio Arzobispal, del 5 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992), Zaragoza, Arzobispado y Ayuntamiento, 1991, p. 375. ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "San Juan Bautista", en RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (coord.), *Pabellón de la Santa Sede. Expo Zaragoza 2008* (catálogo del pabellón de la Santa Sede en la Exposición Internacional de Zaragoza 2008), Zaragoza, Nunciatura Apostólica en España, 2008, pp. 142-143.



En el caso de la escultura de plata de San Juan Bautista, se optó realizar la unión de roturas utilizando la soldadura láser. En la imagen se puede observar a un operario de la empresa especializada en este tipo de soldaduras (Josdan) actuando sobre la escultura. La soldadura láser se puede realizar básicamente de dos formas, aportando material nuevo, es decir plata, o sin aportar. Este hecho dependerá del tipo de rotura o de la cantidad de material original que falte. En este caso hubo que realizar la soldadura aportando plata, utilizando para ello un láser alterno. Los datos técnicos de la máquina son los siguientes:

- Cristal láser: Nd:Yag
- Longitud de onda: 1064 nm
- Máx. energía media: 150 W a 22°C
- Energía de pulso: 0.7-100 Ws
- Energía del pico: 0.7-12 kW
- Duración del pulso: 0.5-20 ms
- Frecuencia del pulso: Pulso simple-15 Hz
- Diámetro focal del punto: 0.3-2.2 mm
- Ajuste del foco: motorizado (mediante joystick)

# Cristo crucificado

## Autor desconocido

30 cm altura

Marfil tallado

Siglos XVIII–XIX

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 1926)

### RESTAURACIÓN

Taller del Servicio de Restauración de la Diputación Provincial de Zaragoza. Dirección: Nuria Moreno Hernández. 2007

Pequeña imagen que responde a modelos de cristos de marfil barrocos, incidiendo en aspectos realistas y patéticos tanto de la anatomía como de la expresión. También es típico de los modelos barrocos el paño de pureza, de pliegues abundantes y sujeto por un cordón. El fino trabajo de talla permite apurar estos valores. Originalmente era de sobremesa, colocado en una cruz negra con su pie. En los años setenta del siglo XX se trasladó a un marco de plata.

### BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

GONZÁLEZ GARCÍA-MAYORGA, Enrique, "El palacio de la Diputación Provincial", *Zaragoza*, VI, Zaragoza, 1958, p. 10.

<http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 1926]

### RESTAURACIÓN



El marfil, químicamente, es igual que el hueso, es un material muy higroscópico que reacciona fácilmente al cambio higrométrico, provocando procesos de dilatación y contracción alternativos. Por otro lado, al ser un material poroso se ensucia con relativa facilidad. Para proceder a la limpieza superficial se realizaron pruebas con agua y con mezclas de agua y alcohol, respondiendo bien a cualquiera de los dos disolventes. Se decidió usar la disolución de agua y alcohol para evitar la humectación excesiva del marfil. Se limpió toda la talla con hisopos, utilizando también cepillos de cerdas naturales para poder acceder bien a todos los recovecos.






siglos XIX y XX







*Retrato de Ignacio Méndez de Vigo (1860), fragmento.*  
Colección Diputación Provincial de Zaragoza.

# Retrato del arzobispo Bernardo Francés Caballero

Luis LÓPEZ PIQUER (Valencia, 1802 – Madrid, 1865)

200 x 102 cm

Óleo sobre lienzo

Hacia 1843–1850

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 450). Procede de la Real Casa de Misericordia, luego Hospicio Provincial y Hogar Pignatelli, de Zaragoza

## FIRMA E INSCRIPCIÓN

*Luis Lopez ft. / la cabeza copiada* (firma en el lateral dcho. del tercio inf.)

*Ylmo Sr. D. BERNARDO FRANCÉS CABALLERO: NACIO EN MADRID EN 14 DE OCTUBRE DE 1774: PRECONIZADO OBISPO DE URGEL EN 28 DE JULIO DE 1817, Y TRASLADADO AL ARZOBISPADO DE ZARAGOZA EN 27 DE SETIEMBRE DE 18 [...] / RENUNCIÓ LA GRAN CRUZ DE CARLOS III Y OTRAS DISTINCIONES QUE MERECIÓ AL SEÑOR D. FERNANDO VII. A SUS ESPENSAS EDIFICÓ JUNTO AL PALACIO ARZOBISPAL EL SEMINARIO CONCILIAR QUE NO TUVO EL CONSUELO DE VER / CONCLUIDO, PUES OBLIGADO Á SALIR DE SU DIOCESIS EN 5 DE ABRIL DE 1835, SE REFUGIÓ EN FRANCIA Á BURDEOS, EN CUYO SEMINARIO PERMANECIÓ HASTA EL 13 DE DICIEMBRE DE 1843 EN QUE PASÓ A MEJOR VIDA.* (banda inf.)

## RESTAURACIÓN

Elena Aguado Guardiola (Zaragoza). 2008

El lienzo es un retrato pintado al óleo en el que el arzobispo Bernardo Francés Caballero aparece de pie, de cuerpo entero, ligeramente ladeado en posición de tres cuartos. Viste sotana, roquete, capa corta y muceta y cubre su cabeza con solideo. Sobre el pecho, porta una cruz sencilla. Al fondo aparece un rico cortinaje, de motivos adamascados en verdes, rojos y ocre. En el ángulo superior derecho, sobre una columna, el escudo familiar con atributos arzobispaes. El retratado apoya su mano derecha sobre una mesa cubierta con un tejido aterciopelado rematado con flecos dorados; sobre ella también se apoyan la mitra, el palio y la Gran Cruz de la Orden de Carlos III. Tras la mesa aparece una cruz patriarcal. En la mano izquierda sostiene un libro.

La obra es técnicamente desigual. La figura del prelado pretende el realismo, tanto por el modelado de la figura como por el detallismo con que reproduce las calidades de los diversos elementos que aparecen en la pintura, como las joyas y los objetos representados sobre el terciopelo que cubre la mesa, o el encaje del roquete. El resto de las vestimentas del prelado, a base de veladuras, persigue la plasmación del volumen del plegado de los paños, así como de su textura y calidad de sedas.

Utiliza colores al óleo, intensos y brillantes, realizados por un estudio de la luz que se proyecta sobre varios puntos concretos de la pintura, sobre todo en los oros, con pinceladas cortas, empastadas y rápidas. Las carnaciones de manos y rostro están correctamente resueltas por medio de veladuras, concretamente en los rubores. El rostro, real en cuanto a su fisonomía, resulta lánguido y falto de fuerza e introspección psicológica. No obstante, como pintura académica resulta algo rígida y acartonada. La cabeza, que según la inscripción es una copia, aparece desajustada en sus proporciones respecto a la figura, así como tampoco está bien resuelta la posición del pie izquierdo.

A partir del dato que aporta la inscripción que aparece en el lienzo, el autor del retrato sería Luis López Piquer, aunque Federico Torralba cataloga la obra como anónima en el año 1963<sup>1</sup> y lo mismo hace Martínez Verón en 1985.<sup>2</sup> Quienes proponen esta autoría son Calvo Ruata<sup>3</sup> y Rincón García<sup>4</sup> en 1991. Se desconoce la fecha de ejecución, pero es posible que la obra se realizara en París por encargo del propio arzobispo,<sup>5</sup> tal y como era costumbre, puesto que también allí vivió López Piquer de 1836 a 1850; después sería remitido desde la capital francesa junto con el otro retrato, prácticamente idéntico, expuesto en el Museo Diocesano de Zaragoza, formando parte de la galería de retratos de prelados del Palacio Arzobispal de Zaragoza.<sup>6</sup> Formalmente, éste último responde al mismo formato compositivo que el resto de retratos de arzobispos realizados en los últimos siglos.

Refuerzan esta hipótesis una serie de circunstancias extrañas que rodean a esta obra; unas que son perceptibles a simple vista y otras que han sido puestas de manifiesto a partir de las tareas de restauración del cuadro. Entre ellas destaca el que se cosieran bandas de lienzo perimetrales para tensar la pintura sobre el bastidor, por segunda vez; que se aprecien *arrepentimientos* y correcciones, como el del libro que lleva el retratado en su mano izquierda; que se incluyera en la inscripción la frase *cabeza copiada* que el autor hace constar junto a su firma; la desproporción de la *cabeza copiada* del arzobispo; la apariencia extrañamente joven del rostro del prelado, pese a que en 1835 tendría ya más de sesenta años. Asimismo, no hay que olvidar la azarosa circunstancia vital del arzobispo, cuyo acendrado absolutismo y carácter ultraconservador le obligó a varios exilios en Francia derivados de los cambios políticos. Por todo ello, tal vez no sería descabellado considerar la posibilidad de que el lienzo fuera pintado en varias fases.

Además, tal y como ya apuntó Calvo Ruata,<sup>7</sup> se plantean muchas incógnitas respecto a la pertenencia de esta pintura al conjunto de los retratos de benefactores del Hospicio de Zaragoza (Real Casa de Misericordia, posteriormente llamada Casa-Hospicio y, desde 1835, Hogar Pignatelli).

Pues, efectivamente, Francés Caballero, como arzobispo de Zaragoza (1824-1843), fue presidente nato de la Sitiada,<sup>8</sup> pero al año siguiente de su segunda huida a Francia en 1835,<sup>9</sup> debido a su mentalidad profundamente antiliberal, la institución pasó a depender de la Junta Municipal de Beneficencia, y hasta su muerte en Burdeos, en 1843, no parece haber dejado ni buenos recuerdos ni contribuciones económicas al Hospicio que merecieran que se le recordara con un retrato. Antes bien, la Casa de Misericordia se encontró durante la primera mitad del siglo en una situación económica com-



Retrato de Juan Francisco Ximenez del Río, arzobispo de Valencia, Vicente López, 1799-1800. Museo de Bellas Artes, Bilbao.

prometida, rayana en la pobreza.<sup>10</sup> De hecho, la inscripción que aparece en el retrato del arzobispo no hace ninguna mención a su labor para con la Casa, sino que únicamente se le cita como impulsor de la construcción del nuevo Seminario Conciliar, que tampoco llegó a ver acabado. Frente a esto, todos los demás retratos de la serie de benefactores del Hospicio sí que mencionan en sus rótulos la labor o donaciones realizadas a la institución.

En cuanto al autor del retrato, Luis López Piquer, fue hijo del famoso pintor Vicente López Portaña (1772-1850), “durante décadas, no sólo el retratista oficial del panorama cortesano, sino el de la nobleza de nuevo cuño y de la incipiente burguesía provinciana”.<sup>11</sup> Comenzó su formación artística en el taller valenciano de su padre y la continuó en Madrid a partir del nombramiento de éste, en 1815, como primer pintor de cámara del rey Fernando VII, lo que marcó desde muy joven su trayectoria profesional. López Piquer persistirá en el estilo de su padre pero se caracterizará por ser “más rígido en su dibujo, de paleta fría y algo desabrida”.<sup>12</sup> Aún con todo, nos encontramos ante un artista precoz que ingresa en la Academia de San Fernando de Madrid en 1821 y que, en 1825, es nombrado académico de mérito. Gracias a la influencia paterna, a partir de este momento comienza su relación con la corte, al realizar algunas obras para la reina. Desde entonces, su obra se des-

arrollará en torno a los encargos reales, de instituciones religiosas, de la nobleza y de la incipiente burguesía. En 1830, el rey le concede una pensión de cinco años para ampliar estudios en Roma que le fue retirada a la muerte del monarca. En 1836, trasladará su residencia a París, probablemente debido a su vinculación con la causa carlista.<sup>13</sup> Al morir su padre, en 1850, regresa de nuevo a Madrid y se le nombra académico de número y profesor de la Academia de San Fernando. Presentó obra a las Exposiciones de Madrid de 1851, 1852 y 1860 y a la Universal de París de 1855. En 1861 restaura los frescos de Palomino de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia.<sup>14</sup> Muere en 1865 y se presenta su obra póstuma a la Exposición Nacional de 1867.<sup>15</sup>

Elena Aguado Guardiola  
Ana María Muñoz Sancho

...

- 1 TORRALBA SORIANO, Federico, “Catálogo de las obras artísticas propiedad de la Excelentísima Diputación de Zaragoza”, *Zaragoza*, XVII, Zaragoza, 1963, p. 140.
- 2 MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *La Real Casa de Misericordia*, t. 1, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1985, p. 268, núm. 7.
- 3 CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura, Escultura, Retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, p. 147, núm. 138.  
<http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 450].
- 4 RINCÓN GARCÍA, Wifredo, “Colección de retratos de los arzobispos de Zaragoza. Siglos XIX y XX”, en BUESA CONDE, Domingo, y RICO LACASA, Pablo (comisarios), *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (catálogo de la exposición organizada por el Arzobispado y el Ayuntamiento de Zaragoza en San Juan de los Panetes, la Lonja y el Palacio Arzobispal, del 5 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992), Zaragoza, Arzobispado y Ayuntamiento, 1991, p. 152.
- 5 Francés Caballero había huido a Francia por segunda vez en 1835 y allí vivió hasta su muerte en Burdeos en 1843.
- 6 Según las ilustraciones que aparecen en el catálogo de la exposición *El espejo de nuestra historia...* (ver n. 4), así como en SERRANO MARTÍNEZ, Armando, “Episcopologio de Zaragoza”, *Aragonia Sacra*, XVI-XIX, Zaragoza, 2001-2003, pp. 233-234. No ha sido posible verificar in situ la existencia del retrato del Palacio Arzobispal por hallarse cerrado por obras en las fechas en que se elaboraba este estudio.
- 7 CALVO, *Patrimonio Cultural...*, 1991, p. 147.
- 8 La Junta de la Sitiada era el órgano de gobierno de la Real Casa de Misericordia.
- 9 Dado su talante ultraconservador, ya se había refugiado anteriormente en Francia entre 1822 y 1824. Al volver a España en 1824 fue nombrado arzobispo de Zaragoza.
- 10 Ver n. 2. Del estudio que sobre la institución realiza Martínez Verón se desprende que la situación económica por la que atravesaba la Casa de Misericordia, tras superar coyunturalmente el bache de la Guerra de la Independencia, era verdaderamente crítica, estando en peligro incluso la manutención de los internos. No se saneará hasta 1830, debido en gran parte a la drástica disminución de la asistencia a los acogidos, para caer de nuevo en el empobrecimiento desde la desamortización de Mendizábal en 1836 hasta, al menos, 1865.
- 11 MORALES Y MARÍN, José Luis, *Vicente López y su época*, col. “Cuadernos de Arte Español”, Madrid, Historia 16, 1991, p. 4.
- 12 [http://www.flg.es/HTML/Autores/LuisLopezPiquer\\_615.htm](http://www.flg.es/HTML/Autores/LuisLopezPiquer_615.htm) (Consultado el 7-12-2010)
- 13 [http://www.flg.es/html/Obras\\_3/SanLuisGonzagaabrazandoelCrucifijo\\_3536.htm](http://www.flg.es/html/Obras_3/SanLuisGonzagaabrazandoelCrucifijo_3536.htm) (Consultado el 6-12-2010)
- 14 <http://evalencia.org/index.php?name=News&file=article&sid=8212> (Consultado el 7-12-2010)
- 15 MORALES, *Vicente López...*, 1991, p. 31.



Portrait of Don Juan de Palafox y Mendoza, Bishop of Pamplona, by Juan de Pantoja de la Cruz, 1675. The Bishop is shown in full-length, wearing a purple cape and a red and blue robe. He holds a book in his left hand and a crozier in his right. The background features a dark, patterned curtain and a coat of arms on the wall.



Las patologías más importantes que presentaba el lienzo de López Piquer afectaban a la película pictórica. Como se puede ver en el mapa de daños, había dos tipos principales de alteraciones, los craquelados y las arrugas. Según se recoge en la memoria de intervención, la causa que las provocó, podría ser un defecto de técnica de ejecución. Tanto la preparación del soporte como la técnica pictórica son de naturaleza grasa y su aglutinante principal es el aceite de linaza. El problema de ejecución radica en la aplicación de la pintura sobre una preparación excesivamente seca y polimerizada, de tal forma que en vez de “recibir” a la pintura la “escupe”. No se consigue, por lo tanto, la unión necesaria entre ambas capas, imprescindible para amortiguar los cambios dimensionales propios de un soporte textil.

Mapa de alteraciones de la película pictórica

- Lagunas
- Craquelado de secado
- Arrugas de secado

# Retrato de Ignacio Méndez de Vigo

**Bernardino MONTAÑÉS PÉREZ** (Zaragoza, 1825–1893)

223 x 125,5 cm

Óleo sobre lienzo

1860

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 451). Procede de la Real Casa de Misericordia, luego Hospicio Provincial y Hogar Pignatelli, de Zaragoza

## FIRMA E INSCRIPCIÓN

*B. Montañés. 1860. (zona inf. dcha.)*

*LA JUNTA PROVINCIAL DE BENEFICENCIA Y LA AUXILIAR DE LAS OBRAS DE LA RI. CASA HOSPICIO DE MISERICORDIA DE / ESTA CIUDAD, AL M.Y.S.D. YGNACIO MENDEZ DE VIGO GOBERNADOR CIVIL DE LA PROVINCIA, EN TESTIMONIO DE APRECIO / por el impulso que ha sabido dar à la continuacion de este Edificio. -Año 1860- (banda inf.)*

## RESTAURACIÓN

Elba Baldellou García (Zaragoza). 2006

De cuerpo entero, con uniforme de gobernador civil, con fajín de largas borlas doradas, espada al costado, bastón y bicornio en cada una de las manos. Representado de pie ante un gran ventanal de la Casa-Hospicio, a través del que se ve el patio de mujeres, en construcción durante los años de su gobierno, y un fondo de paisaje con árboles cuyas estrechas copas asoman detrás de una tapia.

Bernardino Montañés se formó en las Escuelas de Bellas Artes de Zaragoza y de Madrid, desde la que fue becado para ampliar su formación en Roma. A su regreso ejercerá de profesor en la Escuela madrileña y luego en la de Zaragoza, desde 1856 hasta su fallecimiento, como profesor de Dibujo de Adorno y de Anatomía Pictórica. En la década de 1850 había pintado cinco retratos históricos, de tamaño natural, para la galería de reyes de España y luego de personalidades contemporáneas para instituciones o particulares de Zaragoza. Será el autor del proyecto de decoración de la nueva cúpula central del templo del Pilar, cuya ejecución con otros cuatro pintores aragoneses dirigió entre 1870 y 1872, para la que pintó él mismo las principales representaciones de grupos de santos, santas y mártires. Siete años después de este retrato realizará, con las mismas medidas, el de Mariano Yoldi, benefactor de esta Casa-Hospicio.

Restaurado en 1984 por el pintor Pedro Giralt (consistió en la limpieza del lienzo y reparación del marco).

Manuel García Guatas

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

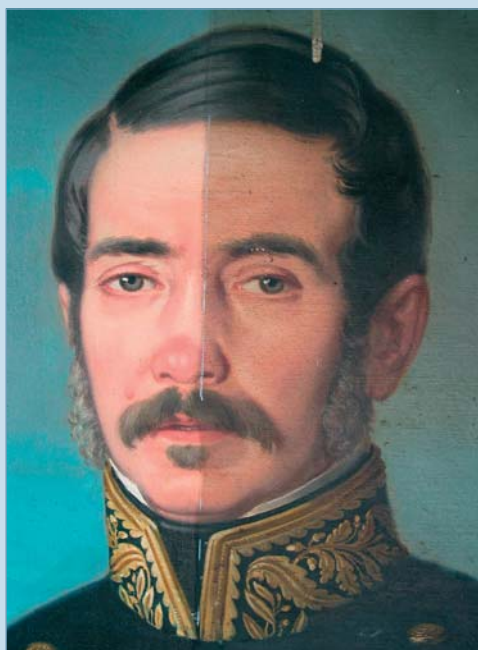
CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza. I Pintura, Escultura, Retablos*, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, pp. 142, 143, 147 y 148.

GARCÍA LORANCA, Ana, y GARCÍA RAMA, Ramón, *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja. Guadalajara*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1992, pp. 186-192.

HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio, *Bernardino Montañés (1825-1893). Arte y erudición en la edad de la inocencia*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2002, p. 140.

<http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 451]

## RESTAURACIÓN



En ocasiones la limpieza de la superficie pictórica resulta satisfactoria sin necesidad de utilizar disolventes orgánicos que “movilicen” la resina del barniz. En esta ocasión fue suficiente la disolución de un agente quelante en un medio acuoso. Los quelantes permiten la formación de complejos con determinados iones metálicos; entre los más empleados están el EDTA, el ácido cítrico y las sales de citrato de di y tri amonio. Aunque la acción se reduce al material inorgánico, hay que tener cuidado con los depósitos orgánicos de naturaleza grasa y con los barnices si el pH de la disolución no es neutro. De igual forma habrá que vigilar su acción sobre pigmentos con componentes metálicos, sobre todo en el caso de que la pintura esté pulverulenta o con poca cantidad de aglutinante que proteja al pigmento. Aunque los quelantes que se utilizan en la limpieza de superficies pictóricas son débiles, la concentración no ha de superar nunca el 1 %.



LA JUNTA PROVINCIAL DE BENEFICENCIA Y LA AUSILIAR DE LAS OBRAS DE LA R' CASA HOSPICIO DE MISERICORDIA DE ESTA CIUDAD, AL M.Y.S. D. YGNACIO MENDEZ DE VIGO GOBERNADOR CIVIL DE LA PROVINCIA, EN TESTIMONIO DE APREGIO por el impulso que ha sabido dar a la continuacion de este Edificio. - Año - 1860 -

## Roger de Lauria

**Nicolás RUIZ DE VALDIVIA Y AGUILERA** (Almuñécar, Granada, 1829–Madrid, 1880) y **José GONZÁLEZ MARTÍNEZ** (Elche, Alicante, 1837–Zaragoza, 1897)

210 x 115,5 cm

Óleo sobre lienzo

Década de 1860, si se considera autor principal a Ruiz de Valdivia; década de 1880, si se hace prevalecer la intervención de González

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 2044). Procede del Casino de Zaragoza

### INSCRIPCIÓN

R. LAURIA. (áng. inf. izdo.)

### RESTAURACIÓN

Siena (Zaragoza). Dirección: Ana Bolea Fernández-Pujol y Cristiana Guallart Balet. 2003

Vestido con largo justillo sobre la cota de malla, casco con visera, manoplas y gran espada ante las piernas. A su lado, una mesa con un sextante, sobre la que apoya una bengala con la mano derecha. Pintado en el frente de la mesa, un escudo con tres cotizas en azul y plata. Como fondo de la figura, una ventana abierta a un mar con oleaje.

Roger de Lauria (Lauria [Basilicata], 1245-Valencia, 1305), almirante de la flota de la Corona de Aragón y defensor de sus intereses y derechos en Sicilia. Vencedor en varias batallas navales y terrestres, interviniendo, por ejemplo, en la del collado de las Panizas (coll des Panisiers) en 1285, al servicio siempre de Pedro III el Grande. Fue enterrado en el monasterio cisterciense de Santas Creus, al lado de la tumba de este rey aragonés.

Entre otras estatuas dedicadas al almirante Lauria en Barcelona, hay que señalar el monumento, erigido en 1889, en la Rambla Nueva de Tarragona, obra de Félix Ferrer Galcerán.

Fue adquirido el cuadro en 1982 por la Diputación de Zaragoza a la sociedad del Casino Principal tras la venta del inmueble.

Nicolás Ruiz de Valdivia llegó a Zaragoza hacia el año 1858, procedente de París, donde se había formado, y residirá en Aragón poco más de diez años. Realizó para la galería de aragoneses ilustres del Casino los retratos históricos de Ramón Pignatelli, Jerónimo Zurita y del Justicia Juan de Lanuza; los tres, según Mario de La Sala, conjuntamente con José González. Son todos ellos de las mismas medidas que éste de Lauria. Fue un especialista en pintura de caballos, de los que realizó una serie de veinte, de distintas razas y capas, para la Escuela de Veterinaria de Zaragoza, y cultivó la pintura costumbrista, de la que se han destacado los asuntos taurinos ambientados en pueblos de Aragón.

José González se había establecido en Zaragoza hacia 1875 y será profesor de Colorido y Composición de la Escuela de Bellas Artes. Se dedicó principalmente al retrato.

No han sido deslindadas aún de manera concluyente –como resume el investigador Calvo Ruata– la participación conjunta de ambos artistas en esta pintura, seguida por unos autores y otros a partir de las afirmaciones de Mario de La Sala, ni tampoco hay unanimidad en refrendar una cronología de la misma.

Sin embargo, en cuanto a su iconografía hay dos aspectos diferenciados a tener en consideración: el rostro de Roger de Lauria es de más calidad pictórica, con suaves efectos de modelado y sutil sombreado sobre los ojos, que el resto de la figura. Visto en detalle, produce la impresión de tratarse de un retrato individualizado correspondiente a una persona de tez blanca y rubiasca. Pero el vestido de época que pintó es de ejecución más dibujada y rígida y de colores menos matizados que el rostro. Además, su indumentaria es inadecuada para un almirante (que fue por lo que ha pasado a la historia), pues se corresponde más con la de un guerrero en tierra, por la cota de malla, manoplas y la gran espada pendiente del cinto.

Como hipótesis –sugerida por el profesor J.P. Lorente– el rostro podría haber sido realizado por González, algún tiempo después de ser pintada la figura, mientras que ésta la habría vestido Ruiz de Valdivia. Se sabe que González, además de profesor de Colorido y Composición en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, fue un solicitado retratista por la nobleza y burguesía aragonesas, mientras que la actividad de Ruiz de Valdivia como autor de retratos de coetáneos es prácticamente desconocida.

Manuel García Guatas

### BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza I Pintura, Escultura, Retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, p.112.

LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “El Justicia Lanuza en la pintura decimonónica: visiones contrastadas de un cambiante símbolo político”, en FERNÁNDEZ CLEMENTE, E. (coord.), *Primer Encuentro de Estudios sobre el Justicia de Aragón (Zaragoza, 19 y 20 de mayo de 2000)*, Zaragoza, El Justicia de Aragón, 2001, pp. 124-125, en nota 17.

CALVO RUATA, José Ignacio, “Retrato de Juan Lanuza V, Justicia Mayor de Aragón”, en CALVO RUATA, José Ignacio (comisario), *Joyas de un Patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)* (catálogo de la exposición celebrada en las salas del Palacio de los condes de Sástago de la Diputación Provincial de Zaragoza, del 8 de mayo al 13 de julio de 2003), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2003, pp. 411-412.

<http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 2044]







El soporte del cuadro *Roger de Lauria* estaba confeccionado por dos paños de tela unidos mediante una costura horizontal; el paño inferior es solo de unos diez centímetros aproximadamente. La unión de ambos se había realizado con grandes puntadas de hilo rojo y estaba localizada en la parte baja del lienzo. La costura se había abierto y las dos piezas de tela se habían empezado a separar, descolgándose una de otra.

Hoy en día en los procesos de restauración no se eliminan las costuras tan “rápidamente” como se hacía antes, sino que se refuerzan y se valoran otras opciones antes que la forración o el entelado del lienzo.

Hay que señalar que en esta época, segunda mitad del siglo XIX, ya se encontraban lienzos de lino de fabricación industrial, preparados en los comercios. No era necesario que el propio pintor se los preparase en el taller.

El bastidor que llevaba la obra era móvil, con cuñas en los ingletes para permitir el tensado de la tela.

# La condesa de Bureta

**Antonino ARÁMBURU URANGA**  
(Tolosa, Guipúzcoa, 1862 – Irún, Guipúzcoa, 1927)

211 x 116 cm

Óleo sobre lienzo

Hacia 1889 (según Mario de La Sala)

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 2049). Procede del Casino de Zaragoza

FIRMA

A ARÁMBURU (áng. inf. dcho.)

RESTAURACIÓN

Estudio Témpace (Zaragoza). Dirección: Patrocinio Jimeno Victori. 2008

María de la Consolación de Azlor y Villavicencio, condesa de Bureta, (Gerona, 1775-Zaragoza, 1814) fue esposa en segundas nupcias del Regente de la Real Audiencia de Aragón, Pedro María Ric.

Era hija del virrey de Navarra. Casó en 1794 con Juan Crisóstomo López Fernández de Heredia, conde y señor de Bureta, que falleció en 1805. Célebre heroína de los sitios de Zaragoza, durante los que reunió un grupo especial femenino denominado “Cuerpo de Amazonas” para el socorro de heridos y el aprovisionamiento de víveres y municiones. Utilizó su palacio como hospital y asilo. Al finalizar el primer sitio, contrajo matrimonio con Pedro María Ric, barón de Valdeolivos. Tras la capitulación del segundo asedio, se trasladó con su familia a Cádiz, de donde regresará a Zaragoza una vez finalizada la guerra, falleciendo al poco tiempo. Fue enterrada en la iglesia de San Felipe y Santiago.

Se la representa en pie y de tres cuartos, en el interior de una sala con pavimento de tarima de madera de dos tonos formando dibujos geométricos y una gran cortina verde como fondo, con el escudo nobiliario bordado, del que es visible la mitad. Viste traje claro, estilo Imperio, con un chal negro bordado con flores, caído por detrás, que sostiene sobre ambos antebrazos, mientras en la mano izquierda lleva un abanico.

Forma parte esta pintura de la serie de retratos de “Aragoneses ilustres” del Casino de Zaragoza. Para la iconografía se inspiró, según afirma Mario de La Sala, en el retrato existente en la casa solariega de Pedro María Ric, entonces del barón de Valdeolivos, en Fonz (Huesca). Pero, la verdad es que no coinciden ni en el tamaño (la copia actual, de comienzos del siglo XX, allí expuesta, es de poco más de medio cuerpo), ni en el atuendo, que la representa como airosa heroína de los Sitios, sosteniendo un fusil con su mano derecha). Aramburu pudo haber conocido otro retrato, como el que había realizado el pintor zaragozano Mariano Miguel, que llevó a la Exposición Aragonesa de 1885 y fue

comentado elogiosamente. Este pintor había representado a la condesa de Bureta de cuerpo entero, vestida elegantemente, en un interior palaciego.

Antonino Arámburu Uranga fue un pintor formado en Madrid, en la Escuela de la Academia de Bellas Artes, y en Roma, en la Academia Gigi. En 1892 instaló su estudio en Bilbao, donde ejercerá de profesor de Colorido y Trajes y luego de Dibujo del Natural en la Escuela de Artes y Oficios. Había participado con un paisaje en la Exposición Aragonesa de 1885-86, que obtuvo una mención honorífica. Realizó en Bilbao pinturas decorativas murales para mansiones y establecimientos con figura alegóricas. Sobre la presencia y actividad profesional de este pintor en Zaragoza no disponemos por ahora de más noticias que las ahora reunidas para esta ficha.

Arámburu debió pintar en las mismas fechas que este retrato, o sea entre mayo y septiembre de 1889, tres de las sargas que decoran las paredes del salón principal del Casino, en los que representó las alegorías del Arte, la Inspiración y la Electricidad.

Fue adquirido en 1982 por la Diputación provincial.

Manuel García Guatas

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

BLASCO IBAZO, José, *¡Aquí... Zaragoza!*, t. 5, Zaragoza, El Noticiero, 1954, p. 169.

MORENO RUIZ DE EGUINO, Iñaki (comisario), *Pintores Vascos en Roma (1865-1915)* (catálogo de la exposición celebrada en la Sala Garibai), San Sebastián, Kutxa, 1995. Sobre Arámburu, pp. 240-259 (bilingüe).

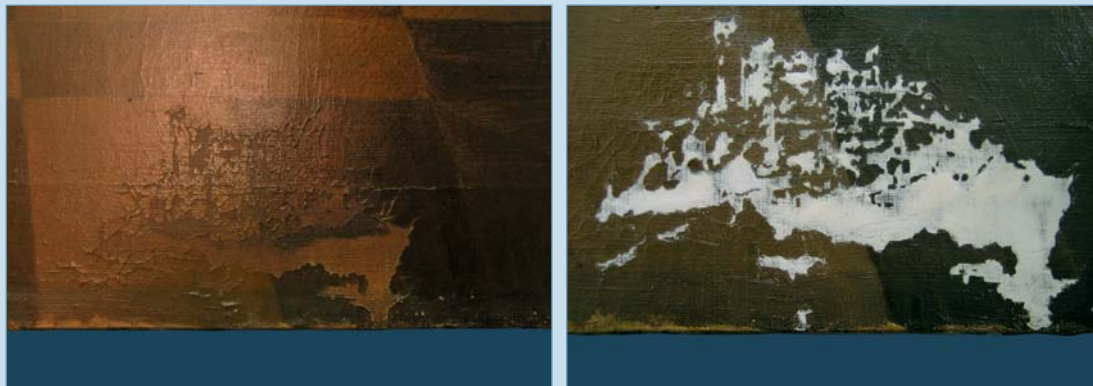
PANO Y RUATA, Mariano de, *La condesa de Bureta Dña. María Consolación Azlor y el Regente D. Pedro María Ric y Montserrat*, Zaragoza, 1908.

SALA-VALDÉS, Mario de la, “Breve reseña del Casino de Zaragoza y catálogo descriptivo de las pinturas que posee dicha Sociedad”, post-scriptum en HERRANZ Y LAÍN, Clemente, *Catálogo de la biblioteca del Casino de Zaragoza, seguido de una reseña histórico-descriptiva de las pinturas que la sociedad posee*, Zaragoza, Ediciones Aragonesas, 1916, p. 448.

CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza I Pintura, Escultura, Retablos*. Diputación de Zaragoza, 1991, p. 114.

<http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 2049]





El lienzo de *La Condesa de Bureta* presentaba varias faltas o pérdidas de capa pictórica. La gran mayoría estaban concentradas en la parte inferior, seguramente por un aporte excesivo de humedad en dicha zona. La fase de estucado es necesaria para nivelar esas pérdidas y dejar las dos zonas, la original y la perdida, al mismo nivel. Si no fuese así, la luz incidiría de forma diferente, ya que serían niveles y texturas distintas y esto se traduciría en una visión heterogénea de la superficie, evidenciándose o potenciándose las faltas o lagunas de pintura.

Generalmente el estuco se suele preparar con cola de conejo y yeso, pero actualmente hay multitud de resinas sintéticas que confieren una mayor elasticidad al estuco y que son muy útiles dependiendo de las características de la obra. Hay que tener en cuenta que la preparación de los lienzos no es de naturaleza magra, sino que en la mayoría de los casos es grasa, lo que le confiere propiedades distintas que los tradicionales aparejos a base de cola y yeso.

## Gitanos

**Eduardo LÓPEZ DEL PLANO**

(Caspe, Zaragoza, 1840– Zaragoza, 1885)

124 x 213 cm

Óleo sobre lienzo

Hacia 1865 (?)

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 672)<sup>1</sup>

FIRMA

*Eduardo L. del Plano / Zaragoza / 1883.*  
(áng. inf. dcho.)

RESTAURACIÓN

Elena Aguado Guardiola (Zaragoza). 2006

Eduardo López del Plano nació en Caspe, en 1840<sup>2</sup> y murió en 1885 víctima de la epidemia del cólera.<sup>3</sup> *Pintor descendiente de un ilustre linaje de pintores*,<sup>4</sup> cursó con brillantez estudios en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza (1852-1860) y en la Real Academia de San Fernando de Madrid (1860-1862). A su vuelta de la capital, la Diputación de Zaragoza le concedió, en abril de 1963,<sup>5</sup> una pensión para que estudiase en París durante tres años. A cambio, López del Plano contraería con dicha institución el compromiso de entregarle dos obras *sobre asunto de los hechos más notables de la historia de Aragón*.<sup>6</sup> La primera de las pinturas habría de ser entregada con anterioridad a su salida de Zaragoza. Pendiente quedaría pues la entrega del otro lienzo, a su vuelta de París, que habría de ser reflejo del aprendizaje adquirido durante el pensionado francés.

Pasado más de un año, el caspolino anunciaba a la Diputación la finalización del lienzo *Don Juan de Lanuza al pie del Cadalso*. En este momento la institución mostraba su preocupación dado que el pintor había gastado la primera anualidad de su pensión sin haber abandonado Zaragoza.<sup>7</sup> López del Plano argumentó en su defensa haber [...] *necesitado cuatro o cinco meses para recopilar los datos suficientes y el resto del tiempo para su ejecución; no teniendo recursos necesarios para atender a los muchos gastos que origina un cuadro histórico en materiales, modelos para dibujarlo y pintarlo [...]*.<sup>8</sup>

Junto a esta justificación, el artista solicitaba un aumento en la dotación económica del pensionado que le será concedida. La pensión pasó de 6.600 reales a 10.000 por entender la Diputación que, efectivamente, el incremento era necesario para que López del Plano pudiese cubrir todos sus gastos.

En 1865 el artista caspolino está ya estudiando la pintura de los museos parisinos y solicita a la Diputación una carta de recomendación para asistir al taller del pintor Hebert. En su misiva asegura no encontrar en la pintura francesa *ni el gus-*

*to ni el colorido de las Escuelas Española e Italiana, ni la profundidad de dibujo de la Alemana. Elogia sin embargo el ambiente artístico parisino*<sup>9</sup>.

En 1866, concluye el pensionado de Eduardo López del Plano en París. Pidió una prórroga que la Diputación le denegó, con lo que el compromiso de la institución se daba por concluido.

A su vuelta a Zaragoza López del Plano participó del ambiente artístico aragonés. Era frecuente el que presentase obras a premios y exposiciones obteniendo importantes reconocimientos<sup>10</sup> que le valieron el ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Luis en Zaragoza, en 1876.

Fue docente en la Escuela de Artes de Zaragoza<sup>11</sup> pero no consiguió, pese a sus denodados esfuerzos, el nombramiento como profesor numerario: en enero de 1882 solicitó a la Diputación este nombramiento. A lo largo de ese año, la Diputación lo remitió al Ministerio de Fomento que terminó por denegárselo.

Siguió solicitando su promoción como docente varias veces más a la Diputación pero ésta le recordaba la deuda que tenía pendiente desde su vuelta del pensionado en París, puesto que no había cumplido con su compromiso de entregarle a la institución aquel segundo lienzo de temática aragonesa que reflejase sus aprendizajes en el país gallo. Finalmente, la Diputación zaragozana condicionaría el incremento de su salario como docente de la Escuela de Artes a la entrega del cuadro que tenía pendiente.

El 2 de enero de 1883 se le concedió finalmente el incremento salarial, pero no el nombramiento de numerario para el centro, y, el 3 de diciembre de 1883, diecisiete años después de finalizar su pensionado, López del Plano hizo entrega a la Diputación de un lienzo *que poseía en su Estudio*.<sup>12</sup> *Gitanos*. Parece importante reseñar el hecho de que el cuadro había sido rajado, de arriba a abajo en varias zonas y un larguísimo corte horizontal lo recorría de izquierda a derecha. Por ello había sido necesario reentelarlo y repintarlo en los alrededores de los cortes antes de ser entregado a la Diputación.<sup>13</sup> Pese a esta nada desdeñable circunstancia y pasando por alto el hecho de que no se tratase en la pintura asuntos referentes a la historia de Aragón, la Diputación dio por zanjado el compromiso que tenía pendiente.

La temática del lienzo no es habitual en la España de 1883. Para hacernos una idea del ambiente artístico del momento, basta traer a colación la frase pronunciada por un jovenísimo Joaquín Sorolla, en 1884, al premiarse su obra *Dos de Mayo* en la Exposición Nacional: *Aquí, para darse a conocer y ganar medallas, hay que hacer muertos*.

El lienzo de López del Plano sí que entronca, sin embargo, con la tradición de la pintura francesa de transición hacia el realismo social, especialmente con la producción de ciertos artistas que estaban instalados en París cuando el caspolino recorría los *ateliers* de Montmatre a principios de los años sesenta.

La representación de personas en sus quehaceres cotidianos, en este caso el caminar de un grupo de gitanos por el



campo, así como el hecho de que se recojan en el lienzo expresiones de fatiga, son algunos de los puntos de coincidencia con el realismo francés. Pero, tal y como se comentará más adelante, *Gitanos* encuentra también relaciones técnicas con la pintura francesa del tercer cuarto del siglo XIX y, más concretamente, con la del campesino normando Jean François Millet, afincado por aquella época en París.

Hemos visto cómo el pintor de Caspe había tenido una sólida y brillante formación académica. Su producción, así como el lienzo que estamos analizando, dan buena cuenta de su gran talla como dibujante. En *Gitanos*, muchos problemas de color, son resueltos mediante el dibujo. El color en el lienzo sólo resuelve problemas de luz y rellena lo que el artista ha dejado perfectamente atado mediante el dibujo. Eso sí, se trata de un color con una fuerte carga expresiva y gestual, calculado en el gesto, pero rotundo en los tonos. En ese sentido, más expresionista que académico.

La composición del cuadro, en tramos longitudinales de marcada horizontalidad (suelo-horizonte-cielo) es muy del gusto de las escuelas aragonesa y madrileña, especialmente cuando se afrontaban grandes formatos de temática histórica. Sin embargo, el hecho de colocar un primer plano de figuras contrapuestas al resto de la composición gracias a su verticalidad y al efecto lumínico de contraluz, resulta muy del gusto francés.

Los numerosos paralelismos cronológicos, geográficos, temáticos y artísticos entre *El Angelus* o *La gran pastora* de Millet y *Gitanos* de López del Plano parecen ser algo más que casuales. Detalles como las arquitecturas perfiladas sobre el horizonte del *Angelus* o la solución del suelo que pisa *La pastora* sancionan, una vez más, la notable influencia que la pintura de Millet tuvo en el cuadro del caspolino.

Tomando como fundamento esas claras referencias que en *Gitanos* hay a la producción parisina de Millet a la altura de los años 60, podría apuntarse la hipótesis de que *el lienzo* fuese pintado por López del Plano en talleres de la capital francesa durante su pensionado francés. El hecho de que las referencias a la obra de Millet sean tan directas hace que sea complicado plasmarlas de memoria tras su llegada a Zaragoza. Esto redundaría en la hipótesis de que *Gitanos* fuese pintado en París en los años sesenta del siglo XIX.

El que el pintor consignase en el cuadro *Zaragoza* y la fecha de su entrega a la Diputación (1883), podría argumentarse aludiendo a la posibilidad de que López del Plano hiciese algún retoque en el lienzo poco antes de entregarlo.

Moviéndonos en el peligroso terreno de formular conjeturas sin un apoyo científico rotundo, podríamos incluso apuntar la hipótesis de que fuese el propio artista aragonés quien reentelase y repintase el lienzo tras haber sido éste brutalmente rajado en un momento indeterminado

*La gran pastora*, J.F. Millet, 1863. Musée d'Orsay, París • *El Ángelus*, J.F. Millet, ca. 1857-1859. Musée d'Orsay, París.



de su historia. De ser así, López del Plano habría restaurado el lienzo dañado, lo habría repintado en determinadas zonas y lo habría entregado a la Diputación como pago de la penosa deuda contraída tantos años atrás.

Elena Aguado Guardiola

•••

- 1 CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación Provincial de Zaragoza. I. Pintura, Escultura, Retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, p. 131. <http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 672].
- 2 Ocho años antes de que en París fracasase la revolución del 48, y muchos artistas abandonasen el optimismo burgués para encaminarse hacia el realismo social.
- 3 GARCÍA GUATAS, Manuel, "Una generación de pintores partida por el medio siglo", *Artigrama*, 22, Zaragoza, 2007, p. 623.
- 4 HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio, "Carlos Larraz y Eduardo López del Plano, dos artistas bajo la sombra del Justicia", *Tercer encuentro de estudios sobre el Justicia de Aragón*, Zaragoza, El Justicia de Aragón, 2003, p. 84.

- 5 GARCÍA GUATAS, Manuel, "La Diputación de Zaragoza y la creación del pensionado de pintura en el extranjero" (Actas del II Coloquio de Arte Aragonés), *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, pp. 123-124.
- 6 HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio, "El pintor aragonés Eduardo López del Plano", *Seminario de Arte Aragonés*, XLIV, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, p. 217.
- 7 HERNÁNDEZ LATAS, "Carlos Larraz...", 2003, p. 86.
- 8 GARCÍA GUATAS, "La Diputación...", 1981, p. 123.
- 9 HERNÁNDEZ LATAS, "El pintor aragonés...", 1991, p. 219.
- 10 GARCÍA GUATAS, "Una generación de pintores...", 2007, p. 626
- 11 *Ibidem*, p. 623
- 12 HERNÁNDEZ LATAS, "El pintor aragonés...", 1991, p. 223.
- 13 La factura de los repintes, las propiedades de la materia pictórica con la que se le dió forma, la escasa calidad de la técnica y el material (cola de pasta o "gacha") empleados en la forración así como el hecho de que no se haya localizado documentación que referencie una intervención de restauración en el lienzo tras su llegada a la Diputación argumentan dicha afirmación.

## RESTAURACIÓN



El lienzo *Gitanos* sufrió en su día un acto vandálico, con un elemento afilado, que provocó serios cortes en la obra. Ya entonces se intentó subsanar el daño, reforzando la tela con otra nueva adherida con pasta de harina o gacha. El entelado no dió el resultado esperado y los bordes de las grietas terminaron por levantarse. En la restauración

que se ha llevado a cabo recientemente, una vez eliminada la vieja tela de refuerzo y corregidas las deformaciones de la tela original, se ha optado por no volver a forrar el lienzo y se ha realizado la sutura de los cortes mediante laños de lino fatigado. Estos se adhirieron siguiendo un minucioso proceso que atendía a las líneas de tensión de la trama y la urdimbre, alternando adhesivos de diferente naturaleza.





## Los vencidos

**Julio GARCÍA CONDOY**  
(Zaragoza, 1885–Aranjuez, Madrid, 1977)

122 x 170 cm

Óleo sobre lienzo

1910

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 868)

FIRMA

*JVLIO GARCÍA / CONDOY / ZARAGOZA 1910*  
(cartela en áng. inf. dcho.)

RESTAURACIÓN

Elena Aguado Guardiola (Zaragoza). 2007

El lienzo que Julio García Condoy pintara en 1910<sup>1</sup> en Zaragoza, recrea una escena en la que varios indigentes escuchan, en un interior ambientado en una casa de amparo, cómo una religiosa bendice los alimentos que van a tomar.

El tema entronca con la tradición del realismo social, la contrapartida visual del espíritu político que nace en Francia alrededor de los años 40 del siglo XIX cuando determinados sectores de la burguesía intelectual comienzan a ensalzar, con afanes revolucionarios, los ideales democráticos que desde Londres se están “socializando” a través de los escritos de Marx o Engels.

En aquel momento, algunos pintores y escultores permanecieron atentos a las circunstancias en las que transcurría la vida de la gente más desfavorecida de “los pueblos del mundo”. Tan sólo cincuenta años después, en Zaragoza, un jovencísimo García Condoy se hace eco de esas voces en el lienzo que él mismo tituló... *Los vencidos*.

Pese a su juventud, el artista manifiesta en el cuadro estar en posesión de una sólida formación: era hijo del pintor y profesor de la Escuela de Artes de Zaragoza, Elías García Martínez.<sup>2</sup> Obviamente, pues, tanto Julio como su herma-

no el escultor Honorio García Condoy crecieron en un ambiente<sup>3</sup> que los formó en la capacidad de percibir el mundo y recrear sus formas. El ambiente familiar también los encaminaría y orientaría en su futura dedicación profesional como artistas plásticos.

Julio García Condoy coincidió en su temprana andadura por la esfera artística aragonesa con Francisco Marín Bagüés. Ambos solicitaron en repetidas ocasiones la pensión de la Diputación Provincial de Zaragoza, pero, pese a las buenas calificaciones que García Condoy obtuvo siempre en los exámenes y a la buena relación que mantenía con dicha institución, Marín Bagüés consiguió la prioridad para disfrutar de la beca. De ahí el que cuando, en 1911, se concedió a este último una prórroga para seguir disfrutando de la pensión concedida, García Condoy dirige una carta a la Diputación en la que le manifiesta que confiaba en sustituir a Bagüés a su vuelta y se muestra impaciente por la llegada de ese momento.<sup>4</sup>

Fue en esa misma carta en la que el joven pintor ofreció a la institución su último cuadro, *Los Vencidos*; precisamente el lienzo que ahora ha sido puesto en valor por la Diputación a través de su restauración, exposición y difusión en este catálogo. Ya en aquel momento, en 1911, la obra fue elogiada por la misma, que le gratificaba con 750 pesetas.<sup>5</sup>

Se trata de un lienzo de formato apaisado que recrea una composición compleja, de encuadre fotográfico, en la que el artista llama la atención del espectador hacia la figura de la monja, disponiéndola en primer plano, a la izquierda del lienzo. García Condoy equilibra el peso de esa enorme figura colocando a los tres indigentes sobre los otros dos tercios de la tela.

Entre ambos grupos se proyecta una mesa en forzado escorzo. Sobre esta coloca García Condoy el alimento de los indigentes, un prosaico contrapeso para la pretendida espiritualidad del momento.

Más al fondo, tras esta escena, el pintor traza una horizontal determinada por otras mesas y sobre ella dispone el plano en el que se abren las ventanas. Con estos dos recursos incrementa la sensación de profundidad espacial. Para reforzar este efecto, desdibuja unas pequeñas siluetas humanas, en contraluz, al fondo de la estancia, en el

*El vagón de tercera*, Honoré Daumier, 1862. Metropolitan Museum of Art, Nueva York • *El vagón de tercera*, Honoré Daumier, 1863-1865. National Gallery of Canada, Ottawa.





tercio derecho del lienzo, equilibrando de este modo la composición.

Además, las cuatro ventanas suponen la fuente de luz que regala sombras a la superficie del lienzo y permite recortar las figuras en la atmósfera, dotándolas de un peso casi escultórico.

El juego entre líneas de composición oblicuas y horizontales, así como el recurso del contraluz logrado con la presencia de ventanas “abiertas” en el lienzo, evoca referentes artísticos del realismo francés. Más concretamente, *El vagón de tercera* que recreó Honoré Daumier cuarenta y cinco años antes y que no es de extrañar que García Condoy conociera bien por contemplación directa o bien a través de las ilustraciones de las revistas del momento.

Mas allá de estas coincidencias (formales y de fondo) con la obra del autor francés, la pintura de García Condoy refleja, como la de José Gutiérrez Solana, Ignacio Zuloaga o Darío de Regoyos, el ambiente de pesimismo que inundó España a finales del siglo XIX como consecuencia de la crisis política, moral, social y económica que atravesaba nuestro

país. Al igual que la llamada generación del 98, inspirada en el regeneracionismo y muy crítica con el sistema político canovista, estos artistas pintan en sus lienzos una España que les preocupa y que pocos han plasmado tan bien como lo hizo Machado, en 1912, con su *Mañana efímero: La España de charanga y pandereta [...] Esa España inferior que ora y bosteza, vieja y tahir, zaragatera y triste [...] Mas otra España nace, la España del cincel y de la maza, [...] España de la rabia y de la idea.*

En lo referente a la técnica de ejecución, los fondos de la mitad inferior del lienzo se han dado con un temple de cola muy ligero sobre el que se han pintado al óleo las figuras y los muebles (en ocasiones, como en el caso del hábito de la monja, sobre el canto de la mesa, rectificando). El artista contemporáneo, frente al tradicional, más artesano, busca la manera de expresarse empleando todo tipo de materiales sin preocuparle, en muchos casos, su compatibilidad y su envejecimiento. En este sentido, la capa de preparación de *Los Vencidos* se ha descuidado y ha sido entendida sólo como una entonación cromática de determinados campos de la composición. Además, la fabrica-

ción industrial de los materiales utilizados: secativos, aglutinantes, soportes, etc., añaden a la obra un factor de deterioro importante al igual que la utilización de diferentes capas de color al óleo, superpuestas: en ocasiones extendidas con espátula y en otras con pinceles de cerdas gruesas. En otras zonas, la capa de preparación se reduce a la imprimación (quizás comercial) dejando aparente la textura, sumamente irregular, de la trama y la urdimbre de la tela.

Elena Aguado Guardiola

•••

- 1 Si asumimos lo escrito por el propio artista bajo su firma, en el ángulo inferior derecho de la tela.
- 2 CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación Provincial de Zaragoza, I. Pintura, Escultura, Retablos*, Zaragoza, 1991, Diputación Provincial de Zaragoza, p. 228. <http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 868]
- 3 CASTÁN CHOCARRO, Alberto, "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 97, Zaragoza, 2006, p. 59.
- 4 CASTÁN, "Julio García Condoy...", 2006, p. 63.
- 5 CALVO, *Patrimonio Cultural...*, 1991, p. 228.

## RESTAURACIÓN



El tejido utilizado como soporte por el pintor Julio García Condoy no es de muy buena calidad y eso se traduce en las alteraciones que presentaba la capa pictórica en forma de craqueladuras. La urdimbre son los hilos dispuestos paralelamente en tensión y la trama es el hilo continuo que cruza alternativamente. El largo del tejido es la urdimbre y, debido a su mayor resistencia al peso, sus hilos suelen ir colocados en sentido vertical, aunque esto también dependerá del formato del cuadro. El ancho lo dará la trama, que en muchas ocasiones se identifica muy bien por el orillo de la tela. Cuanto más homogéneo es un tejido, en todos los aspectos, mejor comportamiento tendrá frente a los cambios ambientales y menos trascenderá a la capa pictórica. La tela de este cuadro presenta una trama cerrada, de textura gruesa en la urdimbre y fina en la trama, muy heterogénea. Estas características, junto a la deficiente preparación de la tela, han contribuido a las patologías que tenía la pintura.

# Francisco de la Sota y Osset

**Justino GIL BERGASA**

(Zaragoza, h. 1890–Madrid ¿?)

194 x 145 cm

Óleo sobre lienzo

1916

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 2084). Procede del Casino de Zaragoza

FIRMA

J. GIL BERGASA / ZARAGOZA –1916– (áng. inf. dcho.)

RESTAURACIÓN

Taller del Servicio de Restauración de la Diputación Provincial de Zaragoza. Dirección: Nuria Moreno Hernández. 2009

Este abogado y propietario había sido teniente de alcalde del Ayuntamiento de Zaragoza, miembro de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, desde abril de 1902 hasta su fallecimiento, y vocal del Montepío de Labradores. Fue presidente del Casino de Zaragoza desde el 6 de enero de 1900 al 2 de abril de 1922. Murió en Zaragoza, en junio de 1929, a los 78 años.

De cuerpo entero, con traje y sombrero flexible y una boquilla larga con cigarrillo en la mano izquierda, ante un fondo de una llanura árida, de Valdespartera (según Mario de La Sala) y un luminoso cielo en tonos rosas y azules entre nubes blancas.

Justino Gil Bergasa se formó en la Escuela de Artes Industriales de Zaragoza. Con dieciocho años se presentó como uno de los más jóvenes aspirantes a los ejercicios para la plaza de pensionado en Roma de la Diputación provincial, que obtuvo Marín Bagüés. Al año siguiente, en 1909, marchó a Madrid y entró en el estudio de Eduardo Chicharro, donde practicó la pintura durante cuatro años. Fue uno de los primeros miembros de la Asociación Española de Pintores y Escultores, creada en 1910, precisamente en el estudio de Chicharro. En 1913 el Círculo de Bellas Artes le concedió una beca con la que viajó a Inglaterra, Holanda y Francia.

Asimiló la influencia inglesa del llamado retrato elegante, como se puede apreciar en éste de Francisco de la Sota, pintado tres años después de su regreso de Inglaterra. Asimilará también las enseñanzas de los retratos de distinguido porte de Anselmo Miguel Nieto y admiraba la pintura de Anglada Camarasa. Tuvo amistad en Madrid con los célebres dibujantes Rafael de Penagos y Luis Bagaría.

En 1912 pintó el cuadro de tema regional *La abuela y la nieta*: dos medias figuras vestidas de ansotanas, que regaló al Casino de Zaragoza. Junto con otros dos cuadros más lo había presentado a la Nacional de 1912. Figuró

dos años después en una exposición en Brighthon. Participó en la Nacional de 1915 con un retrato. Expuso este de Francisco de la Sota (que fue tratado de modo muy elogioso por el crítico Emilio Ostalé) junto con once cuadros más en la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses*, celebrada en mayo de 1916 en el museo de Zaragoza. Presentará en la Hispano-francesa de 1919, en La Lonja, el cuadro *La vuelta de la pesca del besugo*. El ayuntamiento de Zaragoza le encargó el cartel de las Fiestas del Pilar de 1918. Desde esas fechas se pierde su relación con Zaragoza.

Fue adquirido por la Diputación provincial de Zaragoza cuando la compra del inmueble del Casino en 1982.

Manuel García Guatas

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

SALA-VALDÉS, Mario de la, "Breve reseña del Casino de Zaragoza y catálogo descriptivo de las pinturas que posee dicha Sociedad", post-scriptum en HERRANZ Y LAÍN, Clemente, *Catálogo de la biblioteca del Casino de Zaragoza, seguido de una reseña histórico-descriptiva de las pinturas que la sociedad posee*, Zaragoza, Ediciones Aragonesas, 1916, p. 452, en nota a pie de página, en la que incluye la ficha de este retrato.

CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura, Escultura, Retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, p. 187.

GARCÍA LORANCA, Ana, y GARCÍA RAMA, Ramón, *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja. Guadalajara*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1992, p. 129.


AA.VV., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Madrid, Forum Artis, 1996.

<http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 2084]





 Falta de capa pictórica y de preparación

 Repintes

habían cubierto una zona deteriorada del cuadro. El lienzo debió sufrir accidentalmente un aporte excesivo de agua, lo que provocó la pérdida de pintura en dicha zona. El cuadro fue reparado en su día, cubriendo con óleo la zona del desperfecto y las colindantes. La eliminación de este repinte se tuvo que realizar paulatinamente debido al grado de cohesión con la pintura original y a la extremada delgadez de esta. El mapa de daños recoge la zona repintada y afectada por la gotera. En la otra fotografía, tomada durante la restauración, se puede observar el momento en que se había eliminado el barniz y parte de los repintes de color verdoso, asomando en algunos casos la tela del soporte debajo de los mismos.



Sin duda lo más laborioso de la intervención que se realizó sobre este lienzo no fue eliminar la capa de barniz oxidado que cubría la pintura, sino retirar los repintes que

## Campeños pobres

Jesús FERNÁNDEZ BARRIO  
(Zaragoza, 1921–Madrid, 2005)

160 x 135 cm

Óleo sobre lienzo

1943

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 898)

FIRMA

Fdz. Barrio / 1943 (áng. inf. dcho.)

RESTAURACIÓN

Elena Aguado Guardiola (Zaragoza). 2008

La pintura *Campeños pobres* de Jesús Fernández Barrio representa a dos campesinos acompañados de una niña, sentados sobre un poyo, junto al rincón del muro que les sirve de fondo. A la derecha del grupo aparecen unos fardos y en la parte inferior izquierda una cesta como pequeño estudio de naturaleza muerta. Los personajes, en una plasmación no demasiado pormenorizada, visten ropas pobres y con su actitud apesadumbrada componen una dramática escena de miseria y desdicha, confirmando al conjunto un efecto de cruda realidad.

Su composición, así como los tonos ocres y tierras de la pintura aplicados con potentes pinceladas empastadas y de trazo grueso, pueden recordar las obras de Gutiérrez Solana.<sup>1</sup> La estructura de la composición es sencilla pero, a pesar de la actitud recogida de los personajes, éstos no carecen de cierta monumentalidad. El autor la acentúa representando deliberadamente ciertas partes de la anatomía algo desproporcionadas, como las piernas y las manos del campesino de la derecha, logrando así una mayor rotundidad en la presencia de las figuras y en la expresividad.

La analítica química de la pintura ha revelado que la materia pictórica elegida por el pintor fue, en este caso, un óleo empastado con cera. Con ello se consiguió una pincelada de más cuerpo y empaste que el autor extendió con un pincel de cerdas gruesas. Los vigorosos matices y texturas de esa pincelada, potencian la monumentalidad de la figura en el espacio. Además, la cera al secar reporta a los tonos un matiz mate que ayuda a realzar los aspectos más sombríos de la escena que se recrea.

La pintura *Campeños pobres* de Jesús Fernández Barrio se adscribe a la corriente del realismo académico de la pintura del siglo XIX, que se prolongó hasta bien entrada la siguiente centuria. Así lo demuestra la obra de numerosos pintores de esta misma época, dado que las vanguardias artísticas tuvieron muy poco eco en España durante las primeras décadas del siglo XX; el arte aragonés no se sus- trajo a este fenómeno.

Algunas características del Modernismo decimonónico per- durarán, aunque esporádicamente, en obras de pintores aragoneses como Julio García Condoy y especialmente en Francisco Marín Bagüés. No obstante, es una tendencia que abandonarán pronto para evolucionar hacia una pintura de carácter mucho más personal. En el caso de García Condoy, tal y como se ha comentado en este mismo catálogo, ya en torno a 1910 había pintado lienzos con temáticas que plas- maban el mismo tipo de denuncia social que expresaban los autores de la Generación del 98.

Ahora bien, lo que en el realismo social de *Los Vencidos* de Julio García Condoy fue denuncia, en la pintura de posguerra de Jesús Fernández Barrio, *Campeños pobres*, es ya resignación. Por ello, pese a que el lienzo de los *Campeños* conserva modos y formas de nuestra tradición pictórica de principios de siglo, lo que ahora nos transmiten esas formas ha cambiado y está en sintonía con el espíritu y trasfondo del arte oficial del régimen franquista y la asunción del nuevo orden por parte de la sociedad española. En este sentido, el lienzo de Fernández Barrio bien pudiera ser un fotograma de la *Tierra sin pan* de Buñuel, cargado de empastes y vaciado de contenido.

Así pues, durante el período de posguerra, tras el vacío de los años de contienda, en el arte aragonés se prolongan las mismas tendencias artísticas que existían antes de la guerra, ya citadas, en vecindad con el arte consolidado y con la mediocridad del arte oficial de la dictadura.

Para esta época, al panorama local se suma la existencia del Estudio Artístico Goya, fundado ya en 1931 y al que acudió Fernández Barrio. El Estudio lo integraban los pintores que allí acudían para “fomentar el ambiente artístico en Zaragoza, terreno poco abonado para que germinara el arte”.<sup>2</sup> Esta agrupación juega un papel importante hasta finales de los años 50, debido al gran número de socios y asistentes. No impone tendencia alguna y además de aprovechar ventajas económicas en costes de materiales y pagos a modelos, puesto que era el único lugar de la ciudad donde se podía pintar del natural, los artistas pretenden el intercambio de conocimientos y el enriquecimiento mutuo. Pintaban preferentemente bodegones, paisajes rurales y urbanos de la Zaragoza más pintoresca y, por supuesto, figura y retratos. “Practicaban una pincelada de empastes gruesos, untuosos y de anchos barridos de entonación marrón y ocre, bastante influida por la técnica de Zuloaga. Coincidían también en poner los acentos en las zonas más luminosas de los paisajes y los brillos bronceos y terrosos de los cacharros y vajillas de los bodegones”.<sup>3</sup>

Al Estudio Goya también asistieron algunos artistas aragoneses que hacia 1947 se posicionaron frente al corsé que se venía imponiendo desde instancias oficiales: *los Pórtico recurrieron a la ruptura radical con ese ambiente opresor y a él se opusieron [...] no tanto con planteamientos teóricos (base de toda abstracción) cuanto con la “bandera de la abstracción” como símbolo de lo novedoso.*<sup>4</sup> Con ellos se completa, a grandes rasgos, el panorama artístico aragonés en la época en la que Fernández Barrio afrontó la pintura que nos ocupa.





*Campesinos pobres* forma parte de la colección de pintura de la Diputación Provincial de Zaragoza y es la entrega que el pintor hizo por la pensión que disfrutó a partir de 1942, iniciándose con ella una nueva etapa en la concesión de pensiones y becas, por parte de esta institución, tras el período de la Guerra Civil.

Las pruebas que en esta oposición debieron superar los aspirantes para obtener el pensionado fueron las siguientes: una primera de carácter teórico; la segunda, que se realizó en abril de 1942, consistió en la copia al carboncillo de un yeso reproducción de la Venus de Milo; en el mes de mayo, como tercer ejercicio se realizó un estudio del natural de un desnudo masculino; la cuarta y última prueba consistió en un boceto y su posterior realización en pintura al óleo sobre el tema *Labrador aragonés descansando a la puerta de su casa*, sacado a suerte entre otros de Mitología, Historia y vida corriente.<sup>5</sup>

Jesús Fernández Barrio fue quien obtuvo la mayor calificación entre los aspirantes a la beca “por su excelente habilidad para el dibujo”, aspecto que fue muy tenido en cuenta a la hora de asignarle la puntuación, en la que le siguió Alberto Duce Baquero.<sup>6</sup> Desde 1942, gracias a la concesión de la Pensión de Pintura de la Diputación de Zaragoza, Fernández Barrio pudo cursar estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

En 1943, además de la obra *Campesinos pobres*, realizada como obligación de la Pensión, la Diputación de Zaragoza le encarga un retrato de cuerpo entero del arzobispo de Zaragoza D. Pedro Apaolaza y Ramírez para la iglesia parroquial de Moyuela, copia del que se encuentra en la Galería del Palacio Arzobispal, probablemente realizado por Jusepe Martínez para la Universidad tras la muerte del prelado.<sup>7</sup>

En 1969 obtiene por concurso-oposición la cátedra de Grabado de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona y en 1975 la Cátedra de Grabado de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.<sup>8</sup>

Como demuestra su currículo, Jesús Fernández Barrio se ha dedicado preferentemente al grabado. En la época de posguerra existe un renacer de la gráfica, del que formó parte, junto con pintores como Alberto Duce, Antonio Saura, Mariano Rubio y Manuel Lahoz, este último exclusivamente dedicado al grabado y único que vivía en Aragón. Al igual que en pintura, también comienza el grabado abstracto de la mano de Santiago Lagunas y Mariano Rubio.

Posteriormente, entre 1975 y 1978, cuando ya se puede hablar en Zaragoza de un auténtico impulso del grabado y de la obra gráfica en general,<sup>9</sup> Fernández Barrio participará en múltiples exposiciones de muy alto nivel, tanto individuales como colectivas.<sup>10</sup>

Aunque la obra pictórica de este autor es menor en cantidad que la obra gráfica, posee una gran calidad. Dota a sus figuras de una gran monumentalidad, como las maternidades, hermosas figuras femeninas “de plenitud escultórica”, inmersas en una contrastada luminosidad, muy expresivas, con gran predominio del dibujo. Los temas más fre-

cuentes en el autor son el paisaje rural y urbano, iglesias o monumentos históricos y escenas costumbristas, donde aparece la crítica social y el realismo mágico.

Elena Aguado Guardiola  
Ana María Muñoz Sancho

•••

- 1 *No debe extrañar, por lo tanto, que las pinturas de la Diputación correspondientes a los años cuarenta y cincuenta mantengan planteamientos de décadas anteriores basadas en un realismo de formas más o menos sintéticas, derivando en algunos casos hacia posturas expresionistas que escarban en la realidad social emulando a pintores como Solana o Novell*, como es el caso de *Campesinos pobres* de Fernández Barrio (CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura, Escultura, Retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, p. 153).
- 2 PÉREZ LIZANO FORNS, Manuel (coord.), *Diccionario Antológico de Artistas Aragoneses. 1947-1978*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983. Al final del texto correspondiente a la voz “Estudio Artístico Goya, Sociedad de Artistas Pintores” aparece, aunque incompleta, una lista de personas que estuvieron inscritas como socios del Estudio o lo frecuentaron durante largos períodos de tiempo.
- 3 GARCÍA GUATAS, Manuel, “El «Estudio Goya»: un ejemplo de agrupación artística”, en GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina, *José Baqué Ximénez. Exposición antológica* (catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Sástago de Zaragoza, del 3 de diciembre de 1993 al 9 de enero de 1994), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1993, pp. 19-29. También CLAVERÍA JULIÁN, Josefina, en “Obra Gráfica de Alberto Duce” en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, 1991, nos habla de una visita de Ignacio Zuloaga al Estudio Goya, según un testimonio de Alberto Duce.
- 4 AGUADO GUARDIOLA, Elena: “Aportaciones de la historiografía del arte”, *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas*, Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Zaragoza, 1996, p. 75
- 5 CALVO, *Patrimonio cultural...*, 1991, pp. 234-235. <http://web.dpz.es/ars-catalogi.es/> [NIG 898]
- 6 *Ibidem*, p. 235.
- 7 [http://www.moyuela.com/moyuela/fiestas/tradiciones/gente/apaalaza\\_04.htm](http://www.moyuela.com/moyuela/fiestas/tradiciones/gente/apaalaza_04.htm) (Consultado el 6-12-2010).
- 8 <http://fernandezbarrio.es/> (Consultado el 29-10-2010).
- 9 Con la creación del Estudio-Taller Libre de Grabado, dirigido por Maite Ubide que enseñará las técnicas a miembros del Grupo Zaragoza y la apertura de la Galería Costa-3, especializada en estas disciplinas. PÉREZ LIZANO FORNS, Manuel, “Gráfica aragonesa: 1900-2005”, en *Encuentros de gráfica 2005. Monasterio de Veruela*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2005.
- 10 *Ibidem*, pp. 16 y 17.



nantes: aceite, resina de conífera y cera. La aplicación de la pintura sobre una preparación seca y poco porosa hizo que la adhesión no fuera suficiente, provocando que con el paso del tiempo y de los movimientos de dilatación y contracción de la tela, la pintura acabase por levantarse de su preparación.

El estado de conservación en que se encontraba el lienzo de *Campesinos pobres*, antes de su intervención, era bastante precario. Una de las alteraciones más perjudiciales para la obra, era la falta de adhesión de la capa pictórica a su preparación y soporte. Los factores habían sido varios, pero quizás, el más determinante fue la técnica pictórica empleada por el artista. Todas las capas, la de preparación, imprimación y pictórica llevan los mismos agluti-

## Torso femenino

Félix BURRIEL MARÍN (Zaragoza, 1888–1976)

114 x 48 x 38 cm

Yeso pintado

1927

Colección Diputación Provincial de Zaragoza (NIG 1083)

### INSCRIPCIÓN

F. BURRIEL MARIN / PARIS 1927 (sobre la base, lateral dcho.)

### RESTAURACIÓN

Taller del Servicio de Restauración de la Diputación Provincial de Zaragoza. Dirección: Nuria Moreno Hernández. 2005

### Trayectoria histórica

El escultor zaragozano Félix Burriel Marín es el autor de este *Torso femenino* realizado en París, en su primer año de estancia como pensionado de la Diputación Provincial de Zaragoza. El escultor había ganado en 1926 el concurso convocado por la Diputación Provincial de Zaragoza *para la adjudicación de una pensión de 2.500 ptas. anuales, por espacio de 3 años, para perfeccionar estudios de escultura*.<sup>1</sup> El premio posibilitaba al escultor ganador la ampliación de sus estudios en España o en el extranjero, *con la obligación de acreditar anualmente con certificación de los Centros en que se curse, su aplicación y aprovechamiento, y con la presentación cada año de un busto que quedará propiedad de la Excm. Diputación*.<sup>2</sup> Burriel opta por salir al extranjero para conocer la escultura clásica, los nuevos enfoques de la escultura internacional y proseguir su formación en alguna de las prestigiosas academias de arte. Inicialmente marcha a Roma, desde donde realiza viajes a Padua, Milán, Florencia y Venecia. La estancia italiana es breve en el tiempo aunque intensa en experiencias. A finales de 1926 se encontraba ya en París, donde permaneció hasta febrero de 1928.

Félix Burriel se instaló en un pequeño estudio del barrio parisino de Montparnasse. Eran los años de efervescencia del movimiento surrealista capitaneado por André Breton. París seguía siendo la capital mundial del arte. Burriel consciente de la oportunidad que tenía ante sí, aprovechó al máximo el tiempo, trabajó con ahínco, alternando el dibujo de desnudos del natural en la prestigiosa Academia La Grande Chaumière, y más tarde en la Académie Julián, con la ejecución de obras escultóricas en su estudio. La visita a los principales museos artísticos de la ciudad, así como a las múltiples exposiciones de las galerías de arte, completaban su apretada jornada. El impacto de la obra de Aristides Maillol será decisivo en la producción posterior del escultor, también señala Burriel su admiración por

los escultores Landowski, Despiau, Bouchart o Mestrovic. Entre los artistas españoles que coinciden con él en la capital francesa, destaca la relación con el escultor catalán Enric Monjò, con el que sintonizaba en sus planteamientos plásticos, y al que le unió una admiración y amistad de por vida.

Conocemos ocho obras realizadas por el escultor en París, entre ellas este *Torso femenino* que pudo haber sido una de la esculturas que preceptivamente tenía que enviar como pensionado a la Diputación Provincial de Zaragoza, ya que en carta remitida por Félix Burriel al presidente de la Diputación Antonio Lasiera, le indica, *En caso de que Vds. no tengan nada pensado les enviaría un desnudo [...] que probablemente habrá V. visto pues a "Mefisto" le envié unas fotografías*.<sup>3</sup> Ese desnudo coincide con la obra comentada, pero posiblemente el señor Lasiera pusiera reparos al formato y al tema, ya que la normativa hacía referencia al envío de un busto. Después de fallecido el escultor, la obra fue donada a la Institución zaragozana por la familia, formando parte de su colección junto al *Retrato de Goya* (1927), la *Estatua sedente de Francisco de Goya* (1928), y el *desnudo Reflexión* (1929) y el *Retrato de Joaquín Costa* (1931).<sup>4</sup>

El último año que tenía derecho a la pensión, transcurrió en Zaragoza, en parte porque la cuantía de la pensión no le cubría los gastos que soportaba en París, circunstancia que le llevó a solicitar, estando todavía en Francia, un aumento de la cantidad estipulada, que fue incrementada en 500 pesetas. Y también debido a la delicada salud de su madre que moriría ese mismo año. Al año siguiente, 1929, solicita y obtiene de la Institución zaragozana la prórroga de la pensión por un año más, *para dar término del envío y trabajos para las exposiciones de Madrid y Barcelona que tiene pendiente; alegando como mérito para obtener esta concesión, el haber alcanzado el primer premio en el Concurso de monumentos a Goya y los certificados de los escultores de fama mundial residentes en París Sres. Landruski y Bronchard*<sup>5</sup> (sic).

### Iconografía

El cuerpo humano desde la antigüedad clásica ha sido objeto de las más diversas interpretaciones en la búsqueda de la belleza, atendiendo a muy plurales criterios: La belleza como eutritmia en Grecia, como exponente de lo útil en Roma, como reflejo de Dios en el medievo, como triunfo del ser humano en el Renacimiento o como búsqueda y especulación en la contemporaneidad. Escultóricamente el torso desnudo como fragmento del cuerpo humano, concita el interés por ser una masa compacta, que es definida por la descripción del lenguaje anatómico. A través de la arquitectura muscular el escultor transmite la intencionalidad expresiva, el movimiento, o la resolución formal. La realización de un torso es un ejercicio de aplicación de los conocimientos anatómicos, de búsqueda de formas y, en definitiva, de indagación y experimentación.

Policleto estableció en el *Doriforo* (siglo V a.C.) una estructura de torso, con bultos, pliegues y huecos que son una abstracción de la realidad, una idealización con la que define su famoso canon. Es el inicio de una inagotable práctica. Praxiteles, con su no menos afamada *Venus de Cnido* (siglo IV a.C.), definió un modelo de belleza femenino de dilatadisi-





Torso, Jean Arp, 1931. Colección Müller-Widmann, Basilea • *Torse dit l'action enchaînée*, Aristide Maillol, 1906. Jardín de las Tullerías, París • *Forma*, Mateo Inurria, 1917. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

ma influencia, *creación ideal que cumple con las armonías abstractas del arte*.<sup>6</sup> Ambas referencias clásicas están presentes en buena parte de la evolución del tratamiento del desnudo en la Historia del Arte.

A pesar de existir numerosos torsos procedentes de la antigüedad clásica, estos no son sino parte de una obra más amplia, que han llegado hasta nosotros de forma fragmentaria. No son un tema en sí, son el resultado de las mutilaciones sufridas a lo largo del tiempo. El tronco del cuerpo humano resiste mejor que la cabeza, los brazos o las piernas, que son partes más vulnerables a la rotura o fragmentación. Es el caso del famoso *Torso Belvedere*, musculoso cuerpo fragmento de una estatua sedente. El torso como tema escultórico surge en el siglo XIX. Es Rodin el primero en valorar el fragmento del cuerpo humano como obra escultórica completa, y no simplemente como un boceto o estudio. Para el escultor francés, el fragmento puede tener mayor fuerza expresiva que la totalidad del cuerpo. *El hombre que camina* (1877-1900), una representación del tronco con piernas y pies, *La catedral* (1908) composición con los brazos y manos o, entre sus muchos torsos, el *Torso de las centauros* (1884), son ejemplos afortunados en esa búsqueda de la representación fragmentaria del cuerpo.

En las primeras décadas del siglo XX, el torso se convierte en un tema escultórico de moda y redundante, dentro de las especulaciones formales de las vanguardias y de las diversas orientaciones realistas. De estas últimas son representativos, el *Torse dit l'action enchaînée* (1906) del escultor francés Aristide Maillol, el *Torso femenino* (1910) del alemán Wilhelm Lehmbruck o los de los españoles, Clará, Casanovas o Mateo Inurria. Dentro de las vanguardias son muchos los escultores que tiene el torso humano como tema de ensayo y de especulación. Recordemos el *Torso masculino* (1917) de Brancusi, formado por tres cilindros, el simplificado *Torso de mujer* (1930) del surrealista Jean Arp, o los muy diversos torsos de uno de los más importantes escultores del siglo, el británico Henry Moore.

#### Valoración estilística

El *Torso femenino* de Burriel está mediatizado por el ambiente parisino de los años veinte en el que fue gestado y materializado. Apreciamos la influencia evidente de los cuerpos femeninos de Maillol, o de la rotundidad formal de

Bourdelle y de otros enfoques realistas que conviven junto a las vanguardias. Sin embargo, no dudamos en señalar que el escultor toma como principal referencia el torso titulado *Forma* esculpido por Mateo Inurria, del que fue discípulo en su taller de Madrid a mediados de la segunda década del siglo XX. *Forma* obtuvo la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920, y es considerada por algunos autores como *una de las claves de la escultura española del siglo*.<sup>7</sup> Burriel pudo ser testigo directo de la ejecución material de esta obra, por lo que conservaría el recuerdo de la misma. El planteamiento compositivo de los dos torsos es similar, aunque en otros aspectos las diferencias son acusadas. En el caso de *Forma*, el alargamiento y estilización de las formas, suponen una idealización del cuerpo femenino, hecho que no sucede en la obra del discípulo.

El escultor zaragozano resuelve el torso desde una perspectiva realista, con el cuerpo de la modelo como referencia, buscando la perfección formal y la armonía. El tronco apoya sobre la parte superior de las piernas, separadas, dejando un pequeño hueco y sugiriendo un cierto movimiento contenido. La derecha sostiene el peso del cuerpo y la izquierda está ligeramente adelantada. El torso, moderadamente inclinado hacia detrás, describe la clásica "ese" praxiteliana. La cadera derecha prominente, configura un amplio arco, interrumpido violentamente en la cintura, en cambio la del lado contrario es más lineal sin bruscos cambios. La musculatura abdominal se resuelve con formas suaves, destacándose el pliegue inguinal. Los pechos, separados tersos y jóvenes. Los brazos alzados hacia arriba y el cuello, están seccionados, formando unos volúmenes cilíndricos muy rotundos. Esta posición condiciona la estilización de los hombros, axilas y pectorales. En la espalda, se detalla la columna simplificándose los pliegues de la musculatura. En suma, Burriel no idealiza, plasma la realidad de un cuerpo femenino de gran belleza y fuerza expresiva, en el que destaca la suavidad y redondez de las formas perfectamente delimitadas, la solidez del volumen, así como la vitalidad y la fuerza del cuerpo femenino, no exento de sensualidad.

La obra se enmarca dentro del período de madurez del artista (1926-1939), en el que realiza, principalmente durante la estancia en París, otros desnudos femeninos como *Juventud* (1927), *Serenidad* (1927) o *Reflexión* (1929). Liberado de la servidumbre del encargo, encuentra en el cuerpo de la mujer el

medio idóneo para especular con nuevas fórmulas expresivas influenciadas por realismos de diversa orientación. Con el desnudo, el escultor se involucra en un trabajo de investigación plástica, paciente y laboriosa, fruto del cual crea unas esculturas plenas de matices y sugerencias que conforman su producción más interesante y lograda, en conexión con la mejor escultura española realista del momento.

Lamentablemente la obra no ha sido materializada en un soporte definitivo. La fragilidad del material —el yeso— soporta mal el paso del tiempo, hecho que ha exigido ya tres restauraciones en profundidad, los años 1978, 1984 y 2005. En bronce o en mármol, este *Torso femenino* alcanzaría todo su esplendor, pudiendo entonces apreciarse el juego de luces y sobras producido por el modelado, que con el actual material no es posible.

Satisfecho de esta obra y recién concluida, Burriel la expuso en París en la sección de Bellas Artes de la Exposición Internacional celebrada en el Grand-Palais. Posteriormente fue presentada en Zaragoza en el II Salón Regional de Bellas Artes de 1930<sup>8</sup> y dos años después, 1932, participara en la Exposición Nacional de Bellas Artes, el acontecimiento artístico más importante en aquellos años, en la que no obtiene ningún premio aunque sí el reconocimiento de la crítica.<sup>9</sup> Para Burriel supuso la primera participación en dicho certamen y su presentación en Madrid. Fallecido el artista, la obra ha sido expuesta en diversas ocasiones, entre las que destacamos: *Burriel*, Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, 1978; *Exposición antológica de los escultores aragoneses José Bueno 1884-1957 (primer centenario)*, Félix Burriel 1888-1976, en la Lonja de Zaragoza, 1984; y *La seducción de París: artistas aragoneses del siglo XX*, Ibercaja, Zaragoza y Huesca 2005. La obra ha sido objeto de estudio en una tesis doctoral sobre el escultor.<sup>10</sup>

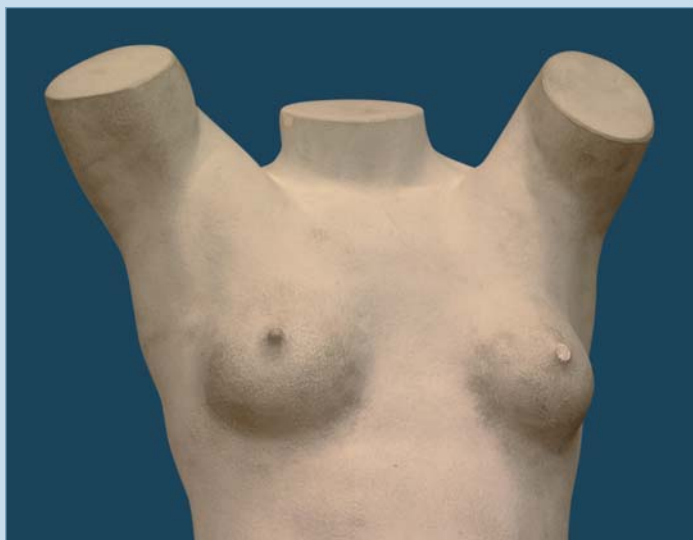
Félix Burriel está considerado como uno de los escultores aragoneses más relevantes de la primera mitad del siglo XX, perteneciente a la misma generación que Pablo Gargallo (1881) o José Bueno (1884) y algo mayor que Honorio García Condoy (1900). Su producción responde a las corrientes de orientación realista que imperan en la escultura española del momento al margen de los seguidores de las vanguardias. Su reconocimiento tuvo un ámbito más local que nacional, ya que trabajó y expuso fundamentalmente en Zaragoza.

José Ramón Morón Bueno

•••

- 1 Archivo Diputación Provincial de Zaragoza, leg. XIV-953, exp. 28, (1926).
- 2 *Ibidem*.
- 3 Archivo Diputación Provincial de Zaragoza, leg. XIV-957, exp. 70 (1927)
- 4 CALVO RUATA, José Ignacio, *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura, Escultura, Retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, pp. 364-365 y 381-382.
- 5 Archivo Diputación Provincial de Zaragoza, leg. XIV-960, exp. 120 (1928).
- 6 CLARK, Kenneth, *El desnudo*, col. "Alianza Forma", 18, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 89.
- 7 GAYA NUÑO, Juan Antonio, "Arte del siglo XX", en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XXII, Madrid, Plus Ultra, 1977, p. 67.
- 8 *Heraldo de Aragón*, 12 de diciembre de 1930, p. 2.
- 9 *Heraldo de Aragón*, 2 de junio de 1932, p. 3; y 3 de junio de 1932, p. 1.
- 10 MORÓN BUENO, José Ramón, *Dos escultores zaragozanos: José Bueno y Félix Burriel*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1990. Aparece catalogada en: <http://web.dpz.es/arscatalogi.es/> [NIG 1083]

## RESTAURACIÓN



El yeso es uno de los materiales más empleados para la realización de vaciados y para la realización de moldes, debido principalmente a su fácil manejo y a su buen precio. Las figuras de yeso tienen el inconveniente, además de su fragilidad, de ensuciarse fácilmente, ya que es un material muy poroso y de color claro. En el caso de este torso, el yeso estaba pintado con una pintura blanca plástica, lo que facilitó su limpieza con medios acuosos. Esta se realizó con hisopos humectados en agua destilada. Hoy en día para la limpieza de este material, cuando no aparece recubierto por ningún tipo de capa plástica, está dando buenos resultados el agar aplicado antes de su gelificación completa; consiguiendo de esta forma un aporte mínimo de agua y evitando así su penetración dentro del yeso.



Este libro,  
titulado  
***Joyas de un patrimonio IV. Estudios,***  
se acabó de imprimir  
el 28 de junio de 2012  
en los talleres  
de Calidad Gráfica Araconsa  
de la ciudad  
de Zaragoza,  
fecha en que se cumple  
el 98º aniversario del fallecimiento  
de Camillo Boito,  
pionero de la restauración científica







