

EL RETABLO MAYOR DE FUENTES DE JILOCA (ZARAGOZA): UN CASO PRÁCTICO PARA LA DOCENCIA DE LAS FUENTES DE LA HISTORIA DEL ARTE BARROCO



Rebeca Carretero Calvo

**EL RETABLO MAYOR DE FUENTES DE JILOCA
(ZARAGOZA): UN CASO PRÁCTICO PARA LA
DOCENCIA DE LAS FUENTES DE LA HISTORIA DEL
ARTE BARROCO**

REBECA CARRETERO CALVO



Centro de Estudios
Turiasonenses

Tarazona, 2013

Publicación nº 3.236
de la Institución «Fernando el Católico» (<http://ifc.dpz.es>) y
nº 79 del Centro de Estudios Turiasonenses
(www.ceturiasonenses.org)

ISBN: 978-84-695-8061-5

Cubierta: Lienzo de *San Juan Evangelista* del retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca (foto Julio Sánchez) y grabado del mismo tema de Crispín van de Passe.

© Del texto: Rebeca Carretero Calvo

© De las fotografías: sus autores

© De la presente edición: Centro de Estudios Turiasonenses

Índice

1. Aproximación a las fuentes artísticas españolas de los siglos XVII y XVIII_____ pág. 7

-Tipos de fuentes_____ pág. 9

1) Fuentes literarias_____ pág. 9

2) Fuentes documentales_____ pág. 22

2. Aplicación práctica del estudio de las fuentes de la Historia del Arte Barroco: el retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca_____ pág. 24

- La localidad zaragozana de Fuentes de Jiloca____ pág. 25

-El retablo mayor de Fuentes de Jiloca: la parte escultórica_ pág. 27

- La parte pictórica del retablo mayor de Fuentes de Jiloca__ pág. 43
 - Autor y cronología de los lienzos_____ pág. 68
 - El pintor aragonés Pedro García Ferrer_____ pág. 71
 - La policromía del mueble_____ pág. 79
- Conclusiones_____ pág. 84

1. Aproximación a las fuentes artísticas españolas de los siglos XVII y XVIII

Aunque las obras de arte son el objeto y en sí mismas la fuente primera de estudio para la Historia del Arte, el historiador del arte ha de recurrir para completar su información a los escritos sobre las obras de arte, que de este modo se erigen en fuentes secundarias para su estudio.

No obstante, en primer lugar, debemos clarificar el concepto de fuente. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define fuente en su octava acepción como «principio, fundamento u origen de una cosa» y en la décima acepción como «documento, obra o materiales que sirven de información o de inspiración a un autor».

En esta misma línea, el diccionario de María Moliner expresa que fuente es el «origen», el «sitio de donde se obtiene una noticia, conocimiento o información» y añade como ejemplo «las fuentes de la Historia». Justamente es esta última la definición que mejor se acomoda a nuestro tema.

Es preciso recurrir siempre a todo tipo de fuentes o documentos que proporcionen datos de conocimiento artístico, pero todavía más cuando

estudiamos la Antigüedad y la Edad Media por su escasez. En cambio, a partir del Renacimiento y en el Barroco las fuentes teóricas referidas al arte son abundantísimas debido al cambio de consideración de artista o de la pieza artística que genera una importante literatura.¹

Esta circunstancia nos acerca a una de las características del mundo moderno, en contraposición al antiguo y medieval, que es la capacidad de reflexionar sobre sus propias actividades. A partir del Renacimiento los artistas dignifican su quehacer poniéndose al nivel de los humanistas y reflexionando sobre el arte liberal y científico. Así, surge la teoría del arte en las fuentes literarias hacia las que el historiador del arte debe volverse constantemente.

Y es que poco a poco, en el desarrollo de la Historia del Arte como disciplina comenzado a finales del siglo XIX, se comprendió que el conocimiento de las obras de arte no era completo sin el estudio crítico de las fuentes y de los documentos escritos. De esta manera, se estableció un método de investigación al que contribuyó en gran medida la Escuela de Viena, pero sobre todo Julius von Schlosser.

A partir de entonces denominamos fuentes literarias a todos aquellos escritos sobre Arte que fueron objeto de consideración sistemática por parte de Schlosser en su obra *La literatura artística* publicada en Viena en 1924. Esta obra debe ser considerada como el texto fundacional de los estudios sobre las fuentes literarias para la Historia del Arte desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII.

¹ Joaquín YARZA LUACES, *Fuentes de la Historia del Arte I*, Madrid, Historia 16, 1997, pp. 7-12.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

En este libro Schlosser plantea una organización y sistematización del complejo mundo de las fuentes literarias diferenciando las propiamente teóricas de las críticas y de las historiográficas y establece una estructura tanto cronológica como conceptual de las mismas, que permanece todavía en la actualidad como punto de referencia.²

Tipos de fuentes

Las fuentes sobre arte pueden ser de dos tipos:

- 1) Fuentes literarias (impresas o manuscritas)
- 2) Fuentes documentales (inéditas o editadas)

1) Fuentes literarias

Entendemos por fuente literaria artística todo escrito que aborda un determinado tema del arte.

Podemos establecer hasta ocho tipos de fuentes literarias útiles para el esclarecimiento histórico de las obras de arte:

² Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Teoría del arte*, Madrid, Historia 16, 1996, pp. 33-36.

1. Fuentes puramente literarias en verso o en prosa que adoptan distintas formas: históricas, poéticas, narrativas, dramáticas, religiosas (como sermones o hagiografías), periegéticas y las biografías.
2. Obras literarias críticas referidas de una manera más concreta a valorar y enjuiciar, desde un punto de vista teórico, práctico o filosófico las obras de arte.
3. Fuentes literarias técnicas con normativa matemática, anatómica, de perspectiva o recetaria para el arte, así como de carácter enciclopédico o científico.
4. Fuentes literarias directas como los escritos de los propios artistas en forma de tratado, epistolario, diarios, cuadernos de memorias,³ notas de trabajo o escritos teóricos.
5. Fuentes testimoniales como inscripciones epigráficas, entrevistas, encuestas, declaraciones, etc.
6. Fuentes literarias que proceden de la legislación o textos legales como ordenaciones urbanísticas, legislación sobre gremios, impuestos fiscales, etc.
7. Fuentes gráficas entre las que podemos distinguir planos, dibujos, grabados y fotografías, con las que podemos documentar cambios en las obras de arte o la desaparición de obras de arte.
8. Fuentes bibliográficas: existen repertorios bibliográficos publicados⁴ o, de mayor inmediatez y totalmente actualizados, son los buscadores en

³ Un ejemplo para el caso aragonés es el estudiado en M^a Elena MANRIQUE ARA, «Un pintor artesano en la Zaragoza del último tercio del siglo XVII. El cuaderno de memorias de Felipe Gurrea», *Artigrama*, 15, (Zaragoza, 2000), pp. 345-370.

internet (Dialnet, Rebiun, Biblioteca Digital de Historia del Arte Hispánico, Biblioteca Digital Iberoamericana...).

Hasta la década de 1980 aproximadamente la literatura artística española había sido valorada muy negativamente pues los investigadores antiguos consideraron que los tratados españoles eran plagios de la teoría italiana. Este juicio hizo que investigadores y estudiosos no se interesaran por este tema ya que creían que iban a obtener resultados de escaso interés.

Sin embargo, en los últimos treinta años se ha intensificado el estudio de la literatura artística española desde un punto de visto histórico-social que está dando frutos muy interesantes. De hecho, en la actualidad abundan ya los estudios que analizan autores concretos y recogen sus obras completas.⁵

De los ocho tipos de fuentes nombrados, nos vamos a detener únicamente en dos: en las fuentes literarias directas y en las fuentes gráficas, sobre todo en los grabados como difusión de modelos y fuente de inspiración para los artistas, pues son, quizá, las más abundantes en la España del Barroco.

⁴ Véase José Enrique GARCÍA MELERO, *Aproximación a una bibliografía de la pintura española*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978; Antonio BONET CORREA (dir.), *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*, Madrid, Turner, 1980; o, para Aragón, Manuel EXPÓSITO SEBASTIÁN, *Bibliografía e información sobre patrimonio histórico-artístico aragonés*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1993.

⁵ Sirvan como ejemplo de este fenómeno los siguientes títulos: Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición, introducción y notas de M^a Elena Manrique Ara, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006; o Fr. Lorenzo de SAN NICOLÁS, *Arte y vso de Architectvra*, edición, transcripción, introducción y notas de Félix Díaz Moreno, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2008.

Las fuentes literarias directas españolas de los siglos XVII y XVIII se pueden dividir en 3 grupos según su contenido:⁶

1. Tratados de arte y arquitectura
2. Escritos en defensa de la pintura como arte liberal
3. Biografías de artistas

1. Tratados de arte y arquitectura:

Los principales tratados de arquitectura publicados en la España del siglo XVII fueron los de Fr. Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de la arquitectura* (1639; segunda parte en 1665); Diego López de Arenas, *Carpintería de lo blanco para los alarifes* (1633); Juan Caramuel, *De la arquitectura recta a la oblicua* (1678); Simón García, *Arquitectura y simetría de los templos* (1681-1683); Fr. Juan Ricci, *El tratado de la pintura sabia* (1659-1662) y *Breve tratado de arquitectura acerca del Orden Salomónico Entero* (1663); y Juan de Torija, *Breve tratado de todo género de bóvedas* (1661).

En el siglo XVII se escribieron en España tres grandes tratados de pintura titulados *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (Madrid, 1633); *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, concluido ya en 1638, pero publicado en Sevilla

⁶ Seguimos la sistematización de Karin HELLWIG, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999, pp. 41-69.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

en 1649; y *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* de Jusepe Martínez, escritos hacia 1675, pero publicados en 1853.

A estos habría que añadir los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* de José García Hidalgo, publicados en Madrid hacia 1693 que es, en realidad, un manual de dibujo pero de gran extensión.

En el siglo XVIII los tratados de arquitectura más importantes son los de Tomás Vicente Tosca, *Compendio matemático* (1712); Fr. Matías de Irala, *Metodo Sucinto i Conpendioso de Cinco Simetrias apropiadas a las Cinco Ordenes de Arquitectura adornada con otras reglas utiles* (1730); Agustín Zaragoza, *Escuela de arquitectura civil* (1738); y Sebastián Fernández de Medrano, *El arquitecto perfecto en el arte militar* (1708).

Entre los tratados de pintura del siglo XVIII destaca sobremanera *El Museo Pictórico y Escala Óptica* de Antonio Palomino, publicado en dos volúmenes en 1715 y 1727.⁷

2. Obras en defensa de la pintura como arte liberal:

Los textos en defensa de la pintura como arte liberal se escriben sobre todo en el ambiente cortesano de Madrid, en el que los pintores mostraron una

⁷ Una aproximación al contenido de todos los tratados mencionados se encuentra en José Enrique GARCÍA MELERO, *Literatura española sobre artes plásticas*, Madrid, Encuentro, 2002, 2 vols. (vol. 1, *Bibliografía impresa en España entre los siglos XVI y XVIII*).

mayor preocupación que en otras ciudades por la revalorización social de su trabajo, aunque también se conservan dos memoriales de este tema escritos en la ciudad de Zaragoza.

Los pintores sentían que la sociedad española del Seiscientos no les daba el lugar que debían ocupar pues la pintura tenía que ser considerada como un arte liberal y no como un trabajo manual.⁸

Los autores de estos textos son variados y suelen ser juristas, poetas o humanistas. Se trata tanto de tratados de gran envergadura como de escritos menores. Entre los tratados amplios se encuentra la *Noticia general para la estimación de las artes* del jurista Gaspar Gutiérrez de los Ríos (Madrid, 1600), dedicada al duque de Lerma, y los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura. Que es liberal y noble de todos los derechos* del también jurista Juan Alonso de Butrón (Madrid, 1626).

Mientras que escritos de menor envergadura, aunque de gran interés son el Memorial del año 1677 presentado a las Cortes de Aragón y dirigido a Carlos II por los pintores de Zaragoza defendiendo la nobleza y liberalidad de la pintura que se ha atribuido a Jusepe Martínez, estudiado de forma pormenorizada por M^a Elena Manrique Ara.⁹ A la vez que el de los pintores, se

⁸ Para una profundización sobre esta interesante cuestión véase Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 1976 (reedición de la Diputación Provincial de Granada, 1995).

⁹ M^a Elena MANRIQUE ARA, «De memoriales artísticos zaragozanos (I). Una defensa de la ingenuidad de la pintura presentada a Cortes de Aragón en 1677», *Artigrama*, 13, (Zaragoza, 1998), pp. 277-294.

redactó un memorial de los escultores de Zaragoza con la misma pretensión que el anterior, que también ha sido analizado por M^a Elena Manrique que le atribuye igualmente a Jusepe Martínez.¹⁰

3. Biografías de artistas:

En la España del Barroco no hay una literatura de vidas de artistas como en la Italia de los siglos XVI y XVII. De hecho, tenemos noticia de pocos libros de biografías de artistas y de estos o bien no se llegaron a terminar y no se publicaron o han desaparecido.

En el primer caso se encuentra el libro de Lázaro Díaz del Valle (1606-1669) que comenzó a trabajar en 1656 en un texto que no concluyó. Él era genealogista, historiador y músico de la corte de Felipe IV. El manuscrito se conserva en la Biblioteca del Departamento de Historia del Arte del Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y está dividido en dos partes: la primera, titulada *Origen e Ylustracion del nobilissimo y real arte de la pintura* (1656-1659), está dedicada al monarca; en ella comienza defendiendo la liberalidad de la pintura; la segunda parte, más breve, se data en 1659 y se titula *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices*, donde menciona muchos pintores con honores especiales y se lo dedica a Velázquez.

¹⁰ M^a Elena MANRIQUE ARA, «De memoriales artísticos zaragozanos (II). Un alegato sobre la escultura (ca. 1677) y sus deudas con los "Discursos" de Jusepe Martínez», en *Imafronte*, 14, (Murcia, 1999), pp. 109-139.

Entre los biografías de artistas desaparecidas se encuentran las del pintor Francisco de Solís y la biografía de Velázquez de Juan de Alfaro y Gámez, uno de sus discípulos. Será Antonio Palomino quien nos informará de la existencia de ambas.¹¹

No obstante, debemos señalar que la última parte del tratado de Jusepe Martínez –la 9ª, titulada «Del historiar con propiedad»– está dedicada a recoger las biografías de los pintores italianos más célebres, así como de los pintores de la corte de Madrid y de los aragoneses de los siglos XVI y XVII.¹²

Por su parte, el estudio de las fuentes gráficas del Barroco constituye un tema verdaderamente apasionante que en los últimos años está dando unos frutos muy interesantes, sobre todo en el campo de la pintura. Es cierto que en la historiografía artística del siglo XIX ya se apuntaron ejemplos concretos que evidenciaban que los pintores españoles utilizaban modelos ajenos, particularmente grabados, para crear sus obras. Por ejemplo, Ceán Bermúdez en 1826 ya se percató de que Murillo se había inspirado en el *Cupido* de Stefano della Bella (1644), que ilustra una edición de la *Metamorfosis* de Ovidio, para crear su *Buen Pastor* (h. 1660, Museo del Prado).

Sin embargo, estos primeros estudiosos hablaban de plagio, de robar, de mentir, del poco disimulo existente en esta práctica. Sólo en la historiografía artística actual se ha dejado de utilizar el concepto de «plagio» para hablar de

¹¹ Francisco CALVO SERRALLER, *Fuentes de la Historia del Arte II*, Madrid, Historia 16, 2001, pp. 103-137; y Karin HELLWIG, *La literatura artística...*, ob. cit., pp. 55-57.

¹² Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, ob. cit., pp. 187-298.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

esta práctica de los pintores españoles, indicando que este proceso no desmerece la capacidad creativa del pintor. Uno de los estudios más sólidos de este tema y que ha constituido un modelo a seguir ha sido el de Alfonso E. Pérez Sánchez titulado *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*.¹³ Sin ser exhaustivos, un estudio excepcional para la pintura andaluza del siglo XVII es la tesis doctoral de Benito Navarrete Prieto.¹⁴

Los tratadistas españoles como Francisco Pacheco o Palomino señalan que, a la hora de contratar una obra, el cliente expresaba si deseaba tener una copia por razones de gusto o de devoción o si quería tener un original y por lo tanto su precio sería más elevado. Incluso en muchos casos era el propio comitente el que privaba al artista de su capacidad creadora encargándole que realizara una copia determinada. Éste es el caso de Bartolomé Esteban Murillo con la pintura de *San Pedro Arbués* (Museo del Hermitage) encargada por el Santo Oficio de Sevilla que le pidió que siguiera el grabado creado por Pedro de Villafranca en 1647 para ilustrar la vida del santo aragonés.

Por el contrario, hay también testimonios que hablan del poco esfuerzo de algunos artistas por buscar lo nuevo y elaborado, socorriéndose en el uso de estampas. Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* habla de los artistas que trabajan mucho con estampas cuando dice:

¹³ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza, 1993.

¹⁴ Benito NAVARRETE PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

Muchísimos, en grande opinión de maestros, no pasan de este camino y se contentan con saberlo encubrir, y duermen descuidados de muchas invenciones, porque, cuando se les ofrece, hallan socorro en los trabajos y estudios de los pasados con sobrada abundancia. Y yo he conocido algunos que tuvieron bizarro talento para pasar adelante con propios estudios y caudal, y por hallar siempre de qué valerse, no temieron juicio y cargo de los más doctos en esta facultad; y se contentaron con el aplauso común que examina estas cosas muy superficialmente. No se condena en ninguna manera el seguir este camino y ejercitarse en él mucho tiempo, mientras un hombre no se halla con el suficiente caudal; condénase empero la negligencia en no aspirar a lo mejor y más perfecto los que tienen lindo natural y gallardo espíritu de pintores.

En este mismo sentido, Palomino decía que «ha de usar el aprovechado de las estampas, considerándolas medios para el estudio, no como fines para el descanso».

Pero los tratadistas no estaban oponiéndose al uso de estampas. De hecho, Giorgio Vasari reconocía que todos los artistas se valían de la producción ajena, pero que lo que no se debía hacer era copiar literalmente, sino que debían adaptar las composiciones, dándoles un nuevo tono. Es decir, que la invención partiría de algo precedente para poder crear algo nuevo.

Pacheco también estará de acuerdo con esta afirmación cuando señala:

La invención procede de buen ingenio, y de haber visto mucho, y de la imitación, copia y variedad de muchas cosas, y de la noticia de la historia, y mediante la figura y movimiento de la significación de las pasiones, accidentes y

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

afectos del ánimo, guardando propiedad en la composición y decoro de las figuras.

Así que podemos concluir que la calidad y originalidad de la pintura estaría condicionada por la capacidad del artista en utilizar los modelos ajenos y transformarlos. Por tanto, los grabados serán apoyos para el pintor y los usará mucho más en el periodo de aprendizaje.

Jusepe Martínez, por ejemplo, estaba de acuerdo con esta manera de trabajar cuando manifiesta:

Para aviso y ejemplar de esta doctrina [la unidad de la composición pictórica], valdráse nuestro estudioso de estampas de excelentísimos maestros, que estos le darán el suficiente desengaño, aunque algunos fantásticos y soberbios, como ignorantes de toda verdad, han vituperado este modo de estudio, viendo claramente que los antiguos han sido con sus ejemplares el adelantamiento de los modernos.

Así vemos cómo el uso de estampas en la pintura nos acerca a cómo era el proceso de aprendizaje de un pintor: primero, copia de maestros anteriores, de grabados de obras de calidad, es decir, imita, para luego contemplar el natural, la naturaleza, y crear sus propias composiciones que se nutrirán de ese bagaje aprendido.¹⁵

Pero, ¿cómo llegaban a España todos estos grabados extranjeros? ¿Cómo era la recepción de estos modelos artísticos?

¹⁵ *Ídem*, pp. 25-73.

Lo primero que debemos de señalar es que en España se realizaron muy pocas estampas en comparación con Alemania, Flandes e Italia. Desde el siglo XVI se difundieron por nuestro país infinidad de grabados procedentes de estos países divulgando composiciones, ideas artísticas y nuevas formas estéticas de manera que se expandió la obra de los artistas extranjeros.

Así, la estampa se convirtió en un medio cultural muy fácil de transportar que, aparte de ser utilizada por los artistas, era también objeto de colección y de devoción de la población. Pero, para darnos cuenta de la gran importancia que tenían las estampas en los artistas del momento y también para averiguar cómo llegaban a nuestro país, debemos citar el testimonio del pintor, historiador y crítico de arte Ceán Bermúdez (1749-1829) que era aficionado al coleccionismo de grabados:

Las [estampas] que poseo son muy apreciables, y no pocas raras y muy buscadas. Las compré en Sevilla, emporio en otro tiempo cuando florecían allí las artes con el impulso del comercio de América y con el tráfico de alemanes, holandeses, flamencos y franceses que traían las estampas grabadas en sus países para estudio de nuestros profesores. Y como no perdí jueves alguno en los veinte y cuatro años que residí en aquella ciudad sin concurrir a la feria y baratillo donde se venden, ni dejé de visitar las almonedas de los artistas que se morían, conseguí juntar una abundante copia de muchas, que probablemente contribuyeron a perfeccionar en el arte al sabio pintor Francisco Pacheco, a su yerno Diego Velázquez, al licenciado Roelas, a su discípulo Zurbarán, a los herreras y Castillos, al correcto Alonso Cano, al gracioso Murillo, y demás profesores sevillanos, como lo indicaban su antigüedad, ciertas señales, cifras y

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

aun firmas de sus poseedores, las que pasando de mano en mano llegaron por fortuna a las mías.

Los sistemas de adquisición de estampas conocidos en los siglos del Barroco fueron, en primer lugar, la figura del vendedor o mercader de estampas no está todavía precisada, pero lo que sí sabemos es que generalmente eran flamencos y franceses. Este material llegaba desde Flandes a España por barco.

Las fuentes literarias y documentales nos indican también que las estampas formaban parte del repertorio de venta de los ciegos, que las vendían en las puertas de las iglesias y de los conventos. Estos eran acompañados y ayudados por los llamados «mozos de estampas».

Otro mecanismo de adquisición de estampas es en la almoneda pública de los bienes de pintores o escultores. Antonio Palomino nos informa de que Alonso Cano compraba así estampas e incluso pujó para hacerse con libros y grabados. De hecho, sabemos que en la almoneda de Vicente Carducho en 1638 compran estampas de su propiedad Antonio de Pereda, Alonso Cano y Francisco de Herrera.

Otra manera era por compra directa de un artista a otro; y, por último, los pintores legaban en sus testamentos sus estampas a sus discípulos.¹⁶

¹⁶ *Ídem*, pp. 77-83.

2) Fuentes documentales

Junto a las fuentes literarias artísticas se sitúan los documentos o fuentes documentales que son los datos históricos relacionables con la obra artística, es decir, escritos que aportan datos históricos para la identificación o atribución de las obras de arte.

Los datos históricos (los documentos) pueden ser de dos tipos: inéditos por haber sido extraídos directamente mediante investigación de archivo o editados porque pueden proceder de colecciones de fuentes documentales ya publicadas.¹⁷

Hay muchos tipos de archivos a los que el historiador del arte puede acudir para encontrar documentación útil. De ellos, los más importantes son los archivos nacionales (como el Archivo Histórico Nacional o el Archivo de la Corona de Aragón), regionales (como el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid o el del Reino de Valencia), históricos provinciales (como los de Zaragoza, Huesca o Teruel), los archivos de las diputaciones provinciales (como

¹⁷ Para el caso del arte aragonés resultan de gran interés y ayuda los siguientes títulos: Ángel SAN VICENTE, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991; José Antonio ALMERÍA y otros, *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio documental*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1983; Ana Isabel BRUÑÉN IBÁÑEZ, M^a Luisa CALVO COMÍN y M^a Begoña SENAC RUBIO, *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675). Estudio documental*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1987; y Ana Isabel BRUÑÉN IBÁÑEZ, Luis JULVE LARRAZ y Esperanza VELASCO DE LA PEÑA (coords.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2005 y 2006 (edición digital en <http://ifc.dpz.es/publicaciones/ver-coleccion/id/7>).

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

el Archivo-Biblioteca de la Diputación de Zaragoza), o los archivos diocesanos (Archivo Diocesano de Zaragoza, Huesca, Teruel, Tarazona, Barbastro, Jaca, etc.).

Sin embargo, los principales archivos con documentación artística son los de protocolos notariales en los que se registran básicamente actos de carácter jurídico testificados ante notario como contratos de obras, pagos, inventarios de bienes, tasaciones de obras de arte, contratos de aprendizaje de artistas, testamentos de artistas, etc.

También los archivos parroquiales y catedralicios guardan datos de interés para la Historia del Arte que se pueden encontrar en los *Quinque Libri*. Igualmente son importantes los archivos monásticos y los conventuales, los archivos municipales, judiciales, de museos, archivos fotográficos o los archivos del Ejército. A todos ellos el historiador del arte puede recurrir en busca de corroboración documental para su estudio artístico.

Pero de lo que no nos debemos de olvidar es del enorme interés que posee la obra de arte como fuente para la misma obra de arte. La obra de arte constituye, en sí misma, un valioso documento y un testimonio indispensable y singular para conocer el devenir de las sociedades. Por ello, resulta imprescindible el estudio de la obra de arte en su contexto socio-cultural como punto de partida para el análisis de los diferentes factores y circunstancias implicadas en el proceso de creación de la obra artística. Por eso es preciso aprender a apreciar el arte en el contexto de la cultura visual de cada momento histórico, incidiendo a la vez en el hecho de que las obras artísticas tienen otra dimensión al perdurar a través del tiempo como objetos susceptibles de usos y funciones sociales diferentes en cada época.

2. Aplicación práctica del estudio de las fuentes de la Historia del Arte Barroco: el retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca

La restauración del retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca, auspiciada por la Diputación Provincial de Zaragoza en 2005, nos permitió acercarnos de una manera profunda al estudio de este interesante mueble. Los pasos seguidos en la investigación que llevamos a cabo y sus resultados pueden servir de paradigma para la utilización de las fuentes artísticas del Barroco pues, como veremos en las páginas sucesivas, todas ellas nos ofrecieron conclusiones de suma importancia para acotar no sólo el análisis de esta obra de arte, sino también la biografía y la producción pictórica del pintor aragonés Pedro García Ferrer.¹⁸

En primer lugar, después de aproximarnos brevemente a esta población aragonesa y a su templo parroquial, realizaremos el análisis formal del retablo – tanto de la parte escultórica como de la pictórica– para posteriormente

¹⁸ El primer análisis histórico-artístico de este retablo se encuentra en Rebeca CARRETERO CALVO, «Estudio histórico y artístico», en VV.AA., *El retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca*, Zaragoza, Servicio de Restauración de la Diputación Provincial de Zaragoza, 2007, pp. 29-89.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

acometer el estudio histórico-artístico del mueble a partir de las fuentes para la Historia del Arte Barroco.

La localidad zaragozana de Fuentes de Jiloca

Fuentes de Jiloca está situada a 102 km al suroeste de la capital aragonesa y se ubica en la depresión ibérica de Calatayud-Daroca, en la margen derecha del río Jiloca. Pertenece a la actual comarca administrativa Comunidad de Calatayud, aunque anteriormente formó parte del Partido Judicial de Daroca.¹⁹ Desde al menos mediados del siglo XIII se incluye en la Comunidad de Calatayud, tierra de realengo cuya jurisdicción eclesiástica rige el arcedianado de Calatayud,²⁰ dependiente de la diócesis de Tarazona.

Su iglesia parroquial, dedicada a Nuestra Señora de la Asunción, presenta planta de salón de tres naves separadas por pilares cilíndricos cubiertas por bóvedas de crucería estrellada [fig. nº 1]. Fue construida por Juan y Francisco Marrón, Juan de Cumista y Juan de Mendizábal entre 1574 y 1581, siguiendo un diseño del alarife Gabriel Meçot.²¹ Durante la primera mitad del siglo XVII se

¹⁹ José Luis PANO GRACIA, *Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI: las hallenkirchen o iglesias de planta de salón*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 1999, Serie Microfichas, p. 259.

²⁰ José Luis CORRAL LAFUENTE, «El obispado de Tarazona en el siglo XIV. II. Las propiedades episcopales», *Tvriaso*, II, (Tarazona, 1981), pp. 217-218 y 222-225.

²¹ José Luis PANO GRACIA, *Arquitectura religiosa...*, ob. cit., pp. 257 y 263.

concertarían varios de los retablos conservados en el templo en la actualidad entre los que se encuentra el mayor.²²



Fig. 1. Interior de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca. Foto Jorge Miret.

²² Agustín RUBIO SEMPER, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1980, pp. 75-79.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca: la parte escultórica

Se trata de un retablo de grandes dimensiones que ocupa la totalidad del ábside de la iglesia [fig. nº 2]. Sustituye a uno anterior «de pinçel so la invocacion y con la himagen de Nuestra Señora de bulto con mantico de damasco blanco y todo bien adornado»,²³ tal y como se describe en la visita pastoral del obispo de Tarazona Fr. Diego de Yepes efectuada el 16 de septiembre de 1605.

Nos encontramos ante una máquina de madera estructuralmente compuesta por sotabanco, banco, dos cuerpos divididos en tres calles y ático.

El sotabanco, separado del suelo por un pedestal, se adelanta en los laterales. En ellos muestra, simétricamente, el escudo de Fuentes de Jiloca sobre cueros recortados, flanqueados por dos figuras antropomorfas cuyos cuerpos culminan en flores y frutos ensartados. Una roseta rodeada por motivos geométricos adorna las zonas entrantes. Sobre esta parte, el banco avanza para soportar las columnas del primer cuerpo y se interrumpe en el centro para acoger el templete eucarístico. Éste, a su vez, se adentra en la calle central del cuerpo principal remarcando así su gran importancia en el conjunto.

El tabernáculo [fig. nº 3] es un pequeño templo de planta pseudocentral, puesto que no es independiente de la máquina, sino adosado a ella que se

²³ Archivo Diocesano de Tarazona, Caja 598, Visitas pastorales 1604-1607, *Quadernos de visita del arcedianato de Calatayud hecha por el señor obispo don Diego de Yepes desde 31 junio 1605 hasta 12 de noviembre de 1606*, Visita de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca de 16 de septiembre de 1605.

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 representación 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, de la que en seguida trataremos.

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 cardenal, 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.

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,

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

además, con querubines, roleos vegetales, seres fantásticos que asemejan sirenas, y rostros femeninos.



Fig. 2. Retablo mayor de Fuentes de Jiloca. Foto R. Carretero.



Fig. 3. Tabernáculo expositor de Fuentes de Jiloca. Foto Rafael Lapuente.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

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 inmaculista 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.²⁴

La predela presenta dos escenas narrativas, la *Adoración de los Magos* en el lado del Evangelio, y la *Adoración de los pastores* en el de la Epístola, flanqueadas por los cuatro Evangelistas acompañados de sus respectivos atributos: *San Lucas* y *San Juan* rodean la *Adoración de los Magos*, mientras que *San Mateo* y *San Marcos* circundan la *de los pastores*. *San Juan Bautista*, a la izquierda, y *San Antonio de Padua*, a la derecha, aparecen representados en los netos de las columnas de los extremos del segundo cuerpo. Querubines, roleos vegetales y frutas completan el repertorio decorativo de la máquina.

En la *Adoración de los Magos*, bajo un portal ubicado a la izquierda de la escena, aparecen San José, la Virgen y el Niño sentado en el regazo de su madre, mientras que los Reyes de Oriente, ataviados con ricos ropajes, ocupan

²⁴ Para más información véase Rebeca CARRETERO CALVO, «Sagrario de Fuentes de Jiloca», en José Ignacio Calvo Ruata (coord.), *Joyas de un Patrimonio IV*, catálogo de la exposición, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, pp. 290-293.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

los dos tercios restantes de la misma. Encontramos en primer término al rey de más edad, sin corona, arrodillado ante Jesús besándole el pequeño pie. Otro de los Magos, en segundo plano, mira hacia el Niño y sujeta entre sus manos su presente. El Rey negro parece que se acerca hacia ellos con su regalo acompañado por un lacayo que le sostiene la capa. Al fondo vemos la estrella que les indicó el camino hacia Belén. Esta composición sigue muy de cerca el grabado del mismo tema realizado por Cornelis Cort a partir de un dibujo de Federico Zuccaro²⁵ [figs. núms. 4 y 5].

En la *Adoración de los pastores* [fig. nº 6], obra peor resuelta que la anterior, San José, la Virgen y Jesús cobran mayor protagonismo, pues ocupan la mitad de la escena. San José, a la izquierda, aparece con las manos juntas en actitud orante sentado bajo el portal dentro del que podemos distinguir al buey y la mula en una posición imposible. Delante de los animales, dentro de una cuna sobre la que parece estar haciendo equilibrios para no caerse, encontramos al Niño. Detrás de él, la Virgen sujeta el pequeño lecho con la mano izquierda y toca la cara del buey con la derecha, debido a la falta de profundidad y proporción de los personajes con respecto al pesebre que actúa como fondo. Completando la otra mitad de la escena hallamos a dos pastores vestidos con ricas telas que parecen ser hermanos gemelos. El primero, situado detrás de la Virgen en segundo término, se inclina hacia la Familia, se lleva la siniestra al pecho mientras levanta su diestra señalando hacia el cielo. El segundo parece encontrarse ajeno a lo que sucede a su lado y porta en su mano derecha un bastón que ha perdido su parte inferior.

²⁵ Walter L. STRAUSS y Tomoko SHIMURA (eds.), *The illustrated Bartsch*, 52, *Netherlandish Artists. Cornelis Cort*, Nueva York, Abaris Books, 1986, grabado nº 38 (59), p. 47.



Fig. 4. Relieve de la Adoración de los Magos. Foto Rafael Lapuente.

Por último, señalar que la composición de ambas escenas es muy similar a la de los mismos temas incluidas en el banco del retablo mayor de la colegiata de Santa María de Calatayud, levantado entre 1610 y 1614

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

aproximadamente y atribuido al ensamblador afincado en Calatayud Jaime Viñola y al escultor bilbilitano Pedro de Jaúregui.²⁶



Fig. 5. Adoración de los Magos, grabado de Cornelis Cort.

²⁶ Agustín RUBIO SEMPER, *Estudio documental...*, ob. cit., pp. 19-20; y Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la Colegiata de Santa María y la consolidación de la escultura romanista bilbilitana», en *Actas del VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, pp. 14-45.

Los dos cuerpos que conforman el retablo de Fuentes de Jiloca se componen de tres calles flanqueadas por cuatro columnas de orden corintio, conforme el tratadista italiano Jacopo Vignola establecía en su *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura*.²⁷ Las del primer cuerpo, de dimensiones ligeramente superiores a las del segundo, presentan su tercio inferior decorado por roleos vegetales, mientras que el resto del fuste aparece entorchado. Éstas soportan fragmentos de entablamento ornados con querubines y una cornisa corrida adornada con denticulos. La calle principal, levemente más ancha que las laterales, está presidida por la imagen de la *Asunción de Nuestra Señora*, titular del templo, cobijada bajo un nicho semicircular avenerado en cuyas enjutas distinguimos querubines. Las calles laterales están compartimentadas en dos por una moldura con el propósito de albergar sendos lienzos.

La *Asunción de la Virgen* [fig. nº 7] es una escultura exenta de canon próximo al natural y perfectamente tallada también en su reverso. María, ataviada con un vestido hasta los pies que casi los oculta y cubierta con una amplia túnica de ricos plegados, no separa los codos del tronco, abre las manos y levanta ligeramente el rostro. Éste, de proporciones demasiado alargadas, no nos muestra la extrema belleza de Nuestra Señora a la que el arte nos tiene acostumbrados, y refleja el estilo escultórico del artífice, puesto que las demás imágenes del retablo exhiben idénticos rasgos.

²⁷ *Regola delli cinque ordini d'architettura di M. Iacomo Barozzio da Vignola*, introducción de Pascual Sellés Cantos, Valencia, Universidad Politécnica, 2002 [facsimil de la ed. de Roma, 1562].



Fig. 6. Relieve de la *Adoración de los pastores*. Foto Rafael Lapuente.

De factura más feliz resultan los cuatro querubines envueltos en nubes que adornan la peana que soporta a la Virgen. Ésta luce los cabellos ondulados retirados de la cara aunque sueltos sobre los hombros y la espalda agrupados en mechones. La rodean cuatro rollizos angelotes que la elevan a los cielos, pues ella, a diferencia de su Hijo, no puede ascender por sí misma. De esta

manera, nos encontramos ante la representación de la *Asunción corporal* de la Virgen fuera de la tumba donde había sido sepultada por los Apóstoles.²⁸



Fig. 7. *Asunción de la Virgen*. Imagen titular del retablo mayor de Fuentes de Jiloca.

Foto Julio Sánchez.

²⁸ Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1/ vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 638.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

Un frontón curvo partido remata el cuerpo principal y da paso al segundo, de estructura similar al anterior. Dividido igualmente por columnas de capitel corintio, esta vez presentan todo su fuste entorchado con éntasis, tal y como prescribía Vignola. De igual modo que en el primero, las columnas flanquean las tres calles, pero ahora las dos centrales soportan un entablamento corrido decorado por roleos vegetales y querubines, cuyo friso se rompe en las laterales para convertirse en un pequeño fragmento ornado sólo con querubines. Tanto éste como el cuerpo principal cuenta con retropilastras con sus correspondientes retroentablamentos, cuyo exorno se limita a sencillos ensartos de frutos. Las columnas de los extremos descansan en pedestales con relieves.

La calle central del segundo cuerpo está regida por un lienzo rodeado por un marco agallonado con orejas. Las laterales aparecen divididas en dos por una moldura para albergar lienzos, de forma idéntica al cuerpo anterior.

El conjunto está coronado por un ático de calle única compuesta por un marco con orejas que circunda un lienzo. Está flanqueado por dos pilastras ganchudas y dos columnas corintias de fuste entorchado, todo con su correspondiente entablamento decorado. A ambos lados, dos grandes aletones de curva y contracurva lo enmarcan. Finalmente, dos figuras masculinas de bulto rematan la máquina en los extremos, así como un frontón semicircular partido y avolutado.

Finalmente, cuatro esculturas de bulto ocupan lugares preeminentes del retablo y comparten características formales con las ya estudiadas. Así, la imagen de *Cristo Resucitado* mostrando sus estigmas, sólo cubierto por un

amplio manto, sobre una peana en forma de nube, con gesto amanerado y en ligero *contrapposto*, preside el segundo cuerpo de la máquina, acomodado en el hueco que origina el frontón curvo partido que corona la calle central del cuerpo principal.

Flanqueando el ático, en los extremos, sobre plintos, encontramos a *San Pablo*, en el lado de la Epístola, en contraposto, con gesto serio, sujetando la espada –de la que sólo se conserva la empuñadura– con la mano derecha que adelanta y portando un libro con la izquierda que apoya en su cadera. Simétricamente, en el lado del Evangelio, se sitúa *San Pedro*, de idénticas características formales. Por último, en el frontón curvo partido y avolutado del ático, rematando el retablo, hallamos el busto de *Dios Padre* bendiciente con la diestra y sosteniendo la bola del mundo con la siniestra [fig. nº 8].

Esta descripción nos lleva a asegurar que nos encontramos ante un retablo protobarroco 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 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,

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

introduciendo aletones de curva y contracurva, así como frontones semicirculares partidos.²⁹



Fig. 8. Escultura de *Dios Padre* del ático. Foto Julio Sánchez.

²⁹ Sobre las características de los retablos protobarrocos véase, entre otros, José Javier VÉLEZ CHAURRI, *El retablo en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1990, pp. 155-162; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993, p. 64; y Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI (dir.), *Erretaulak*, Vitoria, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2001, t. I, pp. 243-265.

A pesar de que no disponemos de noticias documentales que acrediten la fecha y autoría tanto de la parte escultórica como de la pictórica del retablo, Rubio Semper localizó una época otorgada por Bernardino Vililla y Pedro Virto, escultores de Calatayud, de 22 de diciembre de 1642, a favor de un jurado del consistorio de Fuentes de Jiloca,³⁰ sin duda contratante de esta máquina, pues su heráldica se esculpió en el sotabanco.

Asimismo, el profesor José Luis Pano halló en el libro de la pecha real y vecinal de Fuentes diferentes salidas por traer y colocar el «retablo» entre 1643 y 1644, sin ninguna otra referencia, lo que lleva a pensar que podría tratarse del mayor.³¹ Además, Rubio Semper señala que ambos artífices llevaron a cabo el retablo de la Virgen del Rosario de la misma parroquia, ya concluido en 1641 puesto que ellos mismos contratan con los hermanos Ortiz de Ibaraz su policromía.³²

A esto debemos añadir que el mueble mayor de Fuentes de Jiloca exhibe evidentes concomitancias formales con la escultura del retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona que ha sido recientemente atribuida a los bilbilitanos Virto y Vililla y datado hacia 1648-1649.³³ Por estos datos consideramos que es más que posible que la mazonería de esta obra fuera realizada por Pedro Virto y sus imágenes por Bernardino Vililla entre 1640

³⁰ Agustín RUBIO SEMPER, *Estudio documental...*, ob. cit., p. 80.

³¹ José Luis PANO GRACIA, *Arquitectura religiosa...*, ob. cit., p. 292.

³² Agustín RUBIO SEMPER, *Estudio documental...*, ob. cit., p. 77.

³³ Rebeca CARRETERO CALVO, «De barios colores con mucha hermosura. Escultura y pintura en el retablo de la iglesia de San Francisco de Tarazona (1649-1653)», *Artigrama*, 25, (Zaragoza, 2010), pp. 433-463.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

y 1644, cronología que se corresponde totalmente con sus características formales.

La parte pictórica del retablo mayor de Fuentes de Jiloca

Diez óleos sobre lienzo de idénticas dimensiones completan el retablo y se distribuyen entre las calles laterales, la casa central del segundo cuerpo y la del ático. Representan a la *Virgen* –en la parte inferior de la calle lateral del cuerpo principal– y a *Cristo bendicente* –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.

En primer lugar, *Cristo* [fig. nº 9] se representa con el hombro hacia atrás aunque prácticamente de frente, con semblante serio, ojos inquietantes, barbado y con el cabello largo del que emergen pequeños rayos

resplandecientes. Bendiciente con la mano derecha y sosteniendo el orbe con la izquierda que apoya en el antepecho ubicado en primerísimo plano, viste un amplio manto rojo prendido en el pecho por un valioso broche que cubre una túnica morada.

La figura parece encontrarse en un interior arquitectónico y entre sus columnas divisamos, bajo un cielo enrarecido, un agreste paisaje en el que distinguimos una terrible escena: un hombre ha sido crucificado y dos personajes ataviados con armaduras se sitúan delante de él. Se trata del martirio de Jesucristo que el pintor ha reflejado con rápidos trazos, sin mucha definición, características que reiterará en los demás lienzos. En la parte inferior del cuadro leemos la inscripción *FVNTES DOCETE OMNES GENTES*.

El lienzo de la *Virgen* [fig. nº 10] comparte grandes semejanzas con el anterior. María aparece nimbada, con el rostro afligido y apesadumbrado que, sin embargo, muestra una gran belleza idealizada. Se presenta de frente, situada detrás de un pretil en el que se apoyan varios símbolos de la Pasión de Cristo, concretamente un martillo, la corona de espinas y los tres clavos de la cruz. Abre las manos y las cruza sobre su pecho y viste una túnica roja, un velo blanco y un manto de color amarronado.

Como en la pintura de su Hijo, la Madre de Dios se ubica en el interior de una construcción de raigambre clasicista –distinguimos un alto plinto que soporta una columna de fuste acanalado– que deja divisar al fondo, bajo un cielo plomizo, la Virgen con siete espadas clavadas en el corazón como representación de los siete momentos más dolorosos de la vida de Jesús.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...



Fig. 9. *Cristo*. Pintura del retablo mayor de Fuentes de Jiloca. Foto Julio Sánchez.



Fig. 9. *Virgen*. Pintura del retablo mayor de Fuentes de Jiloca. Foto Julio Sánchez.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINVM es la inscripción que acompaña a esta imagen.

San Judas Tadeo [fig. nº 11] se encuentra de perfil, mirando hacia el cielo, representado como un hombre joven, barbado y nimbado. Alarga los brazos y los une para sujetar un libro cerrado que apoya levemente sobre el antepecho del primer término. Viste túnica marrón y manto negro. De igual manera que en los lienzos anteriores, el santo se sitúa bajo un edificio.

Al fondo distinguimos un templete columnado de planta centralizada en lo alto de un montículo; en sus faldas tres personajes masculinos a pie enarbolan palos que van a descargar con todas sus fuerzas sobre otra figura nimbada y arrodillada que levanta un brazo implorando, suplicio tras el que este apóstol falleció. Un caballo al galope se acerca a la escena cuyo jinete sostiene una bandera.

La inscripción *CREDO ET IN IESVM CHRIST[V]M FILIV[M] EIVS VNIC[V]M DOMINVM] NO[STRVM]* completa el lienzo.

Prácticamente de tres cuartos aparece representado *San Juan Evangelista*, muy joven, imberbe, con el cabello largo y con el rostro muy iluminado, mirando al espectador [fig. nº 12]. Va ataviado con una túnica color verde botella y un manto rojo que sólo cubre su hombro derecho. En la siniestra porta un libro casi cerrado en el que marca una página con el dedo índice, dando la sensación de que le hemos sorprendido leyendo.



Fig. 11. *San Judas Tadeo.* Pintura del retablo mayor de Fuentes de Jiloca.
Foto Julio Sánchez.

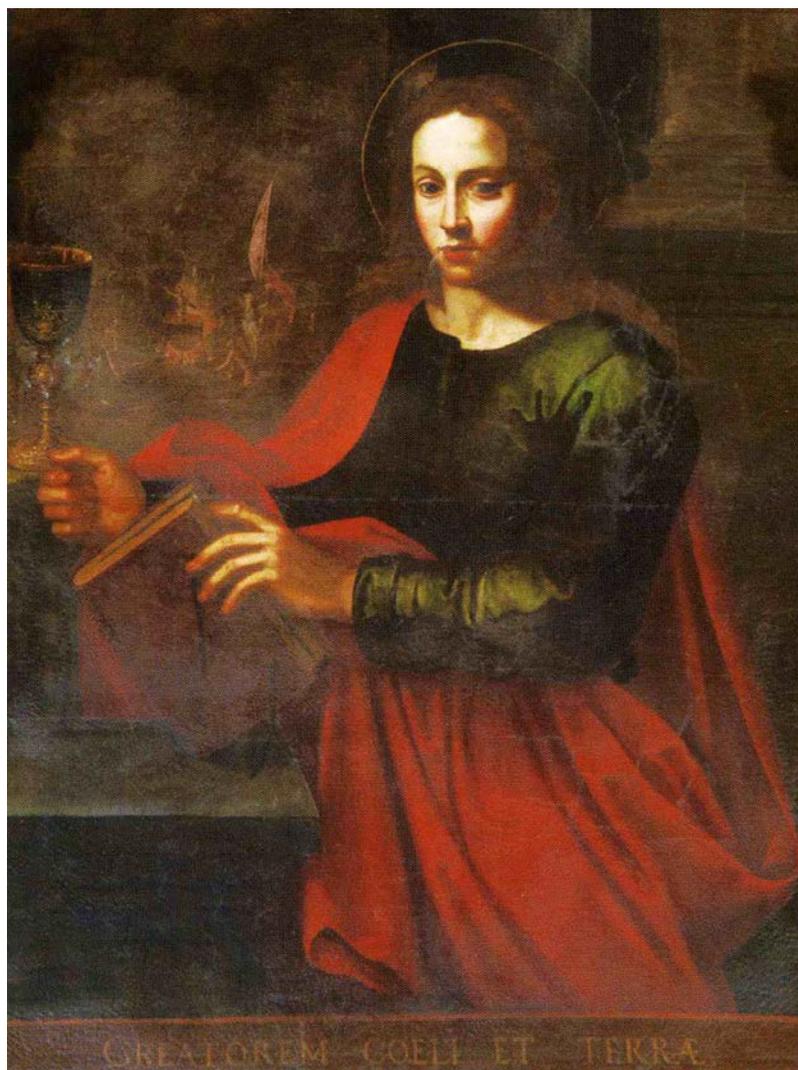


Fig. 12. *San Juan Evangelista*. Pintura del retablo mayor de Fuentes de Jiloca.
Foto Julio Sánchez.

El Evangelista apoya sutilmente el tomo en un pedestal ubicado a la izquierda de la composición. Mientras, con la diestra sostiene un hermoso cáliz dorado del que emerge un pequeño dragón. Son ambos los atributos de San Juan: el libro por ser uno de los cuatro evangelistas y el cáliz con el dragón o serpiente alusivo al veneno que contenía, pues se le sometió a una prueba de fe consistente en beber un líquido nocivo.

En el espacio existente entre el cáliz y su rostro distinguimos la representación de uno de los tormentos a los que fue sometido: el emperador Domiciano en Roma ordenó que le quemasen vivo sumergiéndole en una tinaja llena de aceite hirviendo, suplicio del que salió ileso, por lo que le desterraron a la isla de Patmos donde escribiría el Apocalipsis. Un jinete portando una bandera vuelve a aparecer en esta composición.

CREATOREM COELI ET TERRAE es la inscripción reflejada en este lienzo.

El apóstol encarnado con mayor edad es *San Felipe* [fig. nº 13]. Como los anteriores se dispone en un interior arquitectónico, con el hombro izquierdo ligeramente echado hacia atrás, detrás de un pretil ubicado en primer plano donde descansa un libro cerrado. El santo, nimbado, barbado y canoso, levanta su rostro, lo inclina levemente hacia la izquierda y mira al cielo con el ceño fruncido. Va ataviado con túnica verde y manto de color violáceo. Junta las manos como si orase y apoya en su hombro izquierdo una vara en forma de cruz.

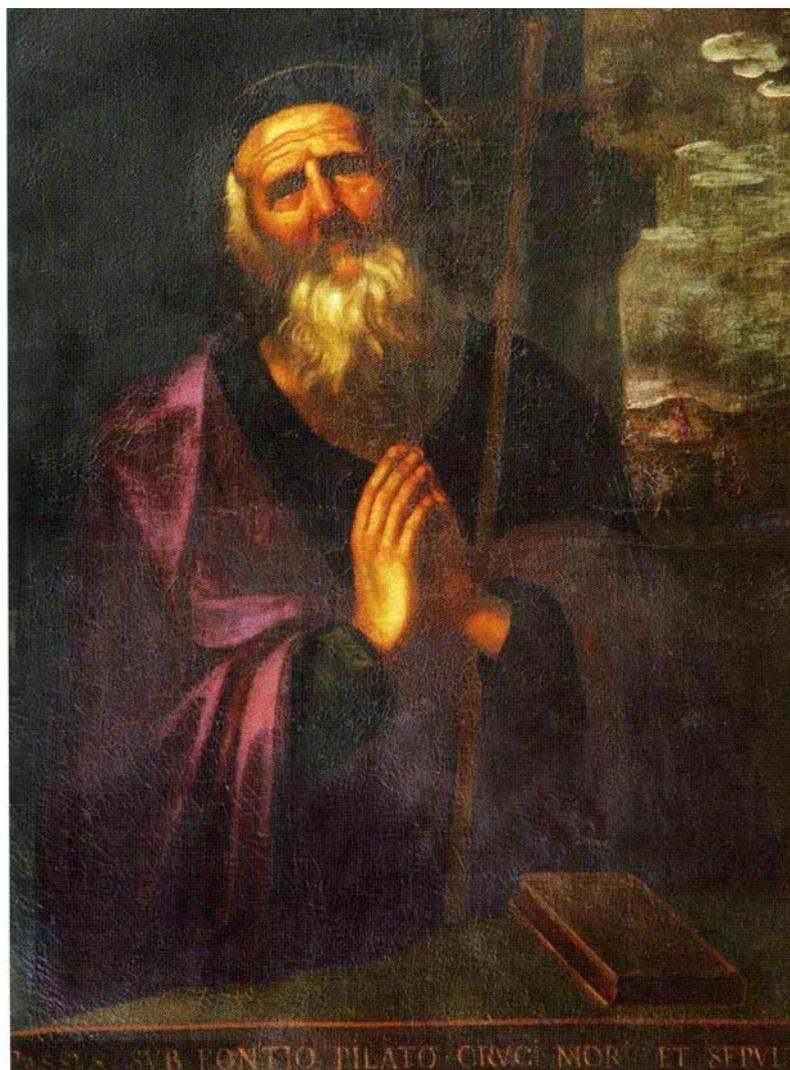


Fig. 13. *San Felipe*. Pintura del retablo mayor de Fuentes de Jiloca.
Foto Julio Sánchez.

A la derecha de la composición se abre un nuboso paisaje en el que distinguimos la representación de un hombre crucificado. A sus pies se halla otro personaje cuya actividad desconocemos. Alrededor de la escena descubrimos varias figuras entre las que destacamos la de un jinete que porta una bandera, imagen que aparece en la mayoría de los lienzos.

PASSVS SVB PONTIO PILATO CRVC[IFIXVS] MOR[ITVVS] ET SEPVLTVS es la leyenda que se recoge en la zona inferior del lienzo.

San Bartolomé, situado en primer plano, pues parece traspasar el antepecho ubicado en primerísimo término donde apoya el libro y sobre el que descansa su mano izquierda, se representa de perfil y nimbado [fig. nº 14]. Su rostro presenta rasgos muy naturalistas: nariz aguileña, barbilla puntiaguda, ceño fruncido, pómulos marcados, calvo con un pequeño mechón cano sobre la frente, con perilla, parece tener la mirada perdida.

Viste túnica morada y manto rojo. En su mano derecha porta un cuchillo, su atributo, ya que falleció tras ser desollado, martirio que aparece representado en la zona inferior del lienzo bajo un paisaje en el que destaca una alta columna que nos evoca la columna Trajana.

La inscripción *ASCENDIT AD COELOS SEDET AD DEX[TERAM] DEI P[ATRIS] OMN[IPOTENTIS]* reza bajo la figura del apóstol.



Fig. 14. *San Bartolomé*. Pintura del retablo mayor de Fuentes de Jiloca.
Foto Julio Sánchez.

El lienzo de *San Matías* es uno de los peor conservados [fig. nº 15]. Su cuerpo y su rostro se giran hacia la derecha, mientras fija su mirada en un punto indeterminado. Presenta semblante serio, preocupado, de aspecto naturalista, y viste un manto de color oscuro casi perdido que cubre una túnica amarronada. En el ángulo inferior derecho encontramos un libro abierto sobre un pretil en el que descansa su diestra. Con la mano izquierda, mal resuelta, sostiene un hacha, uno de sus atributos. Detrás de ella, a la derecha de la composición, se abre un fondo urbanita que por su mal estado de conservación nos dificulta la identificación de la escena martirial. Con todo, un personaje masculino en pie parece haber decapitado a otro tendido en el suelo. *CARNIS RESVRRECTIONEM* es la inscripción que acompaña a San Matías.

Asimismo peor conservado y de ejecución más tosca es *Santo Tomás* [fig. nº 16]. Se representa de frente, aunque gira levemente su cabeza hacia la derecha. En el centro de la composición, apoyado verticalmente en el antepecho ya clásico en estas pinturas, encontramos el libro sostenido por la diestra del apóstol. A la vez, eleva la mano izquierda hasta la barbilla para apoyar el codo en un elemento arquitectónico y flexiona tres de los dedos.

Sobre su hombro derecho descansa una lanza, símbolo de su martirio. Tras ella vislumbramos la escena en la que un soldado está a punto de clavar su lanza en el pecho de otro arrodillado. En el extremo izquierdo volvemos a encontrar al personaje que porta una gran bandera. La inscripción *DESCENDIT AD INFERRANA TERTIA DIE RESVRREXIT A MORTUIS* se lee en la parte inferior de este lienzo.



Fig. 15. *San Matías*. Pintura del retablo mayor de Fuentes de Jiloca.
Foto Julio Sánchez.

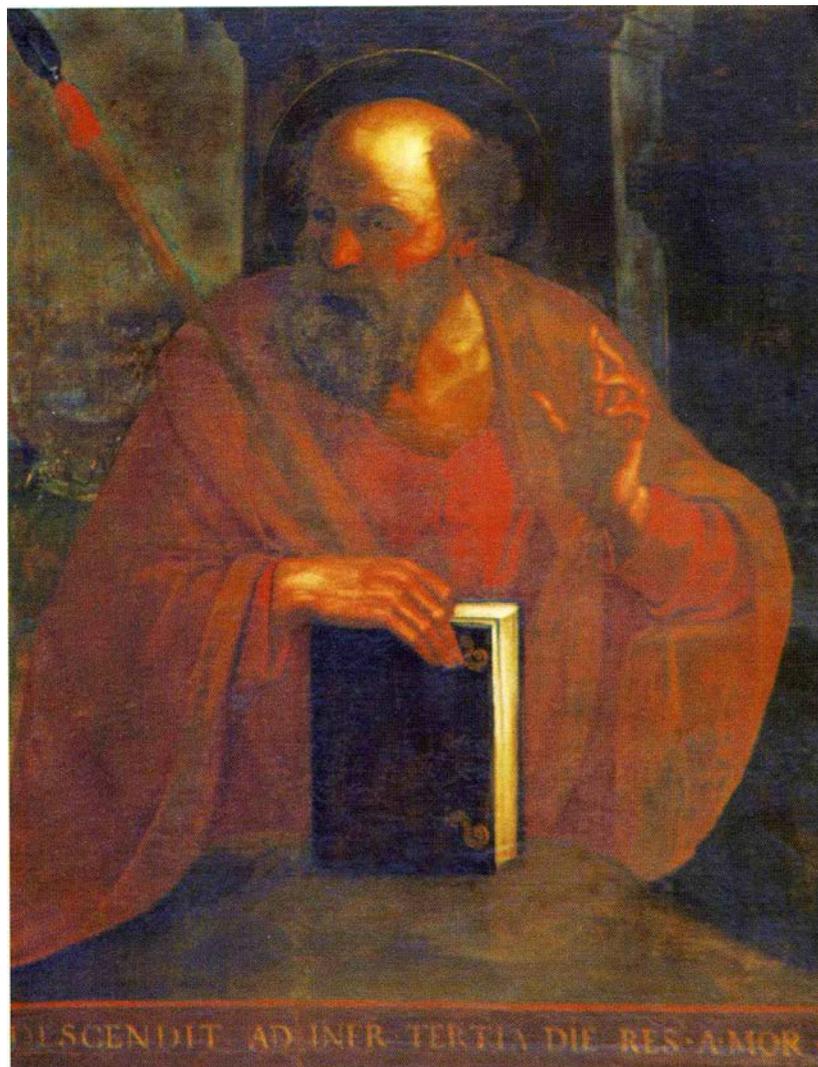


Fig. 16. *Santo Tomás*. Pintura del retablo mayor de Fuentes de Jiloca.
Foto Julio Sánchez.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

San Mateo [fig. nº 17] acompañado de un ángel que simboliza *la genealogía de Cristo según la carne*, pues así comienza su Evangelio, es la pintura peor resuelta de todo el Apostolado, a pesar de que sigue muy de cerca la figura del recaudador de la *Vocación de San Mateo* que Miguel Ángel Merisi, más conocido como Caravaggio, pintó hacia 1600 para la capilla Contarelli de la iglesia de San Luis de los Franceses de Roma [fig. nº 18].

Son tantas las semejanzas que incluso el foco de iluminación del modelo, procedente de la derecha de la pintura, ha sido plasmado en nuestra obra. En Fuentes, San Mateo también se señala a sí mismo como si Cristo le estuviera eligiendo en ese momento para seguirle, de igual forma que sucede en la gran obra caravaggiesca. Mientras, el ángel parece estar susurrándole algo al oído. A la vez, el apóstol con la diestra pasa las páginas de un libro abierto ubicado en el pretil o mesa del primer término.

Mateo, barbado y nimbado, viste túnica verde y manto rojizo. El ángel luce una vestimenta de color tierra. A la izquierda, delante de un fondo arquitectónico, distinguimos el martirio del santo: un sicario de Hitarco, rey de Etiopía, acompañado por otros dos personajes, está a punto de clavarle una espada.

En la parte inferior leemos *INDE VENTVR[V]S EST IVDICARE VIVOS ET MORTVOS.*



Figs. 17 y 18. *San Mateo*. Pintura del retablo mayor de Fuentes de Jiloca. Foto Julio Sánchez Millán (izquierda). Detalle de la *Vocación de San Mateo* de Caravaggio, h. 1600. Capilla Contarelli de la iglesia de San Luis de los Franceses de Roma (derecha).

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

Santiago el Mayor [fig. nº 19] es el apóstol que corona el retablo. Situado de frente, gira su cabeza hacia la izquierda, mientras lleva su mano derecha al pecho y con su siniestra toca un libro cerrado que apoya en el antepecho del primer plano. Luce un sombrero con el ala vuelta hacia arriba y guarnecida de varias conchas –venera jacobea– que se alternan con pequeñas espadas cruzadas en forma de aspa, símbolos de su peregrinación y de su martirio, respectivamente. Su túnica, de color cárdeno, es cubierta por un manto mostaza bien asentado sobre sus hombros. En el izquierdo descansa un largo y fino bastón.

Tras él, al fondo, asistimos al momento de su suplicio: en breves momentos un verdugo le degollará. Ambos personajes son rodeados por varias figuras.

*CREDO ET IN SPIRITVM SANCTVM] SANCTAM] ECCL]ESIAM
CAT]HOLICAM SANCTORVM COMMVNIONEM]* es la leyenda que recorre la zona inferior de esta pintura.

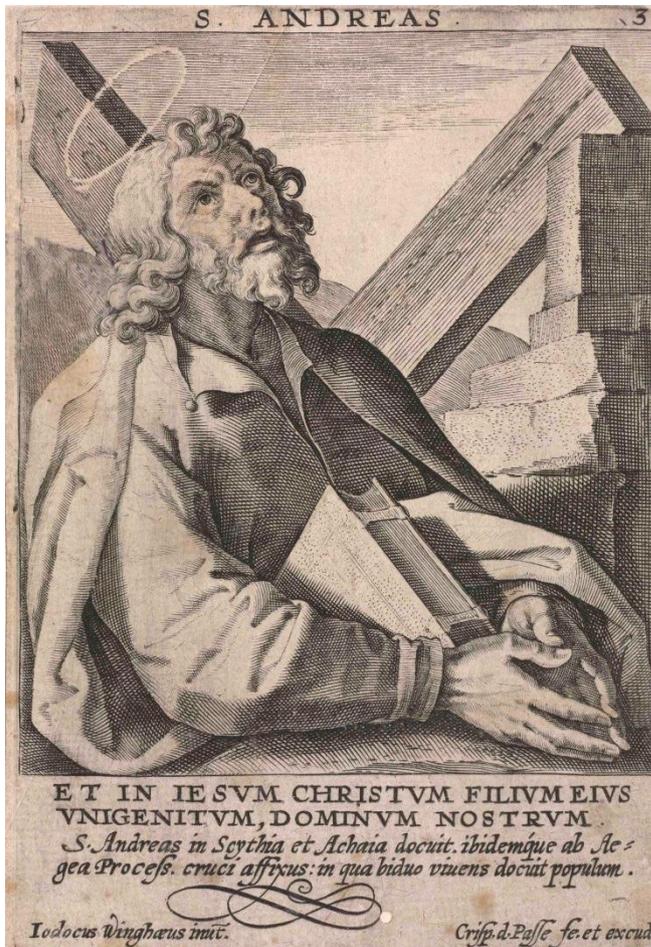


Fig. 19. *Santiago el Mayor*. Pintura del retablo mayor de Fuentes de Jiloca.
Foto Julio Sánchez.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

Nos encontramos ante un conjunto de pinturas que, aunque siguen las mismas características compositivas y forman parte, sin ninguna duda, de un mismo conjunto –un *Credo*–, muestran ciertos rasgos que las diferencian. En primer lugar, debemos hacer referencia a su desigual calidad, por lo que llegamos a discernir al menos dos manos en su ejecución. Así, el cuadro de la *Virgen*, el de *Cristo*, el de *San Juan Evangelista* y el de *San Bartolomé* nos parecen de gran calidad artística. En ellos apreciamos detalles que los alejan de los demás, como el tratamiento de los rostros que en el caso de San Juan llega a un naturalismo extremo, o el de las manos que nos permite distinguir incluso sus venas en el lienzo de *San Bartolomé*. La minuciosidad con la que se ha trabajado el cáliz que el Evangelista sujeta con su diestra lo distancia del trato más descuidado de algunos detalles en los demás lienzos, así como la representación de su martirio que, junto con el de *San Bartolomé*, son los más definidos, a pesar de realizarse, como los otros, con rápidos trazos que sólo pretenden reflejar algunos de los suplicios que sufrieron.

De calidad media nos parecen las pinturas de *San Judas Tadeo*, *San Matías*, y *San Felipe*, siendo más toscos los de *Santo Tomás*, *Santiago el Mayor* y, especialmente, el de *San Mateo*. Seguramente estos lienzos fueron resueltos en todo o en parte por el taller del pintor.



A pesar de esto estamos convencidos de que el artista encargado de ejecutar estas pinturas se sirvió de la serie de estampas *Cristo y los Apóstoles* que Hendrik Goltzius grabó hacia 1589³⁴ y, sobre todo, de las dos del mismo tema que Crispín van de Passe llevó a cabo entre 1585 y 1617, aunque en muchos casos sólo como modelo de inspiración. Particularmente evidente es en el lienzo de *Santiago el Mayor*, *San Judas Tadeo* empleando la estampa de Van de Passe de *San Andrés* [fig. nº 20], *San Juan Evangelista* [fig. nº 21] o *San Bartolomé* siguiendo la de San Pedro [fig. nº 22].

Fig. 20. *San Andrés*. Grabado de Crispín van de Passe.

³⁴ Walter L. STRAUSS, *Netherlandish artists, Hendrik Goltzius*, en *The illustrated Barstch*, 3, vol. 3 (parte 1), Nueva York, Abaris Book, 1980, pp. 50-56.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...



Figs. 21 y 22. Grabados de Crispín van de Passe.
San Juan Evangelista (izquierda) y San Pedro (derecha).

Además, a ambos lados del mueble, cuelgan dos lienzos que forman parte de este *Credo* que representan a *San Andrés* y *San Pablo*, de semejantes características formales a los ya descritos. De los dos, la pintura de *San Pablo* sigue literalmente el grabado de Goltzius [figs. núms. 23 y 24].

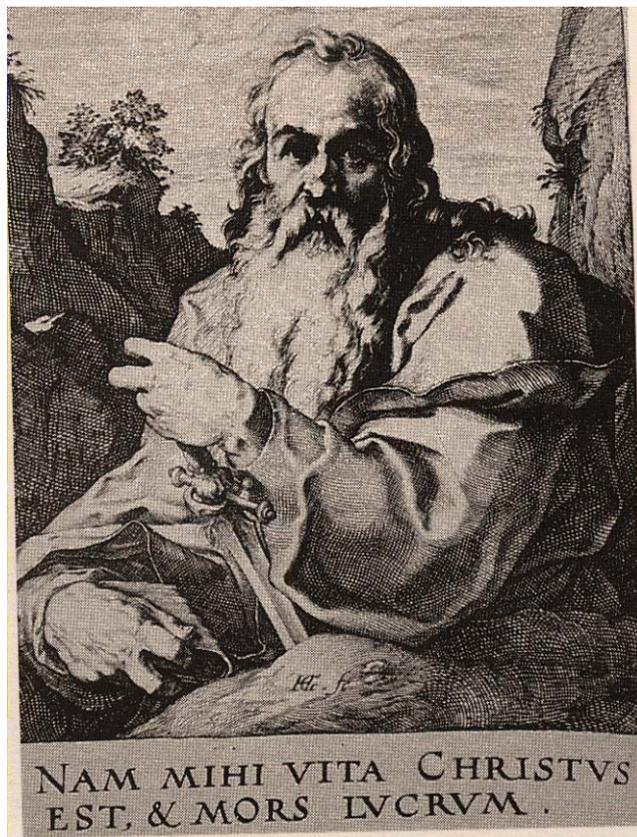
Sin embargo, para solucionar las pinturas de la *Virgen* y *Jesús* nuestro artista recurrió, sin lugar a dudas, a las estampas del mismo tema creadas por el grabador y editor de origen flamenco o del norte de Francia Thomas de Leu, fallecido hacia 1612³⁵ [figs. núms. 25 y 26].

Todas estas circunstancias apuntan a que el artífice de estos lienzos es un pintor de una gran capacidad creativa, pues se ha servido de varias estampas a partir de las que establece sus propios modelos iconográficos –exceptuando el de *San Pablo*, la *Virgen* y *Jesucristo* aunque también en ellos introduce algunas novedades–. Asimismo, constituye una salvedad el lienzo de *San Mateo* que, como ya ha quedado dicho, sigue modelos caravaggiescos.³⁶ Esta misma influencia distinguimos en el colorido e iluminación de este *Credo*. En todos percibimos el claroscuro o tenebrismo propio de la obra de Merisi, asimilada por Ribera y Ribalta para la pintura del Siglo de Oro español, llevado a la máxima expresión en el caso que nos ocupa en el lienzo de *San Juan Evangelista*.

³⁵ Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, *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, s. p.

³⁶ Parece ser que ya en fecha temprana llegaron a nuestro país algunas copias e incluso algún original de este gran pintor italiano. Véase Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *De pintura y pintores...*, ob. cit., p. 60.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...



Figs. 23 y 24. Grabado de *San Pablo*, Heindrik Goltzius (izquierda). *San Pablo*. Pintura del retablo mayor de Fuentes de Jiloca. Foto Julio Sánchez (derecha).



Figs. 25 y 26. Cristo (izquierda) y la Virgen (derecha). Estampas de Thomas de Leu.

Además, nuestro Apostolado comparte evidentes características con las «cinco medias figuras de los cinco sentidos muy bellas» 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. Esta cronología permite explicar su gran influencia en nuestro país en fechas

tempranas –en Velázquez, por ejemplo–, donde conservamos varias réplicas y copias antiguas. En estas obras Ribera parte del naturalismo caravaggiesco sirviéndose de modelos sencillos y directos, de la vida cotidiana, reales, que representa de medio cuerpo y que sitúa tras una mesa sobre la que dispone varios objetos que hacen referencia a cada personaje. Estos rasgos los encontramos en la mayoría de sus obras de juventud a parte de la ya comentada serie de los *Sentidos*, como en el *Demócrito* o en el *San Jerónimo Penitente*.³⁷

Tal y como indica Nicola Spinosa en el catálogo de la reciente exposición dedicada a las primeras obras de Ribera, «las elecciones del joven español para su primera serie de los Sentidos, para sus primeros martirios o para sus santos y filósofos antiguos, ofrecen soluciones iconográficas nada habituales, fuera de cualquier convención o tradición, y por lo tanto, auténticamente innovadoras, que seguramente remiten, inmediata y perentoriamente, a los modelos ejemplares de verdadera humanidad de Caravaggio entre Roma y Nápoles»,³⁸ a pesar de que la iconografía de los apóstoles fue muy difundida por la pintura flamenca durante el siglo XVI y, más concretamente en España, por los grabados de Rubens (1612-1613),³⁹ entre otras series. Todos estos tipos iconográficos creados por el *Españoleto* tuvieron que ser conocidos por nuestro pintor pues fueron plasmados fielmente en el *Apostolado* de Fuentes de Jiloca.

³⁷ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ y Nicola SPINOSA (dirs.), *Ribera 1591-1652*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 166-169, p. 173 y pp. 176-177.

³⁸ Nicola SPINOSA (dir.), *José de Ribera, bajo el signo de Caravaggio (1613-1633)*, catálogo de la exposición, Valencia, Museo de Bellas Artes, 2005, p. 26.

³⁹ *Ídem*, p. 132.

Por último, el hecho de que cada figura se acompañe de su martirio nos vuelve a evidenciar la creatividad artística del artífice, pues las estampas de Goltzius y de Leu, así como una de las dos series de Van de Passe, no lo representan. No obstante, podría haber recurrido a otras series de grabados de finales del siglo XVI o principios del XVII como la de Anton Wierix de 1585⁴⁰ o la de Antonio Tempesta⁴¹ que, además de incluir a los apóstoles de cuerpo entero con sus suplicios, también forman un *Credo*.

Autor y cronología de los lienzos

Una nueva circunstancia nos ayuda a precisar la datación y atribución de estas obras. En primer lugar, durante la restauración aparecieron dos trocitos de papel escondidos entre el lienzo y el bastidor del cuadro de la Virgen. En uno de ellos sólo se podía leer *La Madre de Dios*, sin embargo, el segundo señalaba *La Madre de Dios// Pedro Garcia* [fig. nº 27].

Gracias a esto nos hemos acercado a la obra del pintor Pedro García Ferrer, en particular al lienzo fechado en 1632 y firmado por él mismo titulado *El martirio de San Lupercio*, que se conserva en la capilla de San Lupercio de la

⁴⁰ Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE (ed.), *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, t. IX, Vitoria, Instituto Ephiante, 1995, pp. 177-179.

⁴¹ Sebastian BUFFA (ed.), *The illustrated Bartsch*, 35, vol. 17 (2ª parte), *Antonio Tempesta. Italian Masters of the sixteenth century*, Nueva York, Abaris Book, 1984, pp. 122-136.

iglesia del Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza⁴² [fig. nº 28]. Se trata de una pintura en la que podemos apreciar las mismas características que observábamos en el *Credo* de Fuentes: naturalismo y tenebrismo.

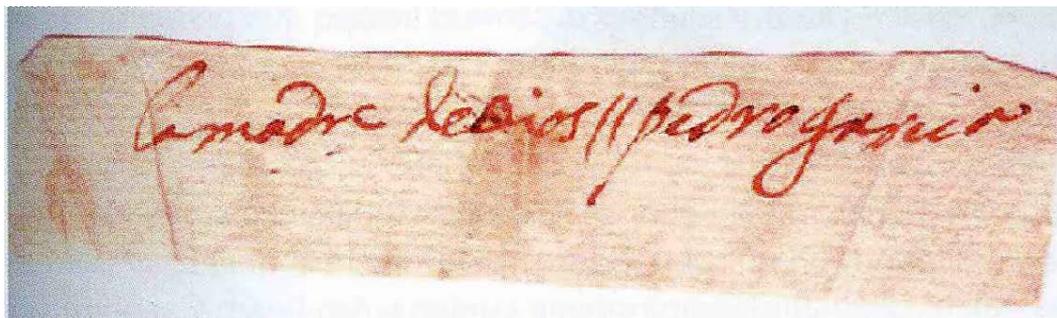


Fig. 27. Papel aparecido entre el bastidor y el lienzo de la Virgen del retablo mayor de Fuentes de Jiloca. Foto ProArte.

⁴² Francisco ABBAD RÍOS, «Un lienzo de Pedro García Ferrer», *Archivo Español de Arte*, 87 (Madrid, 1949), pp. 254-255; José Luis MORALES Y MARÍN, *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Zaragoza, Guara Editorial, 1980, p. 51; Arturo ANSÓN NAVARRO, voz «GARCÍA FERRER, Pedro», en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, t. VI, Zaragoza, Unali, 1981, p. 1495; Monserrat GALÍ BOADELLA, *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de Puebla y Ayuntamiento de Alcorisa, 1996, pp. 29-30; y Paula REVENGA DOMÍNGUEZ, «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.



Fig. 28. *El martirio de San Lupericio*, Pedro García Ferrer (1632). Capilla de San Lupericio de la iglesia del Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

Por otra parte, en el reverso de la tela de *San Felipe* se puede leer *Del D^{er} Lumbreras* [fig. nº 29]. La inscripción podría hacer referencia al doctor Juan de Lumbreras y Novallas, un eclesiástico que tomó posesión del deanato de la catedral de Tarazona el 1 de agosto de 1614,⁴³ y que ocupó dicha dignidad hasta 1620, año de su muerte. El 15 de noviembre se inventariaron los bienes hallados en su casa situada junto a la Seo turiasonense.⁴⁴ Entre ellos destacaremos la presencia en uno de los aposentos de «veinte y dos testas de quadros de debersas figuras», pinturas que, a pesar de la enorme imprecisión de estas palabras, son las únicas que podrían relacionarse con el *Apostolado* de Fuentes de Jiloca.

El pintor aragonés Pedro García Ferrer

Pedro García Ferrer nació en Alcorisa (Teruel) en 1599,⁴⁵ hijo de Miguel García Ferrer, alcorisano, y Mariana Bonet y Capilla, valenciana.⁴⁶ El 16 de junio de 1613 se encuentra en Tarazona (Zaragoza) firmándose como aprendiz del pintor local Gil Ximénez [Maza] durante cuatro años.⁴⁷ El documento plantea

⁴³ Archivo de Protocolos Notariales de Tarazona, Juan Francisco Pérez, 1614, ff. 343 v.-352, (Tarazona, 1-VIII-1614).

⁴⁴ Véase Rebeca CARRETERO CALVO, «Estudio histórico...», ob. cit., doc. nº 2, pp. 86-89.

⁴⁵ Emilio MOLINER ESPADA, *El aragonés Lcdo. Mosén Pedro García Ferrer arquitecto y pintor, participó (con el obispo aragonés, D. Juan de Palafox) en la evangelización de América. Años 1641 al 1649*, Zaragoza, 1991, p. 11.

⁴⁶ Monserrat GALÍ BOADELLA, *Pedro García...*, ob. cit., p. 26.

⁴⁷ Rebeca CARRETERO CALVO, «Estudio histórico...», ob. cit., doc. nº 1, pp. 85-86.

todas las condiciones habituales en este tipo de convenios –el maestro debe dar de comer, beber, vestir y calzar al alumno durante el tiempo que permanezca en su casa...–. El joven discípulo otorga por fianza a Pedro García «mayor, santero del Rosel, mi aguelo, que esta presente».

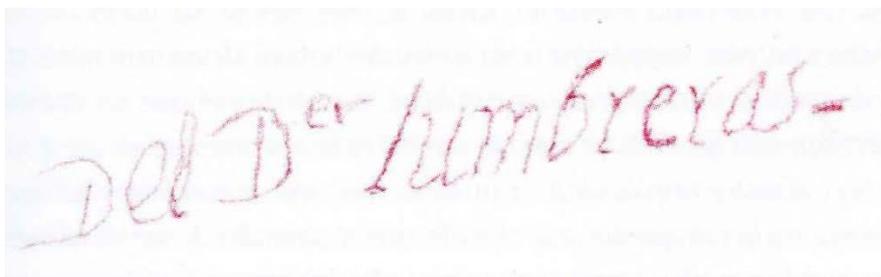


Fig. 29. Inscripción aparecida en el reverso del lienzo de *San Felipe* del retablo mayor de Fuentes de Jiloca. Foto ProArte.

Nuestra Señora del Rosel es una ermita turiasonense situada en el camino hacia el barrio rural de Cunchillos, de la que, a juzgar por estas palabras, su abuelo homónimo cuidaría. Así, Pedro García Ferrer llegaría a la ciudad del Queiles de la mano de su abuelo paterno que lo pondría al amparo del principal pintor turiasonense del momento.

Debemos reseñar aquí las palabras del pintor y tratadista aragonés Jusepe Martínez sobre un artista que, aunque no revela su identidad, creemos se trata de Pedro García Ferrer:

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

En este mismo tiempo llegó a esta ciudad⁴⁸ un pintor de grande capricho; éste tuvo mala educación artística, mas viendo las obras de otros grandes artífices, se esforzó a costa de mucho trabajo, de manera que se trocó de malo a bueno; pero lamentábase mucho de ver que los más que aprenden esta facultad, se pongan a estudiarla con maestros de poca sabiduría y práctica tirada. Confesó muchas veces que le costó más trabajo la manera mala con que fue adoctrinado, que el aprender de nuevo la buena; fue grande inventor, y muy general de todas las maneras pertenecientes a este arte [...].⁴⁹

Hacemos un alto en la narración de Martínez ya que alude a la «mala educación artística» de nuestro pintor. Como hemos indicado, García Ferrer se formó con Gil Ximénez Maza, artista que, aunque todavía está pendiente de estudio, promete ser el pintor turiasonense más interesante de la primera mitad del siglo XVII, que ha tenido que realizar obras de calidad como las dos únicas que hasta el momento conocemos: el dorado y policromado del retablo mayor de la catedral de Tarazona que llevó a cabo junto con Agustín Leonardo⁵⁰ y la labor pictórica del retablo de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles de la

⁴⁸ Martínez tampoco especifica la ciudad a la que se refiere. Podría tratarse de Zaragoza, donde Martínez escribe el texto, o de Valencia, de la que acaba de hablar al ocuparse de Pedro Orrente; nosotros nos inclinamos por pensar que es Zaragoza.

⁴⁹ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, ob. cit., p. 269; y Monserrat GALÍ BOADELLA, *Pedro García...*, ob. cit., pp. 28-29.

⁵⁰ Jesús CRIADO MAINAR, «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. 417-451.

iglesia parroquial de Añón de Moncayo [fig. nº 30].⁵¹ Además, su hijo Francisco, que con toda seguridad se introdujo en el mundo del arte en su ciudad natal con su padre, fue uno de los artífices más sobresalientes de la pintura barroca aragonesa tras su regreso de una supuesta larga estancia en Italia.⁵²

De esta manera, las palabras de Jusepe Martínez seguramente signifiquen que nuestro artista se inició en la pintura con un maestro todavía vinculado al manierismo, que no conocía, o no dominaba, el naturalismo y tenebrismo que ya estaba llegando de Italia a nuestro país, pero que, desde luego, poseía calidad técnica y realizaba sus obras con minuciosidad, deteniéndose en los detalles y dotándolas de un agradable colorido.

Sea como fuere, Pedro García Ferrer en 1617, cumplido su aprendizaje en Tarazona, ya era pintor. En este momento o quizá un poco antes, consciente seguramente de su anquilosada formación e incluso impulsado por su maestro, merced a las características antes descritas del *Credo* de Fuentes de Jiloca, creemos que necesariamente viaja a Italia. En Roma conoce la obra de Caravaggio, en particular las pinturas de la capilla Contarelli de la iglesia de San Luis de los Franceses, tal y como lo demuestra el lienzo de San Mateo de Fuentes. Visita las ruinas y monumentos de la Roma clásica que plasma en los fondos de dichas pinturas acompañando los martirios de los apóstoles, por ejemplo el templete de planta centralizada del cuadro de *San Judas Tadeo* [fig.

⁵¹ Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, «Estudio histórico-artístico del Retablo de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles de la iglesia parroquial de Añón de Moncayo (Zaragoza)», en José Ignacio Calvo Ruata (coord.), *Joyas de un...*, ob. cit., pp. 242-249.

⁵² Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables...*, ob. cit., p. 262.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

nº 31] o la columna Trajana en el de *San Bartolomé* [fig. nº 32]. Con seguridad, viaja a Nápoles donde conoce de primera mano la obra de José de Ribera que en esos momentos pintaba «bajo el signo de Caravaggio» su serie de los *Sentidos*, sus filósofos, santos y apóstoles, de los que son deudores nuestros personajes.

De vuelta, entre 1618 y 1620, pinta para el deán de la catedral de Tarazona, el Dr. Juan de Lumbreras y Novallas, el *Credo* que, veinte años después, compondrá el retablo mayor de la parroquial de Fuentes de Jiloca.

En estos lienzos García Ferrer plasma lo que ha aprendido en Italia, trocándose «de malo a bueno», como señala Jusepe Martínez, es decir, afín a las novedades pictóricas barrocas. No obstante, la ya comentada disparidad cualitativa de estas obras, unida a su apoyo en los grabados para solucionar algunos detalles de la indumentaria, atributos y ciertos rasgos de los personajes, le conceden un estilo ecléctico. Además, no podemos descartar la mano de algún discípulo en la consecución de esta serie.

A pesar de que hemos localizado el último testamento del deán Lumbreras,⁵³ resulta una incógnita cómo llegó este *Credo* a Fuentes de Jiloca. En el documento no se consigna ningún dato que nos ayude a averiguar si fue él mismo quien donó estos lienzos a la iglesia de Fuentes.

⁵³ Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, Diego Fecet, 1620, ff. 979 v.-982, (Zaragoza, 26-X-1620).



Fig. 30. *Adoración de los Magos*, Gil Ximénez Maza (atribuido). Retablo de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles de la iglesia parroquial de Añón de Moncayo (Zaragoza). Foto Rafael Lapuente.



Fig. 31. Detalle del templo de planta central. Pintura de *San Judas Tadeo*. Retablo mayor de Fuentes de Jiloca. Foto Julio Sánchez.



Fig. 32. Detalle de la columna Trajana. Pintura de *San Bartolomé*. Retablo mayor de Fuentes de Jiloca. Foto Julio Sánchez.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

Por esta razón, nos vemos en la necesidad de apuntar la posibilidad de que los artífices del retablo –Pedro Virto y Bernardino Vililla– adquirieran hacia 1640 o incluso antes estas pinturas en una almoneda, testamentaría o en otro tipo de mercado de obras de arte⁵⁴ para afrontar el encargo de una máquina que combinara escultura y pintura, trabajo que ellos no podían llevar a cabo. Este hecho explicaría que la iconografía del conjunto pictórico no muestre una vinculación clara con la advocación del mismo –un Apostolado que en realidad conforma un *Credo* y la Asunción de Nuestra Señora– y que dos de los diez cuadros⁵⁵ quedaran fuera del retablo –*San Andrés* y *San Pablo*–.

La policromía del mueble

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca fue policromado siguiendo la denominada «pintura o policromía del decoro» que se desarrolla aproximadamente entre 1630 y 1675. En ella el dorado es ahora bruñido, las encarnaciones dejan de ser a pulimento y se sustituyen por las mates más naturalistas, el estofado pasa a imitar ricas y finas telas como brocados, primaveras, damascos o gasas, como apreciamos en nuestro caso, por ejemplo, en los relieves del banco [fig. nº 33], reservando generalmente los

⁵⁴ Sobre este tema puede consultarse Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 175-179.

⁵⁵ Por tanto, para que el *Credo Apostolorum* de Fuentes de Jiloca estuviera completo faltarían tres lienzos.

rameados o *brutescos* para las cenefas de los mantos y las partes lisas como frisos, cajeados de columnas y cornisas.⁵⁶



Fig. 33. Detalle de la rica policromía concedida a las vestimentas de los Reyes Magos. Relieve de la *Adoración de los Magos*. Banco del retablo mayor de Fuentes de Jiloca. Foto Rafael Lapuente.

⁵⁶ Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA, *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001, pp. 186-192; José Javier VÉLEZ CHAURRI y Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA, *La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez Cisneros (1602-1648)*, Miranda de Ebro, Instituto Municipal de Historia, 1998, p. 18; y Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2012, pp. 455-579.

En cuanto a la gama cromática, se utiliza fundamentalmente el azul ceniza, el carmín de Indias o Florencia y el verde montaña, pero se amplía con azul de Sevilla, bermellón y azercón de Levante, cardenillo, esmaltes, sombra de Venecia o verde vejiga.

De todo el conjunto, la policromía del manto y de la túnica de la imagen titular constituyen los ejemplos más interesantes. El manto, de color azul, aunque ha perdido parte de sus motivos polícromos, asemeja damasco gracias a las técnicas del estofado y del esgrafiado. En cambio, su cenefa aparece estofada imitando perlas y engarces de oro. Por su parte, la túnica presenta un rameado estofado en varios colores con pájaros, figuras antropomorfas desnudas en diferentes posiciones, caracoles, e incluso un arquero de medio cuerpo [fig. nº 34].

Tanto las escenas del banco como las demás esculturas exentas siguen las ya señaladas características de la policromía «del decoro», aunque podemos destacar en particular la gran variedad cromática de la vestimenta de los personajes de la *Adoración de los Magos* [fig. nº 33], así como la riqueza de los mismos conseguida mediante el estofado y esgrafiado, evidenciándonos la dignidad de los protagonistas.



Fig. 34. Detalle de la policromía de la túnica de la imagen titular. Retablo mayor de Fuentes de Jiloca. Foto R. Carretero.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

Los rameados típicos de la policromía contrarreformista,⁵⁷ querubines [fig. nº 35] y ensartos de frutas que recorren los elementos arquitectónicos del retablo lucen las mismas técnicas destacadas para las partes anteriores del mueble.



Fig. 35. Detalle de uno de los querubines que adornan la mazonería. Retablo mayor de Fuentes de Jiloca. Foto ProArte.

⁵⁷ Sobre este motivo decorativo véase Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 468-483.

Conclusiones

Como hemos podido comprobar a lo largo de estas páginas nos hemos servido de los diferentes tipos de fuentes para efectuar el estudio histórico-artístico del retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca. En primer lugar, hemos llevado a cabo el análisis formal de la obra de arte atendiendo a sus distintas partes –labor escultórica y labor pictórica– y la hemos comparado con otros muebles de similares características y cronología puesto que, como ya señalamos, la obra de arte es la fuente en sí misma para el historiador del arte.

Seguidamente, hemos acudido a las fuentes bibliográficas para comprobar cuáles eran ya los datos publicados sobre nuestro retablo. En este sentido, las tesis doctorales de los profesores Agustín Rubio y José Luis Pano fueron las que nos ofrecieron información de mayor interés, aunque en ninguna de ellas se había tratado concretamente el objeto de nuestro estudio. Una vez que avanzó la restauración del retablo y gracias a los pequeños papeles con inscripción que aparecieron en él, pudimos acercarnos tanto a la biografía como a la producción artística conocida en Aragón del pintor Pedro García Ferrer –*El martirio de San Lupericio*, lienzo conservado en la capilla de San Lupericio de la iglesia del Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza–. Para el estudio de la policromía del retablo resultaron de sumo interés las tesis doctorales de Fernando R. Bartolomé y Olga Cantos Martínez.

En cuanto a las fuentes documentales debemos reconocer que, pese a intentarlo, no llegamos a localizar noticias históricas que acreditasen claramente la fecha y autoría de la mazonería. Sin embargo, de nuevo fueron de gran ayuda

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

las tesis doctorales de Agustín Rubio y José Luis Pano en las que localizaron sendos testimonios que indican que nuestra obra pudo ser realizada por Pedro Virto y sus esculturas por Bernardino Vililla entre 1640 y 1644, cronología que se corresponde totalmente con sus características formales. Además, la comparación formal de este retablo con otras obras de Virto y Vililla contribuye a certificar la atribución.

Por su parte, las pinturas que completan la mazonería comparten idénticas características compositivas y conforman, sin ninguna duda, un mismo conjunto –un *Credo*–. Sin embargo, muestran ciertos rasgos que las diferencian, sobre todo evidentes en cuanto a su desigual calidad.

La inscripción hallada en el reverso del lienzo de *San Felipe* alusiva al Dr. Lumbreras nos empujó de vuelta a los archivos –concretamente al Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza y al Archivo de Protocolos Notariales de Tarazona– para intentar encontrar alguna noticia que nos ayudara en nuestra investigación. De esta manera supimos que el Dr. Juan de Lumbreras y Novallas fue un eclesiástico que tomó posesión del deanato de la catedral de Tarazona el 1 de agosto de 1614, y que ocupó dicha dignidad hasta 1620, año de su muerte. El 15 de noviembre se inventariaron los bienes hallados en su casa situada junto a la Seo turiasonense. Como ya vimos, entre ellos se encontraban «veinte y dos testas de quadros de debersas figuras», pinturas que, a pesar de la enorme imprecisión de estas palabras, son las únicas que podrían relacionarse con el *Apostolado* de Fuentes de Jiloca.

Asimismo, gracias a la investigación archivística pudimos averiguar que el 16 de junio de 1613 Pedro García Ferrer se encontraba en Tarazona firmándose

como aprendiz del pintor turiasonense Gil Ximénez Maza durante cuatro años. Merced a ello, comprendimos las palabras del pintor real y tratadista Jusepe Martínez cuando en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* –la fuente literaria de la época consultada en este trabajo– daba a entender que García Ferrer se había formado en la tradición pictórica anterior, es decir, en el manierismo, para convertirse en un buen profesional del arte de la pintura posteriormente.

En 1617, cumplido su aprendizaje en Tarazona, García Ferrer ya era pintor, pero, ¿cómo consiguió «trocarse de malo a bueno»? En ese mismo año de 1617 o quizá un poco antes, y debido a las características antes descritas del *Credo* de Fuentes de Jiloca, creemos que necesariamente viaja a Italia. En Roma tuvo que conocer la obra de Caravaggio, en particular las pinturas de la capilla Contarelli de la iglesia de San Luis de los Franceses, tal y como lo demuestra el lienzo de *San Mateo* de Fuentes. Visitó las ruinas y monumentos de la Roma clásica que plasma en los fondos de dichas pinturas acompañando los martirios de los apóstoles.

Además, hubo de trasladarse a Nápoles donde conocería de primera mano la obra de José de Ribera que en esos momentos pintaba, de los que son deudores nuestros personajes.

De vuelta, entre 1618 y 1620, es cuando debió pintar para el deán de la catedral de Tarazona, el Dr. Juan de Lumbreras y Novallas, el *Credo* que, veinte años después, completaría el retablo mayor de la parroquial de Fuentes de Jiloca. En estos lienzos García Ferrer plasmó lo que había aprendido en Italia, es decir, las novedades pictóricas barrocas.

El retablo mayor de Fuentes de Jiloca (Zaragoza): un caso práctico...

Sin embargo, en el último testamento del deán Lumbreras no se consigna ningún dato que nos ayude a averiguar si fue él mismo quien donó estos lienzos a la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca. Por esta razón, nos vemos en la necesidad de apuntar la posibilidad de que los artífices del retablo –los bilbilitanos Pedro Virto y Bernardino Vililla– adquirieran hacia 1640 o incluso antes estas pinturas en una almoneda, testamentaria o en otro tipo de mercado de obras de arte para afrontar el encargo de una máquina que combinara escultura y pintura, trabajo que ellos no podían llevar a cabo. Este hecho explicaría que la iconografía del conjunto pictórico no muestre una vinculación clara con la advocación del mismo, es decir, un *Apostolado* que en realidad conforma un *Credo* y la Asunción de Nuestra Señora, y que dos de los diez cuadros quedaran fuera del retablo, en concreto *San Andrés* y *San Pablo*, dos de los santos más importantes del cristianismo, que serían ubicados en un lugar privilegiado del templo: uno a cada lado del presbiterio.

La búsqueda de las fuentes gráficas que tanto el escultor como el pintor del retablo de Fuentes de Jiloca utilizaron para crear sus respectivas obras dio buenos frutos. La producción grabada por Cornelis Cort –en el caso de los relieves escultóricos–, Heindrik Goltzius hacia 1589, Thomas de Leu antes de 1612 y Crispín van de Passe entre 1585 y 1617 –para las pinturas– fue la más empleada, aunque no se limitó a ella. De hecho, el pintor tomó como inspiración la obra de dos de los más célebres artistas del Barroco –el italiano Caravaggio y el español José de Ribera– que tuvo que conocer *in situ*, lo que ahonda en la hipótesis de que García Ferrer viajó a Italia.