



**EL RETABLO MAYOR  
DE LA CATEDRAL DE  
SANTA MARÍA DE LA HUERTA  
DE TARAZONA**



Jesús Criado Mainar  
Olga Cantos Martínez

EL RETABLO MAYOR  
DE LA CATEDRAL DE  
SANTA MARÍA DE LA HUERTA  
DE TARAZONA





EL RETABLO MAYOR  
DE LA CATEDRAL DE  
SANTA MARÍA DE LA HUERTA  
DE TARAZONA

Jesús Criado Mainar y Olga Cantos Martínez



Centro de Estudios  
Turiasonenses

Tarazona, 2015

Edición a cargo del Centro de Estudios Turiasonenses  
(publicación nº 85 del C.E.T. y nº 3397 de la Institución «Fernando el Católico»)

FICHA CATALOGRÁFICA

CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga

*El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona* / Jesús Criado Mainar y Olga Cantos Martínez  
Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución «Fernando el Católico», 2015

128 pp.; il.; 27,5 cm.—

ISBN: 978-84-9911-342-5 1. *El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta*. 1. Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución «Fernando el Católico», 2015

Cubierta:

Retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.

Las imágenes usadas en la ilustración de este libro (con la salvedad de las reproducidas en las figs. 1, 5, 6, 7, 9, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 24, 26, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 86 y 101) forman parte de los materiales reunidos durante el proceso de restauración del retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona, desarrollado entre 2006 y 2011.

Los autores desean expresar su agradecimiento al Excmo. Cabildo de la S. I. Catedral de Tarazona por las facilidades ofrecidas para el desarrollo de la investigación.

© Los autores

© De la presente edición: Centro de Estudios Turiasonenses

ISBN: 978-84-9911-342-5

Depósito Legal: Z-974-2015

Maquetación y preimpresión: Curiosa Casiopea S.L.L. Zaragoza

Impresión: Talleres Editoriales Cometa S.A.

IMPRESO EN ESPAÑA-UNIÓN EUROPEA







## PRÓLOGO

Este libro sobre el retablo mayor de la catedral de Tarazona es el resultado de un largo proceso de investigación y estudio. Está escrito por quienes tienen más completo conocimiento de la obra después de haberle dedicado mucho tiempo, largas reflexiones y no pocas horas de archivo y visita directa y detallada de todos y cada uno de los elementos. Una ligera ojeada del libro le convencerá, lector, de la mirada minuciosa de la que parten los autores. Se estudia el retablo que todos vemos, pero también cómo se ha levantado, las técnicas de carpintería que permiten su asiento y sujeción; los recursos empleados para preservarlo del ataque de parásitos; los planteamientos de los artistas para mejorar su encaje en tan estrecha cabecera; las fuentes de información empleadas y las consecuencias que tuvo la arquitectura aquí presente, la escultura y la policromía en el desarrollo de las artes en los focos bilbilitano y turiasonense, y aún en Aragón. El retablo es una obra madura que entronca con un movimiento artístico, el romanismo, que tuvo un desarrollo mayor en Castilla pero que alcanzó Aragón, especialmente en el Obispado de Tarazona, ciudad de la frontera aragonesa que administraba, en el orden religioso, Tudela y su tierra en Navarra, y Alfaro y Ágreda en Castilla, territorios donde trabajó largamente Juan de Anchieta, artífice superlativo del romanismo que iniciara Gaspar Becerra.

Jesús Criado, investigador muy acreditado y de larga trayectoria, había dedicado su tesis doctoral al estudio del momento justamente anterior. Las publicaciones sobre el retablo de Tarazona comenzaron en el año 2006 con un profundo estudio, publicado en la revista *Artigrama* del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, en el que se actualizaban los pasos dados por otros investigadores que le precedieron, se fijaba el comienzo de las obras en 1605 y se daba a conocer el contrato de la policromía del conjunto de la obra que realizaron los pintores turiasonenses Agustín Leonardo y Gil Jiménez Maza entre 1613 y 1614. Más recientemente ha publicado una monografía en la que estudia la escultura romanista producida en el foco de Calatayud, donde se labró el retablo de Tarazona, y en el mismo año, 2013, un estudio en el que se inserta el retablo como colofón de la renovación decorativa de la catedral de Tarazona a lo largo del siglo XVI. Olga Cantos dirigió la restauración técnica y material del retablo de 2006 a 2011 y pudo verlo tan de cerca y tan detenidamente como se estudian los materiales en los laboratorios. Las conclusiones obtenidas durante este proceso fueron parte importante de su tesis doctoral sobre *Los recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma* pues, como señalan ambos autores, el retablo mayor de la catedral de Tarazona marcó un hito en el desarrollo de la policromía aragonesa y se trata de la obra de este género más sobresaliente de la época de la Contrarreforma, obra maestra de cuantos artífices intervinieron en ella.



El retablo lo sufragó el obispo de la diócesis fray Diego de Yepes que había llegado desde El Escorial, donde fue abad y confesor de Felipe II. Lamentablemente no ha aparecido el contrato del retablo de madera y de la escultura pero, poco después de finalizadas las obras, el canónigo Gabriel Alegre redactó una nota con los datos básicos que le proporcionó el ecónomo del obispo y la adhirió en la parte trasera del retablo. De la arquitectura se ocupó Jaime Viñola y a cargo de la imaginería estuvo Pedro Martínez *el Viejo*. De todo esto se da cuenta en un capítulo en el que se repasan los datos aportados por cuantos han hablado del retablo, desde el viajero portugués Juan Bautista Labaña que en 1611 lo vio cuando estaba en blanco, sin policromar, hasta quienes ofrecieron los nombres de los artífices a partir de la lectura del documento de Gabriel Alegre que aún permanece en el lugar donde lo encoló, o quienes identificaron y documentaron como obra de Pere Johan la imagen de la Virgen titular ya que la fuerte devoción que se le dispensaba a la imagen central del primitivo políptico gótico –la madre de Dios de la Huerta– hizo que, en diciembre de 1617, retornara a la caja principal del nuevo retablo y que la talla de Martínez *el Viejo*, su obra más cuidada, pasara a otras dependencias catedralicias.

Acertadamente, los autores estudian la iconografía del retablo como un resumen de las intenciones persuasivas y de los planteamientos doctrinales aprobados en el Concilio de Trento. Escenas de la vida de María rodean a la imagen titular. La predela se dedica a la Pasión de Cristo y a la promesa de Redención que se marca con el tabernáculo eucarístico y continúa con la intermediación de María para concluir en la muerte salvífica de Cristo en el Calvario. La presencia jerárquicamente ordenada de San Pedro y San Pablo, de los cuatro doctores de la Iglesia y de los santos patronos de la diócesis, incide en la veneración de los santos, pilar de la doctrina católica confirmada en Trento.

Hacia 1600 se prefería disponer el retablo en línea recta, como se había hecho en El Escorial, pero en Tarazona lo impedía la estrecha y ochavada capilla mayor. Los autores destacan la acertada elección del arquitecto en la disposición de las calles central y laterales para que parezcan situadas casi en el mismo plano, a la vez que las entrecalles de relieves discurren en esviaje, pero talladas de modo que es posible su lectura desde el punto de vista frontal del espectador. Esto mismo se había planteado en el retablo de Santa Clara de Briviesca, otro de los grandes jalones del romanismo norteño. Esta solución se encuentra en algunos retablos aragoneses y los artífices del de Tarazona pudieron verlo en el retablo de San Juan de Vallupí de Calatayud (ahora en Sediles). Como destacan los autores, el esfuerzo complementario del escultor para mejorar la vista de los relieves oblicuos se observa bien en las arquitecturas que cobijan a María en la *Anunciación* y al sacerdote en el portal de la *Presentación*. En estos y otros relieves se ha corregido el ángulo de visión para complacer al espectador, llegando a ciertas deformaciones intencionadas que el público compensa y equilibra desde su ubicación.

En otros detalles de la mazonería se contrasta que el arquitecto sabía de los tratados de arquitectura de Sebastiano Serlio y de Vignola traducidos al castellano. También, se observan ecos del retablo de El Escorial, de donde pudo traer el obispo Yepes las láminas grabadas por Pedro Perret a partir de dibujos de Juan de Herrera que los autores encuentran como modelos para el tabernáculo.

Se propone convincentemente que Pedro Martínez *el Viejo* conocía modelos de Juan de Anchieta y de sus discípulos Pedro González de San Pedro y Ambrosio de Bengoechea. Moneda común de los talleres españoles de la época fue el uso persistente de estampas de Durero y de otros artífices del Norte –como



Cornelis Cort, los hermanos Wierix o los Sadeler– que se utilizaban para entresacar figuras de unos y otros grabados y resolver así las composiciones demandadas.

Son muchos los libros que se han publicado como resultado de la restauración de retablos. Aunque estas publicaciones son muy necesarias y son muy bien recibidas por la comunidad científica, suelen ofrecer dos estudios complementarios pero en textos de planteamientos casi divorciados. Uno de los mayores logros del presente libro es que ambas partes están escritas por historiadores del Arte y desde planteamientos de la Historia del Arte, pues felizmente Olga Cantos es historiadora del Arte y, a la vez, una consumada y virtuosa restauradora. A este planteamiento no es ajeno Jesús Criado que la encaminó en el estudio de la restauración desde el punto de vista del historiador y le dirigió su tesis doctoral. En este libro encontramos un minucioso y sumamente interesante estudio del asiento del retablo, de las cuidadas mediciones realizadas sobre la madera y de la carpintería empleada, un repertorio muy completo de los diversos sistemas empleados en la trabazón de las piezas, así como de las técnicas pictóricas y los motivos decorativos utilizados. Pero, como hemos visto, igualmente se desentrañan los recursos ópticos utilizados para mejor contemplar un retablo que combina las líneas rectas y oblicuas, y que, además, está encajado en un ochavo. Se muestra la aplicación de los colores en relación con la luz reflejada en el retablo en aquel momento, pues se tienen en cuenta las luces que las vidrieras de cristal proyectaban y la iluminación al atardecer que permitía una vidriera sobre el coro –hecha para dar luz al retablo pero que ha desaparecido–.

El contrato tenía previsto una policromía contrastada entre figura y fondo para mejorar la visión desde lejos; igualmente se solicitaba a los pintores que aplicaran el estofado de los vestidos de manera que fuera disminuyendo en las figuras superiores para que aumentase la superficie dorada y, así, su reflejo se viera mejor y a mayor distancia. El contrato que rescató Jesús Criado es tan detallado y minucioso que se trata de una fuente primaria de grandísimo interés para el conocimiento de la policromía española. Al parecer, lo prepararon dos pintores que fueron a Tarazona a redactar las condiciones de la policromía. También pintaron las imágenes de San Pedro y San Pablo para que sirvieran de guía y demostración práctica.

El conocimiento de una obra previa de Agustín Leonardo en Magaña (Soria) y el estudio de los motivos ornamentales y de los procedimientos pictóricos empleados ha permitido diferenciar las partes realizadas por este pintor y separarlas de las coloreadas por Gil Jiménez Maza que usó colores saturados y grandes contrastes cromáticos. Leonardo se prodigó más en el empleo de aguadas a punta de pincel y en la realización de escenas figurativas en el fondo de los paneles. Ambas partes están ejecutadas con una amplia paleta que incluye colores ricos como la laca roja y la azurita.

Sin duda, este libro es una obra definitiva sobre el retablo y la comunidad científica y el público en general agradecerán su publicación.

Aurelio Á. Barrón García  
Universidad de Cantabria







## I. EL ENCARGO DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LA HUERTA

El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona [fig. nº 1] es una de las creaciones capitales de la escultura romanista aragonesa al tiempo que la empresa más notable debida a los talleres activos en Calatayud, si bien su policromía quedó en manos de pintores de la propia ciudad episcopal. Este encargo puso un colofón clasicista a la renovación en clave renacentista del interior del templo medieval, completando así la configuración de uno de los espacios más singulares de todo el arte aragonés de la Edad Moderna que la reciente y casi interminable restauración del edificio, desarrollada entre el verano 1985 y la primavera de 2011, ha permitido recuperar.<sup>1</sup> Es importante no perder de vista esta perspectiva, que sin duda estuvo muy presente en el proceso creador de esta obra singular.

Un proceso sobre el que nos ha llegado una información documental limitada y, sobre todo, desigual –mejor, en todo caso, para la materialización de su policromía–, pero en el que imaginamos debieron colaborar codo con codo el comitente y los artistas. Y un proceso en el que, como veremos, tampoco faltaron posiciones contrarias y que a su manera contribuyeron a establecer el aspecto final de esta gran máquina.

### LA MEMORIA ESCRITA DEL RETABLO CATEDRALICIO

La primera y muy temprana mención literaria sobre el nuevo retablo catedralicio figura en el *Itinerario* del cosmógrafo portugués Juan Bautista Labaña, que visitó Tarazona el 7 de febrero de 1611 y tuvo ocasión de verlo ya asentado, aunque todavía sin policromar. Consideró el templo «pequeño» y si bien no le causó una impresión favorable destacó el cimborrio «obra más moderna, muy vistosa y ornamentada», la portada norte «de pedrería e imágenes de escultura» y el nuevo retablo que presidía su capilla mayor «de madera de figuras en relieve, que está por dorar».<sup>2</sup> No deja de ser chocante que ni Labaña ni más tarde Gregorio de Argaiz refieran que fue el obispo fray Diego de Yepes (1599-1613) quien lo promovió y sufragó, con probabilidad porque el religioso jerónimo no puso su heráldica en él. De hecho, Argaiz, autor en 1675 de la primera y más importante historia eclesiástica del obispado, ni siquiera lo contempla en su descripción de la catedral cuando lo cierto es que ofrece una visión laudatoria del pontificado de fray Diego deteniéndose en su fundación funeraria de las carmelitas descalzas de Santa Ana de Tarazona.<sup>3</sup>

Debemos esperar hasta los años cuarenta del siglo XIX para encontrar una nueva alusión. Poco después de que Valentín Carderera pintara sus magníficas acuarelas de la catedral –la mayoría fechadas en 1840–, ninguna de las cuales reproduce la parte interior del presbiterio,<sup>4</sup> José M<sup>a</sup> Quadrado elaboró para su *Aragón* (1844) una cuidada descripción del monumento, de tintes románticos pero fundada por vez

primera en la consulta de los fondos del Archivo Capitular. Al referirse al templo gótico y su capilla mayor anota, no sin emoción

¡Cuan bellamente destacaría sobre ellas<sup>5</sup> un retablo de crestería –es decir, gótico– como tantos que llevamos descritos! pero por desgracia el de Tarazona, obra de un fr. Diego de Iepes, declinando del plateresco al barroco, no pasa ciertamente de regular.<sup>6</sup>

Estas líneas inauguraban una valoración peyorativa de la obra que se ha mantenido, no sin matices, hasta hace bien poco.

Vicente de La Fuente, en el tomo XLIX de la *España Sagrada* (1865), recuerda el mecenazgo de fray Diego de Yepes sobre el retablo<sup>7</sup> siguiendo, sin duda, a José M<sup>a</sup> Quadrado. Y otro tanto hace el cronista local José M<sup>a</sup> Sanz en su *Historia de Tarazona* (1929-1930), quien tras añadir –sin citar sus fuentes– que se erigió en 1603 ofrece una descripción del mueble gótico que precedió al actual fundada en los contenidos de la visita pastoral que el obispo Juan González de Munébrega (1547-1567) cursó al templo en 1548.<sup>8</sup>

La primera gran aportación al estudio de la máquina catedralicia se debe a Teófilo Pérez, que publicó en 1953 una valiosa guía histórico-artista de nuestra Seo.<sup>9</sup> Aunque no lo exprese, el erudito turiasonense advirtió que en la trasera del retablo, junto a la puerta baja del lado del evangelio, el canónigo Gabriel Alegre había colocado tras la conclusión de las tareas un papel encolado con los datos fundamentales sobre el encargo y su realización. A partir de su lectura –errónea en varios detalles–, concedió la autoría de la parte lúnea al «entallador» Diego –*sic*– Martínez, responsable de la parte escultórica, y al «fustero» Jaime Viñola, que confeccionaron el mueble «en blanco» en Calatayud con madera de pino de Molina [de Aragón] (Guadalajara). También dio a conocer la noticia de que la policromía quedó a cargo de Agustín Leonardo y Gil Jiménez Dotor –*sic*–. Situó el arranque de los trabajos en el año 1608 y su finalización, en virtud de lo que indica el canónigo Alegre, en 1614.

Ofrece, además, una descripción iconográfica sin apenas errores –el único relevante es la fallida identificación de *San Millán de Torrelapaja*, en la puerta baja del lado de la epístola [fig. n<sup>o</sup> 2], como *Santo Domingo de la Calzada*– y una valoración estilística de la pieza –«de tipo greco-romano de los postreros tiempos renacientes, recordando muy de cerca la manera herreriana, de líneas neoclásicas»– que si bien no es exacta, no resulta del todo desatinada para los parámetros descriptivos vigentes en los años en que escribe.

El mérito de la contribución de Teófilo Pérez, que carecía de formación académica como historiador del Arte, queda patente al compararla con las breves líneas que el profesor Francisco Abbad dedicaría a nuestra máquina tres años después (1957) en su *Catálogo monumental*, donde se limitó a tomar la noticia que había proporcionado José M<sup>a</sup> Sanz para situar su comienzo en 1603, en tiempos del obispo Yepes, y señalar que en virtud de dicha cronología era una obra de transición entre el Renacimiento y el Barroco.<sup>10</sup> Sin embargo, el hispanista alemán Georg Weise sí se haría eco poco después de las aportaciones del erudito turiasonense en su libro fundamental sobre el desarrollo de la escultura romanista en el norte de la península Ibérica<sup>11</sup> (1959), en el que el retablo aparece por vez primera encuadrado en el contexto artístico que le corresponde y con una apreciación positiva.

Las investigaciones especializadas en Historia del Arte llevadas a cabo en el seno de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza a lo largo de los años setenta del pasado siglo permitieron



Fig. 1. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto Archivo Oronoz.





Figs. 2 y 3. San Millán de Torrelapaja y San Atilano. Retablo mayor de la catedral de N<sup>ra</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Fotos José Latova.

avanzar de manera apreciable en la definición del contexto creativo en el que se gestó nuestro retablo y, por ende, en el conocimiento de los autores de su parte línea. Así, Gonzalo M. Borrás, en su estudio de 1979-1980 sobre Juan Miguel Orliens, al trazar el panorama general de la escultura aragonesa de los primeros años del siglo XVII recuperó las noticias que había desvelado Teófilo Pérez y transcribió el cartel pegado al dorso de la máquina para corroborar que su erección había estado a cargo del ensamblador Jaime Viñola y el escultor «Diego» Martínez, a quienes concede un papel director en lo que él denomina por vez primera «taller [romanista] de Calatayud»,<sup>12</sup> para cuyo análisis considera básicas las aportaciones vertidas poco antes en la tesis de doctorado de Agustín Rubio, que se había defendido en la capital aragonesa en 1977 con el título *Estudio documental de las artes en Calatayud en el siglo XVII*.<sup>13</sup>

En este mismo contexto hay que situar las labores de campo del inventario artístico efectuado entre octubre y diciembre de 1980 a instancias del Ministerio de Cultura y bajo la dirección de Begoña Arrúe, más allá de que su contenido no viera la luz editorial hasta una década después.<sup>14</sup> Este texto mantiene como responsables del retablo a Jaime Viñola y «Diego» Martínez y también contiene algunas imprecisiones en la lectura iconográfica, en especial de los personajes representados en las puertas bajas, que aquí se identifican como *San Gaudioso* –cuando ha de tratarse de *San Atilano* [fig. n<sup>o</sup> 3]– y *San Raimundo Serra* –en realidad, *San Millán de Torrelapaja* [fig. n<sup>o</sup> 2]–. Tampoco aciertan al señalar que sobre el *Calvario* se dispuso un prelado, pues en realidad se trata del *Ángel Custodio*.

No obstante, la realidad es que los documentos publicados por Agustín Rubio en 1980 no mencionaban a «Diego», sino a Pedro Martínez, tal y como advirtió de inmediato Carmen Morte en las páginas que dedicó en 1982 al retablo mayor de la parroquia de San Clemente de La Muela (Zaragoza), justamente la primera creación bien documentada de Pedro –que no Diego– Martínez.<sup>15</sup> Fue esta investigadora quien rectificó el equívoco, originado por el mal estado de conservación de la inscripción adherida en el reverso del retablo de Tarazona, en la que, en efecto, el canónigo Alegre había anotado «Pº –y no Dº– Martínez». Además, Carmen Morte avanzó en el estudio documental de la pieza al aportar algunas noticias espigadas entre los fondos del Archivo Capitular sobre su instalación «en blanco» en el verano de 1610 y el ulterior proceso policromo.

En su descripción no olvida señalar que la imagen titular [fig. nº 4] es el único vestigio conservado del gran mueble gótico que precedió al actual y que en opinión del hispanista norteamericano R. Steven Janke se debe al escultor catalán Pere Johan. También advierte que el grupo clasicista que Pedro Martínez esculpió para dicha plaza permanece en la sacristía mayor del templo, en el remate del armario de las reliquias [fig. nº 5]. El profesor Janke publicaría casi a la vez, aún en 1982, el estudio de la imagen medieval de la *Virgen de la Huerta* con la atribución avanzada por Carmen Morte<sup>16</sup> y cinco años más tarde la afortunada confirmación documental de su hipótesis.<sup>17</sup>

Precisamente en 1987 aparecería un estudio sobre la Seo de Tarazona a cargo de Gonzalo M. Borrás en el libro coral *Las catedrales de Aragón* con un breve apunte sobre nuestra máquina de imaginaria que compendia las noticias conocidas hasta entonces y aporta una atinada descripción del mismo.<sup>18</sup> Aún en ese mismo año vería la luz el cuarto tomo de la *Enciclopedia Temática de Aragón*, donde el profesor Borrás ofrece un exhaustivo estado de la cuestión sobre escultura aragonesa del Renacimiento a la que pone colofón la etapa romanista que él sitúa bajo la influencia de Juan de Anchieta y su obra aragonesa en las catedrales de la Seo del Salvador de Zaragoza y San Pedro de Jaca. En esta última fase, el primer retablo en la jerarquía de la sede turiasonense y sus autores ocupan una posición destacada; eso sí, por detrás de la que el investigador concede a la poliédrica figura de Juan Miguel Orliens.<sup>19</sup>



Fig. 4. Imagen gótica de la Virgen de la Huerta. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.

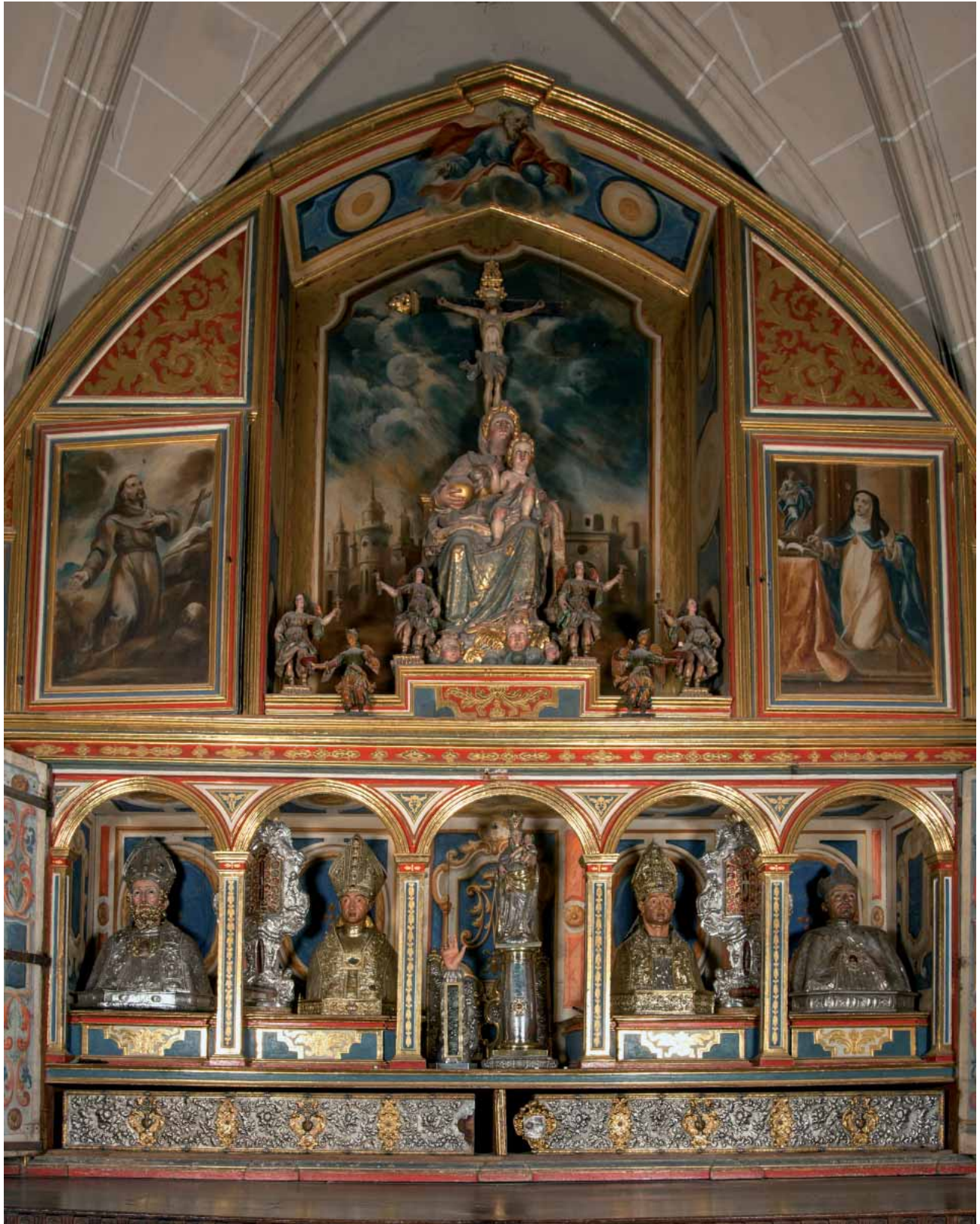


Fig. 5. Armario de las reliquias. Sacristía mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto Aurelio Á. Barrón.

Las últimas contribuciones relevantes sobre el mueble titular de Nuestra Señora de la Huerta coinciden en el tiempo o están estrechamente vinculadas a su meticuloso proceso de restauración, abordado en la fase final de las obras que se han seguido en el complejo en las últimas décadas. La primera corresponde a Jesús Criado, que en 2006 le dedicó un estudio documental que precisa algo más la puesta en marcha de los trabajos (hacia 1605), identifica y transcribe el contrato notarial con el que se confió su policromía a Agustín Leonardo y Gil Jiménez Maza en 1613 y también ofrece nuevas apostillas en torno al proceso de montaje extraídas de las fuentes capitulares.<sup>20</sup>

Toda esta información ayudó a los estudios que Olga Cantos llevó a cabo durante el curso de la restauración, efectuada bajo su codirección<sup>21</sup> en varias etapas entre 2006 y 2011. Los resultados de dicha investigación están recogidos en su tesis de doctorado sobre los *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, defendida en la Universidad Complutense de Madrid en junio de 2012 y que incluye una monografía sobre nuestra máquina.<sup>22</sup>

## EL ENCARGO DEL NUEVO RETABLO MAYOR

No conservamos copia del acuerdo que presumiblemente firmaron las partes para reglar la realización del nuevo retablo mayor de la catedral de Tarazona ni tampoco mención indirecta alguna que corrobore, cuanto menos, su existencia. Ello nos priva de referencias muy valiosas respecto al modo de proceder seguido durante la fase de diseño o qué trabajos anteriores pudieron tomarse como modelos, aunque lo cierto es que la nota del canónigo Gabriel Alegre compensa en parte dicha falta.

El problema principal es, en nuestra opinión, que ello impide fijar con exactitud el momento del encargo y el inicio de su ejecución. No obstante, la escritura notarial que fray Diego de Yepes ordenó el 11 de abril de 1613 –doc. nº 18– poco antes de la legitimación del contrato de la policromía con Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza –doc. nº 19– para eximir de toda responsabilidad a su mayordomo, Juan Fernández de Apregundana, en la administración de las rentas que el prelado había percibido en la catedral durante el periodo 1605-1612 y con las que el contador había hecho frente a esta empresa, sitúan el empeño en torno a 1605 o muy poco después. Frente a este dato, las propuestas de José M<sup>a</sup> Sanz<sup>23</sup> y Teófilo Pérez<sup>24</sup> que colocan, respectivamente, el comienzo en 1603 y 1608 carecen de respaldo documental o, cuanto menos, los autores no las justifican de la forma deseable.

Las primeras referencias localizadas corresponden a la instalación de la máquina «en blanco» en el verano de 1610. El 13 de agosto el cabildo respondía a un requerimiento de su obispo expresándole que no consideraba oportuna la colocación del «altar nuevo en la capilla mayor» y sugiriendo que fuera asentado en la de San Andrés –doc. nº 8–, que en los años precedentes había sido acondicionada para servir como parroquia catedralicia<sup>25</sup> y que en ese momento aún debía mantener el viejo retablo pictórico de finales del siglo XV. Desconocemos las razones que llevaron a la toma de esta chocante decisión, pero apenas transcurridos unos días los capitulares rectificarían autorizando que «el altar nuevo se pare en la capilla mayor, en el mismo lugar donde ha de estar siempre» al tiempo que designaban una comisión para que trasladara a fray Diego su gratitud «por la merced que haze a esta yglesia» –doc. nº 9–.



Fig. 6. Traza de peana para la cofradía de Santiago de Tarazona. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona. Foto Rafael Lapuente.

Dos días después, el 23 de agosto, daban el *placet* a fray Justo de Soto, capellán y secretario de fray Diego de Yepes, para que hiciera desmontar el políptico medieval –doc. nº 10–. La operación se había completado, sin duda, para el día 27, cuando el cabildo determinó «que las tablas pintadas del altar mayor viejo se pongan en el capitulo para adorno del mientras no se determinare otra cossa»<sup>26</sup> –doc. nº 11–. Unas semanas después se debatía que el sagrario antiguo del altar mayor<sup>27</sup> fuera reutilizado en San Andrés –doc. nº 13–, una alternativa que fue provisional ya que a comienzos de 1613 se decidió cederlo a los religiosos del convento de San Francisco para que lo usaran mientras se hacía el que habían encargado –doc. nº 17–.

Entre el 27 de agosto y el 11 de septiembre de 1610 hubo de procederse a la instalación del retablo nuevo, pues en el último día se acordaba gratificar con 10 libras «al oficial que ha venido a parar el retablo» –doc. nº 12–. Este «oficial» era el ensamblador Jaime Viñola (doc. 1590-1634, †1634), autor de la arquitectura de la máquina y a quien, por tanto, competía su instalación. Sabemos, en efecto, que Viñola estaba en Tarazona por esas fechas ya que el 29 de septiembre contrató en la ciudad del Queiles y en compañía del escultor bilbilitano Pedro de Jáuregui (doc. 1604-1630, †1635) la realización de

una imagen procesional de Santiago apóstol con su peana para la cofradía turiasonense del mismo título<sup>28</sup> [figs. núms. 6 y 7]. No consta, sin embargo, la implicación en estas tareas del escultor Pedro Martínez *el Viejo* (doc. 1579-1609), que con toda seguridad había fallecido entre el 7 de septiembre de 1609, fecha de su última comparecencia notarial localizada, y el 30 de enero de 1610, cuando su hijo Pedro Martínez *el Joven* aparece en Daroca acompañando a Pedro de Jáuregui.<sup>29</sup>

En este sentido, es importante señalar que Jáuregui había contraído nupcias en 1605 con Juana Martínez, hija del escultor de nuestro retablo,<sup>30</sup> por lo que es probable que tras su muerte quedara al frente de su taller responsabilizándose de la formación de su hijo Pedro Martínez *el Joven*, documentado años después (a partir de 1619) como escultor en la ciudad navarra de Tudela.<sup>31</sup> Este hecho justificaría la presencia de Pedro de Jáuregui en Tarazona, sin duda para auxiliar a Viñola en la instalación del mueble catedralicio actuando en representación de los intereses de los herederos de su suegro, más allá de que aprovechara la visita para atender otros negocios profesionales.<sup>32</sup>

Como se recordará, el 7 de febrero de 1611 el cosmógrafo Juan Bautista Labaña consignó una anotación en su diario señalando que el retablo de la Seo de Tarazona era «de madera de figuras en relieve»

y que «está por dorar». De hecho, el primer intento de acometer las labores policromas tuvo lugar unos meses después, cuando los capitulares autorizaron en agosto de dicho año el desmontaje del nuevo mueble si era preciso para su dorado –doc. nº 15–, pero lo cierto es que esta iniciativa no prosperó.

La contratación de la policromía iba a quedar postergada hasta unas semanas antes de la muerte del promotor del proyecto, acaecida el 7 de mayo de 1613.<sup>33</sup> El 11 de abril fray Diego de Yepes y su mayordomo rubricaron una escritura pública que garantizaba la provisión de los fondos precisos para costear la empresa –doc. nº 18– y a continuación Juan Fernández de Apregundana firmó una capitulación con los pintores turiasonenses Agustín Leonardo *el Viejo* (doc. 1588-1618, †1618) y Gil Ximénez Maza (act. 1598-1649, †1649), antiguo discípulo del anterior, para su materialización –doc. nº 19–.

El documento, extraordinariamente detallado, indica que antes de la adjudicación de los trabajos el comitente había requerido el concurso de dos pintores de fuera de la ciudad cuya identidad no se revela y tampoco hemos podido establecer. Al parecer, policromaron las imágenes de *San Pedro* y *San Pablo*, sitas en el primer piso del cuerpo, y también redactaron la capitulación con el propósito de que su labor de grafo y pincel, unida a sus indicaciones técnicas, sirvieran de pauta a los artífices en quienes recayera el encargo. Los dos maestros locales ya referidos asumieron su ejecución por 28.600 sueldos con el compromiso de completarlo en un año. También suscribieron una carta de comanda de 34.000 sueldos como salvaguarda de la obligación y recibieron un primer pago a cuenta de 2.200 sueldos junto a «las colores que se traxeron para hacer el dicho retablo de Madrid» –doc. nº 19–.

Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza estaban ligados desde finales de 1612 por una compañía en virtud de la cual debían compartir todos los encargos que tomaran durante los siguientes ocho años –doc. nº 16– y que, como es lógico, afectaba de pleno al compromiso catedralicio que, además, habían asumido ante notario de modo solidario.<sup>34</sup> Dado que la policromía del primer retablo de la sede era un empeño de relevancia excepcional, al día siguiente, 12 de abril, firmaron ante un escribano público un nuevo acuerdo en el que quedó explicitada la mutua voluntad de que los trabajos se acometieran «a medias, a perdida y a ganancia, y [que] cada uno de nos a de haçer la mitad, y haver y recibir la mitad del provecho» –doc. nº 20–,



Fig. 7. Diseño para la imagen procesional de la cofradía de Santiago de Tarazona. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona. Foto José Latova.



Fig. 8. San Gabriel arcángel, detalle de la Salutación angélica. Retablo mayor de la catedral de N<sup>ra</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto Olga Cantos.

pictóricas en la máquina catedralicia y la crisis entre sus responsables había estallado: como consecuencia habían tomado la decisión de no volver a trabajar juntos en el futuro sin perjuicio, desde luego, de cumplir con la obligación contraída con el obispo Yepes. Este hecho afectó, como queda dicho, a la coherencia general, pero no a la calidad de sus respectivas contribuciones al revestimiento cromático del retablo de Nuestra Señora de la Huerta [fig. nº 8], que es una de las creaciones angulares –si no la más sobresaliente– de la policromía aragonesa del periodo de la Contrarreforma.

A pesar de todos los problemas, Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza afrontaron ese reto profesional sin acumular un retraso excesivo. El contrato les obligaba a finalizarlo en el plazo de doce meses, es decir, para abril de 1614, y sabemos que ya estaba ultimado para octubre de dicho año, cuando el cabildo autorizó su instalación «en el altar mayor» –doc. nº 22–. Conviene puntualizar que las reservas sobre la bondad del proyecto que tan claramente habían manifestado los capitulares en agosto de 1610 –doc. nº 8– no se habían disipado por completo, pues la resolución incluye una apostilla indicando que si la empresa «no saliere bien, [el retablo] se podra mudar a otro p[u]esto».

en perfecta sintonía con lo que ya estipulaba el convenio rubricado en diciembre de 1612.

Este nuevo documento de cautela puede parecer baladí, pero seguramente no lo era. Aunque desde un punto de vista legal fuera innecesario, presumimos que el proceso de contratación no resultó inocuo para nuestros pintores y debió suscitar reservas o diferencias entre ellos, pues lo cierto es que el estudio detallado de la policromía ha revelado una chocante falta de sintonía entre sus respectivas contribuciones a la empresa de la que daremos cuenta en el apartado dedicado a su análisis. A la luz de estos hechos se comprende perfectamente que el 26 de agosto de 1613 Leonardo y Ximénez acudieran, una vez más, a la botiga notarial para demandar la cancelación de su primer acuerdo de compañía (del 27 de diciembre de 1612), expresando que «queremos que no tenga fe, et cetera, y que no nos podamos pidir cuenta el uno al otro de las obras que havemos hecho hasta oy» –doc. nº 21–.

Apenas habían transcurrido cuatro meses desde el comienzo de las labores

La instalación se completó entre el 17 de octubre –fecha del documento anterior– y el 28 de noviembre, cuando el cabildo dispuso «que venga un pintor a reconocer el retablo» junto a la celebración de una misa por el alma del, para entonces, ya difunto fray Diego de Yepes –doc. nº 23–. La orden de requerir la presencia de artífices foráneos que visuraran el trabajo se reiteró días después, el 7 de diciembre de 1614 –doc. nº 24–, y no hay duda de que surtió efecto, pues la nota autógrafa que preparó Gabriel Alegre y más tarde encoló en la trasera del retablo refiere el pago de ciertas sumas a «dos pintores que vinieron de fuera a hazer la [capitul]acion y despues bolvieron a ver la obra y si avian cum[plido co]n su obligacion». <sup>35</sup> Cabe suponer que el trámite estuviera resuelto para finales de año, cuando Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza otorgaron un albarán a Juan Fernández de Apregundana reconociendo el pago de los 28.600 sueldos acordados «por dorar, estofar y pintar el retablo de la capilla maior de la yglessia catedral de la dicha çiudad de Taracona», al tiempo que cancelaban el compromiso que ligaba a las partes –doc. nº 25–.

Si acudimos, una vez más, a la nota autógrafa del canónigo Alegre podremos efectuar un repaso al proceso de materialización del proyecto. Según este texto nuestro retablo se hizo «en blanco» en Calatayud con madera de pino procedente de los bosques de Molina [de Aragón] y estuvo a cargo del mazonero Jaime Viñola, que preparó la arquitectura, y el escultor Pedro Martínez, autor de la imaginería; por todo ello, incluido el transporte y el gasto en trazas y herramienta, se desembolsaron 2.507 libras 16 sueldos –50.156 sueldos–. En la policromía, a cargo de Agustín Leonardo y Gil Ximénez [Maza], se invirtieron 1.713 libras 14 sueldos –34.272 sueldos, cantidad que si bien supera en 5.672 sueldos los 28.600 que estipula el contrato incluye el pago de los colores facilitados a la firma del mismo–; este capítulo debía completarse con los honorarios del notario, el alquiler de las casas en las que los pintores desarrollaron su cometido y el salario satisfecho a los artífices requeridos para elaborar la capitulación y policromar las imágenes de *San Pedro* y *San Pablo* que regresaron para llevar a cabo la visura una vez ultimada la labor, por un montante de 144 libras 10 sueldos –2.890 sueldos–. Según este cálculo, la empresa supuso un desembolso de 4.365 libras [13 sueldos], equivalentes a 87.300 sueldos.

Cabe suponer que el nuevo mueble catedralicio luciera en todo su esplendor durante las celebraciones de la Navidad de 1614, una vez ultimada la policromía y salvadas las reticencias del cabildo. A pesar de ello tres años después, el 27 de diciembre de 1617, las actas capitulares



Fig. 9. Virgen de la Huerta. Catedral de N<sup>a</sup> Sa de la Huerta. Foto Jesús Criado.



informan de un episodio devocional que puede ayudarnos a entender lo sucedido en 1610-1611. En esa fecha los canónigos determinaron «que la figura antigua de la Madre de Dios de la Huerta se vuelva al altar mayor con toda brevedad, por ser la invocación de la iglesia» –doc. nº 27–. Es probable que la resistencia a aceptar la renovación del retablo ocultara el deseo –no verbalizado por entonces– de que la imagen gótica siguiera presidiendo las ceremonias religiosas del templo. Para adecuarla a su nueva ubicación en la hornacina central el carpintero Domingo Corella confeccionó un «pedestal» que policromó Agustín Leonardo –docs. núms. 28 y 29– y, finalmente, el 12 de septiembre de 1618 el albañil Domingo Guridi presentó una cuenta con el gasto ocasionado por el apeo de la imagen de Pedro Martínez y la instalación de la de Pere Johan –doc. nº 30–.

La talla medieval era, pues, objeto de gran devoción todavía en los albores del siglo XVII, tal y como acredita su empleo en algunas ceremonias catedrales mientras permaneció retirada –doc. nº 26– y corrobora tanto su reinstalación en el retablo en los primeros meses de 1618 como el hecho de que poco después un devoto sufragara la corona de plata que luce –doc. nº 31–; más tarde, el canónigo Francisco Pardo del Castellar donaría «la azucena de plata que la tiene en la mano la Virgen de la Huerta». <sup>36</sup> Este suceso dejó una huella duradera en la memoria de la iglesia, tal y como el padre Faci pudo comprobar en persona y más tarde referiría en su *Aragon Reyno de Christo*. <sup>37</sup>

R. Steven Janke, al dar cuenta del relato del padre Faci, recuerda que cuando visitó el templo (en torno a 1981-1982) colgaba de las paredes de la capilla de la Purísima y el Crucifijo una pintura sobre lienzo que representaba a la Virgen de Pere Johan <sup>38</sup> que, por fortuna, todavía se conserva [fig. nº 9]. Procedente de la dotación de la capilla de San Jorge del claustro –en la actualidad habilitada como centro de recepción de visitantes–, Rebeca Carretero y Arturo Ansón han atribuido en fecha reciente esta tela de mediados del siglo XVII al pintor turiasonense Celedón Pascual. <sup>39</sup>

El cambio de imágenes titulares consumado en 1618 dejó en el retablo una escultura policromada de acuerdo con los principios del arte gótico, en abierta discrepancia con el cuidado revestimiento contrarreformista que lucía el resto del mueble. Consciente de ello, en 1633 Juan Fernández de Aprekundana dispuso en su testamento un legado de cien libras a título personal para corregir la situación –doc. nº 32–, pero la restauración ha puesto en evidencia que la voluntad del contador del obispo Yepes no se cumplió.



1. Jesús CRIADO MAINAR, «El Renacimiento en la Catedral», *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 170-186.
2. Juan Bautista LABAÑA, *Itinerario del Reino de Aragón*, Zaragoza, Prames e Institución «Fernando el Católico», 2006, p. 145.
3. Gregorio de ARGAIZ, *La soledad lavreada por San Benito y sus hijos, en las iglesias de España*, t. VII, *Teatro monástico de la Santa Iglesia, ciudad y obispado de Tarazona*, Madrid, Gregorio de Zafra, 1675, cap. LXXXVIII, pp. 494-498. El interés del cronista benedictino por el arte mueble es, en general, escaso y suele limitarse a los epitafios incluidos en los sepulcros.
4. Objeto de reciente edición crítica a cargo de José M<sup>a</sup> LANZAROTE GUIRAL e Itziar ARANA COBOS, *Viaje artístico por Aragón de Valentín Cardenera. Monumentos arquitectónicos de España. Dibujos de la Colección Valentín Cardenera de la Fundación Lázaro Galdiano, la Biblioteca Nacional de España y la Colección privada de la familia Cardenera*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» y Fundación Lázaro Galdiano, 2013, pp. 126-133.

5. Se refiere a los tapices rojos que por entonces colgaban del presbiterio, que fueron enajenados en torno a 1937, fecha en que se mencionan en una subasta de objetos artísticos españoles efectuada en Londres, según noticia publicada en *La Voz*, Madrid, 23-VI-1937. Más tarde fueron substituidos por unos paramentos de terciopelo de color burdeos que aún pueden verse en fotografías del último tercio del siglo XX como la del Archivo Oronoz que reproducimos al comienzo de este capítulo [fig. nº 1]. Tras la reapertura del templo en la primavera de 2011 se ha prescindido de este complemento.
6. José M<sup>a</sup> QUADRADO, *Recuerdos y Bellezas de España. Aragón*, Barcelona, 1844, p. 317.
7. Vicente de LA FUENTE, *La Santa Iglesia de Tarazona en sus estados antiguo y moderno*, t. XLIX de la *España Sagrada*, Madrid, Imp. de José Rodríguez, 1865, cap. X, p. 254.
8. José M<sup>a</sup> SANZ ARTIBUCILLA, *Historia de la Fidelísima y Vencedora ciudad de Tarazona*, Madrid, imp. de Estanislao Maestre, t. II, 1930, p. 83.
9. Teófilo PÉREZ URTUBIA, *La Catedral de Tarazona. (Guía histórico-artística)*, Tarazona, imp. Félix Meléndez, 1953, pp. 98-102.
10. Francisco ABBAD RÍOS, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto «Diego Velázquez» del C.S.I.C., 1957, t. I, p. 753, y t. II, fig. nº 1811. Es de justicia reconocer que, según expresa el autor en el prólogo de la obra, donde también menciona la colaboración de José M<sup>a</sup> Sanz, efectuó el trabajo de campo entre 1944 y 1948, antes de que viera la luz la guía de Teófilo Pérez.
11. Georg WEISE, *Die Plastik der Renaissance un des Frühbarock im Nördlichen Spanien*, band II, *Die Romanisten*, Tubinga, Hopfer Verlag, 1959, p. 107, y nota nº 354, p. 124.
12. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «El escultor Juan Miguel Orliens. Primera parte: estudio biográfico», *Seminario de Arte Aragonés*, XXIX-XXX, Zaragoza, 1979, pp. 67-104; y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «El escultor Juan Miguel Orliens. Segunda parte: estudio artístico», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXI, Zaragoza, 1980, pp. 77-104. El interés de la investigación hizo que muy poco después ambos artículos fueran reunidos con formato de libro en: Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista aragonesa*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1980, con transcripción del documento en nota nº 79, p. 53. La obra incluye reproducciones de conjunto y de detalle de nuestro retablo en las figs. núms. 32-42.
13. Y que dio lugar a la publicación de un libro fundamental: Agustín RUBIO SEMPER, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos e Institución «Fernando el Católico», 1980.
14. Begoña ARRÚE UGARTE (dir.), *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*, tomo I, *Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990 (1991), pp. 137 y 139. Los autores advierten en el prólogo (pp. 5-7) que el texto se corresponde con el que habían redactado en los primeros meses de 1981, tras concluir el trabajo de campo, y se excusan de no haberlo revisado para la publicación aduciendo que ello hubiera exigido una nueva redacción del mismo.
15. Carmen MORTE GARCÍA, «El retablo de la iglesia parroquial de La Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud el Viejo», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXV, Zaragoza, 1982, pp. 180-184 y figs. núms. 16-26.
16. R. Steven JANKE, «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta: una nueva atribución», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXVI, Zaragoza, 1982, pp. 17-21.
17. R. Steven JANKE, «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la Seo de Tarazona, una hipótesis confirmada: documentación del retablo mayor, 1437-1441», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX, Zaragoza, 1987, pp. 9-18.
18. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral de Tarazona», *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, C.A.Z.A.R., 1987, pp. 131-132.
19. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Historia del Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días*, t. 4 de la *Enciclopedia Temática de Aragón*, Zaragoza, Ediciones Moncayo, 1987, pp. 365-373, espec. p. 368.
20. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Noticias sobre su realización», *Artigrama*, 21, Zaragoza, 2006, pp. 417-451.
21. El retablo ha sido intervenido dentro del marco de un convenio de colaboración suscrito entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (a través del Instituto del Patrimonio Histórico Español, actualmente Instituto del Patrimonio Cultural de España), la Diputación General de Aragón y la Caja de Ahorros de la Inmaculada.

22. Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, tesis de doctorado defendida en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid en junio de 2012, espec. pp. 621-673, disponible en red.
23. José M<sup>a</sup> SANZ ARTIBUCILLA, *Historia...*, ob. cit., t. II, p. 83.
24. Teófilo PÉREZ URTUBIA, *La Catedral de Tarazona...*, ob. cit., p. 100.
25. Rebeca CARRETERO CALVO, «La reforma barroca de la capilla de San Andrés de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona», *Tvriaso*, XXI, Tarazona, 2012-2013, p. 160.
26. Es muy probable que las tablas fueran cedidas bastantes años después, en 1645, al convento de la Merced para componer un retablo provisional en la capilla mayor de la nueva iglesia que estos religiosos habían erigido poco antes, tal y como dio a conocer Rebeca CARRETERO CALVO, *El convento de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona. Estudio histórico-artístico*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2003, nota n<sup>o</sup> 2, p. 57.
27. Una pieza no conservada y que había materializado en junio de 1595 «el oficial que esta aquí, que haze el retablo de Cascante» (Jesús CRIADO MAINAR, «Juan de Varáz y la pintura en Tarazona en el último cuarto del siglo XVI», *Tvriaso*, XVIII, Tarazona, 2005-2007, p. 82). El retablo titular de la parroquia de la Asunción de Cascante (Navarra) estaba bajo la dirección de los escultores Pedro González de San Pedro y Ambrosio Bengoechea, que contaban con la ayuda del ensamblador Domingo Bidarte.
28. Jesús CRIADO MAINAR, *La escultura romanista en la Comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia. 1589-1639*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca Comunidad de Calatayud, 2013, doc. n<sup>o</sup> 5, pp. 359-361.
29. De acuerdo con los datos publicados en *ibidem*, notas núms. 12 y 13, p. 264.
30. Agustín RUBIO SEMPER, *Estudio documental...*, ob. cit., p. 137; y Jesús CRIADO MAINAR, «El Calvario de la capilla de Domingo Moros en la colegiata de Daroca (Zaragoza), obra de Pedro Martínez el Viejo. 1605», en Ricardo Fernández Gracia (coord.), *Pulchrum. Scripta varia in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra y Universidad de Navarra, 2011, p. 224, y nota n<sup>o</sup> 21, p. 229.
31. José R. CASTRO, *Cuadernos de Arte Navarro. B) Escultura*, Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», 1949, pp. 125-136.
32. De hecho, el 20 de septiembre suscribió un acuerdo ante notario en Tarazona con el ensamblador local Francisco Coco para renegociar su participación en el retablo mayor de Matalebreras (Soria). En Jesús CRIADO MAINAR, *La escultura romanista...*, ob. cit., doc. n<sup>o</sup> 4, pp. 357-359. Sobre este retablo véase asimismo Agustín RUBIO SEMPER, «Estudio histórico del retablo mayor de San Pedro de Matalebreras (Soria)», *Tvriaso*, XX, Tarazona, 2010-2011, pp. 249-287.
33. Para la fecha del óbito del prelado véase Rebeca CARRETERO CALVO, «El legado artístico de fray Diego de Yepes: entre la emulación cortesana y la piedad religiosa», en Rebeca Carretero Calvo (coord.), *La Contrarreforma en la Diócesis de Tarazona. Estudios en torno al obispo fray Diego de Yepes*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2013, p. 103.
34. Como ya se ha dicho, Gil Ximénez Maza había desarrollado al menos parte de su formación profesional en el taller de Agustín Leonardo. El contrato de aprendizaje en Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, «El pintor Agustín Leonardo el Viejo», *Tvriaso*, XVIII, Tarazona, 2005-2007, doc. n<sup>o</sup> 2, pp. 145-146.
35. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Juan Miguel Orliens...*, ob. cit., nota n<sup>o</sup> 78, p. 53.
36. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta...», ob. cit., nota n<sup>o</sup> 24, p. 422. No hemos localizado dato alguno sobre la media luna de plata dispuesta a los pies y que convierte nuestra imagen en una Inmaculada Concepción.
37. Fray Roque Alberto FACI, *Aragon Reyno de Christo y dote de Maria SS.<sup>ma</sup> fundado sobre la columna immobil de Nuestra Señora en su ciudad de Zaragoza...*, Zaragoza, Joseph Fort, 1739, tomo I, parte II, pp. 443-444. Citamos por la edición facsímil de Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1979. El texto sitúa los hechos de forma errónea en el pontificado de Pedro Cerbuna (1585-1597).
38. R. Steven JANKE, «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta...», ob. cit., nota n<sup>o</sup> 7, p. 12.
39. Rebeca CARRETERO CALVO y Arturo ANSÓN NAVARRO, «La Catedral en los siglos del Barroco», *La Catedral de Santa María de la Huerta...*, p. 224.







## II. ARQUITECTURA Y ESCULTURA DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LA HUERTA

El retablo de la Seo de Tarazona es, sin duda, una de las creaciones más imponentes de los talleres escultóricos bilbilitanos de la etapa romanista<sup>1</sup> (1589-1639). Materializado «en blanco» entre 1605 y 1610, es además la obra maestra del escultor Pedro Martínez *el Viejo*<sup>2</sup> (doc. 1579-1609) y la más definitiva de la primera etapa del ensamblador Jaime Viñola<sup>3</sup> (doc. 1590-1634, †1634). A ello se une el hecho de que está razonablemente bien documentado y también el de que ha llegado a nuestros días en excelente estado.

Como hemos advertido en el apartado anterior, no conocemos la capitulación que el comitente pudo rubricar con Martínez y Viñola –si es que en verdad existió–, lo que nos priva de datos básicos sobre el proceso creativo y el ascendente de la traza seleccionada, ideal para el espacio poco profundo del presbiterio medieval<sup>4</sup> donde con anterioridad se alzaba un retablo gótico<sup>5</sup> (1437-1441) de grandes dimensiones. Su instalación acarreó el desmantelamiento –al menos parcial– del trasagrario, que había sido renovado en tiempos del obispo Pedro Cerbuna<sup>6</sup> (1585-1597).

La máquina consta de banco y tres pisos [fig. nº 10]. Descansa en una predela acotada por dos puertas que permiten acceder a la parte trasera y que incluye dos relieves de formato apaisado a los lados del tabernáculo –expuestos, por tanto, a la contemplación directa del celebrante– con el *Prendimiento* y la *Vía Dolorosa*. El primer cuerpo se articula con columnas de orden jónico mientras que el segundo recurre al corintio y dibuja una serliana en torno a la amplia hornacina que alberga la imagen titular. El tercero, por su parte, utiliza estípites antropomorfos que rompen el entablamento ante el hueco central para otorgar una mayor relevancia al *Calvario*. Su planta en ochavo juega bien con la poligonal del presbiterio y permite destacar tanto la calle central como las exteriores, cuyas cajas se enfatizan con frontones –con la salvedad de la titular–, en detrimento de las amplias calles interiores, en las que se acomodan seis historias de gran formato con pasajes de la vida de la Virgen.

Todo queda así supeditado al eje central, que da cabida de abajo hacia arriba al sagrario, la imagen titular gótica y el *Calvario* que culmina la historia de la redención. Más arriba, en el ápice, aún se alza un bulto del *Ángel Custodio* [fig. nº 11], una devoción de fuerte arraigo medieval en los territorios de la Corona de Aragón que recibió un gran impulso en el periodo contrarreformista. Las calles exteriores cobijan edículos con los santos patronos del obispado –los «nuevos»,<sup>7</sup> *San Atilano* y *San Millán de Torrelapaja*, abajo como altorrelieves; los tradicionales, *San Prudencio* y *San Gaudioso*, como imágenes de bulto redondo en el tercer piso–, los apóstoles *San Pedro* y *San Pablo* escoltando el relicario y los cuatro doctores de la Iglesia latina –*San Jerónimo* y *San Gregorio* en la planta noble; *San Ambrosio* y *San Agustín* en el ático–. El efecto general es bastante movido y otorga al espacio una apariencia muy escenográfica.



Fig. 10. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.

Más allá de su armoniosa organización, la concepción arquitectónica de nuestro retablo supone la expresión más acabada que nos ha llegado de la alta capacidad de Jaime Viñola para enfrentarse a problemas estructurales de gran complejidad. Tal y como ha estudiado Olga Cantos,<sup>8</sup> su adaptación a la exigua cabecera medieval resulta casi perfecta y, además, resuelve de manera satisfactoria aspectos tales como el de la disposición oblicua de las calles colaterales a la mayor, que generaba serios inconvenientes de percepción visual; un reto que tuvieron muy en cuenta tanto el ensamblador como el escultor, y al que tampoco permanecieron ajenos Agustín Leonardo *el Viejo* y Gil Ximénez Maza cuando lo policromaron entre 1613 y 1614.

Es posible que durante la fase de diseño Viñola y Martínez estudiaran la solución que los escultores Juan de Moreto y Damián Forment habían desarrollado a partir de 1532 en el retablo titular de la desaparecida iglesia de San Juan de Vallupié de Calatayud<sup>9</sup> [fig. n.º 12] –desde finales del siglo XVIII en la parroquia de la Exaltación de la Santa Cruz de Sediles (Zaragoza)–, con una planta ochavada similar a la de Tarazona y un alzado en tres pisos que también contempla coincidencias significativas –la instalación de imágenes exentas en las casas de la parte exterior y de escenas narrativas en las calles interiores– más allá de que ambos conjuntos difieran a la hora de articular el registro central y de forma particular en cuestiones tales como el ochavo casetonado que cierra la máquina y que en nuestro caso hubiera resultado improcedente.

El retablo de Tarazona utiliza los órdenes arquitectónicos de conformidad con la normativa transmitida por el tratado de Sebastiano Serlio –cuyos libros III y IV se tradujeron al castellano en 1552– y, en especial, por el de Giacomo Barozzi da Vignola –la *editio princeps* romana remonta a 1562, pero su empleo generalizado en nuestro país coincide con la edición madrileña de 1593–, tanto en los pormenores morfológicos –véanse los detalles del corintio [figs. núms. 13, 14 y 15]– como en los sintácticos. No nos detendremos en ello, pero sí interesa recordar que la resolución corintia del piso noble, que incluye la escultura titular de *Nuestra Señora de la Huerta* [fig. n.º 16], propicia una lectura del conjunto en clave modal,<sup>10</sup> en sintonía con la doctrina vitruviana que Serlio recoge en su libro IV:

La deriuacion y origen del capitel Corinthio fue de una virgen Corinthia. Y porque Vitruuio en el quarto libro en el primero capitulo lo escriue particularmente, en tal caso no sera necessario fatigarme en replicar sobre este caso. Y por tanto solo dire que auendosi de hazer de esta orden vn templo, se deue consagrar y aplicar primeramente a la virgen sacratissima madre de Iesu Xpo redemptor nuestro, la qual no solo fue virgen antes del parto pero en el parto, y despues del parto. Y despues de a esta serenissima señora a todos aquellos sanctos y sanctas que ayan hecho vida virginal o viuido castamente, para estos tales esta tal orden conviene mucho, y tambien para monasterios de monjas que han prometido virginidad y son dedicadas al culto diuino...<sup>11</sup>



Fig. 11. Ángel Custodio. Retablo mayor de la catedral de N.ª S.ª de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.





Fig. 12. Retablo mayor de la parroquia de la Exaltación de la Cruz de Sediles. Foto Rafael Lapuente.

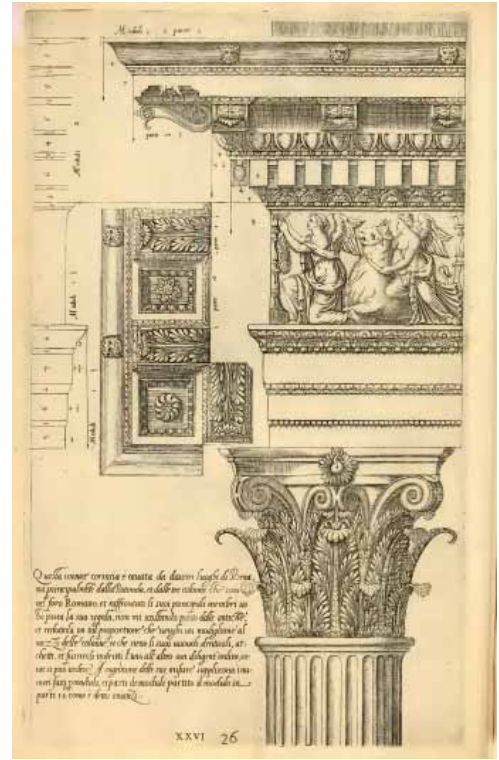
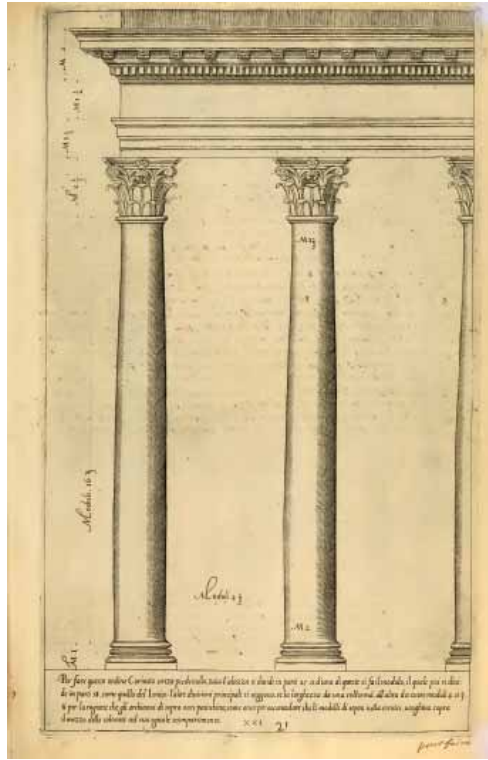


Fig. 13. Columna de orden corintio en el segundo cuerpo del retablo. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.

Fig. 14. Columnas de orden corintio. Jacopo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'Architettura*, lám. XXI.

Fig. 15. Detalles del orden corintio. Jacopo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'Architettura*, lám. XXVI.

## EL GRUPO ROMANISTA DE NUESTRA SEÑORA DE LA HUERTA

Tal y como expresan las fuentes capitulares de los años inmediatos a la culminación del retablo clasicista y recuerda el padre Faci, la gran devoción dispensada a la imagen gótica de *Nuestra Señora de la Huerta* relegó en poco tiempo el grupo que Pedro Martínez *el Viejo* había esculpido para presidir la nueva máquina [fig. nº 16] a una instalación de perfil litúrgico bajo en la sacristía mayor, donde ahora preside el armario de las reliquias. Y ello a pesar de que con certeza es la pieza más sobresaliente del conjunto, como cabía esperar de la privilegiada posición para la que se concibió.

Frente a la presentación en pie de la talla de Pere Johan, que sigue el modelo de la que este artífice había realizado antes para el altar mayor (1426-1436) de la catedral de Tarragona, Pedro Martínez apuesta por la creación de un grupo sedente al modo de la vieja imagen de *Nuestra Señora del Rosario* (hacia 1340), que hoy se considera la primitiva titular del templo más allá de que tras la erección del mueble gótico entre 1437 y 1441 pasara a una capilla de la girola mudando su advocación.<sup>12</sup> Su punto de partida bien pudiera estar en la Virgen asunta con ángeles del grupo que el escultor Ambrosio Bengoechea (doc. 1581-1623, †1625) hizo para la casa central del desaparecido retablo mayor (1592-1601) de la parroquia de Cascante<sup>13</sup> (Navarra) [fig. nº 17], un conjunto que Pedro Martínez conocía bien pues fue requerido en 1597 para



Fig. 16. Grupo romanista de la Virgen de la Huerta en el Armario de las reliquias. Sacristía mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto Aurelio Á. Barrón.

peritar su estado. Además, el acta de la visura incluye una valiosa declaración sobre esta escena:

...la ymagen, angeles y todo lo demas concerniente a la Madre de Dios de la Asuncion ha visto y reconocido, y alla que la ystoria de la Madre de Dios con sus angeles a los lados esta como conviene, y eceptado como la pregunta dize y requiere para lo que representan se les pongan alas a los dichos angeles, a todos aquellos que se pudieren ponerlos...<sup>14</sup>

El altorrelieve de Cascante es, en realidad, un desarrollo de la magnífica *Virgen con el Niño y San Juanito* que Juan de Anchieta (act. 1551-1588, †1588) esculpió para la calle central del retablo del convento de Santa Clara de Briviesca (Burgos) [fig. n<sup>o</sup> 18] en los últimos años (1566-1569) de su etapa vallisoletana.<sup>15</sup> Pedro Martínez propone, por su parte, una reelaboración del trabajo de Ambrosio Bengoechea para conformar una monumental Virgen en majestad que presenta a María entronizada con un coro de ángeles a los pies como madre de Dios, mientras muestra a su Hijo apoyado sobre su rodilla izquierda y sostiene el orbe en la mano derecha. Pedro de Jáuregui que, como se recordará, era yerno de Martínez, recurriría a esta solución más o menos por las mismas fechas en el mueble titular (hacia 1605-1607) de Nuévalos<sup>16</sup> (Zaragoza); eso sí, con una

apreciable disminución de calidad que aconseja asignar el mérito de la acomodación del modelo al escultor del retablo de Tarazona.

## EL TABERNÁCULO, LOS RELIEVES DE LA PASIÓN Y EL CALVARIO

La catedral contaba desde época gótica con un sagrario inserto en la base de la máquina titular entre dos imágenes de la Virgen, cuyo reverso albergaba un recinto a modo de trasagrario donde se custodiaban las reliquias de la iglesia.<sup>17</sup> En 1595 el cabildo requirió a uno de los escultores activos en el gran retablo de la Asunción de la Virgen de Cascante –Pedro González de San Pedro (doc. 1580-1608, †1608) y el ya citado Ambrosio Bengoechea– para «hazer en el altar mayor [de Santa María de la Huerta] un tabernaculo para poner la custodia de plata». <sup>18</sup> Esta pieza no se corresponde con la actual y a raíz de la erección del conjunto romanista pasó a la capilla parroquial de San Andrés –doc. n<sup>o</sup> 13–, donde debió servir hasta finales del siglo XVII.



Fig. 17. Grupo central del desaparecido retablo mayor de la parroquia de la Asunción de la Virgen de Cascante.

Fig. 18. Virgen con el Niño y San Juanito. Retablo mayor del convento de Santa Clara de Brivesca. Foto Aurelio Á. Barrón.

El gran protagonismo del tabernáculo [fig. nº 19] evoca el compromiso del Concilio de Trento (1545-1563) con la defensa del culto a la Sagrada Forma en respuesta a la negación que la Reforma había hecho de la presencia real de Cristo en la Eucaristía bajo las especies de pan y vino. A ello se dedicó la XIII Sesión (1551), que reafirma el principio de la presencia real a través de la transubstanciación que acontece en la consagración junto a la conveniencia de la comunión frecuente entre los fieles y la de hacerla llegar a los enfermos con la consiguiente necesidad de su reserva con el mayor decoro.<sup>19</sup>

El sagrario había ido adquiriendo una importancia creciente en el marco del retablo mayor conforme progresaba la aplicación de los decretos tridentinos.<sup>20</sup> Gaspar Becerra ya le había concedido una relevancia singular en la catedral de Astorga, donde el contrato califica al tabernáculo en una fecha tan temprana como 1558 de «cosa apartada y miembro de por sí»; su articulación en varios cuerpos de dimensiones decrecientes se convirtió en una solución imitada en infinidad de oportunidades.<sup>21</sup> El otro gran referente en el ámbito peninsular es la custodia del retablo de la basílica de San Lorenzo del Escorial, ajustado en 1579 a partir de las trazas de Juan de Herrera; este segundo tabernáculo [fig. nº 20], que quedó bajo la responsabilidad del lapicida Jacome da Trezzo, se pensó como una estructura más simple en lo arquitectónico, en sintonía con la máquina que lo cobija, pero su desbordante riqueza material lleva al límite el concepto de decoro contrarreformista.<sup>22</sup>



Fig. 19. Tabernáculo. Retablo mayor de la catedral de N<sup>ra</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.

Nuestro sagrario sigue de cerca el modelo escorialense, ampliamente difundido con motivo de su plasmación en varios de los diseños que el «apostador de Su Magestad» y arquitecto real Juan de Herrera comercializó de esta fundación funeraria –en especial los diseños nono, décimo y undécimo–. Adopta, como aquél, la forma de un *tholos* clásico de orden corintio que remata con una media naranja si bien simplifica, como es lógico, su resolución. El relicario descansa en un zócalo recorrido por ángeles con las *arma Christi* entre las que sobresale la *Santa Faz* en la zona frontal, la *Columna de la Flagelación* del lado del evangelio y la *Cruz* de la parte de la epístola.<sup>23</sup> Los intercolumnios que destacan sobre el plano del fondo enmarcan altorrelieves de *Cristo Resucitado* entre *San Juan Bautista* y el *rey David*, desmontados



Fig. 20. Tabernáculo. Retablo mayor del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial. Foto José Latova.

en fecha desconocida para transformar el dispositivo en un manifestador y de nuevo restituidos en la intervención de 2006-2011. Es probable que sobre la cúpula apoyara una figura alegórica de la *Fe*, como sucede en las andas de plata que José Velázquez de Medrano había hecho apenas unos años antes (1594-1597) para transportar la custodia del templo en la celebración del Corpus Christi.<sup>24</sup>

El tabernáculo queda enmarcado bajo un arco triunfal jónico de frontón avolutado [fig. nº 19] que subraya su simbolismo resurreccional y sigue el modelo de la portada de la edición romana de la *Regola* de Vignola, aunque la idea ha de proceder, una vez más, de los diseños del Escorial –en concreto del octavo,



Fig. 21. Flagelación de Cristo. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.

con el alzado del retablo—. En los frentes libres del basamento de las columnas se incorporaron relieves de los *cuatro evangelistas* acompañados hacia la parte exterior por un dominico, sin duda *Santo Tomás de Aquino*, y el franciscano *San Buenaventura*, teólogos estrechamente relacionados a la composición del oficio litúrgico de la festividad del Corpus Christi, que el papa Urbano IV instituyó en 1264. En época posterior se abrió una ventanita entre las volutas del frontón protegida por una reja metálica tras la que se custodiaba la reliquia de San Atilano, llegada a Tarazona en 1644.<sup>25</sup>

A los lados del relicario, sirviendo de zócalo a las grandes escenas de la *Anunciación* y la *Presentación de María en el Templo*, se incluyeron los relieves del *Prendimiento* [fig. nº 21] y la *Vía Dolorosa* [fig. nº 22]. Si bien es cierto que desde un punto de vista escultórico no figuran entre lo mejor resuelto, recibieron una policromía exquisita y con detalles de gran virtuosismo, acorde a tan relevante ubicación. Evocan la disposición de otras máquinas de cronología cercana tales como el retablo mayor de la parroquia de la Asunción de la Virgen de Sádaba (Zaragoza), en obras en 1594, cuyo tabernáculo está acotado —como en Tarazona— por relieves de formato apaisado con pasajes de la Pasión, si bien cuatro en vez de los dos de nuestra máquina.<sup>26</sup>

El otro punto de atención dentro de este ciclo pasionario corresponde al *Calvario* que culmina la calle central [fig. nº 23]. La importancia de este pasaje, angular en el discurso teológico de la Iglesia Católica, explica sus considerables dimensiones —a las que tampoco resulta ajeno su elevado emplazamiento— y,



Fig. 22. Vía Dolorosa. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.

por ende, la ruptura del horizonte de la máquina que comienza en la casa titular de *Nuestra Señora de la Huerta*, en el piso noble. Es, quizás, el *Calvario* más logrado de entre los que pueden vincularse con las gubias de Pedro Martínez *el Viejo* y exhibe unas formas algo más fluidas que el enorme y rígido grupo [fig. n<sup>o</sup> 24] que hizo por las mismas fechas (1606) para el racionero Domingo Moros en la colegiata de los Sagrados Corporales de Daroca.<sup>27</sup>

Tanto el Crucificado como la Dolorosa de Tarazona se inspiran en modelos de Anchieta y pueden relacionarse con creaciones de su etapa aragonesa, si bien quedan lejos de la fuerza y la exquisita corrección formal de las obras maestras que el imaginero vasco dejó en las catedrales de Zaragoza y Jaca. Como señalamos en otra oportunidad,<sup>28</sup> los Crucificados de Daroca y, en especial, Tarazona están más cerca del *Cristo de Gracia* de Pradilla de Ebro (Zaragoza). Esta pieza procede del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza, donde en origen remataba el retablo titular de su iglesia,<sup>29</sup> y es obra atribuida a Pedro González de San Pedro, uno de los discípulos de Anchieta que, como hemos visto, compartió junto a Bengoechea la fábrica del retablo de Cascante.

El protagonismo concedido en Tarazona al tabernáculo eucarístico, los relieves de la *Flagelación* y la *Vía Dolorosa* que lo flanquean y el monumental Calvario que pone colofón al programa son un precioso testimonio iconográfico de la gran devoción que el comitente de la empresa, el obispo fray Diego de Yepes, dispensó al misterio de la Eucaristía, bien acreditada por las fuentes literarias y corroborada por algunos sucesos que tuvieron como marco el territorio del antiguo arcedianado de Calatayud.<sup>30</sup>



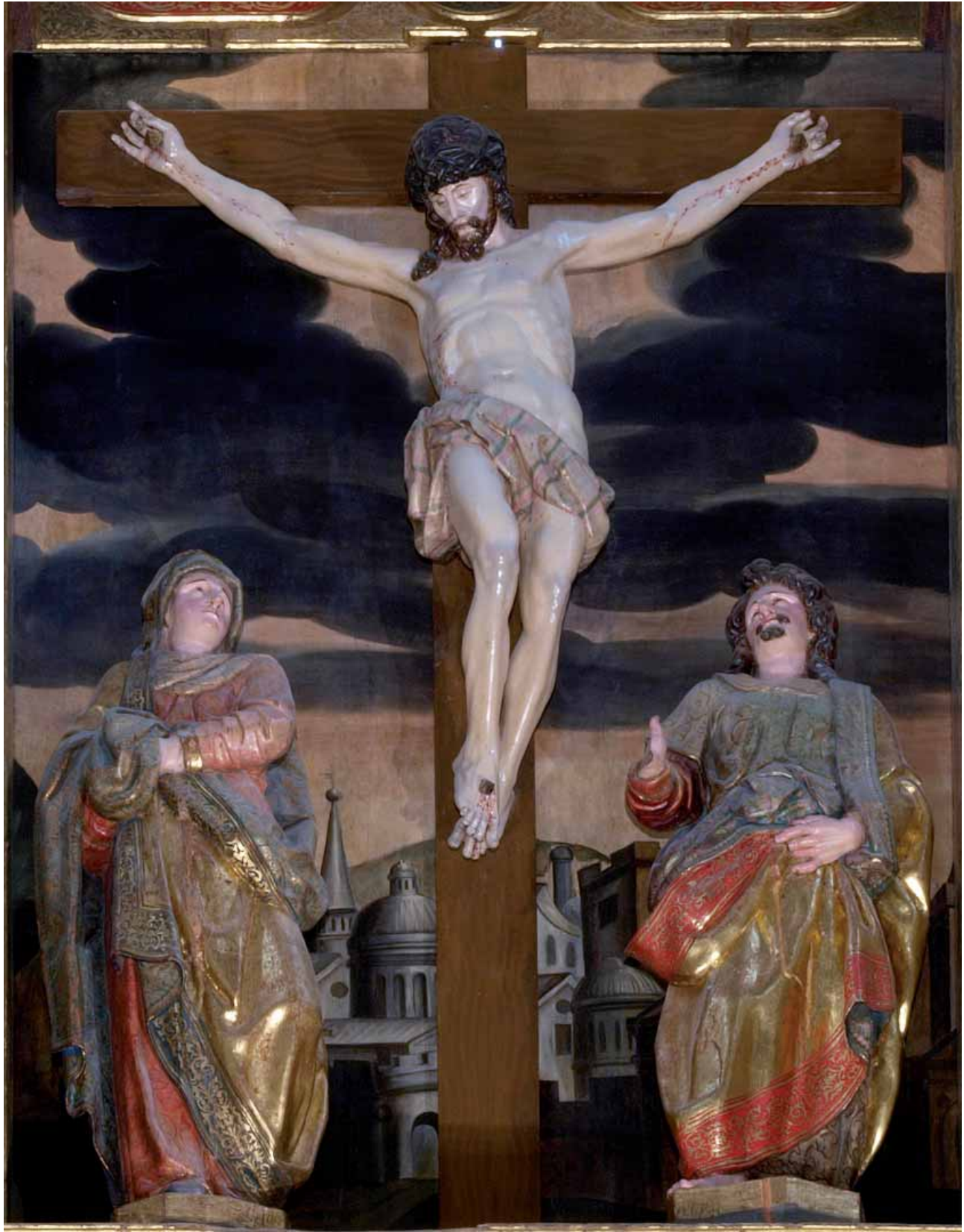


Fig. 23. Calvario. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.

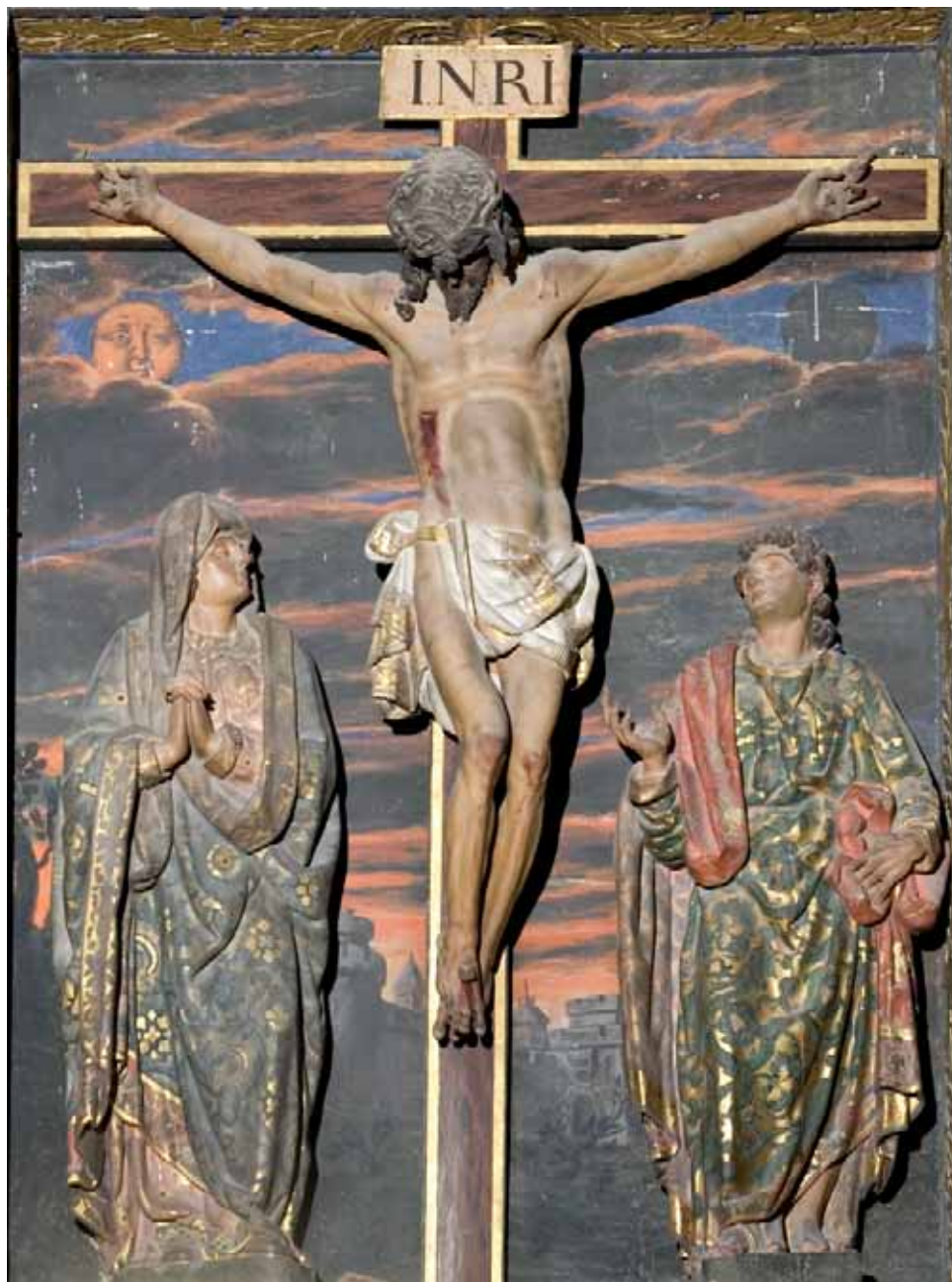


Fig. 24. Calvario. Retablo del racionero Domingo Moros. Colegiata de los Sagrados Corporales de Daroca. Foto Rafael Lapuente.

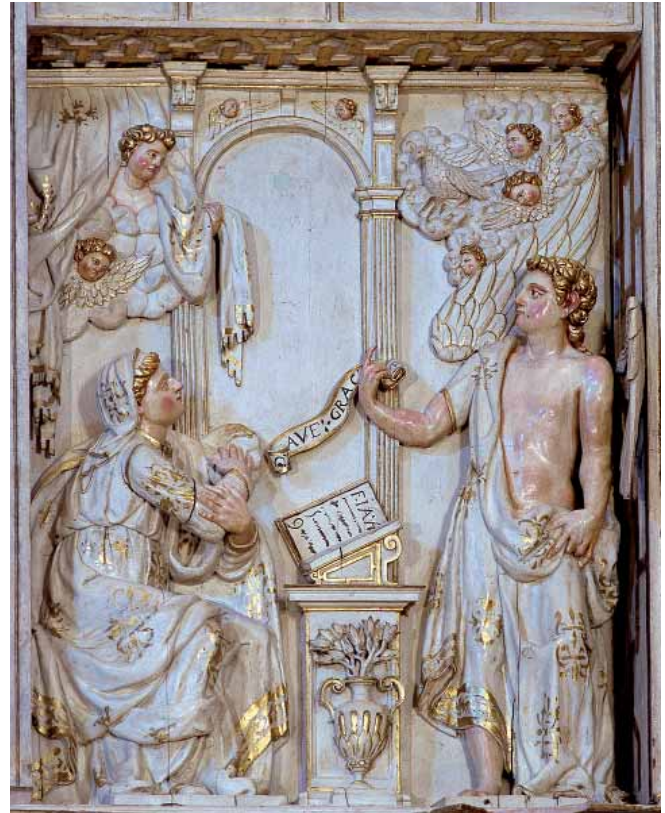


Fig. 25. Salutación angélica. Retablo mayor de la catedral de Nª Sª de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.

Fig. 26. Salutación angélica. Retablo mayor de la catedral de la Asunción de la Virgen de Barbastro. Foto Antonio Ceruelo, cortesía del I.P.C.E.



Fig. 27. Salutación angélica. Retablo de San Miguel arcángel de la catedral de la Seo del Salvador de Zaragoza. Foto Luis Vasallo.

## EL CICLO DE LA VIDA DE LA VIRGEN

Las calles laterales albergan seis escenas narrativas con pasajes de la vida de Virgen que avanzan de abajo hacia arriba y se acomodan con maestría a la disposición oblicua de esta parte de la máquina. En el piso inferior se asentaron las de la *Salutación angélica* y la *Presentación de María en el templo* en torno al tabernáculo; en el piso noble *Nuestra Señora de la Huerta* aparece acompañada por la *Adoración de los pastores* y la *Epifanía*; finalmente, en el ático la *Pentecostés* y la *Ascensión* escoltan una caja de grandes dimensiones con el *Calvario*. Todos los episodios desarrollan iconografías consolidadas en el contexto devocional de la Contrarreforma y adoptan fórmulas compositivas de éxito que en ocasiones siguen modelos preexistentes y en otras los crean, siendo su impacto diáfano en el área de influencia de los talleres de Calatayud.



Fig. 28. Salutación angélica. Retablo de N<sup>ra</sup> S<sup>a</sup> del Rosario de la parroquia de la Asunción de la Virgen de Calamocha. Foto Rafael Lapuente.

Por orden narrativo, los episodios de la serie arrancan con la *Salutación angélica* [fig. n<sup>o</sup> 25], una pieza sobresaliente que se cuenta entre lo más logrado del conjunto. Es probable que Pedro Martínez asumiera como referente el altorrelieve de similar iconografía que su colega Juan Miguel Orliens (doc. 1585 y 1595-1641, †1641) había hecho unos años antes para el retablo titular (1600-1601) de la catedral de Barbastro [fig. n<sup>o</sup> 26], un empeño capital que completó el turiasonense Carlos Muñoz Serrano, antiguo canónigo doctoral de nuestra iglesia y comisario regio para la reordenación eclesiástica de los territorios del Alto Aragón que puso colofón a un brillante *cursus honorum* como obispo de la sede barbastrense entre 1596 y 1603. La fase romanista, a la que corresponden los dos cuerpos altos y el ático, la compartieron ambos escultores con ayuda del ensamblador zaragozano Pedro Aramendía.<sup>31</sup>

La composición de Orliens<sup>32</sup> es un traslado a formato vertical de la preciosa escena de alabastro que Anchieta había realizado entre 1570 y 1571 para la predela del retablo de San Miguel arcángel [fig. n<sup>o</sup> 27] de la catedral metropolitana de la Seo de Zaragoza.<sup>33</sup> A diferencia de lo que hace Orliens, Martínez invierte la posición de los protagonistas situando a María en la parte derecha bajo un dosel de cuidada perspectiva ausente de los ejemplos anteriores y simplifica la arquitectura del fondo. Para conseguir una mayor intensidad también altera la postura del arcángel, inclinado hacia la Señora y de resolución formal exquisita.

El paso del gran formato de la escena turiasonense a otro mucho más reducido en el retablo del Rosario (anterior a 1606) de la parroquia de la Asunción de la Virgen de Calamocha<sup>34</sup> (Teruel) [fig. n<sup>o</sup> 28], que es obra documentada de Pedro Martínez, desvirtúa por completo el efecto plástico final. Algo a lo que, sin duda, no parece ajeno el concurso de ayudantes poco avezados, cuya participación resultaría inevitable en estos momentos de actividad frenética en el obrador del gran artífice bilbilitano.



Fig. 29. Presentación de la Virgen en el Templo. Retablo mayor de la catedral de Nª Sª de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.



Fig. 30. Presentación de la Virgen en el Templo. Grabado de Alberto Durero.

No menos interesantes son los resultados obtenidos en la *Presentación de la Virgen María en el templo* [fig. nº 29], aunque su organización sea más sumaria que la de la *Salutación*. Las figuras prevalecen sobre la arquitectura, reducida a la escalinata que conduce al ingreso al templo –simbolizado por la columna que abraza un evocador niño en la parte de la izquierda–; no obstante, el dosel que protege la entrada fue magistralmente diseñado en función del punto de vista del espectador, que debe salvar la disposición oblicua de la escena. La eficaz labor de los policromadores completa aquí la parte de la derecha, en concreto las pilastras y la prolongación del cortinaje que cuelga del dosel de la entrada ante una puerta de casetones y que un ángel está recorriendo; incluso esgrafiaron un árbol ante el arco de esa misma parte y un perro que juega con un hueso bajo el arco de la escalera. De este modo ponían en práctica los consejos que el pintor navarro Juan de Landa proponía en 1592 respecto a cómo proceder a la hora de policromar un relieve escultórico.<sup>35</sup>

Es probable que Martínez recurriera durante la fase de diseño a fuentes impresas entre las que puede citarse el grabado de Durero para idéntico episodio de la serie de la Vida de la Virgen<sup>36</sup> (1503-1511) [fig. nº 30], que presenta una organización similar más allá de que conceda una atención superior a la ambientación arquitectónica; en cualquier caso, esta posibilidad tan sólo puede estimarse como punto de partida, pues las diferencias que separan la estampa alemana de la puesta en escena turiasonense son



Fig. 31. Adoración de los pastores. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.



Fig. 32. Adoración de los pastores. Retablo mayor de la catedral de la Asunción de la Virgen de Barbastro. Foto Antonio Ceruelo, cortesía del I.P.C.E.

Fig. 33. Adoración de los pastores. Retablo de la Anunciación de la Virgen de la colegiata de los Sagrados Corporales de Daroca. Foto Jesús Criado.



Fig. 34. Adoración de los pastores. Retablo de Nª Sª del Rosario de la parroquia de San Miguel arcángel de Belmonte de Gracián. Foto Rafael Lapuente.

considerables. Nuestro relieve inspiró a Pedro de Jáuregui el mediocre pasaje de similar temática del retablo titular (hacia 1612-1614) de Santa María la Mayor de Calatayud.<sup>37</sup>

La elegante *Adoración de los pastores* [fig. nº 31] ilustra bien los ideales de simetría, equilibrio compositivo y acabado formal muy apurado a los que Pedro Martínez se mantuvo fiel durante toda su carrera profesional, pero lo cierto es que deja entrever asimismo esa excesiva rigidez, casi acartonamiento, que en ocasiones suele lastrar su trabajo. El modelo ha de buscarse de nuevo en el retablo de la Seo de Barbastro, cuya historia de la *Adoración de los pastores* [fig. nº 32] se incluye entre lo ejecutado por nuestro escultor en dicha empresa.<sup>38</sup> Las coincidencias entre ambas son manifiestas más allá de que nuestra escena invierta otra vez la ordenación general de la altoaragonesa, quizás antes por afán de variar que por verdadero –e innecesario– deseo de ocultar la fuente. Apenas se aprecian cambios en el grupo que preside María, pero los tres acompañantes de San José han dejado paso en Tarazona a un encantador pastor con sombrero y zurrón que hace sonar una chirimía para brindar soporte sonoro al coro de ángeles que entonan el *Gloria*,<sup>39</sup> mejor resuelto que en Barbastro aunque ello obligue –como en la *Presentación*– a minimizar la arquitectura del fondo.

El oferente músico volverá a aparecer en reelaboraciones como la *Adoración de los pastores* [fig. nº 34] que Pedro de Jáuregui esculpió en la predela del retablo del Rosario (1609-hacia 1610) de Belmonte de Gracián, contratado por Viñola con la obligación de ceder su imaginería a Martínez, que debió fallecer antes de asumir el compromiso propiciando la participación de su yerno.<sup>40</sup> Otro detalle interesante es el cesto de rafia que sirve de pesebre al Niño Jesús, similar al que Juan Miguel Orliens representó en idéntico pasaje en el retablo de Anunciación de la Virgen (1605-hacia 1607) [fig. nº 33] de la capilla Terrer de Valenzuela, en la colegiata de los Sagrados Corporales de Daroca.<sup>41</sup>

La *Adoración de los magos* [fig. nº 35] es una de las composiciones más armónicas de la serie. Creemos que Pedro Martínez manejó durante la fase creativa una o, con más probabilidad, dos de las versiones que Cornelis Cort preparó de este tema para luego someterlas a intensa reelaboración. Así, tanto la arcada que enmarca la parte izquierda como algunos de los personajes situados en los planos elevados de la derecha derivan del grabado que el artífice holandés realizó en 1576 a partir de un diseño de Giulio Clovio<sup>42</sup> [fig. nº 36]. Sin embargo, la organización diagonal de las figuras de la zona baja y la parte izquierda se acerca más a la estampa que el propio Cort hizo hacia 1571-1572 de la *Epifanía* (1564) de Federico Zuccaro para la capilla Grimani de la iglesia veneciana de San Francesco della Vigna<sup>43</sup> [fig. nº 37] con cambios, eso sí, significativos, pues uno de los dos ángeles emplazados en el modelo sobre María se ha convertido en Tarazona en San José quien, a su vez, cede su puesto al rey Gaspar –que, además, ha variado la postura de los brazos–.

El resultado es una historia en la que triunfa un criterio de economía compositiva compartido por una buena parte de los pasajes de la vida de la Virgen, donde la arquitectura «a la antigua» brinda un apoyo puntual que el escultor no duda en sacrificar o minimizar cuando lo estima preciso para obtener escenas claras y bien estructuradas aunque estáticas y faltas de profundidad. La cuidada caracterización de los personajes que efectúa Martínez se ve favorecida por un meticuloso complemento polícromo que alcanza en este pasaje, a cargo de Gil Ximénez Maza, logros magistrales.





Fig. 35. Epifanía. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.



Fig. 36. Epifanía. Grabado de Cornelis Cort sobre dibujo de Giulio Clovio.

Fig. 37. Epifanía. Grabado de Cornelis Cort sobre dibujo de Federico Zuccaro.

El primero de los episodios que flanquean al *Calvario* en la zona del ático de nuestra máquina es la *Pentecostés* [fig. nº 38], una creación muy sencilla y para la que no resulta fácil aducir modelos específicos ya que no muestra rasgos verdaderamente genuinos. Pedro Martínez tenía a la vista en Calatayud versiones tan notables como la que preside el cuerpo superior de la portada (1525-1528) de la colegiata de Santa María la Mayor, una empresa de primer nivel bajo la responsabilidad de Esteban de Obraj y Juan de Talavera, pero su propuesta carece ya no solo de la exquisita ejecución, sino incluso de la complejidad compositiva de este bello grupo de alabastro del Primer Renacimiento.<sup>44</sup>

Su elevada ubicación dentro del retablo pudo propiciar esta fórmula sumaria, en la que los apóstoles se arraciman en dos grupos en torno a una Virgen María de dimensiones ligeramente superiores al resto y de factura asimismo algo más cuidada. Todo sucede, de acuerdo con el relato de los Hechos de los Apóstoles (2, 1-41), en un interior bien pautado por la triple arcada del fondo que permite incorporar la plasmación en pincel de la paloma del Espíritu Santo entre una Gloria de ángeles que se extiende a los laterales en un cuidado celaje. Este detalle ayuda a establecer un vínculo puntual con el mucho más interesante retablo de la capilla de las Casas del Puente o del concejo municipal de Zaragoza [fig. nº 41], obra de Juan Miguel Orliens, que en 1614 recibió un pago de 11.000 sueldos de los munícipes que creemos puede vincularse a su realización.<sup>45</sup> El fondo del mueble cesaraugustano se resuelve, en efecto, con un criterio similar al



Fig. 38. Pentecostés. Retablo mayor de la catedral de Nª Sª de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.



Fig. 39. Pentecostés. Retablo de Nª Sª del Rosario de la parroquia de la Asunción de la Virgen de Calamocha. Foto Rafael Lapuente.



Fig. 40. Pentecostés. Retablo mayor de la colegiata de Santa María la Mayor de Calatayud. Foto Antonio Ceruelo, cortesía I.P.C.E.



Fig. 41. Retablo de la Pentecostés, procedente de la capilla de las Casas del Puente del concejo municipal de Zaragoza. Colección del Ayuntamiento de Zaragoza, inv. 07-0659.



Fig. 42. Ascensión del Señor. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.



Fig. 43. Ascensión del Señor. Grabado de Johannes Wierix, 1602.

Fig. 44. Divitiae. Grabado de Jan Sadeler I sobre dibujo de Maarten de Vos, 1585-1588.

margen de que la escena alcance una complejidad muy superior y utilice de forma generosa una bella estampa de Hieronymus Wierix.

La *Pentecostés* de Tarazona coincide en buena medida con la incluida en el retablo de la Virgen del Rosario de Calamocha [fig. nº 39], que reitera sin cambios sustanciales y de modo harto tosco la solución de aquella. Sirvió de modelo asimismo para el grupo que Pedro de Jáuregui talló en el tercer cuerpo del retablo de Santa María de Calatayud<sup>46</sup> [fig. nº 40], bien estructurado pero tan carente de claves expresivas como el de la Seo turiasonense.

El ciclo de la vida de la Virgen se cierra con el episodio de la *Ascensión de Cristo a los cielos* [fig. nº 42] que acompaña al *Calvario* por la parte del evangelio. El afán por alcanzar un perfecto equilibrio compositivo unido al paso a un formato ligeramente más cuadrado vuelve a generar una rigidez ausente de las estampas que parece haber empleado Pedro Martínez. La figura de Cristo sigue un grabado de Johannes Wierix de 1602 que solo con dudas puede considerarse también la fuente del apóstol San Pedro, situado en el primer plano de la parte derecha<sup>47</sup> [fig. nº 43]; sin embargo, la solución de la parte izquierda, con María en actitud orante y un apóstol con los brazos cruzados ante el pecho justo detrás, se aproxima con más claridad a la *Divitiae* [fig. nº 44] de la serie de las cuatro virtudes de Cristo que Jan Sadeler I estampó hacia 1585-1588 a partir de dibujos preparados por Maarten de Vos.<sup>48</sup>

En esta oportunidad la figura de Cristo ha sido plasmada en una escala algo más reducida que las de María y San Pedro, introduciendo un sutil efecto de fuga perspectiva hacia el fondo que se completa con una presentación del colegio apostólico más creíble que la adoptada en la *Pentecostés*; gracias a ello el aspecto general de la escena resulta más grato que en el caso anterior. También aquí puede proponerse una comparación entre la *Ascensión* de Tarazona y la modesta historia de idéntica iconografía del retablo del Rosario de Calamocha, que una vez más confirma el recurso reiterado a unos mismos diseños en el obrador de Pedro Martínez.

## LAS FIGURAS DE LAS ENTRECALLE EXTERIORES

El retablo se completa con una imponente serie de figuras que ocupan las entrecalles de los laterales e incluso alcanzan a la zona del ático, a las que aún cabe sumar los relieves de las dos puertas practicadas en el zócalo. Son parte fundamental de este magno conjunto y en ellas descansa un capítulo relevante de su discurso iconográfico.

Sobresalen, entre todos, los bultos de los apóstoles *San Pedro* y *San Pablo*, dispuestos al nivel del tabernáculo ante el que hacen guardia de honor en su condición de Príncipes de la Iglesia. Más allá de que su concurso sea común en otros conjuntos de similar naturaleza y de que Pedro Martínez *el Viejo* conociera un elevado número de ejemplos, pensamos que tuvo en cuenta los apóstoles de alabastro de los laterales de la portada de la colegiata de Santa María la Mayor de Calatayud<sup>49</sup>. Pese a la distancia cronológica que media entre ambas empresas, las piezas turiasonenses no sólo comparten solución compositiva con las bilbilitanas sino que muestran una cualidad monumental que recuerda a aquellas sin lograr, pese a todo, su medido contraposto, magnífico en el caso de *San Pablo*. Nuestras tallas tienen un canon más esbelto, como corresponde a su cronología, y unos rostros mayestáticos al modo de otras creaciones del artífice tan interesantes como el bulto titular del retablo de San Antonio abad de la parroquia de San Pedro de Saviñán<sup>50</sup> (Zaragoza).



Fig. 45. San Jerónimo. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.

Una vez más, los aplomados modelos que Martínez creó en Tarazona serían asumidos casi al pie de la letra en otras obras de la segunda década del siglo XVII por su yerno Pedro de Jáuregui, que los reelaboró con fortuna muy desigual tanto en el retablo mayor de la colegiata bilbilitana como en el de la Virgen del Rosario de Belmonte de Gracián, e incluso algunos años después (1621-1627) en el mueble titular de la parroquia de la Inmaculada de Bordalba<sup>51</sup> (Zaragoza).

La presencia de los cuatro doctores de la Iglesia latina es también consuetudinaria en conjuntos de esta naturaleza y se justifica por la necesidad de recordar su destacadísimo papel como teólogos y compiladores del pensamiento oficial en los primeros siglos del cristianismo. Entre ellos, sobresalen desde un punto de vista plástico *San Gregorio Magno* [fig. n<sup>o</sup> 46] –adalid en la lucha de la Iglesia Romana por alcanzar su independencia frente a los poderes civiles y responsable de la doctrina sobre el Purgatorio, que en época de la Contrarreforma experimentó un nuevo impulso– y *San Jerónimo* [fig. n<sup>o</sup> 45] –por encima de todo autor de la *Vulgata*, la versión latina de la Biblia que Trento impuso<sup>52</sup> frente a la apuesta de la Reforma por las traducciones a las lenguas vernáculas–. Son imágenes rotundas y plenas de dignidad, verdaderas «columnas» de la Iglesia de la Contrarreforma y firmes asideros en su lucha contra la herejía que desde su destacada posición, en el piso noble y a los lados de *Nuestra Señora de la Huerta*, proclaman la idea de Iglesia Triunfante que empezaba a consolidarse en los primeros años del siglo XVII.

Aunque lo lógico hubiera sido que *San Agustín* y *San Ambrosio* hubieran ocupado las entrecalles del tercer cuerpo de la máquina, al nivel del *Calvario*, deben identificarse con los dos obispos del ático, sitos sobre los frontones de la parte exterior, ya que uno de ellos, el de la parte de la epístola, exhibe la maqueta de la Iglesia que siempre acompaña al doctor de Hipona. Esto obliga a ver en los dos prelados del tercer cuerpo a *San Prudencio* [fig. n<sup>o</sup> 47] y *San Gaudioso* [fig. n<sup>o</sup> 48], patronos del Obispado de Tarazona desde época medieval.

La incorporación de los patronos diocesanos al ámbito del retablo cuenta con valiosos testimonios desde época gótica, algunos de ellos en la propia catedral, pero en sentido estricto no alcanzó el rango de uso iconográfico hasta mediados del siglo XVI, cuando se plasmaron en el Salón de Obispos del palacio episcopal de la Zuda a los lados de San Pedro, que oficia aquí –según es costumbre– de primer pastor de la diócesis. Poco después el tesorero Martín de Mezquita los llevaría a los laterales de la nueva portada catedralicia (a partir de 1577), donde aparecen colegiados con *San Pedro* y *San Pablo*.<sup>53</sup> También se hicieron bustos de plata de ellos para exhibir sus reliquias.<sup>54</sup>

De los numerosos retablos de la segunda mitad del siglo XVI y las primeras décadas del XVII de las comarcas de Tarazona y Calatayud que evocan a *San Prudencio* y *San Gaudioso* bajo diversas fórmulas,<sup>55</sup> solo recordaremos el mueble titular de la colegiata de Santa María la Mayor de Calatayud, erigido hacia 1612-1614 por Jaime Viñola y Pedro de Jáuregui con claro afán de emulación –y de fallida superación– de nuestra máquina catedralicia. Frente a lo que sucede en Tarazona, en Calatayud ocupan los laterales del ático.

En este sentido nos parece importante señalar que la presencia de los patronos diocesanos en el primer retablo de la sede debe inscribirse en la doctrina que el Concilio de Trento (1545-1563) promulgó sobre el culto a los santos y sus reliquias, a la que dedicó en 1563 parte de la sesión XXV que le puso colofón.<sup>56</sup> En ella se apoya de forma implícita el culto a los santos de las iglesias locales, con gran frecuencia de fuerte arraigo territorial y que en la Tarazona de finales del siglo XVI abrió nuevos capítulos con el culto a San Millán de Torrelapaja –una pequeña localidad del arcedianado de Calatayud– que impulsó a nivel diocesano el obispo Pedro Cerbuna (1585-1597) y, sobre todo, a San Atilano de Zamora tras situar fray Atanasio de Lobera su nacimiento en Tarazona en un decisivo texto hagiográfico publicado en Valladolid en 1596.<sup>57</sup> Este hecho justifica plenamente la incorporación de sus «retratos» en las puertas bajas del retablo, mientras que su carácter local hace comprensible las dificultades de identificación que han supuesto a algunos estudiosos de esta gran máquina.



Fig. 46. San Gregorio Magno. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.





Fig. 47. San Prudencio. Retablo mayor de la catedral de Nª Sª de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.

Fig. 48. San Gaudioso. Retablo mayor de la catedral de Nª Sª de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.



1. Una aproximación de conjunto en Jesús CRIADO MAINAR, *La escultura romanista en la Comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia. 1589-1639*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca Comunidad de Calatayud, 2013.
2. La más completa biografía del escultor en *ibidem*, pp. 263-276.
3. Su biografía en *ibidem*, pp. 283-294.
4. Circunstancia que llevó a tomar la decisión de invadir parte del espacio del crucero en la remodelación del área litúrgica de la capilla mayor acometida para la reapertura del templo en la primavera de 2011.
5. Los datos documentales sobre su realización en José CABEZUDO ASTRAIN, «Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo xv», *Seminario de Arte Aragonés*, VII-IX, Zaragoza, 1957, pp. 77-78; y Steven JANKE, «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la Seo de Tarazona, una hipótesis confirmada: documentación del retablo mayor, 1437-1441», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX, Zaragoza, 1987, pp. 9-18.
6. El 9-x-1587 Pedro Ruiz de Prado disponía en su testamento la entrega al cabildo de un retablo con un Crucificado para su colocación en el sagrario «siempre que se haga». En Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.Z.], Diego Salazar, 1587, s. f. El proyecto debió prosperar, pues en marzo de 1589 el cabildo autorizaba el ornato pictórico del recinto, incluido su acceso desde la girola (Carmen MORTE GARCÍA, «Aspectos documentales sobre la actividad pictórica en Tarazona durante el siglo XVI», *Tvriaso*, VI, Tarazona, 1985, doc. nº 38, p. 307).
7. Cuya presencia es muy temprana, como advierten Mª Teresa AINAGA ANDRÉS y Rebeca CARRETERO CALVO, «San Atilano, patrón de Tarazona. Historia de una devoción», en Rebeca Carretero Calvo y Jesús Criado Mainar (comis.), *Milenio. San Atilano y Tarazona. 1009-2009*, Tarazona, Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 75-79.

8. Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, tesis de doctorado defendida en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid en junio de 2012, pp. 627-629. Disponible en red.
9. La noticia de la autoría del retablo fue publicada por Ángel HERNANDEZ MERLO, M<sup>a</sup> Luisa MIÑANA RODRIGO, Fernando SARRIÁ ABADÍA, Raquel SERRANO GRACIA y Rosalía CALVO ESTEBAN, «Juan de Moreto y Martín García: obras de colaboración», *Seminario de Arte Aragonés*, XLII-XLIII, Teruel-Huesca-Zaragoza, 1990, p. 356, nota n<sup>o</sup> 9. La transcripción de la compañía que rubricaron Forment y Moreto para materializar este trabajo en Jesús CRIADO MAINAR, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca Comunidad de Calatayud, 2008, doc. n<sup>o</sup> 1, p. 253.
10. Sobre la lectura de los órdenes en clave modal véase Erik FORSSMAN, *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Bilbao, Xarait, 1983, pp. 166 y ss. [orden corintio].
11. Sebastian SERLIO, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, Toledo, Juan de Ayala, 1552. Citamos por la edición facsímil a cargo de George Kubler, Valencia, Ediciones Albatros, 1977, ff. XLIX v-L.
12. La imagen cuenta con una extensa bibliografía. Véase Francisco ABBAD RÍOS, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto «Diego Velázquez» del C.S.I.C., 1957, t. I, p. 746, y t. II, fig. n<sup>o</sup> 1782; Clara FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería medieval mariana*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, nota n<sup>o</sup> 20, p. 146, nota n<sup>o</sup> 92, p. 178 y p. 336; Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral de Tarazona», *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, C.A.Z.A.R., 1987, p. 145; Begoña ARRÚE UGARTE (dir.), *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*, tomo I, *Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990 (1991), p. 167; Domingo J. BUESA CONDE, *La Virgen en el Reino de Aragón. Imágenes y rostros medievales*, Zaragoza, IberCaja, 1994, pp. 295-302; Samuel GARCÍA LASHERAS, «Virgen con el Niño (Ntra. Sra. de las Nieves)», en Margarita Castillo Montolar (coord.), *Tesoros artísticos de la Villa de Tauste*, Zaragoza, Parroquia de Santa María de Tauste y Adefo Cinco Villas, 2003, pp. 22-25, espec. p. 25; Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, «Algunas reflexiones en torno a las vírgenes del llamado tipo vasconavarro-riojano», en Joaquín Yarza Luaces, M<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega y Gerardo Boto Varela (eds.), *Congreso Internacional «La Catedral de León en la Edad Media». Actas*, León, Ayuntamiento de León y Universidad de León, 2004, nota n<sup>o</sup> 17, p. 626; y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral gótica y mudéjar», *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, p. 135.
13. Un resumen de los datos conocidos sobre esta empresa en Jesús CRIADO MAINAR, «Relaciones entre la Ribera de Navarra y Aragón durante la época del Renacimiento», *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, Pamplona, 2008, pp. 236-237. Hemos extraído la reproducción del grupo titular del apéndice fotográfico de Georg WEISE, *Die Plastik der Renaissance un des Frühbarock im Nördlichen Spanien*, band II, *Die Romanisten*, Tubinga, Hopfer Verlag, 1959, fig. 165.
14. El pleito fue dado a conocer y estudiado por Pedro ECHEVERRÍA GOÑI, «La eclosión de las artes figurativas en la Llanada oriental (1564-1623). Lope de Larrea y los preceptos del Romanismo. Diego de Cegama y la pinceladura», en *Agurain 1256-2006. Congreso 750 aniversario de la fundación de la villa de Salvatierra*, Vitoria, Ayuntamiento de Salvatierra, 2011, pp. 273-285. El párrafo que nos interesa forma parte de la declaración de Pedro Martínez y se localiza en Archivo General de Navarra [A.G.N.], Procesos, n<sup>o</sup> 1.990, ff. 105-105 v., (Cascante, 5-V-1597).
15. Aurelio BARRÓN y M<sup>a</sup> Pilar RUIZ DE LA CUESTA, «Notas sobre el retablo de Santa Clara de Briviesca», *Archivo Español de Arte*, 279, Madrid, 1997, pp. 257-269; Luis VASALLO TORANZO, *Juan de Anchieta. Aprendiz y oficial de escultura en Castilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012, pp. 192-250, espec. pp. 240-242, y fig. 233 de la p. 496.
16. Jesús CRIADO MAINAR, *La escultura romanista...*, ob. cit., pp. 180-182 y figs. núms. 129-130 de la p. 182.
17. Tal y como se desprende de la descripción incorporada a la visita pastoral que el obispo Pedro Cerbuna cursó al templo en 1586. Véase transcripción de este documento en Galia PIK WAJS, «El retablo gótico de la Seo de Tarazona: una hipótesis sobre dos piezas conservadas en Grisel y Tórtolas», *Tvriaso*, XVII, Tarazona, 2003-2004, p. 203.
18. 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, nota n<sup>o</sup> 35, p. 425.
19. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio Lopez de Ayala...*, Madrid, Imprenta Real, 1785, Sesión XIII, pp. 155-174.

20. Véase, en especial, el magnífico estudio de Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA y Julio J. POLO SÁNCHEZ, «Los tabernáculos para retablos en el romanismo burgalés. García de Arredondo», en M<sup>a</sup> Dolores Ruiz de Lacanal y Mercedes García Pazos (edas.), *La conservación de retablos. Catalogación, restauración y difusión*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2006, pp. 243-251. Para La Rioja José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, «El relicario como destacado mueble litúrgico», en Fermín Labarga García (ed.), *Festivas demostraciones. Estudios sobre las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 197-214. Y para Aragón Jesús CRIADO MAINAR, «El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII. Claves metodológicas para una primera aproximación al problema», en Eliseo Serrano, Antonio Luis Cortés y José Luis Betrán (coords.), *Discurso religioso y Contrarreforma*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2005, pp. 300-304.
21. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, «Precisiones sobre Gaspar Becerra», *Homenaje a D. Manuel Gómez Moreno*, en *Archivo Español de Arte*, XLII, 168, Madrid, 1969, pp. 341 y 346-347; Manuel ARIAS MARTÍNEZ y Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, «El retablo mayor. Escultura y policromía», en Manuel Arias (coord.), *El retablo mayor de la catedral de Astorga. Historia y restauración*, Salamanca, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001, pp. 54-56.
22. Cornelia von der OSTEN SACKEN, *El Escorial. Estudio iconológico*, Bilbao, Xarait, 1984, pp. 60-63; Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, «Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (V)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI, Madrid, 1999, pp. 135-138.
23. Una iconografía muy difundida entre los tabernáculos de este momento. Para los ejemplos bilbilitanos véase Jesús CRIADO MAINAR, *La escultura romanista...*, ob. cit., pp. 116 y ss.
24. Jesús CRIADO MAINAR, «Nuevas noticias sobre la producción aragonesa del platero José Velázquez de Medrano. 1594-1608», *Artigrama*, 16, Zaragoza, 2001, pp. 360-361 y fig. n<sup>o</sup> 3.
25. José M<sup>a</sup> SANZ ARTIBUCILLA, *Historia de la Fidelísima y Vencedora ciudad de Tarazona*, Madrid, imp. de Estanislao Maestre, t. II, 1930, pp. 231-233, y doc. XLVIII, pp. 516-520; y M<sup>a</sup> Teresa AINAGA ANDRÉS y Rebeca CARRETERO CALVO, «San Atilano, patrón de Tarazona...», ob. cit., pp. 88-96.
26. Jesús CRIADO MAINAR, «Las artes plásticas del Renacimiento en la Comarca de las Cinco Villas», en Nuria Asín García (coord.), *Comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales del Gobierno de Aragón, 2007, pp. 219-220.
27. Jesús CRIADO MAINAR, «El Calvario de la capilla de Domingo Moros en la colegiata de Daroca (Zaragoza), obra de Pedro Martínez el Viejo. 1605», en Ricardo Fernández Gracia (coord.), *Pulchrum. Scripta varia in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra y Universidad de Navarra, 2011, pp. 221-229.
28. Jesús CRIADO MAINAR, *La escultura romanista...*, ob. cit., p. 102.
29. Jesús CRIADO MAINAR y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «El Cristo de la iglesia parroquial de Pradilla de Ebro: una obra procedente del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza», *Artigrama*, 14, Zaragoza, 1999, pp. 263-277.
30. Cristina GRACIA JIMÉNEZ, «Milagros eucarísticos en el Obispado de Tarazona y su relación con fray Diego de Yepes», *Diego de Yepes, obispo y mecenas. IV Centenario de la muerte del obispo Diego de Yepes*, Tarazona, Fundación Tarazona Monumental, 2015, pp. 33-45.
31. Isabel ALAMAÑAC CORED, «El obispo don Carlos Muñoz y el arte en la catedral de Barbastro», *Argensola*, 89, Huesca, 1980, pp. 157-168. La transcripción del contrato en M<sup>a</sup> Elena MANRIQUE ARA, «Mecenazgo episcopal y promoción artística en la nueva Diócesis de Barbastro (1573-1604)», *Seminario de Arte Aragonés*, XLIX-L, Huesca-Teruel-Zaragoza, 2002, doc. n<sup>o</sup> 12, pp. 132-137; y también en Carmen MORTE GARCÍA, «Estudio histórico-artístico», *El retablo mayor de la Catedral de Barbastro. Restauración 2002*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Caja Inmaculada y Cabildo de la Catedral de Barbastro, 2002, doc. n<sup>o</sup> 9, pp. 136-138.
32. Forma parte de lo que se atribuye a Pedro Aramendía en Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1980, pp. 65-68, espec. p. 67. Su correcta asignación a Juan Miguel Orliens en Carmen MORTE GARCÍA, «Estudio histórico...», ob. cit., pp. 86 y 90, y fig. de la p. 89.
33. Ángel SAN VICENTE PINO, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, doc. n<sup>o</sup> 149, p. 178, y figs. de la p. 179. El análisis del relieve en Jesús CRIADO MAINAR, «La capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza (1569-1579), mausoleo del mercader Gabriel Zaporta», *La Capilla de los*

*Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Restauración 2004*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2004, pp. 54-55. Anchieta había elaborado una primera versión vertical de esta composición en Briviesca pero no es necesario que Orliens la conociera. Véase M<sup>a</sup> Concepción GARCÍA GAINZA, *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*, Madrid, Gobierno de Navarra y Fundación Arte Hispánico, 2008, pp. 142-143, y Luis VASALLO TORANZO, *Juan de Anchieta...*, ob. cit., fig. 234 de la p. 497.

34. Ernesto ARCE OLIVA, «Actividades de escultores de Calatayud en Daroca y el Alto Jiloca a fines del siglo XVI y comienzos del XVII», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 18-21 y doc. n.º 5, p. 31; y Ernesto ARCE OLIVA, «Una obra romanista en Calamocha: el retablo de Nuestra Señora del Rosario», *Xiloca*, 2, Calamocha, 1988, pp. 9-25.

35. En las condiciones de la policromía del retablo mayor de Lumbier expresa que «...el medio relibe se haze para que con la pintura se ayude y benga a hazer el efecto que debe la historia, porque los escultores dexan de executar muchas cosas que convienen a la dicha obra por las quales quedaria la obra imperfecta si la pintura no se hiziese, como son los lexos, arquitectura, sin lo principal que es el colorir de las historias y en otras muchas cosas se ofrece pintar la gloria para hacer la historia su efecto, la cual se suele dexar para que se haga de pintura...». En Esteban CASADO ALCALDE, *La pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI*, Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», 1976, doc. n.º 11, pp. 151-165.

36. Concha HUIDOBRO (comis.), *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Electa y Biblioteca Nacional, 1997, tomo I, pp. 261-266 y fig. n.º 426-6 de la p. 263.

37. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la colegiata de Santa María y la consolidación de la escultura romanista bilbilitana», *VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2011, pp. 20-22; y Jesús CRIADO MAINAR, *La escultura romanista...*, ob. cit., pp. 205-211.

38. Como ya intuyera con tino Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Juan Miguel Orliens...*, ob. cit., p. 67, y ha podido corroborar más tarde mediante aporte documental Carmen MORTE GARCÍA, «Estudio histórico...», ob. cit., p. 77, y doc. n.º 43, pp. 148-149.

39. Una lectura de esta escena en clave musical en Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN y M<sup>a</sup> Carmen MARTÍNEZ GARCÍA, «La Música en la Catedral», *La Catedral de Santa María de la Huerta...*, fig. 47 en pp. 88-89.

40. Ernesto ARCE OLIVA, «Una obra romanista en Calamocha...», ob. cit., p. 21, subrayó por vez primera la proximidad del retablo de Belmonte al de Calamocha, obra ésta que él había documentado como de Jaime Viñola y Pedro Martínez. El estudio del retablo de Belmonte en Jesús CRIADO MAINAR, *La escultura romanista...*, ob. cit., pp. 160-165, y doc. n.º 3, pp. 355-357.

41. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Juan Miguel Orliens...*, ob. cit., docs. núms. 5-6, pp. 34-35, pp. 71-74, pp. 77-78 y fig. n.º 70.

42. Walter L. STRAUSS y Tomoko SHIMURA (eds.), *Netherlandish Artists. Cornelis Cort*, t. 52 de *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, Abaris Books, 1986, n.º 36 (57).

43. *Ibidem*, n.º 38 (59).

44. El contrato de la portada en Salvador AMADA SANZ, «Estudio histórico-artístico de la portada y puertas de la Colegiata de Santa María de Calatayud», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LI, Madrid, 1947, pp. 177-209. Su estudio en Jesús CRIADO MAINAR, *El Renacimiento...*, ob. cit., pp. 71-75. Más recientemente Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La portada de Santa María de Calatayud. Estudio documental y artístico*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2012, p. 68 y fig. 31 de la p. 67, que no entra en el análisis formal de la *Pentecostés*.

45. Según se da a conocer en Esperanza VELASCO DE LA PEÑA, *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1615*, en Ana I. 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. De 1613 a 1696*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2005, doc. n.º 1-1108(1209), edición electrónica. El documento no explicita que el pago corresponda a este bello conjunto –de hecho, alude genéricamente a los retablos que ha realizado–, pero apoya su atribución al escultor oscense.

46. Jesús CRIADO MAINAR, *La escultura romanista...*, ob. cit., pp. 205-211, espec. las figs. núms. 153 y 154 de la p. 209, con la contraposición de ambos relieves.

47. Marie MAUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert I*, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I, vol. I, 1978, fig. n.º 85 de la p. 10.

48. Isabelle de RAMAIX (ed.), *Johan Sadeler I*, t. 70, parte 2, de *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, Abaris Books, 1999, nº 432.
49. Georg WEISE, *Die plastic der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien*, band I, *Die plastic der ersten hälffe des 16. Jahrhunderts*, Tubinga, Hopfer Verlag, 1957, figs. núms. 124-125; Jesús CRIADO MAINAR, *El Renacimiento...*, ob. cit., figs. núms. 36-37 de la p. 75.
50. Jesús CRIADO MAINAR, *La escultura romanista...*, ob. cit., pp. 175-177, y fig. 127 de la p. 177.
51. Agustín RUBIO SEMPER, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1980, pp. 68-71; Ana M<sup>a</sup> ÁGREGA PINO, *La iglesia parroquial de Bortalba (Zaragoza)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1995, doc. nº 37, pp. 140-144; Juan Antonio MARCO MARTÍNEZ, *El retablo barroco en el antiguo Obispado de Sigüenza*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 1997, nota nº 57, p. 94. El estudio de la obra en Jesús CRIADO MAINAR, *La escultura romanista...*, ob. cit., pp. 223-226.
52. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento...*, ob. cit., Sesión IV, pp. 43-47.
53. Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución «Fernando el Católico», 1996, pp. 369-376; y Jesús CRIADO MAINAR, «El Renacimiento en la Catedral», *La Catedral de Santa María de la Huerta...*, pp. 186-187 y fig. 145 de la p. 184.
54. M<sup>a</sup> Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, «Los bustos relicarios de San Gaudioso y San Prudencio de la catedral de Tarazona (Zaragoza)», *Turiaso*, XIII, Tarazona, 1996, pp. 111-136.
55. Tal y como estudian M<sup>a</sup> Teresa AINAGA ANDRÉS y Rebeca CARRETERO CALVO, «San Atilano, patrón de Tarazona...», ob. cit., p. 78.
56. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento...*, ob. cit., Sesión XXV, pp. 474-480. Una primera aproximación al territorio aragonés en Jesús CRIADO MAINAR, «El impacto del Concilio de Trento...», ob. cit., pp. 310-321.
57. José Ignacio GÓMEZ ZORRAQUINO, «Fray Atanasio de Lobera. *Historia de las grandezas...*», en Rebeca Carretero Calvo y Jesús Criado Mainar (comis.), *Milenio. San Atilano y Tarazona...*, pp. 292-297.







### III.

## PARÁMETROS PERCEPTIVOS EN EL RETABLO MAYOR DE SANTA MARÍA DE LA HUERTA DE TARAZONA

Desde un punto de vista plástico y tecnológico el retablo de Santa María de la Huerta de la catedral de Tarazona constituye un destacado exponente encuadrado en la primera fase de la etapa del natural, así denominada por Fernando R. Bartolomé,<sup>1</sup> que en Aragón se desarrolló a lo largo de 1590-1635/40. Frente a la policromía renacentista, a partir de finales del siglo XVI se constata una significativa transformación en el repertorio ornamental ligada a la aparición de novedosas técnicas pictóricas, entre las que citamos *il cangiante* y las «aguadas de colores», cambios que aparecen magistralmente representados en esta máquina.

### EL SISTEMA CONSTRUCTIVO

Al igual que la mayoría de los retablos en Aragón,<sup>2</sup> el titular de la Seo turiasonense se construyó en madera de pino, tal y como aparece reflejado en la nota rubricada por el canónigo Gabriel Alegre que se conserva adherida al maderamen de la trasera [fig. nº 49]. En concreto, el texto alude a la apeada de «los montes y Sierras de Molina [de Aragón]» en Guadalajara –puesto que históricamente la Comunidad de Aldeas de Calatayud<sup>3</sup> incluía municipios que hoy día pertenecen a la provincia de Soria y a la comarca de Calatayud (Zaragoza)–, materia prima que debía ser abastecida desde esta última.<sup>4</sup>

De hecho, el ensamblador Jaime de Viñola volvería a emplear la misma especie en otros encargos posteriores junto a su yerno Antonio Bastida. Así, por ejemplo, para la localidad de Maluenda (Zaragoza) compartieron la construcción de los retablos de la Concepción y San Miguel, rubricados en 1631 y 1633 respectivamente; también en 1633 ambos concertaron con el escultor Francisco del Condado la realización de otro mueble dedicado a San José, destinado en esta ocasión a la iglesia colegial de Santa María de Calatayud.<sup>5</sup>

Según la documentación del momento, el período del año más conveniente para la tala de árboles era durante el invierno, debido a que en esta época el árbol no tiene «sudor», ya que coincide con un momento de letargo botánico en el hemisferio norte, cuando menos savia circula por la planta (siendo incluso un período donde decrecen los fenómenos de degradación por biodeterioro).<sup>6</sup> Además, el clima frío propicia la obtención de madera compacta y resistente. No obstante, conviene señalar los problemas asociados a las manufacturas obtenidas de especies pináceas, pues según refirió Francisco Pacheco, se trata de un género de planta que produce resina, en particular en los nudos, destacando su gran tamaño, motivo por el cual en ocasiones el aparejo de los revestimientos pictóricos podía incluso llegar a desprenderse.<sup>7</sup>



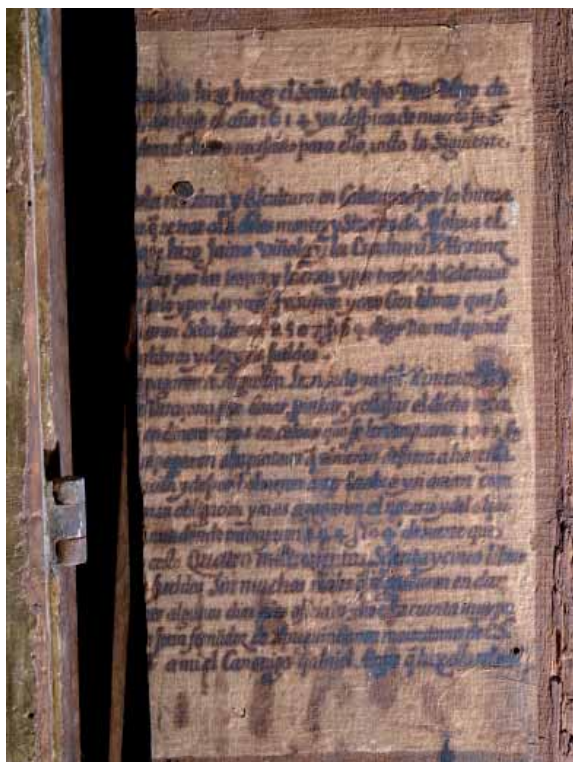


Fig. 49. Nota manuscrita redactada por el canónigo Gabriel Alegre. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.

Centrándonos en el análisis de la carpintería estructural en Tarazona, el mueble se erige en la capilla mayor del templo sustituyendo un políptico medieval (1437-1441) de cuyos anclajes al paramento aún subsisten los antiguos mechinales<sup>8</sup> –docs. núms 9 y 10–. Morfológicamente se adapta al trazado poligonal de la planta y aunque su armazón está fijado al muro absidal de sillería, existe una distancia de separación entre ambos planos –retablo y cabecera–. De acuerdo con su función sacra, las puertas inferiores de la máquina, así como la del deambulatorio, comunicaban con el trasagrario y facilitaban a través de varios tramos de escalera (cinco en la actualidad) el acceso a la hornacina principal que alberga la imagen titular y también a la coronación. Transitar por este espacio ofrecía, además, la oportunidad de desempeñar tareas de mantenimiento del conjunto o edificio y, de este modo, «gobernar» el retablo según la terminología de la época.<sup>9</sup> Igualmente, posibilitaba las maniobras de desmontaje de la obra en blanco requeridas para llevar a cabo las labores policromas, así como su ulterior asentado una vez concluida la decoración –docs. núms. 15 y 19–.

Un estudio en detalle de la armadura permite valorar la pericia demostrada por Viñola junto a sus oficiales al aplicar las soluciones constructivas más apropiadas para su erección en un espacio caracterizado por ser relativamente estrecho y separado de la pared de respaldo. El resultado fue un excelente trabajo de diseño y ensamblaje, sin duda acorde con las expectativas del insigne comitente y en sintonía con la elevada calidad ofrecida por el resto de la dotación artística que decoraba la cabecera del templo (capilla mayor y crucero).<sup>10</sup>

Según el modo habitual de proceder, el encuentro entre los laterales del retablo y la fábrica de piedra –denominado la «orilla»– se cerró hasta el arranque del triforio mediante un murete de ladrillo revestido de mortero. Se trata de una práctica que aparece descrita con anterioridad en un ejemplo castellano, según consta entre las cláusulas del acuerdo suscrito en 1576 con Leonardo de Carrión y Agustín de Nieva para la ejecución de un retablo destinado a la capilla de San Juan Bautista en la colegiata de Medina del Campo (Valladolid), donde a propósito de esta cuestión el texto indicaba:

...y a los lados que la orilla del retablo en cada una de las dos partes entre la pared y el traspilar se cierre de yeso y de ladrillo porque no se vea las concabidades de detras del retablo.<sup>11</sup>

Por otra parte, también se consideraba oportuno cerrar cuantas aberturas hubiese en todo el entramado lignario, práctica que desempeñaba una función adicional que guarda relación con la percepción visual del mueble en su totalidad, más aún de las zonas alejadas respecto al observador. En este particular era

conveniente que el trasdós permaneciese sumido en la oscuridad para que la luz no se filtrase a través de ningún resquicio, provocando reflejos no deseados, tal y como reza el contrato del retablo turiasonense:

Demas de lo dicho en las espaldas del retablo de alto avajo se han de encañamar con cañamo de [una palabra perdida] y lienços con cola fuerte todas las juntas y parte que se trasluçen de una parte a otra.<sup>12</sup>

En cuanto a la altura, en los ejemplares destinados a las cabeceras de los templos ésta solía estar condicionada por la situación de los vitrales en la parte superior. Aunque desconocemos los términos en los que se redactó el condicionado relativo a la ejecución en blanco, las características constructivas aportan interesantes datos que permiten conocer la forma de trabajar de Viñola, artífice que en opinión de Jesús Criado, «resultó determinante para el triunfo de una arquitectura de inequívoca ortodoxia serliano-vignolesca». <sup>13</sup> Para este autor la mazonería de nuestro mueble marca una clara ruptura con respecto a otros trabajos coetáneos del artífice, manejando un lenguaje clasicista que irradia del retablo mayor de la catedral de Astorga (1558-1563 y policromado entre 1569-1573), repercutiendo en la escultura aragonesa a partir de 1590. <sup>14</sup> Representa, por tanto, un estilo receptor de las novedades estéticas impuestas a raíz de la difusión del Romanismo que inaugura en España el retablo astorgano, cuyo influjo se extendió rápidamente por el norte de España hacia los focos burgalés, riojano, navarro <sup>15</sup> y vallisoletano.

Debido al espacio disponible, el conjunto turiasonense es de concepción menos monumental que el de Astorga, pero expresa igualmente el nuevo lenguaje arquitectónico, sobre todo a través del empleo de la planta quebrada y la articulación espacial con cajas rectangulares rematadas por frontones –curvos en este caso, siendo además partidos en el tercer nivel–, así como una decoración de niños recostados a los lados de los frontones –que en Tarazona se disponen tan solo en el segundo cuerpo y ejecutados en medio relieve–.

No en vano, Viñola era un artista lo suficientemente sabio para evaluar la aplicación de la perspectiva oblicua contemplando el retablo mayor de la parroquia de la Exaltación de la Cruz en Sediles [fig. nº 12], que por entonces estaba en la iglesia de San Juan de Vallupí de Calatayud (evidentemente, menos sutil que el turiasonense, pero que bien pudo servir como punto de partida en el diseño). En Tarazona, la planta en ochavo se quiebra aún más al centro, permitiendo de este modo destacar la calle central, mientras en el resto de las casas y hornacinas se impone idéntico ritmo en la combinación de relieves y bultos, y la presencia de un esbelto tabernáculo.

El contenido de otros documentos contractuales suscritos por Viñola, y en particular los correspondientes a los retablos de la Concepción y San Miguel de Maluenda o el de la hermandad de San José en Calatayud, así como los datos recogidos en el testamento del mazonero, <sup>16</sup> dan buena cuenta de su capacidad y actividad proyectual. De hecho, fue un artista acostumbrado a trabajar apoyándose en distintos medios gráficos entre los que figuraban las trazas (o alzados, correspondientes a representaciones plano paralelas al retablo obtenidas mediante proyección geométrica ortogonal) o las plantas (equivalentes a secciones horizontales), acotados en algún caso con su pitipí (o escala), tal y como se recoge en la capitulación del mueble de la cofradía gremial bilbilitana, donde acerca del frontispicio del remate el texto señalaba:

...y sobre dichas columnas a de yr un cornisamento y frontispicio, conforme se muestra en la traça, con su urna y agallones y piramides con las medidas de ancho como de alto que se muestra en la traça y pitipie questa asentada en la traça con planta asi de ancho como de alto. <sup>17</sup>



Fig. 50. Trazado regulador de una columna. Retablo mayor de la catedral de Nª Sª de la Huerta de Tarazona. Foto Olga Cantos.

distribución proporcionaba una mayor superficie para el desarrollo de la talla y el discurso iconográfico,<sup>19</sup> toda vez que facilitaba la visibilidad del conjunto [fig. nº 51].

La compartimentación de los encasamientos derivada, por tanto, de los «biajes» y el diseño del mueble; calculando además el espacio necesario en la trasera para encajar la hornacina central, demandaría del artífice replantear el trabajo *in situ*, tomando todas las medidas necesarias para salvar esta luz, e incluso calcular los puntos de anclaje de las vigas y nudillos al muro sorteando y superando las arquerías del triforio. Por otra parte, estas consideraciones previas posibilitarían un cálculo bastante aproximado del acopio de materiales –sobre todo la madera–, las tareas complementarias de albañilería, los andamios necesarios, así como determinar las proporciones exactas de las piezas estructurales y decorativas.

El acceso por el trasdós permite reconocer el entramado estructural en este ámbito, donde se observa cómo las entrecalles exteriores descansan sobre un pavimento de baldosas de piedra mientras la calle central y laterales se apoyan directamente sobre la mesa de altar gótica que se halla centrada en el ábside. Por lo general, la estructura de un retablo escultórico se organizaba mediante pies derechos verticales que conformaban las calles principales y unos elementos horizontales que iban articulando los diferentes pisos. En esta retícula estructural se insertaban los vanos como hornacinas y cajas que daban cobijo respectivamente a las tallas exentas y paneles con historias en relieve. A la altura de los niveles horizontales se anclaban las vigas riostras, denominadas «nudillos», cuya función consistía en el atado de la estructura de madera al muro de sillería de la cabecera –al menos en los retablos que se construyeron muy próximos a los muros de anclaje–, según es posible apreciar también en el mueble titular de la parroquia de San Julián y Santa Basilisa de Nuévalos (Zaragoza).

Puesto que estructuralmente todas las cargas se transmiten de un nivel a otro hasta el suelo a través de los elementos horizontales, la función de las vigas riostras era evitar el «cabeceo» y la posibilidad de que la obra volcase. Estos tirantes se recibían empotrándose en el muro (reforzando la unión incluso con clavos), estando por el extremo opuesto clavados al maderamen, aunque en otros ejemplos se ensamblaron a la estructura mediante cajeados en cola de milano –caso del retablo mayor de la catedral de Sigüenza



Fig. 51. Trazado de la planta en ochavo. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.

(Guadalajara)–. A su vez, los tirantes posibilitaban la colocación de entablados horizontales que actuaban de pisos intermedios de apoyo, así como el anclaje de elementos auxiliares de sujeción y refuerzos con cuerdas, barras de hierro, clavos y pletinas de forja, etc.<sup>20</sup>

En Tarazona, la separación respecto al muro, condicionada por la profundidad de la hornacina principal y la necesidad de transitar con relativa facilidad por la trasera, muestra ciertas diferencias en la ejecución de los anclajes. Para fijar los «nudillos» sin que entorpecieran el acceso a través de los sucesivos tramos de escaleras, los artífices se decidieron por otro sistema de afianzamiento que posibilitase la disposición de un espacio diáfano. Consiste en la colocación a distintos niveles de unas gruesas vigas de directriz paralela a la cara frontal del retablo, empotradas en el muro y a las que se iban clavando una serie de viguetillas desde el reverso de los frisos de separación de los cuerpos [figs. núms. 52 y 53].

También se observan otros interesantes detalles de los diferentes ensamblajes y refuerzos en la estructura.<sup>21</sup> Los primeros se refieren a los acoplamientos en ángulo empleados en la confección de las cajas y separación de los cuerpos, así como en las prolongaciones o empalmes de piezas. Los segundos corresponden a aquellos elementos que fortalecen las uniones o encuentros entre las partes.<sup>22</sup>



Figs. 52 y 53. Estructura auxiliar de acceso y entramado de vigas y viguetillas. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Fotos Olga Cantos.

En los retablos escultóricos, el sistema de ensamblaje más frecuente en las tablas que conformaban los bastidores o las cajas de los encasamientos corresponde a la ensambladura de caja y espiga –doble y simple–, unión muy eficaz en armazones destinados a unir perpendicularmente una madera a otra, resultando muy apropiada para actuar a compresión.<sup>23</sup> En nuestra máquina son visibles este tipo de ajustes en ángulo recto, predominando las espigas dobles, tal y como se aprecia en las traseras de los relieves de la *Vía Dolorosa* o el *Prendimiento* en la predela [fig. n<sup>o</sup> 54], y en los paneles de la caja donde se aloja la figura de *San Prudencio* en el tercer piso. En esta última se distinguen, además, otros datos de interés, como las marcas incisas paralelas en la madera al trazar los encuentros con el gramil. En combinación con el sistema anterior se emplearon acopladuras de cola de milano abiertas que ofrecían una gran efectividad a nivel estructural. Aparecen, por ejemplo, en la hornacina de *San Pablo* [fig. n<sup>o</sup> 55].

Un caso singular susceptible de analizar lo constituye la esbelta caja que da cobijo al conjunto que integra la *Crucifixión*, cuyo armazón debía soportar el peso del grupo escultórico y donde Viñola optó por apoyar las tablas laterales sobre un grueso tablón horizontal al cual se enlazan a través de ensamblajes a caja y espiga, pero con distinta orientación de las espigas. A su vez, dicho tablón descansa en dos pies verticales que asientan sobre la parte superior de la gran venera de la hornacina central. De manera complementaria, el tablón y los maderos se conectan mediante dos viguetillas pasantes en sentido perpendicular a ambos elementos, acopladas en todo su recorrido al papo del tablón por una cola de milano [fig. n<sup>o</sup> 56].

Un aspecto más que llama la atención en esta máquina respecto a otros trabajos de Viñola se basa en el método de refuerzo empleado en los respaldares de las historias. Para este fin prescindió de las tradicionales colas de milano (presentes al menos en el aducido retablo de Nuévalos) que se colocaban en las uniones de las tablas que conformaban los relieves. En lugar de estas piezas, en los paneles del cuerpo y predela utilizó encajes de barrotes ranurados en cola de milano<sup>24</sup> [fig. n<sup>o</sup> 54].



Fig. 54. Ensamblajes de caja y espiga, refuerzo con barrotes en cola de milano y aldabilla. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto Olga Cantos.

Fig. 55. Acopladura en cola de milano abierta. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto Olga Cantos.



Fig. 56. Trasera de la hornacina del Calvario. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto. Olga Cantos.



Fig. 57. Doble cola de milano en un empalme entre tablas. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto Olga Cantos.

El empleo de dobles colas de milano se constata al menos en uno de los empalmes, en los tablones de separación de los pisos, necesarios para adaptarse al quiebro de la planta, como sucede entre el relato del *Prendimiento* en el banco y la *Anunciación* en el primer nivel [fig. nº 57].

Entre las soluciones adoptadas como refuerzos de trabazones y anclajes figuran la utilización de aldabillas y el encañamado y enlenzado que se mencionaron en el contrato relativo a la policromía del mueble, los cuales recorrían «las partes de las juntas de tableros e historias», así como «piezas añadidas». <sup>25</sup> En aquellos puntos en los que se deseaba un ajuste y refuerzo extremos se procedió a realizar en la testa de algunas espigas una escopladura en la que encajaba una cuña a presión; de este modo, aunque la madera se dilatase y contrajese la junta no llegaría a abrirse.

Otro de los elementos integrantes del entramado arquitectónico lo constituyen las veneras de los nichos en las calles externas. Para su realización el mazonero dispuso una serie de gruesos maderos de forma escalonada que fueron desbastados por el frente del mueble dando una forma cóncava a la concha [figs. núms. 58 y 59]. Destaca por sus proporciones la gran hornacina central que acoge la imagen titular. Este espacio se cubre con un cuarto de esfera realizado, al igual que el caso anterior, a partir de una serie de maderos dispuestos siguiendo una posición dovelada. Los bloques se reforzaron con pletinas de hierro de distinto tamaño, fijadas con clavos de forja y entre las cuales, la central se curva en tres puntos donde enganchan las «uñas» de unas barras –también de metal– que cuelgan de una viga superior dotando de mayor estabilidad al vano [fig. nº 60]. Por idénticas razones, otra serie de perfiles metálicos atan la tablazón del respaldo en todo su perímetro.

Como es natural, la complejidad que suponía la construcción de un retablo en blanco requería la ayuda de dibujos y rotulaciones manuscritas en las maderas de la trasera. Aparte de las trazas, con frecuencia se aprecian pequeños diseños de detalles constructivos o decorativos delineados sobre las maderas, que en este ejemplar corresponden al perfil de alguna moldura o, incluso, al trazado regulador de las columnas ejecutado a grafito, equiparando la geometría de los fustes respecto al plano de asiento, tal y como se ha indicado anteriormente [fig. nº 50].

Las anotaciones con determinados símbolos, letras, frases breves, nombres propios, etc., facilitaban las labores de montaje y colocación de las figuras en los vanos pertinentes, más aún en aquellos conjuntos que fueron desmontados para proceder a su policromía, debiéndose asentar de nuevo una vez finalizadas las labores de pintura [fig. nº 61]. Incluso no falta algún que otro apunte de tipo figurativo, como el que representa a un angelote inciso en el lateral de una de las cajas [fig. nº 62]. Por último, también se reconocen las huellas de las herramientas y los materiales empleados en el transcurso del proceso constructivo.



Fig. 58 y 59. Anverso y reverso de un nicho avenerado. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Fotos Olga Cantos.



Fig. 60. Hornacina principal. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto Olga Cantos.





Fig. 61. Inscripción en la que se lee «debaxo de la ystoria delespiritu santi». Retablo mayor de la catedral de Nª Sª de la Huerta de Tarazona. Foto Olga Cantos.

Fig. 62. Angelito inciso. Retablo mayor de la catedral de Nª Sª de la Huerta de Tarazona. Foto Olga Cantos.



## ORGANIZACIÓN PERCEPTIVA. PROCESOS DE DETECCIÓN DE LAS FORMAS A TRAVÉS DE LOS EFECTOS DE PERSPECTIVA

Un capítulo señalado dentro de la organización perceptiva en los retablos de talla se centra en el conocimiento de la perspectiva retablística. Conviene recordar al respecto la opinión de Lino Cabezas, para quien «la perspectiva, más que atender a la construcción de escenarios, ayuda a resolver la representación de las figuras respecto a la posición del observador».<sup>26</sup> En Tarazona, como consecuencia de la complejidad de la planta del retablo y dada la inclinación de las calles laterales donde se disponen los relieves, éstos debían equilibrarse visualmente mediante diversas adaptaciones en las posiciones relativas de las imágenes, circunstancias a las que tuvo que dar respuesta el escultor Pedro Martínez.

Los adherentes, y en particular, las figuras y el desarrollo de las escenas se ordenaron de tal modo que los personajes más significativos se representaron compensando esta oblicuidad, de manera que el espectador no acusaba como algo negativo la falta de frontalidad. Así, por ejemplo, en la *Anunciación* [fig. nº 25], emplazada en el lado del evangelio, la solución a nivel tridimensional se logró por medio de las columnas que sostienen el dosel, las cuales se muestran ligeramente inclinadas simulando un efecto de fuga en la perspectiva. Más interesante, si cabe, resulta la distribución del episodio correspondiente a la *Vía Dolorosa* [fig. nº 63], donde las figuras fueron talladas mediante dos técnicas de modelado, situando al fondo los relieves de *María*, *Magdalena*, *San Juan* y un soldado, mientras los altorrelieves de *Jesús*, el *Cireneo* y el resto de soldados ocupan el primer plano. La profundidad del «quadro» se complementó con la colocación de un «terrage» que sirve de apoyo a los personajes.<sup>27</sup> El modo de equilibrar la visión inclinada del panel quedó solventado, al menos en el sayón de la izquierda –y, por tanto, más alejado– al dotarle de una rotación axial a través de un acusado giro en espiral que afecta a la cabeza, tronco y piernas. El resultado recrea una escena cuyos protagonistas muestran variedad de posiciones y acentuados movimientos.

Aparte de corregir el ángulo de visión en las historias, en la vertical del retablo fue preciso contrarrestar la percepción de las figuras en los cuerpos superiores gracias a pequeños trucos de naturaleza plástica.<sup>28</sup> De manera que es posible distinguir en determinadas tallas una deformación intencionada de ciertos detalles –únicamente reconocible en la proximidad– que en la distancia se advierten de forma equilibrada. Esta



Fig. 63. Vía Dolorosa. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto Olga Cantos.

solución se aprecia en la *Adoración de los pastores* [fig. n<sup>o</sup> 64], donde los zagales se cubren con sombreros de grandes alas, mientras uno de ellos porta un cordero que descansa directamente sobre este complemento. Asimismo, en la figura de *San José* podemos observar la posición forzada de la cabeza muy flexionada hacia delante y su desproporción frente al resto del cuerpo.

Los artífices también se sirvieron de otros efectos de profundidad en los relieves mediante las representaciones pictóricas realizadas en los respaldares y fondos. Se trataba de lograr visualizar de manera armoniosa cada una de las unidades narrativas. Por otra parte, la disposición escalonada de las figuras en varios planos compositivos producía un efecto de distanciamiento que se incrementaba con la perspectiva pictórica de los «lexos».<sup>29</sup> Incluso para implementar esta sensación, en la trasera de *Pentecostés* se engrosó la tabla del fondo encolando otra madera –desde el reverso– sobre la que se pintó la paloma del Espíritu Santo [fig. n<sup>o</sup> 38].

Los «manchados» arquitectónicos y los «lexos» pictóricos simulaban escenarios, figuras y paisajes, o escenas secundarias que se desenvolvían en la naturaleza produciendo una ilusión visual de lejanía. En el caso concreto del mueble turiasonense se recreó un delicado «lexos» con personajes, por ejemplo, en la *Vía Dolorosa*; sin embargo, su reducida escala dio lugar a una perspectiva jerárquica respecto a las figuras tridimensionales.

Con independencia de los mecanismos de percepción, al menos durante la construcción y ornamentación de los retablos monumentales se constata la importancia de los dibujos y estampas destinadas no sólo para servir de fuente de inspiración, sino para ayudar a organizar los programas iconográficos y decorativos, la representación de los movimientos, expresiones y acciones, las composiciones a través de la disposición de las figuras y escenarios, etc.<sup>30</sup>



Fig. 64. Adoración de los pastores. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto Olga Cantos.

Por otra parte, dentro del proceso perceptivo que la decoración genera en el plano sensorial y visual, tanto la perspectiva como la espacialidad de los muebles y su relación con el entorno fueron aspectos íntimamente ligados a los revestimientos pictóricos, además de las tallas. Al tratarse de conjuntos escultóricos monumentales, era preciso considerar la incidencia de la perspectiva aérea –del color y del tamaño– en la detección de las decoraciones y los volúmenes, puesto que en la distancia se produce una modificación relativa de los colores y la pérdida de nitidez en las formas puede desvirtuar la apreciación de los acabados cromáticos.<sup>31</sup>

En este sentido, la reducción de la intensidad de las gamas en las zonas más distantes se compensaba sirviéndose de marcados contrastes en las policromías (mayores cuanto más polares y saturados fuesen los colores), tratándose de una práctica que facilitaba la identificación de los ornatos. Éstos fueron especialmente intensos en los artesones y cielos de los encasamientos para evitar el efecto de allanamiento que producía el oro sobre la arquitectura, así como en nuestro retablo para matizar la reflexión lumínica del metal que ocasionaba la luz que se filtraba a través de la «vidriera del coro [en la actualidad desaparecida] que sirve de dar tanta luz en el dicho retablo».<sup>32</sup> Es

importante recordar que desde finales del siglo XVI una parte de las vidrieras en alabastro de la catedral se habían renovado para hacerlas de vidrio –docs. núms. 3, 4, 7 y 15–, creándose escenarios arquitectónicos de gran luminosidad que sin duda influirían en el modo de percibir los revestimientos de pintura.

Las contraposiciones entre las gamas también resultaron un medio muy eficaz en la captación de los volúmenes, tal y como quedó estipulado en este mueble, donde los fondos de las cajas en las calles exteriores debían pintarse en blanco sobre el dorado, para después esgrafiar una «tela de oro muy al natural, para que desta manera tenga la figura mui mas que ver de lexos en ella».<sup>33</sup>

El condicionado del retablo turiasonense recogió otra opción común para mitigar la pérdida de nitidez en la distancia, pues para cada una de las doce esculturas exentas el texto señalaba «que a de llevar menos estofado cada una de las figuras quanto mas alta estuviere»; de modo que, por ejemplo, las tallas de *San Agustín* y *San Ambrosio* en el remate visten con amplios mantos en oro visto. Por idénticas razones, en relación con la *Dolorosa* y *San Juan* en la *Crucifixión* [fig. nº 23], se indicaba que debían «quedar los mantos de oro y los contraaforros», coloreando únicamente «las sayas descubriendo en ellas con los mas graciosos gravados... en las partes que conbenga para que se goce de lexos».<sup>34</sup>



Figs. 65 y 66. Adoración de los Reyes Magos antes y después de la intervención. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Fotos Olga Cantos.

## REVESTIMIENTOS POLÍCROMOS

La tarea de abordar el estudio material del retablo titular de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona se ha visto favorecida por la intervención acometida en fechas recientes, hecho que ha permitido analizar los revestimientos pictóricos con sumo detenimiento. Asimismo, los datos generados durante el desarrollo de la restauración han podido ser contrastados con las descripciones de carácter técnico incluidas en el contrato suscrito para la materialización del dorado y la pintura. Todo ello ha posibilitado de forma conjunta, encuadrar y conocer el retablo en el marco histórico y artístico de los talleres contrarreformistas turiasonenses, facilitando igualmente el acercamiento a las circunstancias que rodearon su construcción y exorno<sup>35</sup> [figs. núms. 65 y 66].

La caracterización analítica llevada a cabo sobre una selección de micromuestras de la estructura pictórica ofrece información muy precisa acerca del proceso tecnológico y de los materiales utilizados por los artistas.<sup>36</sup> En este sentido, a la observación de la secuencia en la estratigrafía de las capas de pintura se suma la identificación de las cargas y aglutinantes en los aparejos (e incluso la determinación del número de subcapas de yeso), los pigmentos, los procedimientos de pintura o estofado y la naturaleza del resto de los materiales filmógenos de recubrimiento.

Conocemos a través del estudio desarrollado por Jesús Criado –al que inevitablemente habrá que remitirse de manera reiterada– que el condicionado fue firmado ante notario el día 11 de abril de 1613, entre Juan Fernández de Apregundana, mayordomo del comitente fray Diego de Yepes –obispo de Tarazona– y los pintores Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza, quienes concertaron al día siguiente una «compañía» para hacer frente al encargo<sup>37</sup> –docs. núms 19 y 20–.

El artista zaragozano Agustín Leonardo, apodado *el Viejo* (doc. 1588-1618, †1618), tuvo a su cargo uno de los talleres de pintura más importantes de Tarazona a finales del siglo XVI y principios del siguiente. Hacia 1598-1602, Gil Ximénez Maza (act. 1598-1649, †1649) se incorporó a su obrador en calidad de aprendiz, compartiendo algún que otro encargo, caso del mueble catedralicio.<sup>38</sup> Entre los trabajos más destacados de Agustín Leonardo que demuestran su destreza como pintor de pincel y dorador destaca el realizado en el retablo mayor de la parroquia de San Blas de Magaña (Soria) entre 1611-1615.<sup>39</sup>

Respecto al ejemplar turiasonense, los dos artífices se repartieron la ornamentación, no sin ciertas desavenencias, surgidas, al parecer, en el transcurso de este compromiso –doc. nº 21–. Dicho enfrentamiento tuvo una repercusión directa en el modo de actuar dentro de la obra, pues las diferencias en los procedimientos y, por extensión, en los acabados cromáticos son muy acusadas entre un lado y otro, como se verá más adelante. Con todo, las labores desarrolladas por ambos pueden considerarse claves dentro del panorama artístico de la policromía aragonesa de la Contrarreforma, asentando plenamente las bases del lenguaje plástico y estético de la fase del «natural» que se había iniciado en la década de 1590, y donde el modelado cromático se comportaría como una de las señas de identidad más destacadas. Aunque en otras obras ligeramente anteriores se avanza ya en esta dirección –retablos del Nombre de Jesús en Velilla de Jiloca (Zaragoza) y de Nuestra Señora del Rosario en Plasencia del Monte (Huesca)–, es en Tarazona donde confluyen todos los cambios asociados hacia esta transición.

Además de mostrar en sus decoraciones los motivos figurativos a base de labores de cogollaría, «vichas», pájaros y niños característicos del período (alternando con novedosos diseños textiles), los procedimientos pictóricos también se diversificaron y enriquecieron notablemente frente a la etapa anterior, básicamente a través de la presencia de los paños cambiantes y las «aguadas de colores». Desde entonces, estos aspectos marcaron una profunda renovación a nivel perceptivo en la pintura de los retablos escultóricos; transformaciones de las que sin duda este retablo fue impulsor, constituyendo el ejemplar más representativo de la pintura del «natural» en Aragón.

En Tarazona el documento contractual está estructurado siguiendo un listado de condiciones de marcado carácter técnico, redactadas por dos pintores foráneos cuya identidad desconocemos y que una vez finalizado el trabajo procederían a reconocer la obra. Incluye detallada información sobre los materiales y técnicas desplegadas en las operaciones de «dorar, colorir, estofar y encarnar», en línea con el contenido que ofrecen otros contratos coetáneos –incluso de ámbitos geográficos tan alejados como el castellano– y de algún tratado de la época, caso de los de Francisco Pacheco (1564-1664) y Vicente Carducho (hacia 1576-1638). Cabe destacar igualmente la descripción de los motivos ornamentales, la referencia a cuestiones muy concisas sobre la perspectiva general del mueble, la iluminación o las proporciones; recursos plásticos cuyo análisis desvela un panorama hasta ahora poco conocido de la policromía escultórica contrarreformista y que integran un conjunto de avances que en buena parte sobrepasaron el primer tercio de centuria prolongándose en la segunda mitad del siglo XVII.

La empresa destaca por la variedad de colores y matices presentes en su decoración, especialmente acusada en los trabajos de pincel, donde la imitación del natural, los motivos figurativos y el modelado cromático alcanzaron un alto grado de corrección. A la codificación litúrgica del colorido se suma el uso del color atendiendo a otros objetivos específicos: el «decoro» de la representación, el deseo de embellecimiento, el degradado pictórico y su relación con la iluminación ambiental, la disposición de las tintas conforme a la perspectiva aérea, así como la idea de preservación.<sup>40</sup> Estos aspectos condicionaron, en definitiva, la distribución de los motivos en función de su localización, adecuándose en todos los casos las técnicas de pintura a las distintas partes del mueble.

El contrato hace alusión al desmontaje del retablo y su traslado a un espacio de trabajo previsto por el comitente durante un plazo predeterminado que se estimó en un año; se trataba de «una casa en la plaza de la de la Seo» reservada sólo para aquellos que fueran a participar en el policromado. Todo el proceso debía desarrollarse acorde con el acabado de las figuras de *San Pedro* y *San Pablo* [figs. núms. 67 y 68] que habían sido doradas y pintadas con anterioridad por dos artífices cuya identidad no clarifica la documentación –doc. nº 19–. En las primeras cláusulas se enumeran las instrucciones relativas a la preparación y el sellado de la madera, la sucesiva aplicación de las capas de yeso grueso y fino, y el bol, advirtiéndose acerca de la importancia de un acabado esmerado y del grosor adecuado del aparejo para no ocultar detalles de la talla en las figuras y molduras.<sup>41</sup> El texto repara incluso en observaciones muy precisas como era la fortaleza de las colas de acuerdo a las diferentes operaciones.

Aunque nada se especificó sobre el número de manos presente en cada estrato del aparejo, el condicionado alude a que éstos debían «ser claros, a trueque de dar una mano mas», en cuyo caso había que volver a lijar para eliminar los tolondrones o granos de yeso.<sup>42</sup> Al menos analíticamente, en alguna de las muestras y sólo en relación con el recubrimiento de yeso fino, «en el corte estratigráfico normal puede entreverse la superposición de cuatro subcapas del mismo grosor». Los resultados coinciden con el documento al constatar que la preparación es doble y el aglutinante corresponde a una cola animal, estando compuesta por una inferior de yeso basto –«yeso grueso»– y una superior de yeso fino –«yeso mate»–. Las obligaciones también indican que, en lugar de aplicar espesores gruesos –«mostrencos»–, era más eficaz hacerlo mediante películas finas, lijando entre una y otra mano «para que el aparejo sea bueno», evitando así la aparición de grietas.

Acerca de la composición de la preparación se identificaron pequeñas cantidades de anhídrita, arcillas, calcita y dolomita, con trazas de óxidos de hierro y negro carbón, diferenciándose ambas capas porque el yeso basto presenta mayor proporción de sulfato de calcio y el grano es más grueso. Sobre el aparejo se confirma la presencia de una película aislante de cola animal, excepto en la imagen titular medieval, donde es de naturaleza óleo resinosa.<sup>43</sup> Llama la atención la referencia a un truco propio del oficio de dorador al citar la adición de «dos gotas de aceyte de lino para librarse de los ojos que suele haçer el yeso mate en mil ocasiones...», una práctica similar a la descrita por Pacheco en su tratado –aunque la desaconseja–; no obstante, su presencia no se ha detectado en los análisis, quizá por el escaso contenido.<sup>44</sup>

La advertencia acerca de la fortaleza de las colas, el picado y sellado de los nudos en la madera, así como un escrupuloso lijado del yeso, demuestra la experiencia de los pintores-doradores, quienes tomarían todas las precauciones para asegurar un trabajo de calidad. De hecho, también se indicaba que la templa



Figs. 67 y 68. San Pedro y San Pablo. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Fotos José Latova.

para dorar estuviese en su punto para extraer del metal el lustre adecuado, y cómo el aparejo debía haber «reposado» lo suficiente, pues estando fresco la hojilla no puede bruñirse correctamente. A propósito de estas operaciones, Pacheco recuerda que «la templa para embolar suele ser lo más dificultoso de acertar en el aparejo, y requiere mucha experiencia».<sup>45</sup>

Al margen de la escultura de *Nuestra Señora de la Huerta*, el rango de grosores de la preparación en este retablo oscila entre 250 y 550  $\mu$ . Básicamente, los más bajos coinciden con los acabados de las carnaciones (como la del *Crucificado*) y los cabellos, mientras que los de mayor espesor corresponden a las labores de dorado y estofado. El yeso también cubre las maderas por el reverso con intención de prevenir procesos de biodeterioro. Aparte de incluir el necesario refuerzo de las juntas con cáñamo, lienzos y cola fuerte, se aconsejaba dar «una o dos manos de yeso grueso de alto avajo a todo el dicho retablo por las espaldas, que con esto quedara la madera segura de todo peligro de carcoma y otro perjuicio, y estara con mas deçencia».<sup>46</sup> En este sentido, la caracterización de una muestra extraída de este ámbito indica la

existencia de una base de esparto parecida al tejido de estopa que se empleaba en la «derecha» de las tablas y fendas de esculturas, el cual quedó cubierto por una gruesa capa de yeso y cola animal, de composición y grosor similares a las del yeso basto del aparejo en los revestimientos pictóricos [fig. nº 69].

Sobre el tipo de bol, se menciona el de Armenia, aplicado muy molido «para que el aparejo sea bueno», quedando pulido y lustroso tras emplear una cola no demasiado fuerte y abrillantarlo con el bruñidor. Esta arcilla de color rojo intenso –presente en esculturas y relieves– fue nombrada de forma reiterada en otros muchos contratos contemporáneos por considerarse la de mejor calidad. Además, se utilizó otra de color negro destinada a las mazonerías, sobre todo desde el segundo cuerpo hasta la coronación y en parte del manifestador, generando una escala diferente en la temperatura de color del dorado, pues una base negruzca resta calidez y oscurece el tono amarillo del metal, mientras que el rojo visualmente lo «calienta» y aporta mayor luminosidad [figs. núms. 70 y 71]. En los angelitos pintados en las enjutas a los lados de la hornacina principal, la presencia de esta base de bol negro actúa de submodelado respecto a la carnación, regulando el sombreado de la piel<sup>47</sup> [fig. nº 91].



Fig. 69. Trasdós. Retablo mayor de la catedral de Nª Sª de la Huerta de Tarazona. Foto Olga Cantos.



Figs. 70 y 71. Distintos tipos de bol. Retablo mayor de la catedral de Nª Sª de la Huerta de Tarazona. Fotos Olga Cantos.



En cuanto al metal y a diferencia de otros documentos, no quedó estipulada ninguna observación relativa al grado de pureza, aunque era de esperar un alto quilataje dada la calidad demandada para el resto de los materiales (pigmentos procedentes de Madrid y bol de Armenia). En efecto, los análisis químicos han detectado la presencia de oro puro con un porcentaje en la liga del 99%.<sup>48</sup> Sobre la importancia del proceso de dorado se destacó en particular el brillo de las superficies, para lo cual era necesario «quitar el polvo que con el pulidor se suele sacar del vol, porque se pierde mucho el lustre y el oro sale lleno de manchas».<sup>49</sup> Una vez bruñida la superficie debía quedar relumbrante, como un «asqua de oro», según la terminología de la época.

### La distribución del trabajo entre los pintores

Tal y como se ha apuntado, cabe señalar que entre los pintores responsables de la policromía del retablo de Tarazona surgieron desde un principio discrepancias personales que se traducen en diferencias sustanciales entre los acabados de cada una de las calles. A diferencia de lo que sabemos para otros casos,<sup>50</sup> no tenemos constancia documental sobre el modo en que Agustín Leonardo y Gil Ximénez se repartieron el trabajo; sin embargo, la reciente intervención permite apuntar algunas reflexiones al respecto.

El parecido existente en los estofados de la indumentaria de la *Virgen* en las historias de la *Ascensión*, el *Calvario*, la *Epifanía* y la *Anunciación*, sugiere que éstas fueron decoradas por el mismo artífice, pues difieren del resto de las figuras de *Nuestra Señora* [figs. núms. 72 y 73]. La saya rosa exhibe un rameado con labores de cogollería muy delicadas, con sutiles desigualdades en los cambiantes, donde el rosa aparece tocado de un suave matiz ocre en la *Epifanía*, recurriendo a escalas que oscilan entre el rosa claro y el carmín en el *Calvario*, si bien los realces coinciden. En el caso de la ornamentación del manto se repite un *rapport* textil inspirado en el diseño de la piña o alcachofa con la misma combinación de colores en todos los paneles, con una salvedad en cuanto a su localización, pues en la *Dolorosa*, dado su elevado emplazamiento, estos motivos se destinaron sólo al «contraforro» de la prenda, mientras el exterior muestra un paño de oro ribeteado con una cenefa a base de una sencilla labor escalfada sobre campo monocromo azul.

Otras diferencias a destacar entre los procedimientos pictóricos empleados por cada uno de los artistas se basan en el acabado de los respaldares y artesones de las cajas donde se alojan las esculturas exentas del cuerpo, a propósito de las cuales en el contrato se hizo constar lo siguiente:

Los artesones que ay en todas las caxas an de ser de dos colores haciendo los quadrados de un color y los redondos de otro, y los demas canpos que quedan, que sean [*tachado*: de acul] todo[s] en esta manera: unos de açul, otros de verde y otros de colorado, y sacadas sus labores gravadas, los canpos aciendo cor[r]espondencia de las unas caxas a las otras, porque no haya confusion conforme al arte.<sup>51</sup>

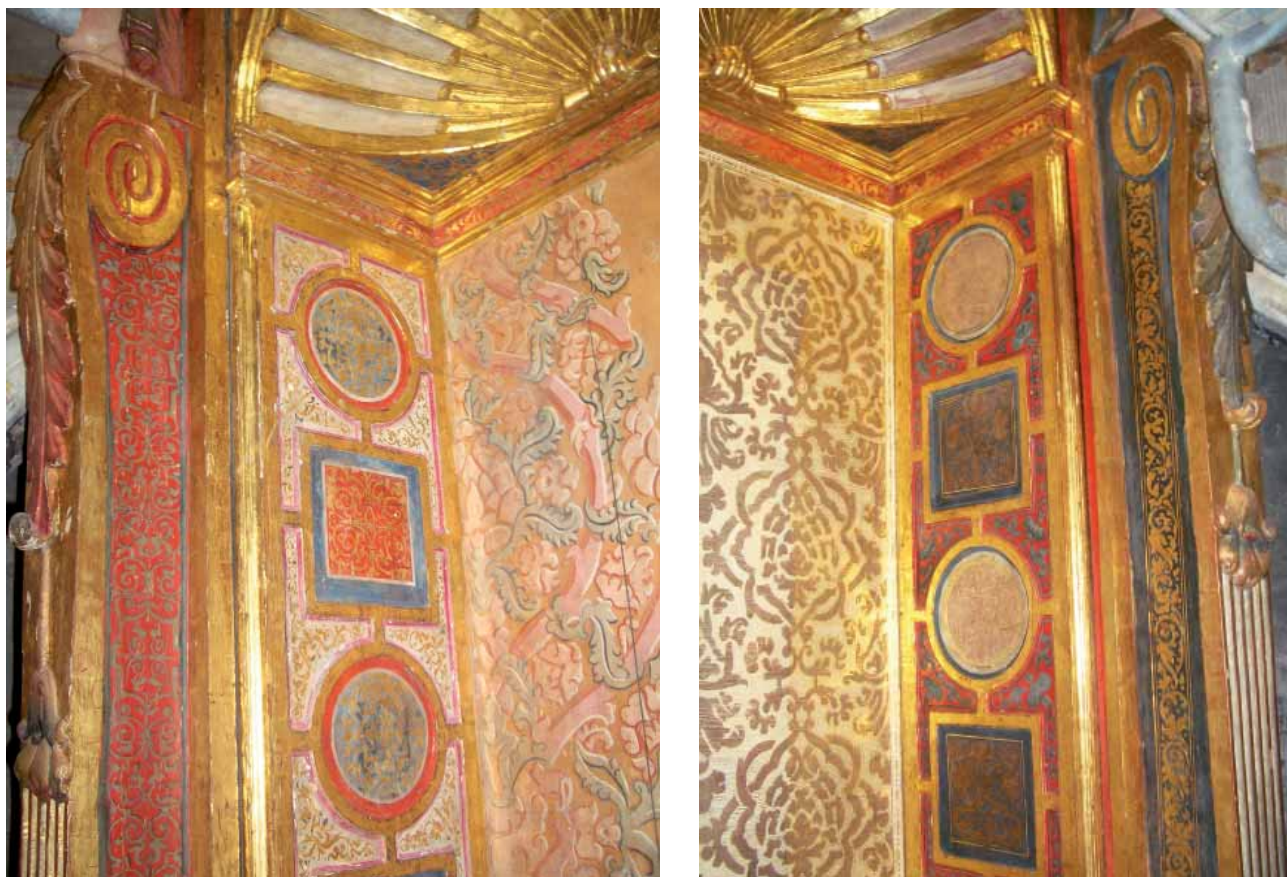
Aunque la cláusula no dejaba ningún margen de interpretación sobre el coloreado de los encasamientos y elementos arquitectónicos de alrededor, en la práctica no se procedió así y, por tanto, no se entabló una correspondencia en la percepción global de las calles. Tan sólo coinciden los colores de las acanaladuras de las veneras en los tres niveles, destacadas en rojo, azul y blanco en el primer, segundo y tercer cuerpos respectivamente, así como las cenefas de separación de la tablazón del fondo y la venera [figs. núms. 74 y 75].



Figs. 72 y 73. Particulares de la Ascensión y la Anunciación. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Fotos Olga Cantos.

Los motivos se esgrafiaron en todos los casos con gamas muy saturadas sobre base monocroma, destinándose el blanco a las superficies en torno a los redondos y cuadrados, que en el lado de la epístola se reemplazó por una labor a punta de pincel en «aguada» azul sobre rojo. Exclusivamente en el del evangelio el pintor empleó la paleta propuesta en el contrato para los artesones («açul, verde y colorado»). En la fig. n<sup>o</sup> 76 se adjunta un esquema con los colores principales de los «quadros, redondos y demas canpos» de los artesones laterales y la combinación de éstos en las dos calles.

Lejos de tratarse de las únicas objeciones que reflejan un modo muy diferente de policromar, asimismo los respaldares de las cajas recibieron un acabado con propuestas dispares, siendo en esta ocasión el pintor responsable del lateral de la epístola el que siguió las indicaciones del contrato, donde a propósito de los fondos de las cajas el texto indicaba:



Figs. 74 y 75. Cajas del lado del evangelio y la epístola. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Fotos Olga Cantos.

Y que las caxas de dichas figuras a las espaldas dellas en todo lo que puede berse se aya de hacer sobre oro y sobre un color blanco una labor de una tela de oro muy al natural, para que desta manera tenga la figura muy mas que ber de lexos en ella, y en cada cuerpo se ara de su color diferente [*tachado*: en lo que toca a las caxas] [*añadido*: guardando en todo la correspondencia de una parte a otra].<sup>52</sup>

Conviene recordar que el blanco es un color muy apropiado como fondo, no sólo por el contraste que se consigue frente a la policromía de la talla colocada delante, sino porque en condiciones de escasa iluminación se aprecia con más facilidad que otros tonos.<sup>53</sup> En cuanto a la calle de la izquierda, los respaldares muestran un brocado bícromo en carmín/azul basado en el esquema de la alcachofa similar al que decora, por ejemplo, el manto de la *Virgen* en este lateral o la cortina en la escena de la *Anunciación*, coincidiendo incluso en los tonos empleados [figs. núms. 77 y 78].

Otras diferencias significativas en la decoración arquitectónica afectan a la pintura de los tímpanos, enjutas sobre éstos y netos en los paneles laterales de cierre. Sin embargo, sí hubo acuerdo en el coloreado de las acanaladuras de los fustes de columnas, retropilastras y estípites a lo largo de los tres cuerpos, aunque con algunas matizaciones en las marcas esgrafiadas [figs. núms. 77 a 82].

	LADO EVANGELIO		LADO EPÍSTOLA	
3º CUERPO	<i>San Prudencio</i>		<i>San Gaudioso</i>	
Acanaladura de la venera				
Cenefa separación tablas fondo/venera				
Artesones laterales	<i>Cuadrados</i>	<i>Redondos</i>	<i>Cuadrados</i>	<i>Redondos</i>
<i>Demás canpos</i>				
2º CUERPO	<i>San Jerónimo</i>		<i>San Gregorio Magno</i>	
Acanaladura de la venera				
Cenefa separación tablas fondo/venera				
Artesones laterales	<i>Cuadrados</i>	<i>Redondos</i>	<i>Cuadrados</i>	<i>Redondos</i>
<i>Demás canpos</i>				
1º CUERPO	<i>San Pedro</i>		<i>San Pablo</i>	
Acanaladura de la venera				
Cenefa separación tablas fondo/venera				
Artesones laterales	<i>Cuadrados</i>	<i>Redondos</i>	<i>Cuadrados</i>	<i>Redondos</i>
<i>Demás canpos</i>				

Fig. 76. Esquema de la distribución de colores en los artesones de las cajas de los lados del evangelio y la epístola. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Elaboración de Olga Cantos.

En relación con el encintado de color que va marcando las líneas de separación entre los cuerpos y que recorre la cara inferior de las molduras en ambas calles, se trata de una simple franja azul en el lateral izquierdo, siendo doble, alternando el azul y el rojo, en el derecho. A su vez, el predominio de un color u otro a lo largo de la central también permite conjeturar sobre el modo en que Agustín Leonardo y Gil Ximénez procedieron en este caso.

La banda azul del frontón del ático, junto al predominio de los brocados y follajes, y la técnica de los paños cambiantes en el conjunto escultórico del *Calvario*, como se describirá más adelante, avalan la idea de que esta parte fuera policromada por el artífice que ejecutó la pintura del lado izquierdo. La combinación de una doble línea azul y roja en el frontón existente sobre la hornacina principal, que continúa a lo largo de las calles de la derecha, nos hace pensar en el pintor responsable de la ornamentación de este lateral, quien además aplicó rojo en las molduras de las basas de las columnas a ambas partes de este vano y en los entrantes de los dentellones de la cara inferior de los voladizos de las cornisas [fig. nº 83].

Acerca de los colores asociados a la mazonería conviene tener presente que una iluminación a base de velas y lámparas de aceite induce a percibir los rojos muy intensos, de modo que las líneas y campos arquitectónicos resaltados en este tono destacarían frente a aquellos otros que solamente lo estaban en azul.

Más complicada resulta dilucidar la participación de los pintores en el manifestador, donde una vez más la alternancia de rojo y azul en las cornisas y la pintura del *rey David*, con la trilogía temática, así denominada por Pedro L. Echeverría,<sup>54</sup> nos acerca al artista que decoró el lateral derecho, mientras que los cambiantes y follajes del *Redentor* y el *Precursor* apuntan hacia el autor de la policromía del costado izquierdo. Hasta tal extremo llegaron las diferencias en el modo de proceder que ni siquiera se alcanzó un compromiso en el trazado de los brocados destinados a cubrir el respaldar tras el tabernáculo expositor, pues el modelo sólo coincide en el diseño del patrón, no así en la técnica pictórica, cuya labor arroja



Figs. 77 y 78. Respaldares de las cajas de los lados del evangelio y la epístola. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Fotos Olga Cantos.



Figs. 79 y 80. Diferencias en los acabados de la arquitectura en el lado del evangelio y en el de la epístola. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Fotos Olga Cantos.



Figs. 81 y 82. Diferencias en los acabados de la arquitectura en el lado del evangelio y en el de la epístola. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Fotos Olga Cantos.



Fig. 83. Predela y primer cuerpo. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.



Figs. 84 y 85. Decoración de la parte trasera del manifestador. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Fotos Olga Cantos.

sensiblemente más cantidad de oro en el panel del evangelio [figs. núms. 84 y 85].

Sobre la autoría de la pintura de las puertas y los netos situados a los lados del manifestador no hay dudas, pues sus características cromáticas concuerdan con las de las respectivas calles. También entre las labores decorativas de las figuras y relieves del lateral del evangelio, el rameado de los tejidos es más generoso, con elaborados follajes pintados en gran parte según la técnica de los paños cambiantes a los que se añaden algunos brocados. La trilogía temática al completo, incluyendo figuras de adultos y puntualmente algunos grutescos de filiación renacentista, son más frecuentes en la calle de la epístola.

En relación con estas cuestiones debemos recordar que entre 1611 y 1615, Agustín Leonardo *el Viejo* ejecutó las tablas y la policromía del retablo titular de la parroquia de San

Blas en Magaña, encargo que se solaparía cronológicamente con el realizado en compañía de Gil Ximénez Maza en la máquina catedralicia. El reciente estudio del conjunto soriano llevado a cabo por Jesús Criado y Rebeca Carretero nos acerca al modo de trabajar del primero,<sup>55</sup> lo que permite aventurar que se trataría del autor material de la policromía de la calle de la epístola y la hornacina principal del mueble de Tarazona.

Varias de las fórmulas utilizadas por Agustín Leonardo en Tarazona coinciden con Magaña. Cabe citar, entre ellas, el juego de encintado azul y rojo en las bandas de las cornisas, la similitud en los esgrafiados de las acanaladuras rojas de los fustes de las columnas corintias, así como las características labores en «aguada» azul realizadas a punta de pincel sobre campo de color rojo muy saturado en la mazonería o directamente sobre el oro visto en las indumentarias. Quizá este tipo de monocromías lleva a reparar en este pintor como el responsable de los interesantes rameados pintados en el interior del sagrario turiasonense [figs. núms. 86 y 87].

Las coincidencias entre Tarazona y Magaña se extienden también a otros acabados. Así, por ejemplo, los rameados en «aguadas» azules sobre campo dorado de la indumentaria de la *Virgen* en la historia de la *Adoración de los pastores* obedecen al mismo procedimiento que el destinado a las ropas de *San Mateo*, *San Juan Evangelista* y la *Dolorosa* en el *Calvario* en Magaña. La novedad en el uso del naranja para colorear la túnica de *San Mateo* en el mueble soriano reaparece en el manto de *Santa Ana* –episodio dedicado a la *Presentación de María en el Templo*– en Tarazona. Además, ambas máquinas muestran en las historias del banco, espléndidos «lexos» con escenas en miniatura<sup>56</sup> [figs. núms. 88 y 89].

Otras características que comparten los retablos de las citadas localidades se basan en la repetición de algunos patrones decorativos entre los que sobresale la figura de un ángel que se representa sentado, con la cabeza levemente ladeada, el torso en posición casi frontal y las piernas flexionadas y ligeramente escorzadas mientras coge una rama, destinados en ambos casos a la decoración de espacios arquitectónicos [figs. núms. 90 y 91]. Como colofón y resumen de lo expuesto, en la fig. n<sup>o</sup> 92 reflejamos el hipotético reparto de los trabajos de policromía entre Gil Ximénez Maza y Agustín Leonardo.



Fig. 86. Fitomorfo en aguada azul sobre campo rojo. Retablo mayor de la parroquia de San Blas de Magaña. Foto José Latova.



Fig. 87. Aguadas azules en el interior del manifestador. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.





Figs. 88 y 89. «Lexos» pictóricos. Retablos mayores de la parroquia de San Blas de Magaña y la catedral de Nª Sª de la Huerta de Tarazona. Fotos José Latova.



Figs. 90 y 91. Ángeles. Retablos mayores de la parroquia de San Blas de Magaña y la catedral de Nª Sª de la Huerta de Tarazona. Fotos José Latova y Olga Cantos.

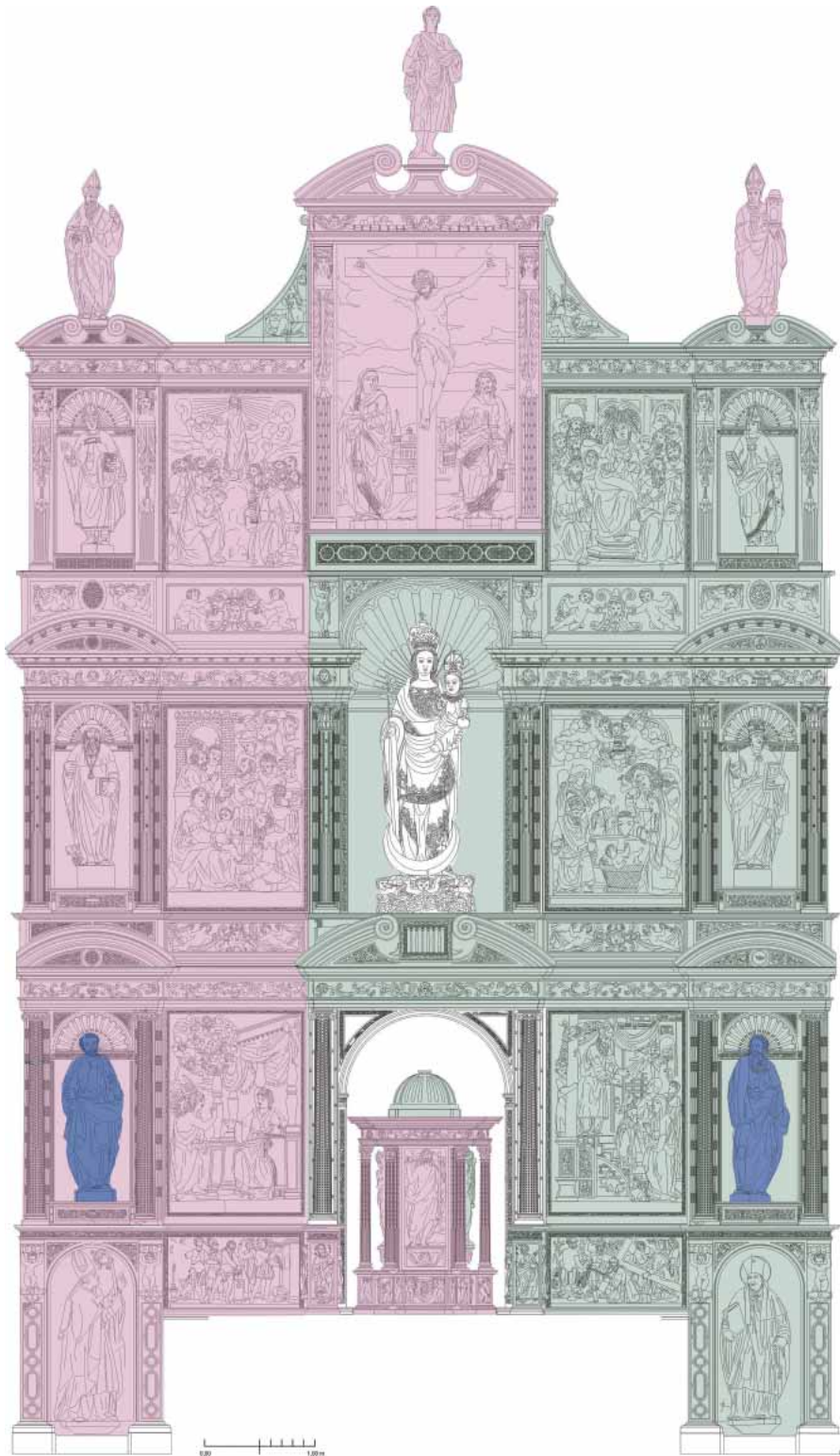


Fig. 92. Reparto de la policromía. En azul las dos figuras que sirvieron de muestra, en rosa la parte atribuida a Gil Ximénez Maza y en verde la correspondiente a Agustín Leonardo. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Memoria Final de la Intervención. Archivo General del I.P.C.E. y Olga Cantos.



Figs. 93, 94 y 95. La Esperanza, la Dolorosa y San Juan. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Fotos Olga Cantos.



Fig. 96. Particular de la Flagelación. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto Olga Cantos.

## Pigmentos y aglutinantes

### *Las carnaciones*

A pesar de la personalización de los rostros abogada por la policromía del «natural» y planteada por los tratadistas, en nuestro retablo, al menos las esculturas exentas muestran fenotipos muy similares, con unos rasgos faciales pronunciados en entrecejo y nariz, y los ojos ligeramente caídos hacia el exterior. Las variedades morfológicas para evitar la repetición de estereotipos recayeron sobre todo en el color del cabello y el tipo de barba o su ausencia en las tallas masculinas<sup>57</sup> [figs. núms. 93 a 95].

Naturalmente, el esfuerzo mayor para variar el aspecto se centró en los relieves que más número de figuras reunían a menos que, en base a su condición o procedencia, estuviesen dotadas de unas facciones específicas, como sucedía con los sayones o el rey *Baltasar*.

Todos los relatos se ajustaron a las normas del «decoro», donde los protagonistas mostraron una gran carga sentimental evidenciada a través de los gestos, posiciones muy honestas y, en particular, de la expresividad de las manos. Frente a las composiciones más estáticas del cuerpo superior, destacan las de la predela por el dinamismo de las tallas. En el caso del *Prendimiento*, tanto el movimiento serpenteante de los sayones o su anatomía, como los rasgos «animalescos» mostrados a través de la tonalidad bermeja de su piel, denotan la irracionalidad de los actos y la gravedad de los acontecimientos [fig. nº 96]. No en vano, Antonio Palomino de Castro y Velasco (1655-1726) aconsejaba mostrar al iracundo con la piel roja.<sup>58</sup> Otros elementos simbólicos complementan la iconografía del relato, como corresponde a la presencia del perro –que resalta la soledad de *Cristo*– o la imagen pagana pintada en grisalla a la izquierda del panel.

Una vez más, la materialización de las carnaciones de este mueble vuelve a poner en evidencia los desacuerdos surgidos entre Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza. Así, por ejemplo, en la *Pentecostés*, las imprimaciones oscilan entre el rosa de la *Virgen* o el morado de uno de los apóstoles del grupo situado a la derecha, toda vez que las manos carecen de detalles como las uñas. Por su parte, en el lado opuesto, donde se aloja la *Ascensión del Señor*, las bases son blanquecinas o ligeramente rosadas. Estas diferencias se acentúan aún más si tenemos en cuenta que la *Virgen* no muestra el mismo tratamiento pictórico en la indumentaria entre ambas calles, hecho que facilitaría su identificación en el conjunto desde un punto de vista dogmático, como se hizo constar en otros muebles, caso del dedicado a Nuestra Señora del Rosario de Plasencia del Monte, donde el condicionado especificaba que debía guardarse el mismo orden «en colorir todas las figuras de la madre de Dios que en el retablo van por ser una mesma cosa».<sup>59</sup> Las desigualdades en los tonos de las carnes se aprecian incluso en las tallas de *San Prudencio*, de color ligeramente anaranjada, frente a la de *San Gaudioso*, más rosada [figs. 47 y 48].

En cuanto al aspecto final, predominan los acabados bruñidos con distintas escalas de brillo, destacando en particular la imagen del *Crucificado*, pese a que la intención inicial fuera al contrario, en aras de un mayor realismo, tal y como se señaló en el contrato:

Y la figura del Cristo a de ser de una encarnacion no muy subida en lo que toca al pulimento, para que parezca mas mortal y mas natural a la bista.<sup>60</sup>

A pesar de la repetición de los rasgos en la morfología facial de los personajes, las variaciones en el color de la piel, los cabellos y los ojos contribuyeron a definir unos fenotipos relativamente personalizados, «con propiedad», como respuesta a la búsqueda del natural, conforme quedó estipulado acerca de los altorrelieves de *San Juan Bautista*, el rey *David* y *Cristo Resucitado* en las puertas del manifestador:

...haciendo las encarnaciones destas figuras buenas, lustrosas y bien acabadas, perfectamente abiertos los ojos, dando frescores, trayendo cuydado en los cabellos y barbas, que no sean todos de un color, dando a cada cosa su propiedad.<sup>61</sup>

Desde el punto de vista tecnológico, las carnaciones se realizaron al óleo –según el modo de proceder habitual en los siglos XVI y XVII–, tanto en los acabados de aspecto más mate como en aquellos al pulimento. En este particular, el proceso de aparejado descrito en el condicionado exigía una atención especial, solventando cualquier posible imperfección al evitar la aplicación de gruesas capas de yeso y lijando convenientemente las superficies con el fin de no distorsionar los afectos de los rostros.

Los estudios analíticos en las zonas desnudas han constatado la superposición de capas de pintura con aglutinante oleoso, siendo el albayalde y el bermellón los componentes principales. Dependiendo del tono de piel se añadía azul o negro para lograr gamas más «frías», ocre en las carnes morenas –se demandaban «encarnaciones algun poquito tostadas»<sup>62</sup> para las cabezas de los doctores– y pigmentos claros y luminosos en las femeninas. En este sentido, en la talla del *Crucificado* han podido identificarse hasta tres estratos, uno inferior rosa claro y dos superiores donde el color se intensificó con bermellón y lacas roja y amarilla. Y en la figura de *San Pablo* –una vez más, señalamos que esta talla junto a *San Pedro* sirvieron de muestra, por lo que fueron pintadas con anterioridad– se confirmó la existencia de una base de imprimación sobre el aparejo, que en este caso fue realizada con bol,<sup>63</sup> tratándose de una práctica relativamente frecuente en el siglo XVII.

### *Los estofados*

En el mueble turiasonense la caracterización analítica refleja el empleo de pigmentos de calidad como la laca roja y, en cierto modo, la azurita, adquiridos en Madrid previamente a la firma del contrato,<sup>64</sup> a los que se añade la siguiente relación de materiales identificados: albayalde, calcita, laca amarilla, amarillo de plomo y estaño, bermellón, tierra roja, cardenillo, tierra verde, añil (índigo), tierra ocre, pardo orgánico (betún) y negro carbón. Y aunque se repiten en varias extracciones, no se usaron de la misma manera, confirmándose diferentes procedimientos pictóricos.

Para la mayoría de las labores de estofado y pintura se gastaron al óleo, pero también se han constatado distintos tipos de temples (de huevo, a la cola y graso). En cuanto al aglutinante oleoso, éste se ha detectado en los estofados de varias tallas, entre las que se cuentan los dos apóstoles policromados previamente. Del mismo modo, existe constancia documental del empleo de aceite en la pintura de las puertas del retablo, hecho que responde a una cuestión netamente práctica:

Item que en las dos figuras de las puertas, San Gaudioso y Sant Atilano, que estan por donde entran y salen al tras sacrario an de ser doradas y estofadas al olio, por racon que es mas siguro, y conbiniente y durable, porque lo an de manusear [a] cada paso entrando y saliendo.<sup>65</sup>

Capa	Color	Grosor ( $\mu$ )	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco	500	yeso, anhidrita, calcita (tr.), arcillas (tr.), dolomita (tr.)	cola animal
2	rojo (dos capas)	30	bol rojo, yeso	cola animal
3	dorado	<5	pan de oro	-
4	ocre	20	tierra ocre	aceite de linaza, proteína
5	verde	15	albayaalde, cardenillo, tierra verde	aceite de linaza
6	pardo translúcido	10	oxalatos	aceite de linaza, resina de conífera, cera de abeja

tr.: trazas

Capa	Color	Grosor ( $\mu$ )	Pigmentos	Aglutinantes
1	blanco (restos)	20	yeso	cola animal
2	pardo rojizo	35	tierra ocre-roja, calcita, yeso (tr.)	cola animal
3	marrón rojizo oscuro	15	tierra ocre-roja, negro carbón, calcita, yeso (tr.)	cola animal
4	dorado	<5	pan de oro (Au 99, Ag 1, Cu <1%)	-
5	ocre-amarillo	5-10	tierra ocre-amarilla	proteína
6	verde	30-45	verde de cobre, tierras, calcita, albayaalde	huevo, aceite de linaza (tr.)
7	pardo translúcido oscuro	0-10	oxalatos, sales de cobre, tierras, yeso (tr.)	aceite de linaza (tr.), resina de conífera (tr.)

tr.: trazas

Figs. 97 y 98. Secuencia de capas en las extracciones MAY-8 y MAY-16. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Memoria Final de la Intervención. Archivo General del I.P.C.E.

Es importante señalar la adaptación de las técnicas pictóricas a las distintas zonas del retablo. Si bien la plata corlada era más apropiada para la decoración de los sotabancos por su mayor resistencia a las labores rutinarias de limpieza con agua o al roce continuo por cuestiones de uso, el óleo se convirtió a partir del último tercio del siglo XVI en el medio pictórico más utilizado en las zonas bajas, utilizándose con profusión en la imitación de jaspes y también en la pintura de las puertas.<sup>66</sup>

El temple graso fue otro procedimiento muy presente entre las técnicas de nuestro mueble, así como el temple de huevo –e incluso localmente el de cola–. Acerca del primero Max Doerner señala cómo este tipo de temples más pastosos se unían «fácilmente con los colores al óleo y barnices de resina».<sup>67</sup> Enrique Parra aclara, además, que se trata de una «emulsión de proteína y aceite secante que se trabaja con disolvente acuoso», cuya ventaja es que permite pintar sobre la lámina de oro sin que se produzca la retracción de la pintura.<sup>68</sup>

En las muestras de color verde extraídas del brocado estofado que decora la cortina en la historia de la *Anunciación* y de un lateral del manifestador, cabe señalar la presencia de una capa de pintura en este tono, donde los pigmentos se mezclaron con aceite de linaza, extendiéndose en el primer caso sobre una base ocre al temple graso (MAY-8), mientras en la segunda extracción la capa inferior corresponde a un temple de huevo y la verde a un temple graso (MAY-16) [figs. núms. 97 y 98].



Fig. 99. Particular del dosel de la Anunciación. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto Olga Cantos.

Entre los pigmentos de esta gama se ha confirmado la presencia de cardenillo y tierra verde. Desde Leonardo da Vinci hasta Palomino se sabía de la inestabilidad del acetato de cobre, de modo que al ser gastado al aceite enseguida declinaba.<sup>69</sup> No obstante, se estimaba el tono resultante de su mezcla con blanco y sobre todo con genulí, y aunque aclaraba el color también aumentaba el poder de cubrición de la capa de pintura, toda vez que la adición de tierra verde –y albayalde en estas muestras– ofrecía estabilidad a la mezcla y reforzaba la intensidad de la misma.

Aunque los procedimientos varían, el resultado final fue la obtención de una película transparente aplicada a modo de veladura –aprovechando la capacidad esmaltadora del cardenillo– bañando una base ocre que al trasflorar, oscurecía levemente a aquél. En el caso del cortinaje la policromía de la labor se complementó con trazos en gamas de rosa y rojo anaranjado<sup>70</sup> [fig. nº 99].

La azurita es el pigmento predominante entre los azules. Calificado por Pacheco como el «color más delicado y dificultoso de gustar», pues a «muchísimos pintores se les muere», aconsejaba labrarlo al óleo con aceite de nueces fresco.<sup>71</sup> En Tarazona, aparte de en las carnes de personajes masculinos, se utilizó para la obtención de tonalidades moradas: mezclado con albayalde, laca roja y tierras se ha detectado en los esgrafiados del manto rojo que viste *San Pablo* (MAY-6), alrededor de la pequeña orla con la representación de la miniatura del martirio del santo, así como una vez más en el cortinaje del relato de la *Anunciación* (MAY-18) donde el azul, combinado con albayalde, calcita y laca roja, cubre la citada base ocre compuesta por tierra ocre amarilla. En la mazonería también se constata la azurita entre los esgrafiados del lateral izquierdo del manifestador e incluso se ha identificado el añil en una de las columnas del primer piso, aunque la técnica en este caso coincide con un temple de cola animal.

La relación de pigmentos para lograr gamas rojas, rosas y naranjas se compone de laca y tierra roja, y sobre todo de bermellón. Además de utilizarse este último para conseguir una pintura morada, en la arquitectura fue aplicado al temple de huevo y en doble capa, en una extracción localizada en la cornisa sobre el panel de la *Anunciación* (MAY-13); la inferior está compuesta por bermellón puro mientras en la superior el pigmento aparece junto a trazas de tierras, y ambas películas se extendieron sobre una base blanca (tendida sobre el oro) muy reflectante. El resultado final fue una coloración roja muy pura e intensa que contrasta con el dorado de la mazonería, color que adquiere una gran claridad en condiciones intensas de iluminación, como las que, sin duda, proporcionaba en su día «la vidriera del coro» que «sirve de dar tanta luz en el dicho retablo», tal y como consta en el condicionado.<sup>72</sup>

El rosa y el morado corresponden a dos tonalidades novedosas en el panorama artístico a partir de principios del siglo XVII.<sup>73</sup> Agustín Jalón ya las había utilizado con anterioridad en los estofados del retablo de Nuestra Señora del Rosario en Plasencia del Monte. En Tarazona aparecen (aunque en tonalidades

no tan saturadas como en el mueble oscense) al menos en la saya de la *Virgen* en la *Anunciación*, fruto de la combinación de tierra roja, albayalde y calcita, aglutinados en esta ocasión con huevo (MAY-19). Así pues, la laca y la tierra roja fueron usadas respectivamente para la obtención de morado y rosa, mientras el bermellón se destinó principalmente para mostrar coloraciones rojas muy saturadas.

En nuestro retablo, la gama de amarillos o ligeramente anaranjados abarca la tierra ocre y el amarillo de plomo y estaño. En este sentido, los estofados del manto de *Santa Ana* en el relieve de la *Presentación de María en el Templo* destacan sobre campo amarillo con matices naranjas y dorados, resultado de aplicar una capa de ocre al temple graso sobre el dorado del fondo (MAY-7) [fig. nº 100]. Por otra parte, en la decoración de esta prenda en la figura de *San Pedro*, el amarillo claro correspondiente al campo del tejido, coincidiendo con la aplicación de una veladura de pintura (de 10 µ de espesor) por encima del metal, compuesta de albayalde y amarillo de plomo y estaño aglutinados al temple de huevo (MAY-20).



Fig. 100. Particular de la Presentación de María en el Templo. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.

La tierra ocre amarilla también se gastó cubriendo el oro y como base de una capa verde de cardenillo en los esgrafiados escalfados sobre campo monocromo de un lateral del manifestador (MAY-16) y del morado en la citada muestra extraída de la cortina en la *Anunciación* (MAY-8). Esta práctica refuerza la idea de que el pintor responsable del lado del evangelio pudiera haberse encargado de la policromía de la arquitectura del manifestador, a excepción de las monocromías del interior y de la puerta con el relieve del *rey David*.

Muy interesante resulta el empleo de las tierras en su variante rojo ocre<sup>74</sup> utilizadas como asiento del dorado. Junto al característico bol de arcilla roja, se ha podido detectar entre las extracciones obtenidas de la arquitectura –varias de las cuales pertenecen al manifestador (MAY-14, MAY-16 y MAY-17)–, la presencia sobre esta base o en sustitución de la misma, de una película de color marrón rojiza compuesta de tierra ocre roja, más o menos oscura –dependiendo del contenido de negro carbón– que recibe la lámina de oro.

En cuanto a los pardos, la caracterización del cabello de uno de los apóstoles situado a la derecha en la narración de la *Ascensión* (MAY-5) confirma la presencia de una fina capa de bol sobre la que se constata otra blanca muy reflectante, cubierta por una película pardo oscura que resulta de mezclar tierra ocre, tierra roja y negro carbón, que a su vez fue bañada con betún para aportar una ligera tonalidad dorada que resta intensidad al tono castaño. Por último, el pigmento oscuro que fue utilizado en algunos boles y capas de pintura corresponde al negro carbón.





Fig. 101. Coronación de espinas. Retablo mayor de la iglesia de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Asunción de Sallent de Gállego. Foto Juan Carlos Cantos.

### La técnica de los paños cambiantes y las «aguadas de colores»

La técnica de los paños cambiantes consistía en la reproducción de los visos que emitían ciertos tejidos de seda tornasolada, donde la trama poseía un color diferente al de la urdimbre, tratándose por tanto de dos colores considerados «inmixtos». <sup>75</sup> Entre los procedimientos de estofado que ofrece el retablo catedralicio cabe destacar su generosa presencia, la distribución a lo largo de todos los niveles y la variedad de combinaciones entabladas entre los colores de las prendas y los realces. <sup>76</sup>

Se trata de un sistema de modelado bicromático desarrollado en el ámbito de la pintura mural por los primitivos pintores italianos del *Trecento*. Entre los ejemplos de cambiantes más tempranos en territorio aragonés citamos el retablo mayor de la iglesia de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Asunción de Sallent de Gállego (pintado en 1537 por Martín García y Antón de Plasencia) <sup>77</sup> [fig. n<sup>o</sup> 101], aunque la difusión de este procedimiento pictórico en Aragón, ligada a la variedad de alternancias cromáticas en los visos, se debe en buena parte a la obra del pintor piacentino Pietro Morone, a partir del trabajo que realizó en 1558 en las sargas del haz interior en los portones de cierre del retablo mayor, dedicado a San Miguel arcángel, en la iglesia parroquial de Ibdes (Zaragoza). <sup>78</sup> No obstante y tras un período de letargo, pasó a convertirse en una técnica ornamental característica de la policromía contrarreformista desde el año 1600, destacando

el retablo de Nuestra Señora del Rosario del convento de Santo Domingo en Huesca –en la actualidad, en Plasencia del Monte– o el de Nuestra Señora de los Ángeles en Añón de Moncayo (Zaragoza).

En relación con las alternancias de colores en los tornasoles del mueble turiasonense cabe plantear algunas reflexiones que enlazan con las particularidades propias de cada uno de los artífices responsables del encargo. De hecho, se constata una mayor presencia de irisaciones entre las historias y esculturas exentas del lado del evangelio, donde los relieves de *la Adoración de los Reyes Magos* y *la Anunciación* llegan a presentar hasta un total de cuatro contraposiciones por panel. Resalta, por ejemplo, el contraste simultáneo entablado entre la labor pintada en negro y el cambiante del fondo del forro del manto que envuelve a uno de los apóstoles en *la Ascensión*; en este caso el diseño interacciona de distinto modo con los dos colores que cubren el campo del tejido (efecto *Bezold*), máxime al tratarse de tonos complementarios como corresponde al rojo y al verde, cuya oposición hace que ambos parezcan más brillantes [fig. n<sup>o</sup> 102].

En esta figura coinciden también las contraposiciones más acusadas. La saya del apóstol muestra un cambiante rojo con los claros tocados de azul; al ser dos colores primarios, la desigualdad entre ambos destaca aún más el valor de cada uno. Se convierte así en un recurso muy eficaz para percibir las figuras y los



Figs. 102 y 103. Particulares de la Ascensión y Pentecostés. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Fotos Olga Cantos.

revestimientos cromáticos en la distancia, compensando el efecto derivado de la perspectiva aérea, ya que el relieve se encuentra emplazado en el cuerpo más elevado y, por tanto, bastante alejado del observador.

Siguiendo en esta misma calle llama la atención la presencia de tornasoles a partir del empleo de colores análogos y esquemas cromáticos monotonos (o sea, «aguadas de colores» o gamas en degradación), que a su vez reproducen las nuevas tonalidades que surgieron en la etapa del natural, caso del color rosa. Son alternancias más contenidas, siendo muy apropiadas para la indumentaria de *San Jerónimo* y la *Virgen* respectivamente. En el primer caso el rojo del hábito se toca con un matiz anaranjado que permite modelar el color del tejido sin salirse de la gama de base característica de la indumentaria cardenalicia. En cuanto al coloreado de la *Virgen*, el artista ha optado por un cambiante rojo carmín con los realces en aguada rosa muy pálida que identifica a esta figura, al menos en los relieves de la *Crucifixión*, la *Ascensión* o la *Anunciación*; no así en la *Adoración de los Reyes Magos*, donde el rosa se sustituye por otro tono muy claro, esta vez el ocre, un color mayoritario entre los golpes de luz<sup>79</sup> [fig. nº 66].

Con idéntica función aunque de forma localizada se constata la presencia de un amarillo muy saturado en las escenas de la *Vía Dolorosa* (verde tocado de amarillo) y la *Pentecostés* (rosa con realces en amarillo) en la calle de la epístola [fig. nº 103]. Este dato viene a respaldar la teoría planteada con anterioridad en relación con el reparto de la policromía, elección que atribuimos en este caso a Agustín Leonardo. Cabe

señalar que el amarillo fue utilizado para destacar las luces en la pintura mural entre los fresquistas del *Trecento*, prolongándose incluso en los siglos XV-XVI; no obstante, no fue muy común en la policromía de esculturas en favor del ocre. Este último aparecía indistintamente tocando tejidos de color púrpura, rojo, carmín e incluso verde, pues tal y como observó Palomino a finales del siglo XVII a propósito de los cambiantes en azul, era preferible servirse del ocre en lugar de amarillo para destacar los claros.<sup>80</sup>

Como novedad citamos los tornasoles en gama púrpura, un color escasamente utilizado entre la pintura mural o sobre lienzo, pero que en Aragón reaparece en la policromía escultórica durante el primer tercio del siglo XVII.<sup>81</sup> Tocado de ocre, este color decora, por ejemplo, la indumentaria de *San José* en el relato de la *Adoración de los Reyes Magos* [fig. nº 66].

En nuestro retablo las combinaciones cromáticas fueron ejecutadas con gran armonía en todos los casos, de modo que el desperfilado de las tintas se realizó con gran suavidad, tanto en las contraposiciones más contenidas como en aquellos contrastes polares en la calle de la epístola. Esta cuestión ya fue expuesta por distintos tratadistas; en este sentido, Armenini abogaba por el equilibrio y la armonía en la unión de los colores y en especial entre los cambiantes.<sup>82</sup> Pacheco, parafraseando al propio Alberti, teorizaba en términos de unión y suavidad en la pintura,<sup>83</sup> al igual que se expresaba Palomino, quien aparte de opinar sobre la gradación y el casamiento de los colores, estableció una clasificación de los paños cambiantes en doce categorías basándose en la escala del arco iris.<sup>84</sup> Incluso algunas de las alternancias que propuso se anticiparon en Tarazona, como una de las variantes de la cuarta, sexta y undécima –rojo/azul, azul/rojo y rojo/verde<sup>85</sup>–, además de la décima –verde/amarillo–.

También se ha podido observar cómo un color actúa por igual de fondo o toque de luz, caso del morado o el ocre (*San Juan* viste paño verde con los claros en ocre, mientras en *San Prudencio* [fig. nº 47] se aprecia la dualidad contraria). Y al igual que sucede en los retablos de Plasencia del Monte o Añón de Moncayo, los cambiantes se distribuyeron por todos los cuerpos, tendencia que según parece, a partir del segundo tercio de centuria cambiaría, limitándose a las zonas más próximas al observador, sobre todo en la predela y el sagrario, y en menor medida en el primer cuerpo.<sup>86</sup> Varias fueron las escenas más propicias para la decoración con tornasoles pero, sin duda, la dedicada a la *Adoración de los Reyes Magos* parece haber sido la más adecuada para el empleo de esta técnica, tal y como se ha descrito.

En la máquina turiasonense se distinguen distintas variantes perceptivas en función de los dos procedimientos de obtención de los visos. Estos se estofaron de forma localizada mediante el bañado de capas de color con otros diferentes [fig. nº 104] –al igual que se aprecia en la talla de *San Juan* en Añón de Moncayo– y a través de la yuxtaposición de colores «inmixtos» –el procedimiento más extendido en los retablos de escultura–. En el segundo tipo se contraponen dos «aguadas de colores», una destinada al color principal del paño y otra para destacar las luces. Esta técnica es reconocible en la mayoría de las historias con cambiantes, pero asimismo permite distinguir otro tipo que vemos reproducido en la indumentaria del *rey Melchor*, decorada con un tornasol donde además de mostrar dos colores diferentes en el campo del tejido, las tonalidades de las labores también varían<sup>87</sup> [fig. nº 105]. Por último, señalamos las oposiciones de cambiantes entre tonalidades análogas, presentes al menos en la vestimenta de *San Jerónimo* [fig. nº 45] donde el rojo de la prenda muestra los claros tocados en un tono anaranjado.



Figs. 104 y 105. Particulares de la Ascensión y la Adoración de los Reyes Magos. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Fotos Olga Cantos.

En cuanto a las monocromías,<sup>88</sup> abundan las «aguadas de colores», destinadas tanto a la obtención de los paños cambiantes como para el resto de las decoraciones, ya fuesen estofados esgrafiados o de pincel. Se trata de una técnica decorativa específica de la policromía contrarreformista que reproduce propuestas muy coloristas. Por regla general se destinaron a la decoración de indumentarias, con alguna excepción, conforme se observa en las interesantes monocromías azules del interior del manifestador [fig. nº 87]. De hecho, en Aragón, esta máquina es una de las que mayor concentración de «aguadas» contiene, todas ellas ejecutadas en diversidad de colores. Aparte de los diseños de inspiración vegetal, también representan la trilogía temática al completo propia de la etapa del natural<sup>89</sup> [fig. nº 106].

Menos abundantes fueron las monocromías acromáticas que, junto a las realizadas en gamas ocre y pardas, se destinaron sobre todo para la recreación de los manchados arquitectónicos.

## El repertorio decorativo

Al igual que sucede con los procedimientos pictóricos y la distribución de los colores, en las superficies del retablo de la catedral de Tarazona los motivos decorativos se convirtieron en un reflejo añadido de las discrepancias surgidas en el modo de trabajar entre Agustín Leonardo y Gil Ximénez. Así pues, en el lateral derecho, y más aún en el segundo y tercer cuerpos, son más frecuentes los acabados en los que se dejaron al descubierto grandes superficies de oro visto, tal y como se aprecia en la historia de la *Adoración de los pastores* [fig. nº 64] o en la *Pentecostés* [fig. nº 38]. El oro, en tanto que base de color y superficie brillante dotada de una alta capacidad de reflexión lumínica, tuvo un mayor protagonismo en las labores decorativas de este lado frente a una predilección por los acabados policromos en las calles del evangelio.

En general, las principales características de los revestimientos pictóricos en cada uno de los laterales quedan agrupadas en los siguientes puntos:

### *Lado de la epístola*

- Mayor efecto plástico y estético del oro recurriendo a amplias zonas de metal visto –en cenefas o cuellos de prendas–, a labores escalfadas o al rajado de las capas de pintura a través de una amplia variedad de patrones texturados obtenidos con el grafito o mediante el picado de lustre.<sup>90</sup> Estas coincidencias parecen señalar al mismo pintor, pues este sistema decorativo, que Aurelio Á. Barrón se inclina por considerar una imitación muy convincente de los puntos llamados «setillo» y «empedrado», es exclusivo de la figura de *San Gregorio Magno* y la imagen titular romanista<sup>91</sup> [figs. núms. 107 y 108].
- Gama de color muy contrastada en la mazonería, frente a las esculturas y relieves donde predominan las tonalidades suaves, por ejemplo, a base de carmín, anaranjados e incluso blanco.
- Uso frecuente de las «aguadas de colores».
- Presencia de delicadas representaciones pictóricas en los «lexos» de los paneles del fondo de los relieves de la *Presentación de María* y la *Vía Dolorosa* [fig. nº 89].
- Plena integración de la trilogía temática, consistente en un ensarto vegetal en el que además de los «follages», se incluyen figuras de niños, ángeles y pájaros, repertorio que igualmente se conoce bajo los términos de rameado contrarreformista o «cosas vivas». Aparecen también «bichas» (ciertas hibridaciones o formas fitomórficas), figuras de adultos, labores de inspiración textil e incluso algún grutesco.



Fig. 106. Particular de la Pentecostés. Retablo mayor de la catedral de Nª Sª de la Huerta de Tarazona. Foto Olga Cantos.



Figs. 107 y 108. Particulares de San Gregorio Magno y de la imagen titular romanista. Retablo mayor de la catedral de Nª Sª de la Huerta de Tarazona. Fotos Olga Cantos y José Latova.

- Presencia más reducida de la técnica de los paños cambiantes, aunque fueron ejecutados con la misma pericia que en el lado opuesto.

#### *Lado del evangelio*

- Gran profusión de colorido con marcados contrastes cromáticos y empleo de tonos muy saturados en las mazonerías, la mayoría de las figuras y los relieves.
- Predominio de los diseños ornamentales de inspiración textil y series vegetales con sinuosos rameados que, salvo en la predela y primer cuerpo, en el resto carecen de motivos figurativos, apareciendo éstos últimos de forma muy localizada en la *Anunciación* y en pequeñas labores trazadas a pincel y circunscritas a los estrechos frisos de la mazonería en la parte baja.
- Gran protagonismo de la técnica de los paños cambiantes distribuidos por todos los cuerpos.

Así pues, la temática contrarreformista, trazada a punta de pincel pero de forma «no muy gruesa por estar muy a la vista», se concentró en la predela y primer cuerpo, en correspondencia con las figuras pintadas previamente –*San Pedro* [fig. nº 67] y *San Pablo* [fig. nº 68]– y que sirvieron de muestra.<sup>92</sup> Entre los ornatos más elaborados sobresalen por la destacada calidad del dibujo, el coloreado y el sombreado, los que cubren el manto que viste la *Virgen* en la historia de la *Presentación* y la coraza de un soldado en la *Vía Dolorosa*, ambos paneles muy próximos al observador [fig. nº 109]. No en vano, el condicionado prescribió para la *Virgen*, *Santa Ana* y *San José*, «en algunas partes convenientes algunos cogollos con cosa[s] vibas como son vichas, niños [y] paxaros». Superan incluso estas labores en dificultad y complejidad del diseño a los adornos de los ropas de *San Pedro* y *San Pablo*, por lo que fueron realizadas, según el contrato, «antes en mexoria que en mengua»<sup>93</sup>.

El empleo de plantillas que se abaten en simetría axial se constata en varios puntos como en los rameados del sitial donde descansa la *Virgen* en la *Anunciación*, en los netos de la mazonería y, sobre todo, en el interior del manifestador, tratándose en todos los casos de superficies planas donde no había ninguna dificultad para adaptar el modelo. Aunque aparentemente la correspondencia en la labor es casi igual a ambos lados del eje vertical, se observan ligeras diferencias que inciden en el modelado (pues dependiendo de la orientación del dibujo cambia también la distribución de las luces y sombras) y en el trazado de pequeños detalles [figs. núms. 110 y 111].

Como era habitual y según quedó estipulado en el contrato, este tipo de motivos a punta de pincel debían limitarse a las partes más bajas, aunque es posible advertir algún ejemplo aislado en las esculturas del tercer cuerpo o en la *Pentecostés*, tratándose además en este último panel de una «aguada» azul frente a la mayoría de las propuestas decorativas, que lucen un generoso colorido [fig. nº 106].

Entre los diseños netamente textiles predominan los brocados basados en la piña o la alcachofa<sup>94</sup> [figs. nº 99 y 102], también presentes en los complementos del hogar (como cortinas), junto a alguna propuesta más novedosa, caso de la camisa de *San Pablo* con motivos de arabescos.

Según expresa la documentación en relación con el pedestal del sagrario y la historia de la *Pentecostés*, los tejidos debían decorarse con «telas copiadas del natural y algunos brocados».<sup>95</sup> En las figuras que integran la *Crucifixión* se detalló igualmente el modo de proceder en los términos siguientes:

Y lo que toca a la Maria y al San Juan, estos se les a de quedar los mantos de oro y los contraaforros, solo se a de colorir las sayas descubriendo en ellas con los mas graciosos gravados que se pueda descubrir el oro en las partes que conbenga para que se goce de lexos. Y sobre los mantos se an de hacer algunas [*tachado*: garchofas] [*entre líneas*: alcachofas] de colores acules en el manto de la Virgen, y de colores colorados en el manto del San Joan.<sup>96</sup>

Más específica fue la referencia a un tipo de tejido, el «almaizar», de origen morisco [fig. nº 23]:

Y el paño del Cristo [*entre líneas*: estando dorado primero] a de ser echo un almaycar muy bien raxado y descubiertas algunas rositas que conbengan de oro.<sup>97</sup>

Por otra parte, esta tela se aprecia en los torsos femeninos sobre los estípites que flanquean la caja del ático e incluso en otras tallas como algunas de la *Adoración de los Reyes Magos*.<sup>98</sup>

Característica de este período es también la presencia de adornos a base de perlas, piedras contrahechas y labores de pasamanería con cordones en torsión ribeteando la mayoría de las prendas. Destacan en la policromía del mueble turiasonense las pedrerías engastadas en cenefas, guantes y broches de mantos, estas últimas de gran tamaño. Las perlas esféricas o en forma de gota –combinadas incluso con los cordones– son muy abundantes, limitándose a las cenefas de los mantos en oro visto de las figuras laterales del ático –*San Ambrosio* y *San Agustín*– y tercer cuerpo –*San Prudencio*–, donde alternan con los «conteados de perlas grandes y pequeñas», también conocidas bajo el nombre de *margaritas*. Aparte de las hileras simples o dobles, éstas se dispusieron en forma de rosetas.

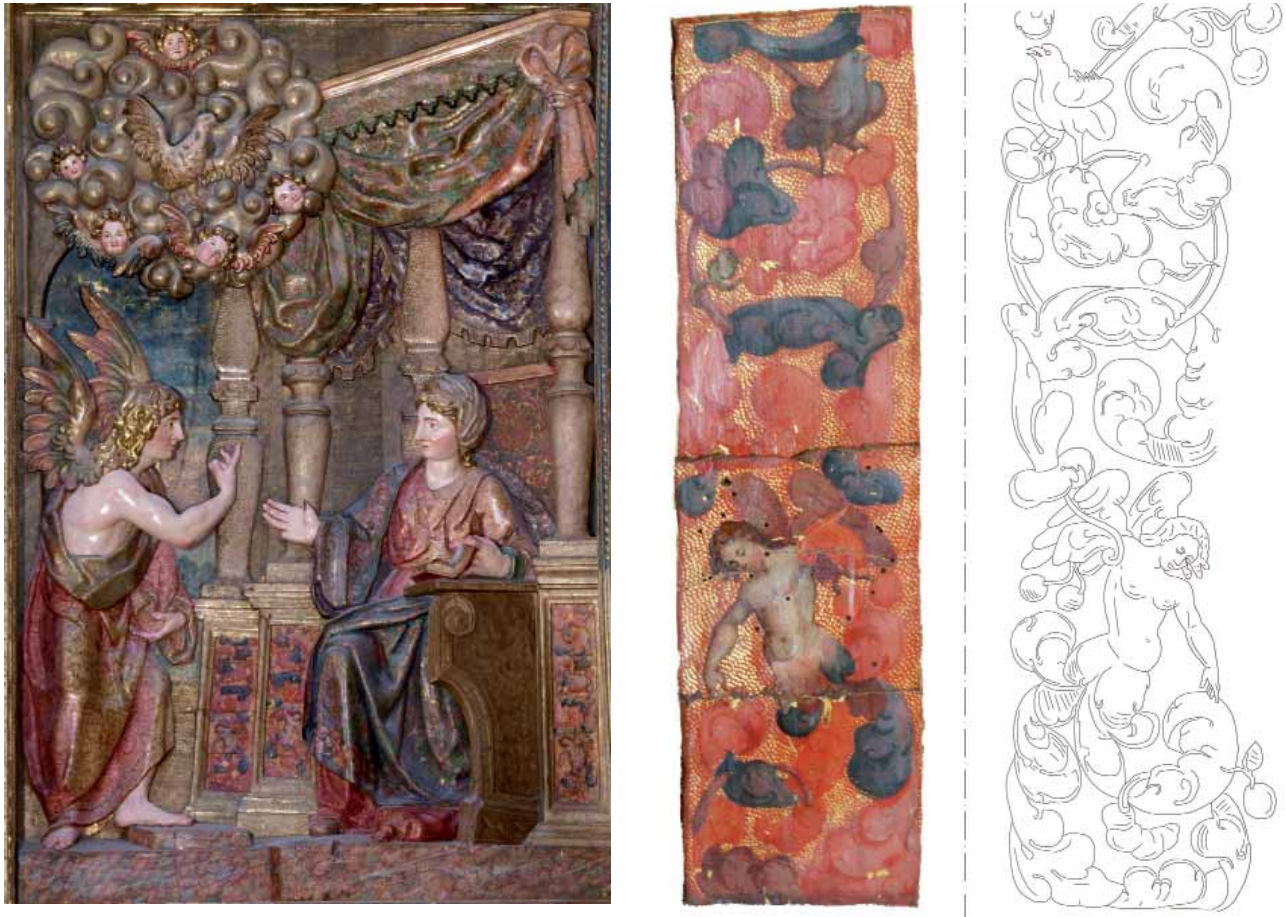
Los pormenores de su ejecución son muy minuciosos, pues si observamos el manto que cubre a los *Padres de la Iglesia* emplazados en la coronación, las perlas plateadas proyectan sombras arrojadas en color gris oscuro y lo hacen, además, en proyección cruzada, según su posición en la prenda, siendo a su vez modeladas teniendo en cuenta una hipotética procedencia cenital del foco de iluminación, con una ligera inclinación [fig. nº 112]. De este modo, el punto que recibe una mayor intensidad lumínica coincide con el oriente de la esfera.

Junto a las características esferas grisáceas, también se distinguen conteados de perlas rosas. Alternan en la decoración con piedras preciosas engarzadas en cabujón<sup>99</sup> que imitan rubíes y zafiros con talla en escalera

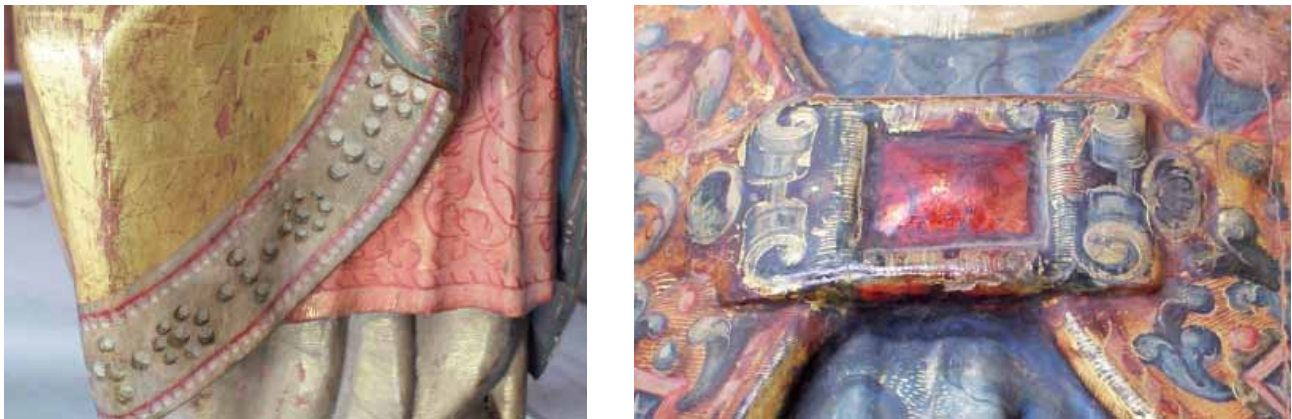


Fig. 109. Particular de la Vía Dolorosa. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.





Figs. 110 y 111. Anunciación y motivo de rameado representado en simetría axial. Retablo mayor de la catedral de Sta. M<sup>o</sup> de la Huerta de Tarazona. Fotos José Latova y Olga Cantos. Dibujo Olga Cantos.



Figs. 112 y 113. Adornos de perlas plateadas y broche con un cabujón engarzado. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Fotos Olga Cantos.

y *baguette*. Las gemas están convenientemente sombreadas, marcando incluso las aristas con suaves líneas en blanco en el segundo tipo. Aparte de un coloreado cubriente, determinadas gemas como el rubí del broche de la capa de *San Gaudioso* se pintaron mediante la aplicación de «baños» –con lacas– [fig. nº 113], procedimiento que aparece descrito en un tratado anónimo de pintura del siglo XVII en los términos siguientes:

...si estas joyas están muy cercanas admiten baños que las realcen y son de carmín, ancora y verde; no admite el azul.<sup>100</sup>

Otra de las decoraciones características de la etapa del «natural» en la que se encuadra este retablo fueron las cartelas con recreaciones de paisajes o historias religiosas en miniatura, que según Pedro Luis Echeverría muestran a «Cristo, la Virgen, los apóstoles, los Padres de la Iglesia, Virtudes y santos en frisos e intradós de cajas»,<sup>101</sup> pero que también decoraron las cenefas de las prendas de personajes de gran dignidad, como sucede con la escultura de *San Pablo*, con representaciones alusivas al martirio del santo<sup>102</sup> [fig. nº 114]. De hecho, Fernando R. Bartolomé recuerda que se trata de pequeñas miniaturas relacionadas con las imágenes, destacando este episodio u otros relatos de la vida del personaje.<sup>103</sup>

Sobresalen todavía más, si cabe, los exquisitos «lexos» de la predela que constituyen, a su vez, historias o figuras secundarias, siendo muy interesantes dentro del conjunto turiasonense por la calidad de su pintura. De forma complementaria, estos trabajos contribuyeron a reforzar la sensación de perspectiva y a realzar las tallas [figs. núms. 115 y 116].

Por último, no debemos olvidar la presencia de fórmulas decorativas derivadas de un repertorio icónico propio del grutesco, y ya no tanto en la decoración de las ropas de los personajes de mayor significado alegórico sino en los accesorios de vestir. Citamos a modo de ejemplo la cabeza de león que decora la caña en la sandalia de un sayón en la *Vía Dolorosa* [fig. nº 117]. Pero, sobre todo, aparecen entre los adherentes de las historias, vinculados a los «manchados» arquitectónicos, donde los motivos decorativos se interpretaron imbricados en el nuevo repertorio ornamental contrarreformista. En este caso, contamos con una labor *a candelieri* en cuyos follajes se insertan formas fitomórficas y máscaras de filiación renacentista, localizándose en las labores trazadas en los netos del peto de la escalera, en la narración de la *Presentación de María*. Todos los ejemplos están realizados en «aguadas» monocromas en gamas ocre y pardo oscuras, pudiendo combinarse con variedad de tramas esgrafiadas.



Fig. 114. Miniatura representando la Decapitación de San Pablo. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto Olga Cantos.



Figs. 115 y 116. Lexos pictóricos. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Fotos José Latova.



Figs. 117. Decoración a pincel de una cabeza de león. Retablo mayor de la catedral de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Huerta de Tarazona. Foto José Latova.



1. Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA, *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001, p. 192.
2. Otras obras construidas en este tipo de madera fueron tribunas de órganos, sillerías de coro, monumentos eucarísticos, etc.
3. Durante la guerra de 1356-1369 entre Castilla y Aragón, conocida como la Guerra de los Dos Pedros, la ciudad y el señorío de Molina de Aragón se integraron en la Corona de Aragón.
4. 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, espec. p. 419.
5. Citados en Agustín RUBIO SEMPER, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1980, doc. n.º 98, pp. 193-196, espec. p. 195; doc. n.º 124, pp. 213-216, espec. p. 215; y doc. n.º 130, pp. 219-221, espec. p. 221.
6. Olga CANTOS MARTÍNEZ y Jesús CRIADO MAINAR, *Conservación preventiva*, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución «Fernando el Católico» y Fundación Tarazona Monumental, 2008, p. 32.
7. Francisco PACHECO, *El Arte de la Pintura*, edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 2001, lib. III, cap. VII, pp. 503-516, espec. p. 505.
8. Una referencia al mueble medieval la encontramos entre las condiciones pactadas en 1562 con el entallador Alonso González para la decoración de la capilla mayor de la catedral de Tarazona, figurando entre las tareas a realizar, la de «alinpiar el retablo y poner aquellas tres tubas que faltan en las historias del retablo». En Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón: pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución «Fernando el Católico», 1996, doc. n.º 50, pp. 760-763, espec. p. 763.
9. Olga CANTOS MARTÍNEZ y Jesús CRIADO MAINAR, *Conservación...*, ob. cit., p. 81.
10. El análisis de la decoración de la capilla mayor, nave central, cimborrio y naves adyacentes de la catedral de Tarazona en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 156-167; y Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Estudio histórico artístico», *Decoración mural en la Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Restauración 2008*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Gobierno de Aragón y Caja Inmaculada, 2009, pp. 11-296.
11. Esteban GARCÍA CHICO, *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*, Valladolid, Seminario de Estudios de Arte y Arqueología del C.S.I.C., 1959, p. 55.
12. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta...», ob. cit., doc. n.º 3, pp. 444-449, espec. p. 448.
13. Jesús CRIADO MAINAR, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución «Fernando el Católico» y Comarca de la Comunidad de Calatayud, 2008, p. 204.
14. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta...», ob. cit., pp. 424 y 442.
15. Un estudio del romanismo astorgano en Navarra, en M<sup>a</sup> Concepción GARCÍA GAINZA, «Escultura», en Ricardo Fernández Gracia (coord.), *El arte del Renacimiento en Navarra*, Navarra, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 189-267.
16. Agustín RUBIO SEMPER, *Estudio documental...*, ob. cit., doc. n.º 124, pp. 213-216; doc. n.º 130, pp. 219-221; y doc. n.º 137, p. 224.
17. *Ibidem*, doc. n.º 130, pp. 219-221, espec. p. 221.
18. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta...», ob. cit., p. 424.
19. Un estudio muy interesante entre la perspectiva recta y oblicua en la arquitectura se recoge en Lino CABEZAS GELABERT, *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar (En torno al pensamiento gráfico de los tracistas españoles del siglo XVI)*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 357-370.

20. Un estudio de los diversos sistemas constructivos se recoge en José Ramón BLANCO MARTÍNEZ y Javier LATORRE ZUBIRI, «Evolución de la estructura portante del retablo (País Vasco, Navarra y Aragón)», *Estructuras y Sistemas Constructivos en Retablos: Estudios y Conservación, Actas de las Jornadas Fundacionales del Grupo de Trabajo de Retablos del Grupo Español IIC*, Valencia, Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals, 2011, pp. 107-118, espec. pp. 111-117.
21. Los autores desean expresar su agradecimiento a Isabel Páramo, coordinadora de la intervención efectuada en el retablo, por sus interesantes observaciones acerca de los detalles constructivos.
22. Sobre diversos aspectos relacionados con la estructura de los retablos arquitectónicos puede consultarse Olga CANTOS MARTÍNEZ, «Polseras, encasamientos y marcos en los retablos escultóricos», *El marco en España: historia, conservación y restauración*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010, pp. 25-30. Disponible en: <http://www.calameo.com/read/00007533528de6be40bee>. [Acceso el 25 de abril de 2013].
23. Un catálogo con los distintos tipos de ensamblajes sencillos, a media madera y con espigas en cola de milano en *Tecnología de la madera*, Barcelona, Edebé, 2005, pp. 120-128.
24. Un análisis acerca del proceso constructivo y la estructura de los retablos de talla en Olga CANTOS MARTÍNEZ, «Los sistemas constructivos y las técnicas ornamentales de retablos renacentistas de madera en Aragón. La figura de Juan Catalán», *El retablo mayor de la Parroquia de la Asunción de la Virgen de Almudévar. Restauración 2006*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Gobierno de Aragón y Caja Inmaculada, 2007, pp. 73-155, espec. pp. 81-95.
25. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta...», ob. cit., p. 445.
26. Lino CABEZAS, *El dibujo como invención...*, ob. cit., pp. 266-267.
27. Acerca del relieve y las distintas «especies» de éste, conviene recordar que en las esculturas en altorrelieve, la cabeza, piernas y brazos sobresalían en un relieve completo, como en las figuras de bulto redondo. En Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución «Fernando el Católico» y Fundación Tarazona Monumental, 2012, pp. 91-93.
28. Un estudio de la perspectiva artística, el ángulo de visión y la posición del observador en *ibidem*, pp. 124-131 y 137-144.
29. La finalidad de los «lexos» pictóricos en relación con la perspectiva se describe en *ibidem*, pp. 131-137.
30. Acerca de la importancia concedida a esta disciplina por los artistas y tratadistas españoles consúltese Mark P. McDONALD, *El trazo español en el British Museum. Dibujos del Renacimiento a Goya*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, pp. 21-22, 28-29, 46-48, 54 y 98.
31. Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 113 y 116-124.
32. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta...», ob. cit., p. 448.
33. *Ibidem*, pp. 447-448. Téngase en cuenta que la visión de las tallas se refuerza frente a la claridad máxima de un fondo blanco.
34. *Ibidem*, p. 447.
35. El mueble ha sido restaurado a lo largo de varias fases entre 2006-2011, dentro del marco de un convenio de colaboración suscrito entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (a través del Instituto del Patrimonio Histórico Español –actualmente Instituto del Patrimonio Cultural de España y en adelante I.P.C.E.–), la Diputación General de Aragón y la Caja de Ahorros de la Inmaculada. La empresa responsable de la intervención ha sido Tekne, Conservación y Restauración. La transcripción del contrato de la policromía se incluye en Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta...», ob. cit., doc. nº 3, pp. 444-449.
36. Los análisis químicos han sido realizados por la empresa Larco Química y Arte, S.L. Los resultados están incluidos en la Memoria Final de la Intervención (Archivo General del I.P.C.E.).
37. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta...», ob. cit., p. 444.
38. Sobre la biografía de este pintor y su producción artística consúltese Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, «El pintor Agustín Leonardo *el Viejo*», *Turiaso*, XVIII, Tarazona, 2005-2007, pp. 101-150.
39. El estudio de este retablo se recoge en *ibidem*, pp. 119-121 y 123-138.

40. Acerca del deseo de preservación de las obras a lo largo del tiempo puede consultarse Olga CANTOS MARTÍNEZ y Jesús CRIADO MAINAR, *Conservación...*, ob. cit.; y M<sup>a</sup> Dolores RUIZ DE LACANAL, «La conservación del retablo a través de la bibliografía y los contratos», en M<sup>a</sup> Dolores Ruiz de Lacanal y Mercedes García Pazos (edas.), *La conservación de Retablos. Catalogación, Restauración y Difusión*, Actas de los VII Encuentros de Primavera en El Puerto, Cádiz, El Puerto de Santa María, 2007, pp. 11-64.
41. Operaciones consistentes en la eliminación del polvo, la aplicación de ajicola, el picado y quemado de los focos resinosos en los nudos, y el encañamado y enlizado, tal y como recoge Francisco Pacheco en su tratado. En Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta...», ob. cit., p. 445.
42. *Ibidem*, p. 445.
43. Esta imagen había sido realizada por Pere Johan en 1438. Véase R. Steven JANKE, «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta: una nueva atribución», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXVI, Zaragoza, 1982, pp. 17-21; y R. Steven JANKE, «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la Seo de Tarazona, una hipótesis confirmada: documentación del retablo mayor, 1437-1441», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX, Zaragoza, 1987, pp. 9-18.
44. Se trata de una práctica descrita por Pacheco, quien mencionaba también el aceite de comer. El tratadista recuerda que algunos artistas proceden de este modo en las épocas más frías. Francisco PACHECO, *El Arte...*, ob. cit., lib. III, cap. VII, pp. 503-516, espec. p. 504.
45. *Ibidem*, p. 506.
46. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta...», ob. cit., p. 448.
47. Un efecto similar al que se lograba con la pintura mural con el *verdaccio*.
48. Se confirma, además, un grosor de la película < 5µ y una composición de aleantes del 1% de Ag y < 1% de Cu junto al Au (Memoria Final de la Intervención. Archivo General del I.P.C.E.).
49. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta...», ob. cit., p. 446.
50. Así consta, por ejemplo, en el documento de la visura del retablo mayor de la catedral de Sigüenza, Diego de Baeça se encargó de policromar los altorrelieves de las calles laterales, los paneles de separación del primer y segundo cuerpos, y los relieves y esculturas de la predela y primer nivel. Mateo de Paredes, por su parte, asumió la pintura de la imagen titular, la *Crucifixión* y el resto de figuras y relieves del segundo y tercer cuerpos, además del ático. La transcripción del documento, todavía inédito, se debe a Juan Antonio Marco Martínez, a quien deseamos agradecer el habernos facilitado una copia del mismo.
51. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta...», ob. cit., p. 446.
52. *Ibidem*, pp. 447-448.
53. El blanco era un color de fondo muy apropiado para destacar las decoraciones o para policromar en espacios menos iluminados. En Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 178-180.
54. Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 146 y 236-237.
55. Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, «El pintor Agustín Leonardo...», ob. cit., pp. 101-150.
56. Sobre las variantes técnicas en el estofado esgrafiado y de pincel consúltese Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 317-352.
57. Acerca del significado de las carnaciones, las técnicas y materiales de pintura y la propiedad en las representaciones véase *ibidem*, pp. 563-589.
58. ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y Escala óptica*, prólogo de Juan Agustín Ceán y Bermúdez, Madrid, Aguilar, 1988, t. II, lib. VII, cap. II, § II, p. 300.
59. JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «La policromía en la retabística aragonesa entre los siglos XVI y XVII. El retablo de Nuestra Señora del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca (hoy en la parroquial de Plasencia del Monte)», *Aragonia Sacra*, XIII, Zaragoza, 1998, pp. 128-148, espec. p. 146.
60. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta...», ob. cit., p. 447.

61. *Ibidem*, p. 446.
62. *Ibidem*, p. 448.
63. Corresponden a las muestras denominadas MAY-1 y MAY-2 (Memoria Final de la Intervención. Archivo General del I.P.C.E.).
64. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta...», ob. cit., p. 444.
65. *Ibidem*, p. 448.
66. En relación con las medidas llevadas a cabo en la época para preservar las partes bajas de los retablos de los efectos de la humedad y el roce continuado consúltense Olga CANTOS MARTÍNEZ y Jesús CRIADO MAINAR, *Conservación...*, ob. cit., pp. 82-87.
67. Max DOERNER, *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Reverté, 1989, p. 150.
68. La referencia se recoge en la Memoria Final de la Intervención. Archivo General del I.P.C.E.
69. Diego Antonio REJÓN DE SILVA, *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, ed. facsímil de Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1980, § CXIX, p. 56, y § CXX, p. 57; y Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico...*, ob. cit., t. II, lib. V, cap. VI, § VI, pp. 160-161.
70. Rocío BRUQUETAS GALÁN, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 153.
71. Francisco PACHECO, *El Arte...*, ob. cit., lib. III, cap. V, pp. 480- 490, espec. p. 485.
72. Según Alicia Sánchez esto se debe a que los conos de la retina son más sensibles a las longitudes de onda más largas. En Alicia SÁNCHEZ ORTÍZ, *De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*, Tesis de Doctorado defendida en el Departamento de Pintura-Restauración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid en 1995, p. 79. La referencia contractual en Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta...», ob. cit., p. 448.
73. Como respuesta a la idea de búsqueda del natural, a partir del año 1600 la paleta del pintor se amplía con la incorporación de matices rosas, anaranjados y morados (Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 218, 222 y 350).
74. Algunos autores identifican el color pardo rojizo con la sombra tostada.
75. Rosa M<sup>a</sup> DÁVILA CORONA, Montserrat DURÁN PUJOL y Máximo GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *Diccionario Histórico de Telas y Tejidos. Castellano-Catalán*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004, p. 52, s. v. cambiante: «Tafetán que tiene la seda de la urdimbre de un color y la trama de otro, de modo que sus colores varían según los reflejos de la luz».
76. Un exhaustivo estudio de la técnica ornamental de los paños cambiantes, incluyendo su origen italiano, la presencia en España y sobre todo en Aragón, su difusión en la pintura, así como la descripción de los procesos de obtención y las combinaciones de colores, en Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 381-454, espec. pp. 412-413.
77. Los autores desean expresar su agradecimiento a Camino Roberto Amieva por la información facilitada acerca de los cambiantes presentes en la máquina oscense.
78. Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 412-415.
79. Francesco Salviati o el propio Giorgio Vasari desaconsejaban mostrar a la *Virgen* ataviada con paños cambiantes al tratarse de una imagen venerada. En Philip BALL, *La invención del color*, Madrid, Turner, 2003, p. 152.
80. Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico*, ob. cit., t. II, lib. V, cap. VI, § VII, pp. 161-162.
81. Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., p. 388.
82. «...sin que haya líneas de contornos u otras cosas que puedan aportar dureza al ser vistas por los observadores». En Giovanni Battista ARMENINI, *De los verdaderos preceptos de la pintura*, introducción, traducción y notas de M<sup>a</sup> Carmen Bernárdez Sanchís, Madrid, Visor Libros, 2000, lib. II, cap. XI, pp. 181-192, espec. p. 191.
83. Francisco PACHECO, *El Arte...*, ob. cit., lib. II, cap. IX, pp. 394-403, espec. p. 397.
84. Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico*, ob. cit., t. II, lib. IX, cap. I, § II, pp. 353-355, espec. p. 355. La descripción de estas categorías en Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 407-409.

85. Acerca de la proximidad entre el rojo y el verde véase *ibidem*, pp. 428-429.
86. *Ibidem*, p. 434.
87. *Ibidem*, pp. 445-446.
88. Un estudio de las decoraciones monocromáticas, incluyendo las «aguadas de colores», en *ibidem*, pp. 445-446.
89. *Ibidem*, pp. 468-483.
90. M<sup>a</sup> Camino Roberto indica que el picado de lustre también se denominaba repicado. Esta autora ha estudiado las diferentes técnicas incisas en su tesis doctoral, M<sup>a</sup> Camino ROBERTO AMIEVA, *El brocado aplicado en Aragón: fuentes, tipologías y aspectos técnicos*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2014, espec. pp. 47-48.
91. Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA, «Bordados del Renacimiento en Burgos», *Datatèxtil*, 30, Barcelona, 2014, pp. 1-18, espec. p. 6. Tal y como describe esta autor, ambas son dos variantes del punto de oro, siendo el setillo muy usado en el s. XVI: «en el setillo se colocan hilos de algodón en paralelo y se atraviesan hilos de oro. Unos y otros se sujetan con puntadas de seda anaranjada en los espacios que deja libres el algodón. El punto empedrado es prácticamente igual solo que las puntadas de seda van agrupadas de dos en dos o de tres en tres consiguiendo un efecto como de enlosado en bajorrelieve y en claroscuro».
92. Para compensar el efecto de la distancia, en las zonas más alejadas de los retablos y, por tanto, más distantes respecto al observador, se ejecutaban las labores más gruesas, del mismo modo que en los niveles superiores las decoraciones en las indumentarias combinaban con amplias zonas de oro visto sin excederse en los estofados de pintura (Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 186-188 y 270-271).
93. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta...», ob. cit., pp. 446-447.
94. Acerca del trazado y significado del motivo de la piña, alcachofa o granada consúltese Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos...*, ob. cit., pp. 533-535.
95. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta...», ob. cit., pp. 446-447.
96. *Ibidem*, p. 447.
97. *Ibidem*.
98. Cristina SIGÜENZA PELARDA, *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2000, pp. 155, 167 y 194.
99. Mediante este sistema de engarce la piedra no está tallada en facetas, sino que presenta una superficie convexa pulida.
100. M<sup>a</sup> Merced V. SANZ, «Un tratado de pintura anónimo y manuscrito del siglo XVII», *Ideas Estéticas*, XXXVI, Madrid, 1978, pp. 251-275 y 264.
101. Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI, *Policromía del Renacimiento...*, ob. cit., p. 237.
102. Este tipo de representaciones alusivas al martirio del santo vuelven a aparecer en el siglo XVIII, donde es posible apreciar interesantes ejemplos en el retablo de la parroquia de Elciego en Álava. En Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA, *La policromía barroca...*, ob. cit., p. 164, y figs. núms. 2-4, p. 179.
103. *Ibidem*, p. 164.











#### IV. BIBLIOGRAFÍA

Francisco ABBAD RÍOS, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto «Diego Velázquez» del C.S.I.C., 1957, 2 vols.

Ana M<sup>a</sup> ÁGRED A PINO, *La iglesia parroquial de Bordalba (Zaragoza)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1995.

M<sup>a</sup> Teresa AINAGA ANDRÉS y Rebeca CARRETERO CALVO, «San Atilano, patrón de Tarazona. Historia de una devoción», en Rebeca Carretero Calvo y Jesús Criado Mainar (comis.), *Milenio. San Atilano y Tarazona. 1009-2009*, Tarazona, Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 72-109.

Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, «Los bustos relicarios de San Gaudioso y San Prudencio de la catedral de Tarazona (Zaragoza)», *Tvriaso*, XIII, Tarazona, 1996, pp. 111-136.

Isabel ALAMAÑAC CORED, «El obispo don Carlos Muñoz y el arte en la catedral de Barbastro», *Argensola*, 89, Huesca, 1980, pp. 149-209.

Salvador AMADA SANZ, «Estudio histórico-artístico de la portada y puertas de la Colegiata de Santa María de Calatayud», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LI, Madrid, 1947, pp. 177-209.

Ernesto ARCE OLIVA, «Una obra romanista en Calamocha: el retablo de Nuestra Señora del Rosario», *Xiloca*, 2, Calamocha, 1988, pp. 9-25.

Ernesto ARCE OLIVA, «Actividades de escultores de Calatayud en Daroca y el Alto Jiloca a fines del siglo XVI y comienzos del XVII», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 11-36.

Gregorio de ARGAIZ, *La soledad lavreada por San Benito y sus hijos, en las iglesias de España*, t. VII, *Teatro monástico de la Santa Iglesia, ciudad y obispado de Tarazona*, Madrid, Gregorio de Zafra, 1675.

Manuel ARIAS MARTÍNEZ y Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, «El retablo mayor. Escultura y policromía», en Manuel Arias (coord.), *El retablo mayor de la catedral de Astorga. Historia y restauración*, Salamanca, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001, pp. 11-162.

Giovanni Battista ARMENINI, *De los verdaderos preceptos de la pintura*, introducción, traducción y notas de M<sup>a</sup> Carmen Bernárdez Sanchís, Madrid, Visor Libros, 2000.

Begoña ARRÚE UGARTE (dir.), *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*, tomo I, *Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990 (1991).

Philip BALL, *La invención del color*, Madrid, Turner, 2003.

Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001.

Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA, «Bordados del Renacimiento en Burgos», *Datatèxtil*, 30, Barcelona, 2014, pp. 1-18, espec. p. 6.

Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA y Julio J. POLO SÁNCHEZ, «Los tabernáculos para retablos en el romanismo burgalés. García de Arredondo», en M<sup>a</sup> Dolores Ruiz de Lacanal y Mercedes García Pazos (edas.), *La conservación de retablos. Catalogación, restauración y difusión*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 2006, pp. 243-278.

Aurelio BARRÓN y Ma<sup>a</sup> Pilar RUIZ DE LA CUESTA, «Notas sobre el retablo de Santa Clara de Briviesca», *Archivo Español de Arte*, 279, Madrid, 1997, pp. 257-269.

José Ramón BLANCO MARTÍNEZ y Javier LATORRE ZUBIRI, «Evolución de la estructura portante del retablo (País Vasco, Navarra y Aragón)», *Estructuras y Sistemas Constructivos en Retablos: Estudios y Conservación. Actas de las Jornadas Fundacionales del Grupo de Trabajo de Retablos del Grupo Español IIC*, Valencia, Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals, 2011, pp. 107-118.

Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «El escultor Juan Miguel Orliens. Primera parte: estudio biográfico», *Seminario de Arte Aragonés*, XXIX-XXX, Zaragoza, 1979, pp. 67-104.

Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «El escultor Juan Miguel Orliens. Segunda parte: estudio artístico», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXI, Zaragoza, 1980, pp. 77-104.

Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista aragonesa*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1980.

Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Historia del Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días*, t. 4 de la *Enciclopedia Temática de Aragón*, Zaragoza, Ediciones Moncayo, 1987.

Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral de Tarazona», *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, C.A.Z.A.R., 1987, pp. 117-152.

Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral gótica y mudéjar», *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 114-155.

Rocío BRUQUETAS GALÁN, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Domingo J. BUESA CONDE, *La Virgen en el Reino de Aragón. Imágenes y rostros medievales*, Zaragoza, IberCaja, 1994.

Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, «Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (V)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI, Madrid, 1999, pp. 129-143.

Lino CABEZAS GELABERT *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar. (En torno al pensamiento gráfico de los tracistas españoles del siglo XVI)*, Madrid, Cátedra, 2008.

José CABEZUDO ASTRAIN, «Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV», *Seminario de Arte Aragonés*, VII-IX, Zaragoza, 1957, pp. 65-78.

Olga CANTOS MARTÍNEZ «Los sistemas constructivos y las técnicas ornamentales de retablos renacentistas de madera en Aragón. La figura de Juan Catalán», *El retablo mayor de la Parroquia de la Asunción de la Virgen de Almodévar. Restauración 2006*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Gobierno de Aragón y Caja Inmaculada, 2007, pp. 73-155.

Olga CANTOS MARTÍNEZ, «Polseras, encasamentos y marcos en los retablos escultóricos», *El marco en España: historia, conservación y restauración*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010, pp. 25-30. Disponible en red en <http://www.calameo.com/read/00007533528de6be40bee> [Acceso el 25 de abril de 2013].

Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, tesis de doctorado defendida en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid en junio de 2012, disponible en red.

Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución «Fernando el Católico» y Fundación Tarazona Monumental, 2012.

Olga CANTOS MARTÍNEZ y Jesús CRIADO MAINAR *Conservación preventiva*, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución «Fernando el Católico» y Fundación Tarazona Monumental, 2008.

Rebeca CARRETERO CALVO, *El convento de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona. Estudio histórico-artístico*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2003.

Rebeca CARRETERO CALVO, «La reforma barroca de la capilla de San Andrés de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona», *Tvriaso*, XXI, Tarazona, 2012-2013, pp. 155-182.

Rebeca CARRETERO CALVO, «El legado artístico de fray Diego de Yepes: entre la emulación cortesana y la piedad religiosa», en Rebeca Carretero Calvo (coord.), *La Contrarreforma en la Diócesis de Tarazona. Estudios en torno al obispo fray Diego de Yepes*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2013, pp. 103-163.

Rebeca CARRETERO CALVO y Arturo ANSÓN NAVARRO, «La Catedral en los siglos del Barroco», *La Catedral de Santa María de la Huerta...*, pp. 195-227.

Esteban CASADO ALCALDE, *La pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI*, Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», 1976.

José R. CASTRO, *Cuadernos de Arte Navarro. B) Escultura*, Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», 1949.

Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón: pintura y escultura, 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución «Fernando el Católico», 1996.

Jesús CRIADO MAINAR, «Nuevas noticias sobre la producción aragonesa del platero José Velázquez de Medrano. 1594-1608», *Artigrama*, 16, Zaragoza, 2001, pp. 351-385.

Jesús CRIADO MAINAR, «La capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza (1569-1579), mausoleo del mercader Gabriel Zaporta», *La Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Restauración 2004*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2004, pp. 11-119 y 169-178.

Jesús CRIADO MAINAR, «El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII. Claves metodológicas para una primera aproximación al problema», en Eliseo Serrano, Antonio Luis Cortés y José Luis Betrán (coords.), *Discurso religioso y Contrarreforma*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2005, pp. 273-327.

Jesús CRIADO MAINAR, «Juan de Varáz y la pintura en Tarazona en el último cuarto del siglo XVI», *Tvriaso*, XVIII, Tarazona, 2005-2007, pp. 43-99.

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.

Jesús CRIADO MAINAR, «Las artes plásticas del Renacimiento en la Comarca de las Cinco Villas», en Nuria Asín García (coord.), *Comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales del Gobierno de Aragón, 2007, pp. 205-220.

Jesús CRIADO MAINAR, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca Comunidad de Calatayud, 2008.

Jesús CRIADO MAINAR, «Relaciones entre la Ribera de Navarra y Aragón durante la época del Renacimiento», *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro*, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, Pamplona, 2008, pp. 213-254.

Jesús CRIADO MAINAR, «El *Calvario* de la capilla de Domingo Moros en la colegiata de Daroca (Zaragoza), obra de Pedro Martínez *el Viejo*. 1605», en Ricardo Fernández Gracia (coord.), *Pulchrum. Scripta varia in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra y Universidad de Navarra, 2011, pp. 221-229.

Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la colegiata de Santa María y la consolidación de la escultura romanista bilbilitana», *VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2011, pp. 13-45.

Jesús CRIADO MAINAR, *La escultura romanista en la Comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia. 1589-1639*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca Comunidad de Calatayud, 2013.

Jesús CRIADO MAINAR, «El Renacimiento en la Catedral», *La Catedral de Santa María de la Huerta...*, pp. 170-186.

Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, «El pintor Agustín Leonardo *el Viejo*», *Turiaso*, XVIII, Tarazona, 2005-2007, pp. 101-150.

Jesús CRIADO MAINAR y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «El Cristo de la iglesia parroquial de Pradilla de Ebro: una obra procedente del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza», *Artigrama*, 14, Zaragoza, 1999, pp. 263-277.

Rosa M<sup>a</sup> DÁVILA CORONA, Montserrat DURÁN PUJOL y Máximo GARCÍA FERNÁNDEZ *Diccionario Histórico de Telas y Tejidos. Castellano-Catalán*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004.

Max DOERNER, *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Reverté, 1989.

Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Navarra, Gobierno de Navarra, 1990.

Pedro ECHEVERRÍA GOÑI, «La eclosión de las artes figurativas en la Llanada oriental (1564-1623). Lope de Larrea y los preceptos del Romanismo. Diego de Cegama y la pinceladura», en *Aguarín 1256-2006. Congreso 750 aniversario de la fundación de la villa de Salvatierra*, Vitoria, Ayuntamiento de Salvatierra, 2011, pp. 253-326.

*El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala...*, Madrid, Imprenta Real, 1785.

Fray Roque Alberto FACI, *Aragon Reyno de Christo y dote de Maria SS.<sup>ma</sup> fundado sobre la columna immobil de Nuestra Señora en su ciudad de Zaragoza...*, Zaragoza, Joseph Fort, 1739. Citamos por la edición facsímil de Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1979.

Clara FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería medieval mariana*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988.

Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, «Algunas reflexiones en torno a las vírgenes del llamado tipo vasco-navarro-riojano», en Joaquín Yarza Luaces, M<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega y Gerardo Boto Varela (eds.), *Congreso Internacional «La Catedral de León en la Edad Media»*. Actas, León, Ayuntamiento de León y Universidad de León, 2004, pp. 623-636.

Erik FORSSMAN, *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Bilbao, Xarait, 1983.

Esteban GARCÍA CHICO *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores del siglo XVI*, Valladolid, Seminario de Estudios de Arte y Arqueología del C.S.I.C., 1959.

M<sup>a</sup> Concepción GARCÍA GAINZA, «Escultura», en Ricardo Fernández Gracia (coord.), *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 189-267.

M<sup>a</sup> Concepción GARCÍA GAINZA, *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*, Madrid, Gobierno de Navarra y Fundación Arte Hispánico, 2008.

Samuel GARCÍA LASHERAS, «Virgen con el Niño (Ntra. Sra. de las Nieves)», en Margarita Castillo Montolar (coord.), *Tesoros artísticos de la Villa de Tauste*, Zaragoza, Parroquia de Santa María de Tauste y Adefo Cinco Villas, 2003, pp. 22-25.

Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Estudio histórico artístico», *Decoración mural en la Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Restauración 2008*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Gobierno de Aragón, Caja Inmaculada, 2009, pp. 11-296.

José Ignacio GÓMEZ ZORRAQUINO, «Fray Atanasio de Lobera. *Historia de las grandezas...*», en Rebeca Carretero Calvo y Jesús Criado Mainar (comis.), *Milenio. San Atilano y Tarazona...*, pp. 292-297.

Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN y M<sup>a</sup> Carmen MARTÍNEZ GARCÍA, «La Música en la Catedral», *La Catedral de Santa María de la Huerta...*, pp. 78-101.

Cristina GRACIA JIMÉNEZ, «Milagros eucarísticos en el Obispado de Tarazona y su relación con fray Diego de Yepes», *Diego de Yepes, obispo y mecenas. IV Centenario de la muerte del obispo Diego de Yepes*, Tarazona, Fundación Tarazona Monumental, 2015, pp. 33-45.

Ángel HERNANSANZ MERLO, M<sup>a</sup> Luisa MIÑANA RODRIGO, Fernando SARRIÁ ABADÍA, Raquel SERRANO GRACIA y Rosalía CALVO ESTEBAN, «Juan de Moreto y Martín García: obras de colaboración», *Seminario de Arte Aragonés*, XLII-XLIII, Teruel-Huesca-Zaragoza, 1990, pp. 351-388.

Concha HUIDOBRO (comis.), *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Electa y Biblioteca Nacional, 1997, 2 tomos.

Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «La policromía en la retablística aragonesa entre los siglos XVI y XVII. El retablo de Nuestra Señora del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca (hoy en la parroquial de Plasencia del Monte)», *Aragonia Sacra*, XIII, Zaragoza, 1998, pp. 125-148.

Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La portada de Santa María de Calatayud. Estudio documental y artístico*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2012.

R. Steven JANKE, «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta: una nueva atribución», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXVI, Zaragoza, 1982, pp. 17-21.

Steven JANKE, «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la Seo de Tarazona, una hipótesis confirmada: documentación del retablo mayor, 1437-1441», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX, Zaragoza, 1987, pp. 9-18.

Vicente de LA FUENTE, *La Santa Iglesia de Tarazona en sus estados antiguo y moderno*, t. XLIX de la *España Sagrada*, Madrid, Imp. de José Rodríguez, 1865.

Juan Bautista LABAÑA, *Itinerario del Reino de Aragón*, Zaragoza, Prames e Institución «Fernando el Católico», 2006.

José M<sup>a</sup> LANZAROTE GUIRAL e Itziar ARANA COBOS, *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera. Monumentos arquitectónicos de España. Dibujos de la Colección Valentín Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano, la Biblioteca Nacional de España y la Colección privada de la familia Carderera*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» y Fundación Lázaro Galdiano, 2013.

M<sup>a</sup> Elena MANRIQUE ARA, «Mecenazgo episcopal y promoción artística en la nueva Diócesis de Barbastro (1573-1604)», *Seminario de Arte Aragonés*, XLIX-L, Huesca-Teruel-Zaragoza, 2002, pp. 69-158.

Marie MAQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert I*, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I, 1978, 3 vols.

Juan Antonio MARCO MARTÍNEZ, *El retablo barroco en el antiguo Obispado de Sigüenza*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 1997.

Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, «Precisiones sobre Gaspar Becerra», *Homenaje a D. Manuel Gómez Moreno*, en *Archivo Español de Arte*, XLII, 168, Madrid, 1969, pp. 327-356.

Mark P. McDONALD, *El trazo español en el British Museum. Dibujos del Renacimiento a Goya*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013.

Carmen MORTE GARCÍA, «El retablo de la iglesia parroquial de La Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud el Viejo», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXV, Zaragoza, 1982, pp. 169-196.

Carmen MORTE GARCÍA, «Aspectos documentales sobre la actividad pictórica en Tarazona durante el siglo XVI», *Tvriaso*, VI, Tarazona, 1985, pp. 285-309.

Carmen MORTE GARCÍA, «Estudio histórico-artístico», *El retablo mayor de la Catedral de Barbastro. Restauración 2002*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Caja Inmaculada y Cabildo de la Catedral de Barbastro, 2002, pp. 15-97 y 133-162.

Cornelia von der OSTEN SACKEN, *El Escorial. Estudio iconológico*, Bilbao, Xarait, 1984.

Francisco PACHECO, *El Arte de la Pintura*, edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 2001.

Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y Escala óptica*, prólogo de Juan Agustín Ceán y Bermúdez, Madrid, Aguilar, 1988, 3 vols.

Teófilo PÉREZ URTUBIA, *La Catedral de Tarazona. (Guía histórico-artística)*, Tarazona, imp. Félix Meléndez, 1953.

Galia PIK WAJS, «El retablo gótico de la Seo de Tarazona: una hipótesis sobre dos piezas conservadas en Grisel y Tórtoles», *Tvriaso*, XVII, Tarazona, 2003-2004, pp. 197-216.



- José M<sup>a</sup> QUADRADO, *Recuerdos y Bellezas de España. Aragón*, Barcelona, 1844.
- Isabelle de RAMAIX (ed.), *Johan Sadeler I*, t. 70, parte I, de *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, Abaris Books, 1999.
- José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, «El relicario como destacado mueble litúrgico», en Fermín Labarga García (ed.), *Festivas demostraciones. Estudios sobre las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 197-214.
- Diego Antonio REJÓN DE SILVA, *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, ed. facsímil de Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1980.
- M<sup>a</sup> Camino ROBERTO AMIEVA, *El brocado aplicado en Aragón: fuentes, tipologías y aspectos técnicos*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2014.
- Agustín RUBIO SEMPER, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos e Institución «Fernando el Católico», 1980.
- Agustín RUBIO SEMPER, «Estudio histórico del retablo mayor de San Pedro de Matalebreras (Soria)», *Tvriaso*, XX, Tarazona, 2010-2011, pp. 249-287.
- M<sup>a</sup> Dolores RUIZ DE LACANAL, «La conservación del retablo a través de la bibliografía y los contratos», en M<sup>a</sup> Dolores Ruiz de Lacanal y Mercedes García Pazos (edas.), *La conservación de Retablos...*, pp. 11-64.
- Ángel SAN VICENTE PINO, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991.
- Alicia SÁNCHEZ ORTIZ, *De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*, Tesis de Doctorado defendida en el Departamento de Pintura-Restauración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid en 1995.
- M<sup>a</sup> Merced V. SANZ, «Un tratado de pintura anónimo y manuscrito del siglo XVII», *Ideas Estéticas*, XXXVI, Madrid, 1978, pp. 251-275.
- José M<sup>a</sup> SANZ ARTIBUCILLA, *Historia de la Fidelísima y Vencedora ciudad de Tarazona*, Madrid, imp. de Estanislao Maestre, 1929 y 1930, 2 vols.
- Sebastian SERLIO, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, Toledo, Juan de Ayala, 1552. Citamos por la edición facsímil a cargo de George Kubler, Valencia, Ediciones Albatros, 1977.
- Cristina SIGÜENZA PELARDA, *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2000.
- Walter L. STRAUSS y Tomoko SHIMURA (eds.), *Netherlandish Artists. Cornelis Cort*, t. 52 de *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, Abaris Books, 1986.
- Tecnología de la madera*, Edebé, 2005.
- Luis VASALLO TORANZO, *Juan de Anchieta. Aprendiz y oficial de escultura en Castilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012.
- Esperanza VELASCO DE LA PEÑA, *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1615*, en Ana I. 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. De 1613 a 1696*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2005, edición electrónica.
- Georg WEISE, *Die plastic der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien*, band I, *Die plastic der ersten hälfte des 16. Jahrhunderts*, Tubinga, Hopfer Verlag, 1957.
- Georg WEISE, *Die Plastik der Renaissance un des Frühbarock im Nördlichen Spanien*, band II, *Die Romanisten*, Tubinga, Hopfer Verlag, 1959.







## V. APÉNDICE DOCUMENTAL

### 1

1597, noviembre, 28

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona acuerda que se reparen la vidrieras de la iglesia.*

Archivo de la Catedral de Tarazona [A.C.T.], Actas capitulares (1587-1605), f. 97 v.

–Citado por Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración. Estudio histórico-artístico. La configuración de una obra del Alto Renacimiento», *Decoración mural en la Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Restauración 2008*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Cultural de España del Ministerio de Cultura, Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón y Caja Inmaculada, 2009, p. 197, y nota nº 366, p. 289.

[*Al margen*: Vidrieras].

Item que se remite al canonigo Tornamira el reparo de las vidrieras de la yglesia para que las aga adrecar como mas convenga

### 2

1598, abril, 3

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona acuerda que se repare con alabastro la vidriera que recae sobre la puerta principal de la iglesia.*

A.C.T., Actas capitulares (1587-1605), f. 102 v.

–Citado por Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración...», ob. cit., p. 197, y nota nº 367, p. 289.

[*Al margen*: Vidriera].

Item que la vidriera que esta sobre la puerta principal se repare de alabastro lo mejor que se pudiere. Y se remite al canonigo obrero y señor canonigo Alegre.

### 3

1598, agosto, 7

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona acuerda que se reconozca el estado de la vidriera situada sobre la puerta de San Antón para determinar sobre ella.*

A.C.T., Actas capitulares (1587-1605), f. 108.

[*Al margen*: Vidriera].

Item que vean los señores arcediano de Calatayud y canonigo Alabiano con un oficial si la vidriera que esta sobre la puerta de San Anton esta para durar algun tiempo, para que siendo asi no se toque. Y si no esta para durar se haga de vidrio.

4

1599, febrero, 5

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona acuerda que se haga de vidrio la vidriera que está sobre la puerta de San Antón.*

A.C.T., Actas capitulares (1587-1605), f. 115 v.

–Citado por Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración...», ob. cit., p. 47, y nota nº 113, p. 275.

[*Al margen*: La vidriera].

Item que el obrero y primiciero que son los señores canonigos Alegre y Gomez hagan la vidriera que esta sobre la puerta de Sant Anton de vidrio y que las dos pequeñas altas que las dexen como se estan hasta que otra cosa determine el cabildo.

5

1599, julio, 3

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona delega en el canónigo Gómez las gestiones para que se haga pintar una de las vidrieras de alabastro que están «deslabazadas y sin pintura».*

A.C.T., Actas capitulares (1587-1605), f. 128.

–Citado por Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración...», ob. cit., p. 197, y nota nº 368, p. 289.

...que el señor canonigo Gomez, obrero, haga pintar una de las vidrieras de alabastro que estan deslabazadas y sin pintura, de las aguas, y conforme lo que se gastare y como saldra aquella se vera si sera bien se haga lo propio de las demas que tienen necesidad de repararse.

6

1599, septiembre, 24

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona acuerda que se pague al pintor [Agustín] Leonardo lo que se le adeuda por la pintura de la vidriera de la puerta del claustro y en el reloj.*

A.C.T., Actas capitulares (1587-1605), f. 134

...fue determinado que la vidriera que esta encima [de] la puerta de la claustra que la a pintado Leonardo y no entro en el concierto de las demas que a pintado, que lo que merece por esta y por la pintura que a hecho en el reloj, todo lo veran los señores canonigos Gomez y Alegre, y le pague[n] conforme les pareciere merece.

7

1609, marzo, 7

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona acuerda aceptar la proposición de su obispo [fray Diego de Yepes] para renovar las vidrieras de la iglesia y hacerlas de vidrio.*

A.C.T., Actas capitulares (1606-1621), f. 64 v.

[*Al margen:* Se admitan las vidrieras].

Que se admitan las vidrieras de vidrio que a de hazer el señor obispo con su red a la parte de afuera y lo de yerro.

8

1610, agosto, 13

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona acuerda trasladar a su obispo [fray Diego de Yepes] su decisión de que no se asiente el nuevo retablo mayor de la iglesia.*

A.C.T., Actas capitulares (1606-1621), f. 106 v.

–Citado por Carmen MORTE GARCÍA, «El retablo mayor de la iglesia parroquial de La Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud *el Viejo*», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXV, Zaragoza, 1982, nota nº 28, p. 181.

–Transcrito por 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, nota nº 9, p. 419.

Item que al señor obispo se responda que por los inconvenientes que se representan en que se pase el altar nuevo en la capilla mayor se sirva sea en la de San Andres. Nombrados tesorero y Gonzalez.

9

1610, agosto, 21

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona acuerda dar su visto bueno a la instalación del nuevo retablo mayor y que se agradezca al obispo [fray Diego de Yepes] la merced que hace a su iglesia.*

A.C.T., Actas capitulares (1606-1621), f. 107 v.

–Citado por Carmen MORTE GARCÍA, «El retablo mayor...», ob. cit., nota nº 28, p. 181.

–Transcrito por Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María...», ob. cit., nota nº 10, p. 419.

Item que se de licencia para que el altar nuevo se pare en la capilla mayor en el mismo lugar donde ha de estar siempre y que se den las gracias al señor obispo por la merced que haze a esta yglesia nombrando para esso al canonigo Gonzalez, tesorero y Villanueva y racionero Luna.

10

1610, agosto, 23

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona acuerda que se de orden al padre Justo [de Soto] para que haga desmontar el retablo [viejo] de la iglesia.*

A.C.T., Actas capitulares (1606-1621), f. 108.

–Transcrito por Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María...», ob. cit., nota nº 11, p. 419.

Item que se diga al padre Justo que de orden en hazer quitar el altar mayor.

11

1610, agosto, 27

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona acuerda que las tablas del retablo viejo se coloquen de forma provisional en el capítulo.*

A.C.T., Actas capitulares (1606-1621), f. 108.

–Citado por R. Steven JANKE, «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta. Una nueva atribución», *Seminario de Arte Aragonés*, XXVI, Zaragoza, 1982, nota nº 4, p. 19.

–Transcrito por Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María...», ob. cit., nota nº 12, p. 421.

[*Al margen:* Que las tablas del altar viejo se pongan en el capítulo].

Item que las tablas pintadas del altar mayor viejo se pongan en el capítulo para adorno del mientras no se determinare otra cosa.

12

1610, septiembre, 11

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona acuerda que se satisfagan 10 libras «de estrenas» al oficial que ha venido a asentar el retablo [mayor].*

A.C.T., Actas capitulares (1606-1621), f. 109.

–Transcrito por Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María...», ob. cit., nota nº 13, p. 421.

Item que al oficial que ha venido a parar el retablo se le den de estrenas 10 libras.

13

1610, octubre, 22

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona acuerda que el sagrario [viejo] del altar mayor sea transferido a la capilla de San Andrés.*

A.C.T., Actas capitulares (1606-1621), f. 112 v.

Item quel sacrario de San Andres que se llebe a Grisel y en Sant Andres pongan el del altar mayor. Y se remitio lo de Grisel a los señores alcaydes. Y que en Tortoles se ponga sacrario. Y esto se remitio al obrero.

14

1610, diciembre, 21

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona ordena que se instalen los sagrarios de las iglesias parroquiales de Grisel y Tórtoles.*

A.C.T., Actas capitulares (1606-1621), f. 121.

El canonigo Alegre y los alcaides y obreros hagan poner los sacrarios en Grisel y Tortoles.

15

1611, agosto, 19

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona acuerda autorizar el desmontaje del retablo mayor si ello fuera preciso para llevar a cabo su dorado y da licencia para que el obispo [fray Diego de Yepes] haga las nuevas vidrieras de vidrio.*

A.C.T., Actas capitulares (1606-1621), f. 138 v.

–Citado por Carmen MORTE GARCÍA, «El retablo mayor...», ob. cit., nota nº 29, p. 181.

–Transcrito por Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María...», ob. cit., nota nº 14, p. 421.

Item que si para dorar el retablo conviene quitarlo se haga. Y tambien las vidrieras para hacerlas de vidrio el señor obispo.

16

1612, diciembre, 27

Tarazona

*Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza, pintores de Tarazona, conciertan una compañía para hacer frente de manera solidaria a la realización de todos los encargos que reciban en un periodo de ocho años a contar del día de la testificación del acuerdo.*

Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.T.], Diego de San Martín, 1613-1615, f. 7 v.

–Transcrito por Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María...», ob. cit., doc. nº 1, p. 443.

[*Al margen*: Concordia. Extracta].

Eadem die et loco.

Que nosotros, Augustin Leonardo y Gil Ximenez Maça, pintores, vezinos de Taraçona, reconocemos entre nosotros estar concordados que todas las obras que de oi adelante se nos ofrecieren de nuestra facultad durante tiempo de ocho años las hemos de hacer a medias, pusiendo nuestras personas y criados por igual, las colores y aparejos [*entre líneas*: tanto el uno como el otro, partiendo la obra a medias, a perdida y a ganancia], en pena de quatro mil sueldos el que faltare pagaderos al que cumpliere.



Y así a tener y cumplir lo sobredicho obligamos nuestras personas y bienes, et cetera, los quales, et cetera, queremos, et cetera, con clausulas de precario, constituto, aprehension, inbentario, manifestacion. Empero queremos que fecha o no fecha, et cetera. Prometemos, et cetera.

Testes Francisco Lamata y Pedro Cintruenigo, vecinos de Tarazona.

17

1613, enero, 11

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona acuerda ceder al convento de San Francisco de la misma ciudad el tabernáculo viejo para que sirva del mismo mientras se concluye en que los frailes han encargado.*

A.C.T., Actas capitulares (1606-1621), f. 168 v.

Item que se preste a San Francisco el tabernaculo que estaba en la capilla mayor para el entretanto que se acabe otro que aquel convento haze.

18

1613, abril, 11

Tarazona

*Fray Diego de Yepes, obispo de Tarazona, saca de daño a su mayordomo Juan Fernández de Apregumdana, a quien ordenó que con el importe de las prebendas que le correspondían en la catedral durante el periodo 1605-1612 pagase los gastos de la realización del retablo que por su mandato se erige en la capilla mayor de dicho templo, tal y como ha hecho ya con las labores escultóricas y debe hacer todavía con el dorado y la policromía.*

A.H.P.T., Diego de San Martín, 1613-1615, ff. 156 v.-158.

–Transcrito por Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María...», ob. cit., doc. nº 2, pp. 443-444.

[*Al margen: Apoca y consignacion. Extracta*]

Die undecimo mensis aprilis. Anno MDCXIII. Tirasone.

Que nos fray don Diego de Yepes, por la gracia de Dios y de la Sancta Sede apostolica obispo de la ciudad y obispado de la ciudad de Tarazona y del consejo de Su Magestad, atendido que para el retablo de la yglesia cathedral de la dicha ciudad de Tarazona teniamos dedicado[s] los frutos de las prebendas que tenemos en la yglesia cathedral de la dicha ciudad de los años mil seiscientos y cinco asta por todo el año de mil seiscientos y doce que Juan Fernandez de Apregumdana, infançon, nuestro mayordomo, vezino desta ciudad, a pagado lo que asta haora se a ofreçido de dicho retablo a los ensambladores y otros officiales, y a de pagar el pintar y dorarlo y no es raçon que le corra riesgo alguno, y que nos a dado buena y berdadera quenta de lo procedido de las dichas prebendas desde el dicho principio del año de mil sesiscientos y cinco asta por todo el año de mil sesiscientos y doce inclusive, dando como damos por bien pasadas y adveriguadas las dichas quantas, por las dichas y otras raçones que a ello nos mueben renunciamos, cedemos y transportamos a favor del dicho Joan Fernandez de Apregumdana todo el drecho, instancia y action que tenemos y nos perteneze en los frutos, reditos, probeytos y hemolumentos de dichas prebendas desde el principio del dicho año de mil seiscientos y cinco asta por todo el año de mil seiscientos y doce inclusive, para que aga de todos ellos a su libre voluntad como de bienes y cosa vuestra propia. Intimante y requiriente a los ministros y persona a quien se debe intimar que como habian de acudirnos con los dichos frutos acudan al dicho Joan Fernandez de Apregumdana, a quien nos obligamos a eviccion plenaria de qualquiere mal voz.

So obligacion, et cetera. Con clausulas de precario, constituto, aprehension, inventario, manifestacion, emparamiento. Renunciamos, et cetera. Sometememonos, et cetera. Fiat large, et cetera.

Testes Françisco Lamata y Joan de Montañana, vezinos de Tarazona.

[*Suscripciones autógrafas*: Fr. Di., obispo de Tarazona.

Yo, Francisco Lamata, soy testigo de lo sobredicho.

Yo, Juan de Montañana, soy testigo de los sobredicho].

19

1613, abril, 11

Tarazona

*Juan Fernández de Apregumdana, mayordomo de fray Diego de Yepes, obispo de Tarazona, capitula con Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza, pintores de Tarazona, la policromía del retablo mayor de la catedral de la dicha ciudad por precio de 28.600 sueldos más los colores necesarios para hacer el trabajo.*

A.H.P.T., Diego de San Martín, 1613-1615, ff. 158-166 v.

–Transcrito por Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María...», ob. cit., doc. nº 3, pp. 444-449.

[*Al margen*: Concordia. *Protocolo incial. Texto*].

Capitulacion y condición de la manera que se a de dorar, colorir, y estofar y encarnar el retablo que [*tachado*: su señoría] [*entre líneas*: el ilustrísimo señor don fray Diego de Yepes, obispo de Tarazona] manda hacer para la catedral desta ciudad de Tarazona. Son las siguientes.

[1] Primeramente ante todas cosas se ayan de encargar de desparar y parar el retablo por su cuenta de los oficiales y con asistencia de sus personas para que se conserve y guarde la hobra, porque si no se conservare [*entre líneas*: y se quebrare alguna cosa] aya de ser por su cuenta, y este aya de quedar muy bien parado, firme y seguro, a conocimiento de una persona [*entre líneas*: o mas] personas que el señor obispo mandare que lo sean por su parte. Y por este trabaxo y costa dan a los dichos oficiales de despararar y parar el [*entre líneas*: dicho] retablo las colores que se traxeron para hacer el dicho retablo [*tachado*: y por este trabaxo y gasto se les da los dichos colores sin otra cosa] [*entre líneas*: de Madrid sin otra cosa].

[2] Ittem es condicion que se les aya de dar a los dichos pintores [*entre líneas*: una casa en la plaza de la Seo este año presente] donde puedan dorar y estofar el dicho retablo parte competente donde no anden mas manos que las que an de trabaxar. Y la paga de la casa o aposentos don[de] dicha hobra se a de trabaxar aya de ser a costa del señor obispo. [*Añadido en otra caligrafía*: Y esto por tiempo de un año, que es el que se obligan acabar el retablo, y si mas tiempo durare dicha obra la dicha casa sea por cuenta de dichos oficiales].

[3] Ittem es condición que ayan de dar acabada la dicha obra dentro de un año, y si no la acabaren dentro del año ayan de perder cien ducados. Y esos irremisiblemente los an de perder del preçio de lo que queda concertado el dicho retablo [*tachado*: y esto], a dispusicion de la persona que su señoría nonbrare para la paga de dicha hobra. Y se entienda que se contara [*entre líneas*: el año desde] el dia del remate de la dicha hobra en [adelante].

[4] Ittem es condicion del modo que se ha de hacer la hobra que se aya de quitar el polvo que huviere en los ondos de las figuras y en los guecos de las historias, y esto con muy grande cuydado por raçon de que la cola flaca que se da [*tachado*: dar] primero si cae encima del polvo salta el tal aparejo. Y no es siguro la cola [*tachado*: algo ferteçita] [*entre líneas*: a la primera mano algo fuerte] con [*tachado*: ajos] el cumo esprimido de los ajos, y a de ser mas fuerte dos vezes que temple de vol, y esta a de ser caliente y conservar este calor en qualquiere pieza o istoria que se enprendiere. Y no se a de dar esta cola al sol por raçon que no se rebeba en la madera con biolençia por raçon de la fortaleza del sol. Que los nudos que huviere en la madera se ayan de picar con la punta de un guchillo y luego se ayan de quemar con una cabeza de clavo echo un asqua de fuego [y] que con un grano de ajo se aya de matar lo que el yerro huviere quemado. Y asi quedara siguro, que no salte el aparejo.

[5] Ittem se a de tener cuenta contenplar el yeso grueso con una cola muy limpia de toda la fuerza que pueda salir de un retazo bien coçido y echa la tenpla del yeso grueso mas clara de lo que es ordinario. Y echo esto, se a de dexar reposar este yeso grueso. Y en este medio recorrer la figura o istoria que se enprendiere encañamando y

enlizando por todas las partes de las juntas de tableros y historias, [*añadido y tachado*: como en] [*entre líneas*: asimismo en todas las] piezas añadidas. Y a mas desto se a de plastecer en todas las partes que fuere necesario llebando grande cuenta de aduclir porque no quede[n] señales del plaste donde no es necesario, porque suelen quedar los aparejos mostrencos y de jente pereçosa. Con esto se podra començar a aparejar con el yeso grueso reposado.

[6] Ittem en acabando de aparejar de yeso grueso se a de recor[r]er con una lixa y un cuchillo por si acaso se ubire descuydado alguna gota de aparejo, o enbocado algun filete, o sentido de algun rostro y de algun friso o alguna talla, o qualquiera ocasion que pueda suceder es bien que se recor[r]a de lixa con la curiosidad que conforme al arte requiere.

[7] Ittem que el yeso mate que viene sobre este grueso que dicho es se a de tenplar con una cola muy linpia, quitandole de quatro partes la una de la fuerza que tenia la del yeso grueso. Y este a de ser muy bien colado, y darle dos gotas de aceyte de linoso para librarse de los ojos que suele haçer el yeso mate [*tachado*: por] [*entre líneas*: en] mil ocasiones. Y sienpre digo que los aparejos an de ser claros, a trueque de dar una mano mas, y acabado que sea se a de recorrer de lixa otra bez, porque es de mucha inportancia.

[8] Ittem para haverse de enbolar de bol arminio se a de hacer una cola muy buena, y esta ha de ser antes que el retazo se acabe de cozer. Y si fuere en dia que no se quisiere dar la cola tenplarse a el bol para la primera mano, y darse en duda, y despues de seco con un pulidor procurar sea pulirlo. Y si acaso sacare poco lustre es señal que la cola es algo fuerte y entonces a lugar de ponerla en su punto. El bol requiere muy molido porque a de ser parte para que el aparejo sea bueno.

[9] Ittem que se aya de aparejar toda la hobra junta o a lo menos en dos veces por racon [de] que estando con los cumplimientos y cuydado[s] arriba dicho[s] gana mucho en estar aparejada dos meses antes que se aya de dorar, y estando lo que se gana en mexoria, que de un mal aparexo reposado sale mexor oro que de un bueno estando fresco por muy bueno que sea.

[10] Ittem se tenga grande cuydado de quitar el polvo que con el pulidor se suele sacar del vol, porque se pierde mucho el lustre del oro y sale lleno de manchas, y haçe mucho enquentro a las partes que an de quedar de oro linpio. Por este modo se a de caminar lo que toca a aparejar y dorar el dicho retablo.

[11] Ittem se a de dorar luego de presente la custodia, digo el sagrario, dentro y fuera echo un asqua de oro, en particular por la parte de adentro, porque conbiene mucho para la reberberacion de la custodia [*entre líneas*: que sea sin genero de color, linpio y bien dorado]. Y por la parte de afuera se a de estofar el pedestal de dicho sagrario con una hobra menuda, con mucho espiritu echa de diferentes colores, con telas copiadas al natural y algunos brocados donde sea conbiniente, y sobre muy buenos colores echas de aguada de realçe en la parte mas conbiniente de las figuras mas [*tachado*: conbinientes] delanteras, porque esta obra a de ir bien acabada por estar muy cerca de la vista. Y lo que toca [a] las columnas, capiteles, estrias y todo genero de talla a de ir muy colorido lo que representa y tiene necesidad, conforme al arte. Y lo mismo se a de entender de las istorias que estan en el primer cuerpo, el qual se a de poner y asentar juntamente con el sagrario. Y lo que toca al San Joan y el rey David, y la istoria de en medio, que es la Resur[r]eccion de Cristo, dandole a esta istoria su resplandor haçiendo sus guardas sobre el sepulcro y las cosas conbinientes que para esta istoria requieren. Lo mismo al San Joan y al rey David, se les adornara conforme esta dicho en este capitulo de arriba, conforme al arte, haçiendo las encarnaciones destas figuras buenas, lustrosas y bien acabadas, perfectamente abiertos los ojos, dando frescores, trayendo cuydado en los cabellos y barbas, que no sean todos de un color, dando a cada cosa su propiedad. Los canpos destas figuras de San Joan y el rey David an de ser coloridos y echos cielos y nubes lexos, y suelos, todos de grafio retocados, como si fuera con oro molido, no maltratando ni afeando nada de lo que se estofare. Todas las figuras que tiene el dicho sagrario abajo y arriba, se entiende, se an de haçer de la manera que las demas figuras.

[12] Ittem las puertas [*tachado*: por] que estan a las espaldas del reliquiario an de estar echas un asqua de oro, y por la parte de afuera, en los artesones que haze[n] an de ser metidos de colores sobre el oro sacados unos gravados [*tachado*: unos] sobre acul muy bueno, y las fajas de oro linpio. El tablero que esta a las espaldas de el sagrario se a de dorar y hacer en lo que se dexa ber por encima el reliquiario y sobre el oro se a de hacer una tela de oro en el color que mas conbiniere para [*entre líneas*: que] surta el sagrario. Los artesones que ay en todas las caxas an de ser de dos colores haciendo los quadrados de un color y los redondos de otro, y los demas canpos que quedan, que sean [*tachado*: de acul] todo[s] en esta manera: unos de açul, otros de verde y otros de colorado, y sacadas sus labores gravadas, los canpos aciando cor[r]espondencia de las unas caxas a las otras, porque no haya confusion conforme al arte.

[13] Item la istoria de la Salutacion se a de colorir y estofar [*entre líneas*: despues de muy bien doradas] con mucho cuydado, sin dexar en la istoria ninguna cosa que de oro sea, y la obra no muy gruesa porque no conbiene por estar muy a la vista. Y asi se remite esta istoria por no ser prolixo en que de estofado y colorido, y el adorno de el grafio y las encarnaciones bien acabadas conforme se entiende y declara, que an de ser dando a cada cosa su propiedad, que como esta tenga y conforme al arte quedara perfectamente acabada. Lo mismo se entiende de la Presentacion que esta a la otra parte. Y lo mismo se entiende las figuras de San Pedro y San Pablo que aconpañan estas dos istorias, que al fin a[n] de hacer correspondencia las istorias con las figuras y las figuras con las istorias.

[14] Item que la arquitectura que adorna y [a]braca estas istorias a de ser colorida de muy buenos colores, gravados en las partes conbinientes como son frisos, estrias de colunas, guecos de frontispicios, dentellones de cornixas, estípites, traspilares, mensulas, rincones entre cornixa y cornixa, niños y mascarones que sirban de sotabancos para cada uno de los cuerpos. Sobre el cornixamento que por no ser largo se encierra con esta razon, que se entiende lo que se a de açer en cada una de las dichas partes, que la arquitectura ençierra para irse rebistiendo de colores, gravados y estofados. Y con este modo a de proseguir asta al cabo. Lo mismo ara en las istorias, segun lo diçe en otros capitulos de dichas capitulaciones y condiciones, que en todas las cosas me remito a que estaran conforme al arte y las muestras [*entre líneas*: que tienen dadas] del San Pedro y San Pablo, antes en mexoria que en mengua.

[15] Item se a de estofar sobre el canpo dorado de la Madre de Dios una resplandor cercado de [*tachado*: niño] serafines. Y a los pies de la Madre de Dios se han de haçer unos niños que sustenten aquellos [*tachado*: niños] nubes, de manera que sobre el oro surta[n] asi nubes como los rayos de resplandor que para dicha istoria [se] requiere, dexando ante parte el adorno de las figuras, como es estofar con telas y brocados muy naturales. Y en algunas partes convinientes algunos cogollos con cosa[s] vibas como son vichas, niños [y] paxaros, que esto compartido donde sea mas conviniente con estas figuras, como es en la Virgen y la Santa Ana y el Santo Josef, ayudandoles con las encarnaciones que sean muy buenas y muy propias. Y todo esto muy bien acabada la hobra, algo [*entre líneas*: mas gruesa que la obra del banco primero] gruesa y con mucho espiritu, porque lo requiere la istoria y la mucha luz que da la vidriera del coro en dicho retablo. Y todo perfectamente como conbiene conforme al arte.

[16] Item en la caxa del Cristo se a de hacer un cielo pintado al olio algo escuro con un Gerusalen con el color que conbenga para semexante ocasion. Y la figura del Cristo a de ser de una encarnacion no muy subida en lo que toca al pulimento, para que parezca mas mortal y mas natural a la bista. Y el paño del Cristo [*entre líneas*: estando dorado primero] a de ser echo un almaycar muy bien raxado y descubiertas algunas rositas que conbengan de oro. Y lo que toca a la Maria y al San Juan, estos se les a de quedar los mantos de oro y los contraaforros, solo se a de colorir las sayas descubriendo en ellas con los mas graciosos gravados que se pueda descubrir el oro en las partes que conbenga para que se goce de lexos. Y sobre los mantos se an de hacer algunas [*tachado*: garchofas] [*entre líneas*: alcachofas] de colores acules en el manto de la Virgen, y de colores colorados en el manto del San Joan. Y las arquitecturas que de barra a barra comprehenden todo el retablo se an de hacer de la manera y orden que esta dicho, sin faltar en ello un punto, porque conbiene a la hobra y [*tachado*: esto sin salir un punto] quede conforme al arte, remitiendose en todo al conocimiento de la persona o personas que el señor obispo fuere servido traer [*añadido con otra letra*: para ber si la obra esta conforme lo capitulado, porque lo que no estuviere conforme al arte tornen a hacer lo que faltare].

[17] Item de las doce figuras que adornan el retablo en frontispicios y caxas digo que se an de estofar de la manera siguiente: que a de llevar menos estofado cada una de las figuras quanto mas alta estuviere. Y que las caxas de dichas figuras a las espaldas dellas en todo lo que puede berse se aya de hacer sobre oro y sobre un color blanco una labor de una tela de oro muy al natural, para que desta manera tenga la figura muy mas que ber de lexos en ella, y en cada cuerpo se ara de su color diferente [*tachado*: en lo que toca a las caxas] [*añadido*: guardando en todo la correspondencia de una parte a otra].

[18] Item en las conchas que estan sobre las cabeças de los doctores se a[n] de colorir los guecos de las dichas conchas. Y lo mesmo se entiende en los artesones de las dichas caxas. Ya se a tratado de las arquitecturas y adornos que ay en cada cuerpo y las figuras de los doctores, con los de demas que adornan en frontispicios y remates de dicho retablo, an de ir muy bien encarnados aunque an de ser las encarnaciones algun poquito tostadas y dados los frescores conbinientes, y la perfeccion de la vista, barbas y cabellos que para semejante puesto y figuras conbiene, asi en el estofado como en el colorido es menester tener muy grande consideracion en no hacer la hobra de suerte que no se pueda goçar, pues la vidriera del coro sirve de dar tanta luz en el dicho retablo. Y que todo lo sobreescrito en estos capitulos y condiciones no se faltara un punto de cunplirlas en todas las partes que a cada una le conbiene

y para esto lo que se dexare de cunplir, aunque sea una tilde, siendo reconocido por aquellas personas que con propiedad y arte tubieren dellas satisfacion se enmendara y añadera si por nosotros algun descuydo huviere. Y todo guardando conforme al arte de pintura, dorado y estofado.

[19] Item que en las dos figuras de las puertas, San Gaudios y Sant Atilano, que estan por donde entran y salen al tras sacrario an de ser doradas y estofadas al olio, por racon que es mas siguro, y conbiniente y durable, porque lo an de manusear [a] cada paso entrando y saliendo. Y lo demas dorado [*tachado*: como] y estofado como dicho esta en toda la hobra.

[20] *Sigue con otra letra hasta el final*: Demas de lo dicho en las espaldas del retablo de alto avajo se han de encañamar con cañamo de [*una palabra perdida*] y lienços con cola fuerte todas las juntas y partes que se trasluçen de una parte a otra. Y esto hecho se de una o dos manos de yeso grueso de alto avajo a todo el dicho retablo por las espaldas, que con esto quedara la madera segura de todo peligro de carcoma y otro perjuicio, y estara con mas deçencia.

[21] Y para seguridad de que cumpliran todo lo arriva capitulado sin faltar un punto, se han de obligar los que tomaren la obra con sus personas y bienes, y dar fianças en esta ciudad de Taraçona a contento de su ilustrisima señoria, o de la persona que señalare. Y que en caso que faltaren los que tomaren la dicha obra o alguno dellos pueda su señoria o la persona que nombrare poner otro pintor de satisfacion para que acabe la dicha obra como esta capitulado. Y ha de ser a quenta del pintor que faltare. En lo que toca a las pagas se les ha de dar luego que se rematare [*tachado*: la color cien ducados] [*entre líneas*: cien escudos] para comprar oro y demas desto que se les ira dando a los ultimos de cada mes [*tachado*: sesenta ducados] [*entre líneas*: quarenta escudos por 11 messes], constando a la persona que su señoria nombrare que no se ocupan en otras obras. Y sera a quenta de lo que han de haver de lo que se rematare la obra, y en haviendo cunplido como dicho es se les acabara de pagar lo que se les debiere. Y para seguridad de que por parte de su ilustrisima no faltara de acudirseles con el dinero, como esta dicho, se obligara Juan Fernandez de Apregumdana] [*escrito hasta el final del texto dispositivo con una tercera caligrafía que coincide con la del notario*] en la cantidad de mil y treçientos ducados, que hacen suma de veinte y ocho mil y seisçientos sueldos jaqueses, los quales se les dan por haçer toda la dicha obra y mas los colores que su señoria ilustrisima hizo traer de Castilla, pagaderos como arriba esta aclarado.

[22] Item es pactado y concordado entre dichas partes que los dichos pintores y sus fianças a mas de esta capitulacion se ayan de obligar en una comanda con sus fianças en [*varias palabras tachadas*] [*entre líneas*: mil y setecientas libras jaquesas], con contracartas que aclaren dicho trato y condiciones.

[23] Item es pactado y concordado entre dichas partes que qualquiere paga que hiziere dicho Joan Fernandez de Apreguindola que esconte della por albaran de mano o firmado de los dichos [Augustin Leonardo] o Gil Ximenez sea havido por apoca legitima y haga fe como si fuese por notario publico testificada para en el caso presente por evitar proligidades de escrituras.

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Francisco Lamata, infanzón, y Joan de Montañana, vecinos de Tarazona). A continuación Juan Fernández de Apregumdana otorga tener en comanda de Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza 28.600 sueldos que los pintores se comprometen a no reclamarle salvo en caso que cumpliendo ellos con lo contenido en la capitulación preinserta el mayordomo no haga efectivas las obligaciones económicas que ha contraído. Después los pintores y sus fianzas, Juan de Arnedo y Gracian Duarte, se obligan al comitente en una comanda de 34.000 sueldos que éste no ejecutará salvo que los artífices no respeten sus compromisos. Sigue época de los pintores por importe de 2.200 sueldos y los colores estipulados en la capitulación.*]

## 20

1613, abril, 12

Tarazona

*Augustín Leonardo y Gil Ximénez Maza, pintores, vecinos de Tarazona, conciertan una compañía para hacer frente a la policromía del retablo mayor de la catedral de Tarazona.*

A.H.P.T., Diego de San Martín, 1613-1615, ff. 167-167 v.

–Transcrito por Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María...», ob. cit., doc. nº 4, pp. 449-450.

[*Al margen*: Concordia].

Die duodecimo mensis aprilis. Anno MDCXIII. Tirasone.

Que nosotros, Augustin Leonardo y Gil Ximenez Maça, pintores, vezinos de la çiuudad de Taraçona, de grado, et cetera, reconoçemos y confessamos que la obra que hemos conçertado del retablo de la yglesia cathedral de dicha çiuudad de Taraçona es a medias, a perdida y a ganancia, y cada uno de nos a de haçer la mitad, y haver y recibir la mitad del probecho dentro del tiempo que [e]stamos obligados conforme la capitulaçion que dello tenemos hecha por el notario la presente testificante e testificada.

Y si por no cumplir qualquiere de nos con lo que somos obligados el otro de nos tubiere daño, lo ayamos de pagar.

Y si no hizieremos y fuesemos trebajando en la dicha obra, aquel que cumpliere lo pueda haçer o haçer haçer a costa y cuenta del que de nos faltare.

Y qualquiere falta que conociere el uno en la parte del otro se la haga reparar o la repare a costas del que la hiziere.

Y asi, a tener y cumplir lo sobredicho obligamos nuestras personas y bienes, et cetera. Los quales, et cetera, queremos, et cetera, en tal manera, et cetera, con clausulas de precario, constituto, aprehension, inbentario, manifestaçion, emparamiento. Quremos que fecha o no fecha, et cetera. Renunciamos, et cetera. Juramos, et cetera.

Testes Lacaro de Castejon y Joan de Montañana, vezinos de Taraçona.

[*Suscripciones autógrafas*: Agustín Leonardo.

Gil Ximenez.

Lazaron Castejon, testigo.

Juan de Montañana, testigo].

[*Al margen*: Reconocimiento].

Die undecimo [*sic*] mensis aprilis. Anno MDCXIII. Tirasone.

Que yo, Gil Ximenez, vezino de Taraçona, reconozco que Augustin Leonardo puede visitar y reparar la parte del retablo de la Seo que yo hago, y en la Seo ya no tengo yo que ver ni cor[r]egirla no obstante los actos que tenemos hechos. So obligacion, et cetera.

Testigos Laçaro de Castejon y Bernardo Castejon, vezinos de Taracona.

21

1613, agosto, 26

Tarazona

*Agustín Leonardo y Gil Ximenez, pintores, vecinos de Tarazona, cancelan el acuerdo que suscribieron el 27-XII-1612 ante Diego de San Martín, notario público de Tarazona.*

A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1613, ff. 228 v.-229.

—Publicado por Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María...», ob. cit., doc. n° 5, p. 450.

Die vicesimo sexto mensis augusti. Anno MDCXIII. Tirasone.

Nosotros, Augustin Leonardo, pintor, de una parte, y Gil Ximenez, pintor, de la otra parte, vecinos de Taracona, cancellamos una concordia hecha entre nosotros en Taracona a veynte y siete de deziembre deste año testificaca por Diego de San Martin, notario publico de Taracona, y queremos que no haga fe, et cetera, y que no nos podamos pedir cuenta el uno al otro de las obras que havemos hecho hasta oy. Ex quibus, et cetera.

Testigos don Francisco Muñoz y don Francisco de Alabiano, infançones, vezinos de Taracona.

22

1614, octubre, 17

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona autoriza la instalación del retablo que sufragó el obispo fray Diego de Yepes en la capilla mayor sin descartar que luego se mude a otro puesto.*

A.C.T., Actas capitulares (1606-1621), f. 203.

–Transcrito por Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María...», ob. cit., nota nº 15, p. 421.

Item que se asiente el retablo que hizo el señor obispo don Diego de Yepes [*entre líneas*: en el altar mayor] y si no saliere bien se podra mudar a otro p[u]esto.

23

1614, noviembre, 28

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona ordena que venga un pintor a reconocer el retablo mayor y que luego se celebre una misa solemne en honor del obispo [fray Diego de] Yepes.*

A.C.T., Actas capitulares (1606-1621), f. 206.

–Citado por Carmen MORTE GARCÍA, «El retablo mayor...», ob. cit., nota nº 29, p. 181.

–Transcrito por Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María...», ob. cit., nota nº 16, p. 421.

[*Al margen*: Retablo del altar mayor].

Item que venga un pintor a reconocer el retablo y que en estando asentado se diga una misa solemne por el señor obispo Yepes, supuesto que todo lo pagara Juan Fernandez.

24

1614, diciembre, 7

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona reitera la orden de que venga un pintor a reconocer el retablo mayor para comprobar que los que hicieron la obra han cumplido con la capitulación.*

A.C.T., Actas capitulares (1606-1621), f. 206 v.

–Transcrito por Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María...», ob. cit., nota nº 17, p. 421.

Ressolvieron dichos señores que el señor arcipreste, el señor Villarroya y el racionero Roncal de [*ilegible*] en que venga un pintor habil, el qual vea si los pintores del retablo mayor han cumplido con la capitulacion, y no habiendo cumplido con ella se les haga cumplir como en ella se contiene.

25

1614, diciembre, 29

Tarazona

*Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza, pintores, vecinos de Tarazona, otorgan ápoça a Juan Fernández de Apregumdana, vecino de la misma ciudad, de 28.600 sueldos en pago y solución de todo lo que se les adeudaba por el dorado y policromía del retablo de la capilla mayor de la catedral de Tarazona.*

A.H.P.T., Jaime Bueno, 1615, ff. 8-9.

–Transcrito por Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María...», ob. cit., doc. nº 6, pp. 450-451.

[*Al margen*: Apoca y cancelacion].

Dicto die vigesimo nono mensis dezembris. Anno Domini M [*tachado*: XV Tiraso] DCXV. Tirasone.

Que nosotros, Agustín Leonardo y Xil Ximenez Maça, pintores, vezinos de la çiuðad de Taracona, de grado, certificados, et cetera, otorgamos aver avido y en poder nuestro de contado recibido de Joan Fernandez de Apregumdana, vezino de la dicha ciudad, son a saver, veinte y ocho mil y seiscientos sueldos jaqueses, los cuales son por otros tantos [que] nos devia y estava obligado a darnos y pagarnos por dorar, estofar y pintar el retablo de la capilla maior de la yglessia catedral de la dicha çiuðad de Taracona mediante instrumento publico de comanda que echo fue en dicha ciudad a onze dias del mes de abril del año pasado de mil seiscientos y treze, y por Diego de San Martin, notario publico y del numero de dicha ciudad, recibido y testificado.

Y porque es verdad que havemos recibido la dicha cantidad, renunciantes, et cetera, con inclusion de qualesquiere apocas que de la dicha cantidad o parte della hayamos dado y echo, otorgamos la presente apoca, et cetera. Y con esto varramos, cancellamos y anulamos la dicha y arriba calendada y recitada comanda, y queremos que lo sea en su nota original para que en juicio ni fuera del no aga fe mas que si echa ni otorgada no hubiera sido, ni se saque ni pueda ser sacada en publica forma.

Y prometemos contra lo sobredicho aora ni en tiempo alguno no ir ni venir, ni consentir sea ido ni venido, et cetera, so obligacion, et cetera. Los quales, et cetera. La qual obligacion, et cetera. Large cum omnibus clausulis pro ut in vendicione aut comanda. Ex quibus, et cetera.

Testes Miguel de Santa Cruz y Joan Tomas Texedor, havitaroris Tirasone.

26

1616, agosto, 13

Tarazona

*Juan de Lumbreras y Novallas, deán de la catedral de Tarazona, ordena aderezar un altar dedicado a San Lamberto que está situado en el claustro de la Seo, entre las capillas de la Resurrección y del [chantre] Magaña, para la celebración de los divinos oficios, disponiendo para ello todas las jocalias y ornamentos necesarios, un cuadro de dicho santo y una imagen «grande de bulto» de Nuestra Señora de la Huerta que por muchos años presidió el altar mayor del templo. Una vez concluida la ceremonia se procede a desmontar el altar.*

A.H.P.T., Jaime Bueno, 1616, s. f.

–Citado por Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María...», ob. cit., nota nº 19, p. 422.

[*Al margen*: Acto publico]

Die decimo tercio mensis augusti anno Domini MDCXVI. Tirasone.

Dentro del claustro de la yglesia catedral de la dicha ciudad de Taraçona.



En presencia de mi, el notario, y testigos abaxo nonbrados parecio el doctor don Joan de Lunbreras y Novallas, dean de la dicha yglesia catedral de la dicha ciudad. El qual, como dean sobredicho, y en nombre y voz del cavildo de dicha yglesia catedral, dixo que atendido y considerado los dean, canonigos y cavildo de dicha yglesia de tiempo antiquissimo e inmemorial, de cuio principio no [ha] avido ni ai memoria de hombres en contrario asta ahora, y de presente continuamente, an estado y estan en drecho, usso y posesion legitimamente y segun drecho prescripta en fuerca y virtud de justos y justisimos titulos [*tachado*: a los quales], drechos y por disposiciones de drecho et alias, le a pertenezido y pertenesze erigir y lebanstar, y mandar se erigan y levanten, altares, assi en el cuerpo como en el claustro de la dicha yglesia catedral, y azer dezir y celebrar misa en ellos sin otra licencia ni autoridad. Y esto todas las vezes que al dicho cavildo le a parecido convenir quieta, publica y pacificamente.

Y atendido assimismo que en continuacion y prosecucion de la dicha posesion y drechos sobredichos, los dichos dean, canonigos y cavildo de la dicha iglesia mandaron erigir en el claustro de aquella en un dia del mes de julio proxime pasado deste presente año un altar con su ara consagrada decentemente adornado con diversas colgaduras y quadros, y entre ellos uno del glorioso San Lanberto, para que en su dia se celebrase su festividad por sus confadres y se hiciese procesion y dixesen completas en su vispera, y el dia del dicho santo se dixese misa cantada, segun y como todo lo sobredicho se hico y efectuo publicamente. Y que despues de todo lo sobredicho, a doze dias del presente mes y año los dichos dean, canonigos y cavildo, en continuacion de los dichos sus drechos y posesion pacifica en que an estado y estan de todo lo sobredicho, mandaron y an mandado que en el dicho altar de San Lanberto que esta levantado de mandamiento de dicho cavildo en el claustro de [*tachado*: aquel] dicha iglesia, entre las capillas de la Resureccion y la de Magaña, se pusiese una lapida y ara consagrada y se adornase decentemente como es costumbre, y que en el se dixese misa, encomendando la execucion y cumplimiento desto al dicho doctor Juan Lunbreras de Novallas, dean.

Que por todo lo sobredicho el dicho dean, en el nombre sobredicho en conspectu y presencia de mi, dicho notario, y testigos abaxo nonbrados, y otras personas que alli se allaron presentes, y en execucion de lo que el dicho cavildo le avia mandado y cometido, mando poner la dicha lapida en dicho altar, la qual fue puesta en el. Para cuio adorno estaban colgados tres paños de raz, y sobre el de medio un dosel de damasco berde, y debaxo del y sobre el dicho paño una colgadura del dicho damasco y sobre el pendiente un quadro del glorioso San Lanberto. Y sobre el dicho altar una figura grande de bulto de Nuestra Señora de la Guerta que por espacio de muchos años a estado en el altar maior de la dicha yglesia. Y un altar portatil, el qual es el mesmo que por orden de dicho cavildo se acostumbra poner en la capilla maior de dicha yglesia en las festividades del Corpus y otras principales, en el qual, ansi los señores obispos como los canonigos y dignidades an dicho y dicen diversas vezes misa. Sobre el qual altar se pusieron tres manteles, una toalla y corporales guarnecidos de oro, dos candeleros de plata con cirios blancos ardiendo, unas sacras doradas y iluminadas, un atril y misal cubierto de damasco blanco, un caliz y patena de plata sobredorados, un delantealtar de damasco blanco, una alfombra a los pies del altar larga y ancha.

En el qual altar adornado en la forma sobredicha, el dicho dean en el dicho nombre y en cumplimiento de lo ordenado y mandado por el dicho cavildo dio licencia y ordeno a un religioso del monesterio de la Merced de dicha ciudad que alli estaba presente para que dixese y celebrase misa. El qual, dicho dia y con la dicha licencia, la dixo y celebrou en dicho altar entre seis y siete oras [*tachado*: de la]. La qual dicha misa yo, el notario, y testigos abaxo nonbrados oimos y asistimos en ella, y vimos ocularmente azer disponer y ordenar todo lo sobredicho.

Y anssimismo, despues de todo lo sobredicho, el dicho dean en nombre de dicho capitulo dixo que poniendo en execucion el orden que le avia dado y atendido, y considerado que dicha figura de la Madre de Dios se avia de mudar a otro puesto para que en su dia celebrasen fiesta los sacristanes de dicha yglesia adonde el cabildo della les ordenase y diese liçençia, mando el dicho dean que dicho altar se deshiciese y dicha figura de la Madre de Dios se llevase dentro de la sala del cabildo, y la ara y lapida se bolbiesen al lugar a donde se acostumbraban tener en custodia. Segun y como vimos nosotros, dichos notario y testigos, se deshico el dicho altar de mandamiento del dicho dean. A cuia requisicion yo, el dicho notario, hize y testifique de todo lo sobredicho el presente acto publico, uno y muchos. Ex quibus, et cetera. Large.

Testigos Joan de Nabaz y Miguel Julian Sanchez, escribiente, habitantes [en] Taracona.

27

1617, diciembre, 23

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona acuerda que se vuelva a colocar en el retablo mayor la antigua imagen de la Madre de Dios de la Huerta.*

A.C.T., Actas capitulares (1606-1621), f. 269 v.

–Transcrito por Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María...», ob. cit., nota nº 20, p. 422.

[*Al margen:* Que vuelva la Madre de Dios de la Huerta al altar mayor].

Item determinaron que la figura antigua de la Madre de Dios se vuelva al altar mayor con toda la brevedad, por ser la invocacion de la iglesia. Y esto se encomendo a los señores Arazuri y Corella.

28

1618, febrero, 2

Tarazona

*Domingo Corella, carpintero, presenta la cuenta de lo que ha hecho para la catedral a lo largo de 1618, incluidos los gastos ocasionados por la realización del pedestal de Nuestra Señora de la Huerta.*

A.C.T., Caja 128, Albaranes de la Primicia, nº 5.

Mas de quitar la Nuestra Señora del altar y poner [la] otra un jornal. 8 sueldos.

Mas por un tronco para el pedestral de la Madre de Dyo[s] a Melchor Cunchillos, 1 libra.

Mas de labrarlo y addressarlo. Dygo 12 sueldos.

29

1618, mayo, 3

Tarazona

*Agustín Leonardo, pintor, recibe 8 escudos «por raçon de dorar i pintar un pedestral que esta en el altar maior debajo los pies de la Madre de Dios de la Guerta».*

A.C.T., Caja 128, Albaranes de la Primicia, nº 38.

–Citado por Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración...», ob. cit., p. 197, y nota nº 365, p. 289.

30

1618, setiembre, 12

Tarazona

*Domingo Guridi, [maestro de obras], presenta una cuenta con los gastos efectuados en retejar la iglesia por importe de 210 sueldos, en la que se incluye un asiento de 16 sueldos por la reinstalación de la imagen de Nuestra Señora de la Huerta en el retablo mayor.*

A.C.T., Caja 128, Albaranes de la Primicia, nº 36.

Item de asentar la Madre de Dios en el pedestral nuevo en el altar mayor, un obrero y un carpintero con pion y dos moços de Domingo Corella, 16 sueldos.

31

1618, diciembre, 29

Tarazona

*El cabildo de la catedral de Tarazona otorga licencia para que un devoto sufrague una corona para la imagen de Nuestra Señora de la Huerta.*

A.C.T., Actas capitulares (1606-1621), f. 297.

[*Al margen*: Corona para la Virgen].

Dichos señores dieron licencia para que un devoto haga una corona para la Virgen del altar mayor. Y que la haga imperial.

32

1633, abril, 20

Tarazona

*Juan Fernández de Apregundana dispone un legado testamentario de 2.000 sueldos para que se policrome la imagen titular del retablo mayor de la catedral de Tarazona.*

A.H.P.T., Juan Rubio, 1633, ff. 284-289, espec. ff. 287-287 v.

–Citado por Galia PIK WAJS, «El retablo gótico de la Seo de Tarazona: una hipótesis sobre dos piezas conservadas en Grisel y Tórtoles (Zaragoza)», *Tvriaso*, XVII, Tarazona, 2003-2004, nota nº 15, p. 203.

–Transcrito por Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María...», ob. cit., nota nº 40, p. 428.

Item por quanto el ilustrisimo señor fray don Diego de Yepes, mi señor obispo que fue desta ciudad de Tarazona, me dexo encargado el retablo que a su costa hize hazer para la capilla mayor de la cathedral desta ciudad, y por la devocion deste lugar se puso en el la imagen de Nuestra Señora de la Huerta que estava en el retablo viejo, dexo, ordeno y mando se den dos mil sueldos para dorar y estofar el ropaje de la dicha ymagen, porque este conforme a lo demas del retablo.







## ÍNDICE

PRÓLOGO	7
I. EL ENCARGO DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LA HUERTA	13
LA MEMORIA ESCRITA DEL RETABLO CATEDRALICIO	13
EL ENCARGO DEL NUEVO RETABLO MAYOR	19
II. ARQUITECTURA Y ESCULTURA DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LA HUERTA	29
EL GRUPO ROMANISTA DE NUESTRA SEÑORA DE LA HUERTA	33
EL TABERNÁCULO, LOS RELIEVES DE LA PASIÓN Y EL CALVARIO	34
EL CICLO DE LA VIDA DE LA VIRGEN	43
LAS FIGURAS DE LAS ENTRECALLE EXTERIORES	53
III. PARÁMETROS PERCEPTIVOS EN EL RETABLO MAYOR DE SANTA MARÍA DE LA HUERTA DE TARAZONA	63
EL SISTEMA CONSTRUCTIVO	63
ORGANIZACIÓN PERCEPTIVA. PROCESOS DE DETECCIÓN DE LAS FORMAS A TRAVÉS DE LOS EFECTOS DE PERSPECTIVA	72
REVESTIMIENTOS POLÍCROMOS	75
IV. BIBLIOGRAFÍA	115
V. APÉNDICE DOCUMENTAL	123





Este libro se acabó de imprimir el 11 de septiembre de 2015,  
cuando se cumplían cuatrocientos un años de la instalación «en blanco»  
del retablo mayor de la Catedral de Tarazona.



*Laus Deo*



