



**LAS ARTES PLÁSTICAS
DEL SEGUNDO RENACIMIENTO
EN ARAGÓN**

Pintura y Escultura 1540-1580



JESÚS CRIADO MAINAR

CENTRO DE ESTUDIOS TURIASONENSES
*
INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»

Jesús Criado Mainar

**LAS ARTES PLÁSTICAS
DEL SEGUNDO RENACIMIENTO EN ARAGÓN
Pintura y Escultura 1540-1580**

JESÚS CRIADO MAINAR

**LAS ARTES PLÁSTICAS
DEL SEGUNDO RENACIMIENTO
EN ARAGÓN**
Pintura y Escultura
1540-1580



Centro de Estudios Turiasonenses
Institución «Fernando el Católico»

Tarazona

1996

Publicación número 35
del
Centro de Estudios Turiasonenses
y 1.794 de la Institución «Fernando el Católico»
(Excma. Diputación de Zaragoza)
Plaza de España, 2
50071 ZARAGOZA
Tff.: 34(9) 76 28 88 78/9 - Fax: 28 88 69

FICHA CATALOGRÁFICA

CRIADO MAINAR, Jesús

Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón: pintura y escultura 1540-1580 / Jesús Criado Mainar.— Tarazona : Centro de Estudios Turiasonenses, 1996.

872 p. : il. ; 24 cm

Bibliografía : p. 665-688

ISBN 84-7820-325-7

1. Aragón-Arte y sociedad. I. Centro de Estudios Turiasonenses, ed.

© Jesús Criado Mainar

© De la presente edición, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución «Fernando el Católico»

I.S.B.N.: 84-7820-325-7

Depósito Legal: Z-3.338/96

Impresión: S. Coop. Librería General. Pedro Cerbuna, 23. 50009 Zaragoza.

IMPRESO EN ESPAÑA

PRESENTACIÓN

Como profesor universitario he gozado, sin duda alguna, de numerosos privilegios inherentes a mi condición de trabajador de la enseñanza. No es el menor de ellos la provechosa necesidad de actualizarme sin desmayo en las materias de mi especialidad, para así poder transmitir a mis alumnos unos conocimientos que están siempre en permanente proceso de construcción. Asimismo estimo como otro de estos privilegios la oportunidad de «renacer» en cierto modo con cada nueva promoción universitaria, al contacto con sus inquietudes y problemas propios.

Todas estas reflexiones se me agolpan fugaces a la hora de abordar la presentación de este importante libro de Jesús Criado Mainar sobre Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura. 1540-1580, que constituye una versión comprimida y apurada de su tesis doctoral en Historia del Arte defendida en la Universidad de Zaragoza el 26 de septiembre de 1994 y dirigida por este presentador. Puesto que no todas las promociones universitarias pasan con idéntica actitud ante la enseñanza del profesor ni su contacto es igualmente enriquecedor. En este sentido recuerdo con nostalgia y con especial cariño a los alumnos de Historia del Arte pertenecientes a la promoción de Jesús Criado, que asumieron la tarea discente universitaria como un compromiso crítico y vivificante, que transformó en buena medida toda su trayectoria vital. En aquella aula se sentaban entre otros, además del autor, Juan José Borque, José Francisco Casabona, José Manuel López, Javier Paricio, Pilar Poblador...

Si he querido rememorar todo esto es porque en mi opinión Jesús Criado Mainar representa de modo singular, por su dedicación tenaz y por su generosidad investigadora así como por su hombría de bien, a lo mejor de aquella brillante promoción universitaria que he mencionado. Y he deseado expresarlo con toda rotundidad antes de entrar a contextualizar y valorar su aportación científica en el presente libro.

No piense el lector que ésta es una «ópera prima», ya que la trayectoria historiográfica de Jesús Criado es bien rica y dilatada y ello con el mérito añadido de haberla construido en solitario y con gran esfuerzo personal, fuera del «currículum» universitario al uso, en el que personas tan valiosas como él y otros de su generación no han tenido cabida. El autor ha cultivado temas y ha explorado incansable archivos relacionados de modo preferente y coherente con el ámbito cronológico del siglo XVI, con el territorial del binomio Tarazona - Monasterio de Veruela y con el temático de las artes plásticas. Un recorrido por su bibliografía, que puede verse recogida en la

presente obra, dará buen testimonio de lo que digo. Pero no quiero dejar de destacar expresamente por su importancia madrugadora en el panorama historiográfico aragonés, ya que pronto cumplirá una década, su excelente monografía sobre El círculo artístico del pintor Jerónimo Cósida, obra editada en Tarazona ya en 1987.

Esta vocación personal investigadora bien definida le indujo a acotar como tema para su tesis doctoral el estudio de las artes plásticas en el valle medio del Ebro entre 1540 y 1580, acotación que bien merece una glosa justificativa para los ámbitos —temático, cronológico y territorial— elegidos, en concordancia y coherencia con otros proyectos de investigación sobre arte aragonés, entonces en curso y ahora todos ya felizmente cumplidos. En efecto, para la acotación del ámbito territorial se tuvo en cuenta la circunstancia de que el profesor Ernesto Arce Oliva dedicaba su tesis doctoral a la escultura del siglo XVI en Teruel a la vez que la profesora Teresa Cardesa García hacía lo mismo con Huesca, mientras que la acotación del ámbito cronológico vino determinada por la existencia de un bien nutrido grupo de investigadores (Rosalía Calvo, Ángel Hernansanz, María Luisa Miñana, Fernando Sarriá y Raquel Serrano) que, dirigidos por la profesora María Isabel Álvaro Zamora, impulsaban un ambicioso proyecto de estudio sobre la escultura aragonesa entre 1510 y 1540, también ya felizmente culminado.

Cuando todas las investigaciones mencionadas han visto la luz en diversas e importantes publicaciones, a las que no voy a referirme, pero que pueden constatarse en la bibliografía de la presente obra (a falta del estudio de conjunto del profesor Arce sobre la escultura renacentista y romanista en Teruel, todavía pendiente de edición por el Instituto de Estudios Turolenses) nos llega como complemento y broche de oro esta excelente entrega de Jesús Criado sobre la pintura y la escultura aragonesas entre 1540 y 1580, época que no por casualidad coincide con la actividad artística del pintor Jerónimo Cósida, a quien el autor dedicara otrora su monografía ya mencionada de 1987. Así, pues, el panorama de las artes plásticas en Aragón durante el siglo XVI queda totalmente perfilado.

No creo descubrir nada para el lector interesado si subrayo el interés del período estudiado en este libro, que el autor prefiere calificar de Segundo Renacimiento, durante el que en Aragón y a diferencia del Primer Renacimiento los retablos de pintura van a dominar sobre los de escultura, con nombres tan rotundos como los de Jerónimo Cósida o de los italianos Tomás Peliguet y Pietro Morone, todo ello sin menoscabo de la actividad escultórica de la poco conocida generación del Segundo Renacimiento o de grandes figuras llegadas de otros talleres de fuera como Arnao de Bruselas y Juan de Anchieta. Sobre toda esta actividad plástica proyecta un foco de luz nueva con destacado aporte documental esta magnífica obra de Jesús Criado, que ha servido al tema con unas extraordinarias dotes de honestidad y rigor investigadores.

Además es de estricta justicia reconocer tanto al Centro de Estudios Turiasonenses como a la Institución «Fernando el Católico» su pleno acierto en la generosa edición de esta obra, con la que se completan y culminan con gran brillantez las destacadas aportaciones sobre el tema aparecidas en estos últimos años.

GONZALO M. BORRÁS GUALIS

Catedrático de Historia del Arte
de la Universidad de Zaragoza

AGRADECIMIENTOS

El presente libro constituye la publicación revisada y actualizada de mi tesis de doctorado, defendida en la Universidad de Zaragoza el 26 de septiembre de 1994 ante el tribunal integrado por los doctores M^a Isabel Álvaro Zamora —presidente— y M^a Concepción García Gainza, Carmen Gómez Urdáñez, José I. Gómez Zorraquino y Fernando Marías Franco —vocales—, que le otorgaron la calificación de «apto cum laude». Vaya para ellos el primer reconocimiento.

En los años ocupados por la recogida de datos y redacción del texto han sido numerosos los apoyos, ayudas y consejos que han hecho posible esta investigación. Ante todo, deseo agradecer la sólida tutela del doctor Gonzalo M. Borrás Gualis, que ha tenido la cortesía de dirigirla desde su gestación ya lejana, allá por 1986. Asimismo el respaldo y el estímulo, tanto intelectual como personal, de la doctora M^a Isabel Álvaro Zamora, particularmente en los momentos más difíciles.

Otro tanto he de decir de Ángel Hernansanz Merlo, M^a Luisa Miñana Rodrigo y Raquel Serrano Gracia, con quienes he tenido el privilegio de compartir varios proyectos paralelos a éste. Fruto del intercambio de opiniones e inquietudes han surgido muchas de las ideas vertidas en estas páginas. Con José C. Escribano Sánchez y M^a Teresa Ainaga Andrés anduve mis primeros pasos en el campo de la investigación y a ellos debo más que a nadie el afecto que siento por los excepcionales monumentos erigidos en Tarazona —su ciudad— durante las décadas centrales del Quinientos.

Con Jesús A. Orte Ibustreta mantengo una obligación muy especial, pues a él se debe —entre otras muchas cosas— la mayor parte del material fotográfico elaborado para el desarrollo del trabajo. También deseo agradecer la colaboración prestada en distintas esferas por Bernabé Cabañero Subiza, I. Javier Bona López y Juan J. Borque Ramón.

De precepto es recordar las facilidades brindadas por los encargados y el personal de todos los archivos consultados, así como por los cabildos catedralicios y los párrocos responsables de la custodia de las obras de arte aquí analizadas.

También mencionaré la cooperación y ayuda recibidas de Isabel Ainaga Andrés, M^a Pilar Berberana Huerta, Ana I. Bruñén Ibáñez, José F. Casa-

bona Sebastián, M^a Carmen Criado Mainar, M^a Victoria Díez Legórburu, Tomás Domingo Pérez, Fernando Giménez Villar, Vicente González Martínez, Luis Gracia García, Lucio Lalinde Poyo, Carmelo Lasa Gracia, M^a Pilar y José M. Led Huerta, Amado Melero Vallejo, Isidoro Miguel García, Pedro A. Paracuellos Massaro, Javier Paricio Royo y Ángel L. Saldaña Oliete.

Mi cariño para mis padres, por su aliento cuando las dificultades han estado a punto de hacer zozobrar la empresa, y para Eusebio Mainar Lahoz por su comprensión y sentido común. La deuda contraída con mi mujer es imposible de reflejar sobre el papel.

Resta agradecer a la Institución «Fernando el Católico» de la Excma. Diputación de Zaragoza su generosidad al apoyar la edición de este trabajo por el Centro de Estudios Turiasonenes.

Tarazona, octubre de 1995.

RELACIÓN DE ARCHIVOS CONSULTADOS

La documentación inédita aportada en este trabajo procede de los siguientes fondos archivísticos:

- Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza [A.C.S.Z.].
- Archivo de la Catedral de Tarazona [A.C.T.].
- Archivo Diocesano de Tarazona [A.D.T.].
- Archivo Diocesano de Zaragoza [A.D.Z.].
- Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza [A.D.P.Z.].
- Archivo Episcopal de Tarazona [A.E.T.].
- Archivo Histórico de Protocolos de Borja [A.H.P.B.].
- Archivo Histórico de Protocolos de Calatayud [A.H.P.C.].
- Archivo Histórico de Protocolos de La Almunia de Doña Godina [A.H.P.L.A.].
- Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.T.].
- Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [A.H.P.Z.].
- Archivo Histórico Provincial de Huesca, Sección de Protocolos [A.H.P.H.].
- Archivo Municipal de Borja [A.M.B.].
- Archivo Municipal de Tudela, Sección de Protocolos [A.M.Td.].
- Archivo Parroquial de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza [A.P.N.S.P.Z.].
- Archivo Parroquial de San Andrés de Calatayud [A.P.S.A.C.].
- Archivo Parroquial de San Andrés de Tarazona [A.P.S.A.T.].
- Archivo Parroquial de San Felipe de Zaragoza [A.P.S.F.Z.].
- Archivo Parroquial de San Gil de Zaragoza [A.P.S.G.Z.].
- Archivo Parroquial de San Juan el Real de Calatayud [A.P.S.J.C.].
- Archivo Parroquial de Santa María de Borja [A.P.S.M.B.].
- Archivo Parroquial de San Pablo de Zaragoza [A.P.S.P.Z.].
- Archivo Parroquial de Valtierra [A.P.V.].

EL RELEVO GENERACIONAL

La principal aportación aragonesa al arte español del Renacimiento reside en el excepcional nivel alcanzado por sus talleres escultóricos en el período 1509-1547. Este éxito, favorecido en buena medida por una sólida tradición que había convertido a Zaragoza en uno de los centros peninsulares más destacados en el ámbito de las artes plásticas en los cincuenta años anteriores, no hubiera cuajado sin la fecunda labor de artistas foráneos de la talla de Damián Forment, Gabriel Joly o Juan de Moreto. La llegada de Forment hacia 1509 a la ciudad del Ebro para hacerse cargo del banco del retablo mayor de Nuestra Señora del Pilar coincide con el inicio del declive de Gil Morlanes *el Viejo*, el más acreditado representante del gótico final en Aragón¹ y, en cierto modo, puente hacia el Renacimiento². En años sucesivos entran en escena su hijo Gil Morlanes *el Joven* (doc.1511-1547, +1550), el picardo Gabriel Joly (doc.1514-1538, +1538) y el florentino Juan de Moreto (doc.1520-1547, +1547). Ellos completan el grupo de grandes maestros de este núcleo creador³, sin duda uno de los pioneros en la introducción del nuevo estilo en los reinos de la recién unificada monarquía hispana.

Durante esta etapa dorada el foco zaragozano no solo alumbró empresas señeras en el contexto hispano, sino que también formó a jóvenes artífices oriundos de otros lugares que con los años habían de extender la influencia de sus obradores a puntos muy lejanos de la geografía hispana. Basta recordar personalidades tan significativas como Lucas Giraldo, Gregorio Pardo y Arnao de Bruselas, colaboradores de Forment en distintas

¹ Una profunda revisión de su obra en JANKE, R. S., 1985, pp. 61-80.

² Recuérdese su relación con proyectos como el retablo mayor de Montearagón –contratado en 1506–, en el que se advierte el nuevo estilo en varias escenas del banco y, sobre todo, en la portada de Santa Engracia de Zaragoza (ZABAY, J., 1922, pp. 35-37; ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 96-98; HERNANDEZ MERLO, Á., 1993 (II), pp. 252-255). También intentó acceder a la contratación del retablo mayor de Nuestra Señora del Pilar (MAÑAS BALLESTÍN, F., y PÉREZ GONZÁLEZ, M^a D., 1989, pp. 271-276).

³ El estudio de conjunto más actualizado de los protagonistas de este centro es el de SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, pp. 248-275.

etapas⁴, o como Juan de Beaves, discípulo aventajado de Joly⁵. No en vano, el mejor método para evaluar el verdadero potencial creador de un centro artístico pasa por calibrar lo que es capaz de exportar más allá de sus fronteras⁶.

Probablemente el fuerte liderazgo ejercido por los profesionales de la gubia sobre el mercado artístico en los compases iniciales del Quinientos retrasara la aceptación de los postulados renacentistas en el campo pictórico. A pesar de que las fuentes corroboran el uso de los nuevos sistemas ornamentales *al romano* desde una fecha tan temprana como 1496⁷ y de que los primeros años del nuevo siglo asistirían a la ejecución de conjuntos tan sugestivos como los retablos del monasterio de Sijena⁸ o, sobre todo, el mayor de la colegiata de Santa María de Bolea⁹, en realidad el ambiente no era propicio para el profundo cambio artístico requerido.

Da la sensación de que, en general, los escultores relegaron a los pintores a una posición desfavorable que sólo les permitiría acceder a encargos de atractivo menor. De este modo se habría vedado el asentamiento de maestros extranjeros adiestrados en el manejo del nuevo y difícil lenguaje renaciente mientras que los locales se contentaban en el mejor de los casos con una tímida revisión de sus adocenados estilos. En este incierto horizonte, la única figura de verdadero mérito al margen de los fugaces y enigmáticos maestros de Bolea y Sijena es Pedro de Ponte (doc.1502-1530, +1532). Su arte¹⁰, de fuerte sabor nórdico, se sitúa a distancia de los postulados estéticos defendidos por los escultores coetáneos resultando plenamente representativo de la realidad general.

Habrà que esperar hasta la década de 1530, en un momento en que los talleres aragoneses de escultura habían alcanzado el cénit de su desarrollo, para percibir signos inequívocos de las transformaciones que afectaban al colectivo de los pintores. Desde 1527 consta la residencia en Zaragoza del toledano Alonso de Villaviciosa (doc.1527-1534) y desde 1528 la de Juan Fernández Rodríguez (doc.1528-1544, +1546) —procedente con

⁴ GÓMEZ URDÁNEZ, C., 1988 (I), p. 45, nota n.º 147; SARRIÀ ABADÍA, F., *et alt.*, 1989, p. 103, n.º 26, y BUSTAMANTE GARCÍA, A., 1988, p. 168, nota n.º 4 [aprendizaje de Gregorio Pardo]; SARRIÀ ABADÍA, F., *et alt.*, 1989, p. 102, n.º 6 [aprendizaje de Lucas Giraldo]; MORTE GARCÍA, C., y AZPILIGUETA OLAGUE, M., 1989 (II), p. 68, doc. n.º 2 [aprendizaje de Arnau de Bruselas].

⁵ SARRIÀ ABADÍA, F., *et alt.*, 1989, p. 103, n.º 29 [aprendizaje de Juan de Beaves].

⁶ A este respecto, véanse las apreciaciones de MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1991, pp. 50-53.

⁷ CRIADO MAINAR, J., 1992 (I), p. 398; ÁLVARO ZAMORA, M.ª I., 1993, pp. 116-118.

⁸ NAVAL MAS, A., 1992, pp. 39-49; MORTE GARCÍA, C., 1994 (I), pp. 168-173.

⁹ Las últimas aportaciones sobre este controvertido maestro en ÁVILA PADRÓN, A., 1987, pp. 61-70; MORTE GARCÍA, C., 1993, pp. 83-91.

¹⁰ Una reciente revisión en MORTE GARCÍA, C., 1992, pp. 22-24.

probabilidad también de Castilla—. Por las mismas fechas comienza su andadura Jerónimo Vicente Vallejo (doc.1527, 1532-1591, +1592), cuya formación hoy sabemos debió completarse en tierras del obispado de Sigüenza. Sus primeras obras conservadas testimonian la asunción de un lenguaje plenamente *al romano* que tiene su referencia principal en la obra de Leonardo y, en menor medida, Rafael. Por primera vez los maestros del color se hallaban en disposición de competir con los de la escultura sirviéndose de idénticas armas.

No obstante, es importante advertir que estos artífices configuran la vanguardia estética de la época y que su trabajo conviviría aún por años con el de colegas menos avanzados —como Martín García— o de maneras más exóticas —caso de Pedro de Vitoria, antes conocido como maestro de la Seo¹¹—. Sin embargo el proceso era irreversible y se consolidaría tras la instalación del primer pintor italiano documentado del Renacimiento aragonés: Tomás Peliguet (doc.1538-1579), portador de un estilo aún más avanzado que tomaba sus modelos del arte maduro de Rafael y de sus primeros discípulos romanos, sin renunciar a interesantes sugerencias de corte miguelangelesco.

Alcanzamos así el año 1540, en medio de un panorama en plena efervescencia. Será a partir de entonces cuando la renovación en clave renacentista de la pintura aragonesa cuaje en proyectos comparables a los que los profesionales de la escultura habían materializado a lo largo de los treinta años anteriores, justo cuando éstos se enfrentaban al inexcusable relevo generacional.

Entre 1538 y 1547 desaparecieron los impulsores del foco aragonés del Primer Renacimiento. Su rica herencia plástica quedó en manos de algunos de sus discípulos, por desgracia no siempre los mejores. Así, a los Forment, Joly o Moreto sucedieron hombres como Juan Pérez Vizcaíno (doc.1530-1565, +1565) y Bernardo Pérez (doc.1523-1560), colaboradores del picardo en la década de 1530. Miguel Peñaranda (doc.1515-1547, +1548), el individuo de mayor edad de todo el grupo, sólo empezó a contratar obras de forma independiente tras el fallecimiento de Forment, su patrón durante las décadas anteriores.

Más jóvenes eran Domingo Tarín (doc.1532-1567, +1573), Juan de Liceyre (doc.1531-1561) y Pedro Moreto (doc.1544-1555, +1555), hijo del florentino. Mientras que Tarín aprendió el oficio de mazonero con Juan de Moreto, los dos últimos se ejercitaron en los rudimentos del arte de la imagería respectivamente en los obradores de Forment y Vizcaíno, aunque no cabe duda de que cuando Pedro se instaló con su maestro ya había

¹¹ La identificación del maestro de la Seo con Pedro de Vitoria como autor de las puertas del retablo de la capilla de San Juan Evangelista de la Magdalena de Tarazona en CRIADO MAINAR, J., 1992 (I), p. 412, y pp. 435-436, doc. n° 10.

recibido un adiestramiento básico junto a su padre. Para concluir recordaremos a Francisco Carnoy, un artífice más modesto que dio sus primeros pasos bajo la tutela de Juan de Moreto, tras cuya muerte completó su formación con Jerónimo Nadal —doc. n.º 12.

La producción de este nuevo colectivo de artífices que surge en el firmamento zaragozano en los años cuarenta se caracteriza en lo formal por la perpetuación de las soluciones consagradas por sus maestros. En justicia, parece más correcto hablar de continuidad y de un cierto eclecticismo que de cambio hacia otra etapa supuestamente fundada en propuestas más innovadoras¹². No extraña que en el transcurso de la década de 1550, en la que se concentra el grueso de su actividad, la situación del mercado plástico cesaraugustano —y, por extensión, el de todo Aragón— experimentara cambios profundos que tuvieron como consecuencias más notorias la pérdida de pujanza del centro artístico de la ciudad del Ebro y su consiguiente fragmentación en beneficio de otros núcleos comarcales limitados hasta entonces al papel de meras comparsas. A la vez, el agotamiento de la escultura zaragozana favoreció el que los principales pintores de la ciudad incrementaran de manera gradual su predicamento en el mercado artístico hasta acabar dirigiendo en buena medida el trabajo de los hombres de la gubia.

La situación no variaría de modo sustancial cuando en los años sesenta esta generación de escultores dejó su plaza a otra en la que los nombres más significativos ya no correspondían como hasta entonces a imagineros, sino a mazoneros y entalladores. Jerónimo de Mora (doc.1547, 1559-1572, +1572), Diego de Orea (doc.1559-1563, +1563), Francisco Carnoy (doc.1545-1572) o Gaspar Ferrer (doc.1567-1572, +1572) orientaron de modo preferente sus talleres hacia la confección de arquitecturas líneas de retablos destinadas a ensamblar paneles de pincel, dada la creciente demanda de este tipo de obras, en detrimento de los tradicionales retablos de escultura. No obstante, siguieron existiendo artífices que como Juan Rigalte (doc.1559-1603, +1603) mantuvieron obradores de composición y objetivos comerciales más cercanos a lo habitual en la etapa anterior.

El inmovilismo de la escultura aragonesa de las décadas centrales del siglo tuvo adecuado contrapunto en la permanente efervescencia que agitó las disciplinas del color por los mismos años¹³. Tanto los modelos figurativos como los postulados estéticos conocerían una revisión continuada a partir de la entrada en escena de Jerónimo Vallejo Cósida, a la que no es ajena el asentamiento de artistas extranjeros portadores de estilos de vanguardia como Tomás Peliguet, Pietro Morone (doc.1548-1576, +1577) o Rolán Moys (doc.1571-1592, +1593).

¹² Esta generación ha sido analizada por HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 85-210.

¹³ A este respecto, véase el análisis de CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 15-27.

No resulta difícil concluir que carece de sentido buscar algún tipo de unidad estilística entre las diferentes propuestas formuladas en el mundo pictórico aragonés durante el período 1540-1580, puesto que concurren opciones muy variadas que van desde el acendrado clasicismo del Alto Renacimiento romano hasta el más puro miguelangelismo, pasando por el lenguaje de la *maniera* —asimilado con dificultad— y sin dejar de lado aportaciones de corte veneciano. Sin embargo, esta diversidad queda relegada a un prudente segundo plano al analizar la novedosa forma de entender el ejercicio de la profesión puesta en práctica por los protagonistas del proceso, que de modo sistemático prima las facetas más liberales y, por tanto, más estrictamente artísticas del oficio.

Esta traslación a suelo aragonés de un problema tan propio del *Cinquecento* italiano constituye una de las principales señas de identidad de lo que hemos dado en llamar Segundo Renacimiento. Sin embargo, el epígrafe —engñoso, como todos los que intentan normalizar fenómenos en esencia diversos— tiene su origen en el mundo de la escultura y, en realidad, surge por exclusión de otros dos: el Primer Renacimiento y el Romanismo.

Bajo aquél se ha venido incluyendo tanto en Aragón como en otros centros peninsulares la actividad de los maestros responsables de la asimilación del nuevo lenguaje de raigambre clásica importado de Italia en las primeras décadas del Quinientos, un proceso que, como se sabe, presenta notables oscilaciones cronológicas según las zonas¹⁴. El segundo, de uso más universal, caracteriza un movimiento de significación comparable que tiene su germen en la incorporación al foco vallisoletano de Gaspar Becerra a finales de los años cincuenta tras su paso por el taller romano de Giorgio Vasari y su colaboración con hombres como Daniele Volterra y Pellegrino Tibaldi. El trabajo de Becerra rindió como fruto más evidente la introducción en la escultura española de los postulados estéticos de Miguel Ángel. Pero sus seguidores no sabrían repetir el equilibrio que existe entre sus monumentales escenas y el marco arquitectónico que las engarza, de total actualidad. A la postre fue su nueva concepción de la arquitectura junto a una simplificación de su estilo plástico lo que actuaría como elemento renovador de la retabística peninsular¹⁵.

Como ya se indicó, el telón del Primer Renacimiento cae en Aragón ca.1547 con la extinción física de sus máximos exponentes, a pesar de que

¹⁴ Para el caso concreto de la escultura aragonesa, centrado en el estudio de la introducción de las novedades renacentes en la arquitectura de los retablos, véase SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, *passim*.

¹⁵ La tipología del retablo romanista ha sido analizada por GARCÍA GAINZA, M^a C., 1987-1988-1989, pp. 85-98. Sobre Gaspar Becerra sigue siendo básico MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1969, pp. 327-356. De interés es el análisis formal del retablo mayor de Astorga realizado por MARIAS FRANCO, F., 1989, pp. 606-607.

sus epígonos lo prolonguen hasta casi 1560. Sin embargo, las propuestas romanistas no llegarán al reino hasta diez años después, generalizándose su empleo en fecha cercana a 1580. Atendiendo a estas cuestiones parece, pues, que el calificativo idóneo para este período transicional, comprendido a grandes rasgos entre 1540 y 1580, es el de Segundo Renacimiento dado que la nota dominante en el mismo es la continuidad respecto a la etapa anterior y aun a pesar de que en los años finales los signos de cambio resultaran más que patentes. Así, adoptaremos el criterio operativo de contemplar bajo este epígrafe no sólo el grueso de las manifestaciones auspiciadas en el campo de la escultura aragonesa en esos años, sino también en el más fértil de la pintura, aun siendo conscientes de las dificultades tanto de método como de estilo que ello entraña.

Existe, por ende, un cúmulo de factores que vinculan casi de modo indisoluble el desarrollo de la escultura al de la pintura durante el Segundo Renacimiento en Aragón, muy en especial la progresiva dependencia de la primera respecto a la segunda en cuanto a innovaciones formales y estructurales, en evidente sintonía con —en realidad, como resultado de— la nueva situación del mercado. En nuestra opinión, este hecho hace aconsejable la revisión conjunta de ambas disciplinas aun sin olvidar la naturaleza diversa de uno y otro arte.

Hemos mencionado que una de las consecuencias más significativas de la pérdida de pujanza en los obradores escultóricos de la capital tras la desaparición de los grandes maestros del Primer Renacimiento es la descentralización en beneficio de algunos núcleos comarcales que como Tarazona, Calatayud, Huesca o Teruel, habían pertenecido hasta entonces a la órbita cesaraugustana. Esta realidad, recientemente puesta en tela de juicio¹⁶, obliga a considerar una serie de nuevos factores en el mecanismo de producción de obras artísticas, ausentes del período anterior, que complican el panorama plástico aragonés pero a la vez lo hacen más variado.

Sin duda, algunas de las conclusiones a las que se llegará a través de nuestro estudio podrían extenderse también a esferas como las de la platería o el bordado. No en vano, la función rectora ejercida por las artes mayores sobre las tradicionalmente tenidas por menores permaneció inalterada. Sin embargo, no nos ocuparemos de ellas, salvo en aquellos casos en los que conste la intervención de pintores o escultores en el diseño de obras de este género. Tampoco nos detendremos —muy a nuestro pesar— en la escultura decorativa aplicada sobre la arquitectura con la salvedad de aquellos trabajos ejecutados en conjuntos plásticos que sean objeto de nuestra atención. Si, en general, la platería aragonesa del período ha merecido algunos ensayos meritorios, tanto el bordado como la escultura arquitectónica —confiada casi siempre en Aragón a la especie profesional de los *mazoneros de aljez*— siguen siendo campos de investigación todavía por hollar.

¹⁶ BUSTAMANTE GARCÍA, A., 1994 (I), p. 55.

EL EJERCICIO DE LA PROFESIÓN ARTÍSTICA

El desarrollo de la actividad profesional de los artistas plásticos del Segundo Renacimiento en Aragón constituye un atractivo campo de estudio en el que confluyen cuestiones muy diversas pero que, ante todo, viene determinado —si fijamos nuestra atención en los máximos— por la influencia de las nuevas ideas llegadas de Italia. Dentro de una sociedad articulada a partir de la herencia institucional de la Edad Media, en la que las agrupaciones gremiales regían hasta los más nimios detalles de la práctica laboral, poco a poco se dejarían sentir los ecos de una forma más elitista de entender la actividad artística, empeñada en anteponer la faceta creadora —y, por tanto, su fundamento intelectual— a la estrictamente artesanal y manual.

Quien mejor representa este cambio de actitud es Jerónimo Vallejo *alias* Cósida (doc.1527, 1532-1591, +1592), pintor del arzobispo Hernando de Aragón¹. Este hombre de gusto exquisito y orgullo exacerbado fue el árbitro artístico de la Zaragoza del tercio central del siglo. Los numerosos documentos autógrafos que de él conservamos delatan una sólida formación teórica aun a pesar de que por el momento la fortuna nos ha impedido conocer la composición de su biblioteca. Nadie hasta entonces había gozado en el reino del favor personal de un mecenas tan importante durante tanto tiempo, y ello aun a pesar de que su falta de capacidad o interés por renovar sus códigos figurativos le dejara muy pronto al margen de las corrientes estéticas de vanguardia.

A este artífice, nacido con probabilidad en la ciudad del Ebro pero formado en la Castilla de los últimos años veinte o los primeros treinta, hay que atribuir un papel impulsor en la mayoría de los cambios que a lo largo de las décadas centrales del Quinientos se habían de producir en el modo de entender el ejercicio de la profesión artística. Desde luego, nada más lejos de nuestra intención que ver en él a una figura del alcance de

¹ Sobre Jerónimo Vallejo Cósida pueden consultarse MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1979, pp. 71-80; CRIADO MAINAR, J., 1987, *passim*; MORTE GARCÍA, C., 1990 (III), pp. 122-126; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 27-55.

un Alonso Berruguete, pero no cabe duda de que en cierto modo desempeñó un cometido de trascendencia comparable en estas tierras.

Pero al lado de esos máximos que con tanta justicia representa Cósida, existía una realidad mucho más tradicional supeditada a la inercia de las instituciones gremiales. A lo largo del Segundo Renacimiento las cofradías de naturaleza laboral continuaron rigiendo —con éxito dispar— cuestiones tan trascendentales como la formación, la fijación de las categorías profesionales o el acceso a la maestría. En este marco, de acusado conservadurismo, siguieron organizándose los talleres sin menoscabo de que sus titulares intentaran urdir su estrategia laboral con creciente frecuencia al margen de la normativa legal. No menos estimulante es analizar la problemática encaminada a calibrar el progresivo afianzamiento de la componente intelectual dentro del ejercicio de la actividad artística, tanto en su soporte formativo como en los aspectos de pura creación.

REGULACIÓN DE LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA POR LAS INSTITUCIONES GREMIALES

Cualquier estudio del ejercicio profesional de pintores y escultores en la época que nos ocupa ha de partir de una definición del marco legal en el que los artífices se desenvolvían. En el Quinientos, las aún por mucho tiempo poderosas cofradías gremiales supervisaban en las ciudades importantes todo lo relacionado con la formación y la práctica del oficio, aunque el grado de control real que podían llegar a ejercer variaba mucho en función de las circunstancias de cada momento. En Aragón, las cofradías zaragozanas son las que con más fidelidad retratan el panorama general. Su fuerza o debilidad oscila a la sombra de los cambios introducidos con el paso de los años en la coyuntura del mercado, sin permanecer ajenas a la nueva forma de entender la actividad artística postulada por el Renacimiento italiano pero sin llegar a romper en ningún momento el ordenamiento vigente².

LAS CORPORACIONES DE PINTORES Y ESCULTORES

Agentes básicos en la regulación del mercado de trabajo, las cofradías gremiales constituyen una fuente de información capital para desentrañar tanto las relaciones laborales entre los artífices como los mecanismos para

² Deseo agradecer a la Dra. Carmen Gómez Urdáñez su amabilidad tanto por prestarse a revisar la redacción definitiva de este apartado como por sus atentas sugerencias al respecto.

su formación e inserción profesional. Resultado de la consideración artesanal —y, por tanto, no liberal— de su ocupación, pintores y escultores estuvieron sometidos en buena medida a lo largo del Renacimiento al control de estas instituciones.

En cuanto a los artífices del pincel, consta la existencia de una única corporación en todo el reino, la cofradía de San Lucas de Zaragoza, cuyas ordenaciones aprobó Fernando el Católico en 1502³. Poco después, en 1517, *las muchas diferencias e debates sobre cosas de la dicha arte de pintura* motivaron la delimitación de un nuevo marco legal, mucho más preciso, que atendía a múltiples aspectos⁴. Debió dejar indefiniciones que parece suscitaron algunas controversias en 1528, cuando la institución se vio forzada a nombrar varios procuradores encargados de *dirimir qualesquiera diferencias que haya entre los dichos confrayres sobre cosas concernientes en bien de la dicha confraria e arte*⁵.

La asociación gremial de San Lucas perviviría sin cambios trascendentes hasta que en 1666 los pintores abandonaran su disciplina, instaurando a su vez los doradores en 1675 una nueva organización que si bien heredó los aspectos religiosos y asistenciales de la primitiva, fue dotada por el municipio de un ordenamiento laboral específico que regulaba el ejercicio de su quehacer⁶. Esta separación vino motivada por el deseo de los pintores de ver reconocida la ingenuidad y liberalidad de su ocupación, que les llevó a elevar un erudito y bien documentado memorial ante las cortes del reino de 1677-1678, resuelto favorablemente el 4-XII-1677⁷. De este modo, el colectivo cesaraugustano iba a ser el primero del país en alcanzar tan sustancial prerrogativa.

Mientras que las ordenaciones de 1502 no establecían categorías profesionales, el reglamento de 1517 distingue entre pintores de retablos, de cortinas y doradores. Por esas mismas fechas en las principales ciudades de la Corona de Aragón los maestros del pincel estaban jerarquizando el ejercicio de su profesión con criterios similares⁸. En 1512 la cofradía de

³ MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 133-135, doc. n° 2. El texto refiere que el altar de San Lucas se hallaba en el convento de San Francisco, aunque no hace alusión expresa a si ya era propiedad de los pintores.

⁴ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 3-9.

⁵ SAN VICENTE PINO, Á., 1988, vol. I, p. 123, doc. n° 85; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), p. 10, nota n° 12.

⁶ El análisis de la separación de ambos colectivos y el estudio del nuevo gremio en ANSÓN NAVARRO, A., 1987, pp. 485-511. El tenor de las ordenaciones de 1675 es recogido por SAN VICENTE PINO, Á., 1988, vol. II, pp. 220-224, doc. n° 477.

⁷ Sobre esta cuestión véase ANSÓN NAVARRO, A., 1993, pp. 33-38 y pp. 213-215, doc. n° 1. Contiene bibliografía y puntuales referencias a las anteriores publicaciones del memorial presentado ante las cortes por los *profesores de pintura*.

⁸ Aunque excepcionales, también hay constancia de la promulgación de ordenamientos similares en ciudades de otros reinos peninsulares desde fechas tempranas. Así, en 1497

Nuestra Señora de la Claustra de Mallorca daba cabida a pintores de retablos y de cortinas⁹, y siete años después los maestros del color de Barcelona se desligaban de la cofradía de San Esteban de los freneros para vertebrar su propia entidad bajo el patronazgo de San Lucas diferenciando entre pintores de retablos, de cortinas y —aunque no se les cite de modo explícito— doradores¹⁰. Por último, Valencia asistió en 1520 a un intento fallido de instauración de una corporación bajo la, en teoría, más avanzada fórmula del colegio a manos de los pintores figurativos, es decir, de retablos y de cortinas¹¹.

Ensambladores, entalladores, mazoneros e imagineros carecieron de asociación gremial propia a lo largo del Renacimiento. En las principales localidades aragonesas permanecieron integrados en las que aglutinaban a maestros de obras, cuberos, torneros y carpinteros. Tal sucedió, desde luego, en Zaragoza, en donde la poderosa cofradía de la Transfiguración, San Esteban y San José contempló la participación de los profesionales de la escultura. También se documentan agrupaciones de signo parecido en Huesca¹², Barbastro¹³ y Épila¹⁴, aunque sólo la oscense amparaba a los escultores. Por contra, en Calatayud no se fundaría una institución de esta naturaleza hasta 1625, aunque desconocemos qué segmentos profesiona-

el concejo de Córdoba concedía ordenaciones a los artífices del pincel, diferenciando entre pintores de la *morisco* —especializados en la policromía de techumbres ligneas—, de sargas y de *imaginería* o retablos (RAMÍREZ DE ARELLANO, R., 1915, pp. 36-42).

⁹ Existía en la capital de las Baleares una cofradía de pintores bajo patrocinio de San Lucas desde al menos 1486, fecha en la que recibió ordenaciones, que ya diferenciaban entre estas dos categorías. En 1511 se autorizó la constitución de una cofradía de bordadores dedicada a Nuestra Señora de la Claustra a la que se sumaron un año más tarde los pintores, circunstancia que propició la redacción de un nuevo ordenamiento, en lo fundamental muy similar al antiguo (LLOMPART MORAGUES, G., 1980, pp. 27-33, docs. núms. 22 a 24).

¹⁰ La fórmula adoptada fue la del colegio (GUDIOL I CUNILL, J., 1908, pp. 147-156 y 207-214; GARRIGA I RIERA, J., 1986, pp. 60-61).

¹¹ Con anterioridad, los pintores figurativos valencianos habían permanecido al margen de las estructuras gremiales. No así los denominados pintores cofreneros, dedicados a la decoración de todo tipo de cofres y arquetas (FALOMIR FAUS, M., 1994, pp. 28-43, y pp. 102-105, doc. n.º 6). Hasta 1607 no lograrían constituir un colegio propio, todavía de acusado carácter gremial.

¹² La cofradía estaba colocada bajo la protección de San José y Santa Ana (ARCO GARAY, R. del, 1911, pp. 85-93; BARRIOS MARTÍNEZ, M.ª D., 1981, pp. 357-363; CARDESA GARCÍA, M.ª T., 1993, pp. 299-307, doc. n.º 30).

¹³ SALAS AUSENS, J. A., 1981, p. 272. Las ordenaciones municipales de la ciudad de Barbastro de 1583 la mencionan junto a cofradías de fusteros, maestros de obras, cuberos y torneros.

¹⁴ En Épila, bajo la advocación de San José se reunían maestros de obras, fusteros, canteros y tapiadores. La institución, que tenía su sede religiosa en el monasterio de agustinos observantes de San Sebastián, no contemplaba a los profesionales de la escultura, dado que por entonces en Épila no residía ningún ensamblador, mazonero o imaginero (A.H.P.L.A., Martín de Falces, notario de Épila, 1576, ff. 96 v.-97).

les la integraban¹³. Más reciente aún es la referencia a la cofradía del patriarca San José de Tarazona, que en el siglo XVIII se ocupaba de alarifes, carpinteros y cuberos¹⁶.

De todas ellas la más importante fue la zaragozana, cuya creación como entidad religiosa y asistencial remonta a finales del siglo XIV. Sus ordenanzas de naturaleza laboral más tempranas localizadas fueron redactadas en 1466 y sancionadas por la corona en 1477¹⁷, aunque se conserva un ordenamiento de 1446 que ya establece la obligatoriedad del examen¹⁸. Sin embargo, aún no hay certeza de la concurrencia efectiva en la misma de los profesionales de la escultura en una fecha tan tardía como 1533¹⁹.

Derogada la suspensión decretada por las cortes de Monzón de 1528, el municipio concedió nuevas ordinaciones a los cofrades de la Transfiguración en el citado año de 1533²⁰. Por entonces la institución, con capilla en el convento de San Francisco desde al menos 1530²¹, tan sólo acogía a fusteros, maestros de obras y cuberos, aunque a partir de la siguiente década advertimos la progresiva asistencia a sus capítulos de mazoneros e imagineros que irán escalando puestos de responsabilidad en su organigrama interno²².

Con el tiempo la que fue conocida como cofradía de los cinco oficios acabaría por disgregarse. En 1620 el núcleo de los maestros de obras alcanzó personalidad jurídica propia mientras que los escultores, que la tenían desde 1619, retornaban a su seno en 1628²³. Finalmente, en 1655 el concejo otorgaba reglamentación específica a carpinteros, ensambladores,

¹³ Consagrada, como es habitual, a San José (RUBIO SEMPER, A., 1980, p. 11).

¹⁶ VALLEJO ZAMORA, J., 1981, p. 107.

¹⁷ FALCÓN PÉREZ, M^a I., 1986, pp. 140-142, doc. V.

¹⁸ Mencionado por GÓMEZ URDÁNEZ, C., 1988 (I), p. 15, nota n^o 15.

¹⁹ Aunque está documentada la asistencia del mazonero de aljéz Francisco de Casas a un capítulo de la cofradía celebrado en 1530, no debe olvidarse que los especialistas en la talla del yeso permanecieron durante la primera mitad del siglo dentro de la órbita de los oficios de la construcción (SAN VICENTE PINO, Á., 1988, vol. I, pp. 125-127, doc. n^o 87).

²⁰ GÓMEZ URDÁNEZ, C., 1988 (I), pp. 327-328, doc. n^o 65.

²¹ Un documento fechado el 6-XI-1530 regula los servicios que la comunidad religiosa debía prestar a los cofrades en la dicha capilla de la Transfiguración, debajo el coro del dicho monasterio situada (SAN VICENTE PINO, Á., 1988, vol. I, pp. 125-127, doc. n^o 87); obviamente, la vinculación de la institución al convento de los menores había de remontar tiempo atrás. El recinto fue remozado en 1554 (SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 63, doc. n^o 52).

²² La mención documental más antigua localizada que sitúa a un escultor en la cofradía de la Transfiguración corresponde a 1541, año en que Juan de Moreto asistió a la contratación del bordado de un paño de luto de la asociación (ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 335-336). En 1542 Miguel Peñaranda actuaba como mayordomo de la misma (GÓMEZ URDÁNEZ, C., 1988 (I), p. 86).

²³ REDONDO VEINTEMILLAS, G., 1982, pp. 91-92.

entalladores y escultores²⁴. Dedicada a San José, la nueva corporación disponía de altar en el convento de Santa Engracia. Mientras tanto, el desmembramiento se había consumado con el abandono de los torneros en 1613 y de los cuberos en 1654²⁵.

La cofradía oscense tenía por protectores a San José y Santa Ana. Reunía a carpinteros, mazoneros, cuberos, obreros de villa y torneros aunque, al parecer, también incluía a los pintores. Disfrutaba de una capilla en el claustro de San Pedro el Viejo desde 1549. Sus ordenanzas datan de 1547 y las refrendó en 1551 el obispo Pedro Agustín²⁶, habiendo constancia de la aprobación de unos nuevos estatutos en 1595²⁷.

En cuanto a Zaragoza, el entramado legal perfilado por la cofradía de San Lucas para el ejercicio de la actividad de sus afiliados ha sido analizado por CRIADO MAINAR²⁸, mientras que el de la asociación gremial de la Transfiguración mereció un estudio modélico centrado en los apartados de la construcción por GÓMEZ URDÁÑEZ²⁹. No obstante, la falta de normativa específica para los escultores hasta fechas avanzadas del siglo XVII dificulta en muchos momentos la extrapolación de las conclusiones obtenidas por dicha investigadora para los maestros de obras y carpinteros al entorno de ensambladores, entalladores e imagineros. Por último, hay que mencionar las apreciaciones sobre la cofradía oscense publicadas por BARRIOS MARTÍNEZ³⁰ y CARDESA GARCÍA³¹.

Estos ensayos hacen innecesaria una nueva revisión global que, ante todo, sería reiterativa en las cuestiones ya referidas por los citados autores e imperfecta para aquellos extremos sobre los que, por desgracia, los datos continúan siendo insuficientes. Consideramos más prudente limitarnos a reseñar las particularidades advertidas en la actuación de pintores y escultores durante el Segundo Renacimiento por lo que respecta a la vertiente formativa, pruebas de maestría y composición de los talleres. Más atención prestaremos a las relaciones enabladas entre ambos colectivos en materia laboral, así como al cuestionable papel jugado por las corporaciones gre-

²⁴ BOLOQUI LARRAYA, B., 1983, vol. II, pp. 9-24, doc. n.º 3.

²⁵ REDONDO VEINTEMILLAS, G., 1982, p. 91. No obstante, hay constancia de que ya en 1550 la ciudad había dictado un reglamento laboral para los torneros (SAN VICENTE PINO, Á., 1988, vol. I, pp. 230-231, doc. n.º 131).

²⁶ CARDESA GARCÍA, Mª T., 1993, pp. 299-307, doc. n.º 30.

²⁷ ARCO GARAY, R. del, 1911, pp. 85-93.

²⁸ CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 6-15. Véase también GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., 1967, pp. 175-190.

²⁹ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1988 (I), pp. 13-68.

³⁰ BARRIOS MARTÍNEZ, Mª D., 1981, pp. 357-363.

³¹ CARDESA GARCÍA, Mª T., 1993, pp. 34-48.

miales en la regulación de la distribución de los encargos entre los profesionales de ambas artes, en lo que constituye una de las singularidades más notables y de mayor trascendencia plástica del período.

LA FORMACIÓN EN EL SENO DEL OBRADOR. ESCALAS LABORALES Y PRUEBAS DE MAESTRÍA

En fechas recientes MIÑANA RODRIGO³² ha efectuado un exhaustivo análisis del funcionamiento de los obradores escultóricos aragoneses en el transcurso de la primera mitad del siglo XVI que también se adentra en los primeros compases de nuestro período y cuyas conclusiones estimamos válidas en bastantes aspectos para este último. Por contra, no disponemos de una información tan completa para los talleres pictóricos, cuya articulación difiere en algunos puntos de la de los regentados por los hombres de la gubia. Como es lógico, la coyuntura que atravesaban los pintores aragoneses del Segundo Renacimiento, de signo bien distinto a la que vivían los escultores, encuentra reflejo en el modo de organizar su trabajo.

A lo largo de las décadas que nos ocupan la vía de acceso a la práctica del oficio siguió siendo con carácter general el contrato de aprendizaje³³. Quienes pretendían recibir adiestramiento en las disciplinas pictóricas o escultóricas ingresaban en un taller tras la firma de un acuerdo con su titular en un acto al que, con frecuencia, acudían representados por sus padres o tutores por evidentes motivos de edad.

Las *firmas* de aprendizaje del Segundo Renacimiento encauzan las relaciones entre el maestro y su ayudante conforme a unos principios que no difieren en exceso de los habituales en la etapa anterior o de los constatables en otros reinos peninsulares³⁴. Incumbía al maestro hacerse cargo del alojamiento y manutención de su criado durante la vigencia del convenio así como vestirlo, calzarlo y entregarle un nuevo atuendo completo a su finalización. En el transcurso de ese tiempo enseñaría *bien y lealmente* el oficio al aprendiz que, por su parte, debía auxiliarle tanto en su arte como en todo aquello que le exigiera —siempre que fuera *honesto*— sin marcharse, penándose cada día de falta con dos más de trabajo. El joven disfrutaba de amparo en caso de enfermedad, pero las convalecencias recibían un tratamiento similar a las ausencias. Con frecuencia el aspirante había de señalar a una persona que garantizara su respeto a estas cláusulas.

La obligación de vestirlo y calzarlo podía ser suplida por una modesta gratificación económica. Juan Sanz de Tudelilla prometió pagar a Antón

³² MIÑANA RODRIGO, M^a L., 1993 (I), pp. 29-39.

³³ El estudio de los contratos de aprendizaje en los talleres escultóricos zaragozanos de la primera mitad del siglo XVI en SARRIÁ ABADÍA, F., *et al.*, 1989, pp. 91-112.

³⁴ Véanse las apreciaciones efectuadas al respecto por SANCHO SERAL, L., 1925, pp. 811-813.

Pascual 100 sueldos por cada uno de los seis años de servicio pactado, *para su vestir o lo que mas habra menester*³⁵, mientras que Pedro Pertús *menor* se desentendió de este particular cuando se hizo con el concurso de Jaime del Rey tras garantizar la entrega de dos cahíces de trigo a su padre³⁶. El compromiso de facilitar un atuendo completo al expirar el acuerdo también podía ser suplido por una compensación en metálico, que Domingo Bierto y su ayudante Martín Lamiguiz fijaron en 160 sueldos³⁷.

Las faltas injustificadas o el abandono del taller —con la consiguiente ruptura del contrato— se penaban con dinero. Así se previó en la firma de Miguel de Aguerri con Guillem Salbán, pues de huir el joven, Juan de Aguerri, su hermano y fiador, satisfaría al Mallorquín 8 dineros —precio equivalente al coste diario de la manutención— por cada día de servicio consumado y el doble por cada jornada que el criado hubiera permanecido enfermo en las casas del maestro³⁸. En la carta de aprendizaje suscrita en 1567 por Juan Blasco con Pedro Pertús *mayor* dichas compensaciones ascendían respectivamente a 1 y 2 sueldos por día³⁹, importe que se mantuvo cuando casi doce años después Pedro Pertús *menor* se hizo con los servicios de Juan de Lumbierre —doc. n.º 103.

La edad con la que el aprendiz afrontaba la rúbrica de su firma con un maestro podía variar mucho, aunque en la mayoría de las ocasiones oscilaba entre los catorce y dieciocho años, predominando los individuos que se aproximaban a la primera. Del mismo modo, el número de años de vinculación dependía de la edad del muchacho, que solía concluir su compromiso con veinte o veintidós. Así, permanecían bajo esa tutela entre cuatro y siete años, sin que falten lapsos más cortos o, incluso, más largos. Del estudio comparado de las *firmas de mozo* pactadas por pintores y escultores aragoneses durante el Segundo Renacimiento puede concluirse una tímida inclinación por parte de los primeros hacia los contratos de larga duración —entre cinco y seis años— no compartida con tanta claridad por los segundos —con una media de entre cuatro y cinco años.

Por lo común, las fuentes consultadas no especifican la naturaleza de las enseñanzas impartidas en el seno del obrador⁴⁰ ni las funciones a

³⁵ ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 135; CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 24, nota n.º 34.

³⁶ A.H.P.Z., Miguel Español, 1574, ff. 365 v.-366 v., (Zaragoza, 16-III-1574).

³⁷ A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1555, ff. 461 v.-462, (Zaragoza, 4-VIII-1555).

³⁸ A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1571, ff. 746 v.-747 v., (Zaragoza, 17-VII-1571).

³⁹ A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1567, ff. 105-106, (Zaragoza, 11-III-1567).

⁴⁰ Habrá que esperar a las décadas iniciales del siglo XVII con el nacimiento de las primeras academias a la italiana, muy en especial la de San Lucas de Madrid, para encontrar verdaderos planes de estudios (CALVO SERRALLER, F., 1981, pp. 165-177; MARÍAS FRANCO, F., 1989, pp. 470-473). Pero, como es sabido, los fines perseguidos por estas instituciones eran de signo bien distinto a los de los gremios.

desempeñar por el pupilo, particular en el que resultan aún más parcas que en el Primer Renacimiento. Mientras que algunos de los acuerdos negociados por Damián Forment y Gabriel Joly con sus aprendices y obreros detallan las actividades a desarrollar por éstos y, en cierto modo, ilustran más un plan de trabajo que un programa docente⁴¹, la diplomática de las décadas centrales del siglo se muestra más lacónica. Apenas si pueden citarse excepciones aisladas como los contratos firmados por Juan Rigalte con varios de sus colaboradores, tan ilustrativos pese a todo como los que le ligaban a Miguel Oset y Agustín Tort.

Este último entró a sus órdenes para un trienio en 1569 con un salario de 280 sueldos, presumiblemente para apoyarle como obrero en cometidos de mazonero, pues según explicita su firma de mozo durante el primer año haría cajas de arcabuces mientras que en los otros dos participaría en trabajos de talla y ensamblaje⁴². El contrato con Oset —del mismo tipo que el anterior— corrobora la capital importancia del dibujo en la práctica de las disciplinas escultóricas. En él Rigalte se comprometió a enseñar a *labrar de maçoneria* al pupilo, *la qual vos os habeis de desbastar y acabar*, y consintió en permitir que empleara una hora diaria *en debuxar, estudiar y entender en aquellas cosas del dicho mi oficio*⁴³, particular recogido también en documentos de la primera mitad del siglo⁴⁴.

De cualquier modo, las tareas del mozo en el taller debían ser por lo general muy variadas, centrándose en el manejo de la herramienta, técnicas de talla, uso de muestras y rudimentos de dibujo en el caso de los aspirantes a mazoneros o imagineros, y en la elaboración de pigmentos, preparación de soportes, sistemas de dorado o pintura y, de nuevo, utilización de fuentes impresas y prácticas de dibujo en el de los futuros pintores y doradores.

Conocidas son las frecuentes quejas manifestadas por los aprendices ante lo que entendían como graves deficiencias en su formación. Recuérdense las amargas imputaciones vertidas por el mazonero Sebastián Ximénez contra Damián Forment en el proceso incoado en 1548 contra el de Alfaro a instancias de los herederos de Gil de Brabante, su socio y compa-

⁴¹ Véanse las precisiones contenidas en algunos de los contratos de aprendizaje formalizados por los escultores del Primer Renacimiento estudiados por SARRIÀ ABADÍA, F., *et al.*, 1989, p. 98; MIÑANA RODRIGO, M^a L., 1993 (I), pp. 32-33. También GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1988 (I), p. 46.

⁴² MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 63-64, doc. n^o 8.

⁴³ El documento regula el ingreso de Oset en el taller del maestro en calidad de obrero para un plazo de veinticinco meses. Durante los doce primeros el aspirante estaba obligado a *servir de labrar de llano y torno* a Rigalte, mientras que en los trece restantes éste le enseñaría a *labrar de maçoneria* (SAN VICENTE PINO, Á., 1965, pp. 136-137).

⁴⁴ Muy significativo a este respecto resulta el acuerdo rubricado en 1522 por Damián Forment con el imaginero francés Miguel de Gamnis (ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), p. 154).

nero de profesión, y que dejan bien claro que los aprendices, demasiadas veces mano de obra barata no cualificada, eran utilizados de manera reiterada en faenas no artísticas⁴⁵. Así, no extraña que en el acuerdo alcanzado por Martín Duchá con el turiasonense Alonso González para el aprendizaje del oficio de mazonero de aljéz se recogiera de modo expreso el compromiso de servir en todo lo relativo al dicho arte *excepto servicio de obra de la villa en cuenta de peones*⁴⁶.

Cuando el maestro simultanea la práctica de más de una disciplina el concierto especifica la actividad hacia la que va encauzada la *firma*. Tal sucede con muchos de los colaboradores enrolados en el obrador del pintor Juan Catalán, que en la etapa final de su carrera compaginó el arte del color con la guadamacilería⁴⁷. Otro tanto puede decirse del ya citado Alonso González, un artífice que negoció cartas de aprendizaje de orientación diversa. Así, mientras que en 1546 se comprometió a instruir a Pascual de Soria como entallador —doc. n.º 10—, tres años después se obligaba a enseñar a Juan Sanz de Tudelilla los oficios de mazonero, imaginero y pintor —doc. n.º 15—, teniendo confirmación en ambas oportunidades de que los jóvenes ejercitaron posteriormente las habilidades asimiladas a la sombra del maestro.

No estaba extendida entre los artistas plásticos aragoneses la costumbre de facilitar herramienta al pupilo una vez expirada la tutela con el propósito de favorecer el asentamiento independiente del recién emancipado. Aunque no faltan ejemplos de tal conducta entre fusteros y albañiles zaragozanos⁴⁸, sólo en una ocasión la hemos registrado entre escultores. Cuando en 1571 el imaginero Pascual Bengoechea ajustó los servicios de Domingo Arizaga prometió entregarle —amén del preceptivo atuendo de ropa y calzado— *doze fierros con los quales pueda trabajar en dicho officio* superados los seis años y medio previstos⁴⁹.

Cumplida la fase de preparación el joven artífice tenía la posibilidad de continuar vinculado al taller ya en calidad de obrero o de buscar otro que respondiera mejor a sus expectativas. La primera opción no conllevaba la

⁴⁵ El pintor Esteban Solórzano puso en boca de Ximénez unas duras afirmaciones —que otras fuentes ratifican— según las cuales durante su estancia en el taller de Forment no habría aprendido prácticamente nada: *...bien sabéis lo mucho más que esto que os he servido y nunca me habéis mostrado nada, antes bien me habéis traído por traginero, trayendo aceite, y no me habéis mostrado el oficio... que un año he salido de vuestra casa, que más sabía cuando entré en ella que cuando sali* (DURÁN GUDIOL, A., 1992, pp. 39, 51 y 52).

⁴⁶ A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1553, ff. 263 v.-264, (Tarazona, 16-V-1553).

⁴⁷ Podemos aludir al caso de Lorenzo Baguer y Juan de Ribera, llegados al taller de Catalán casi a la vez. Mientras el primero había de servirle como pintor, el segundo lo haría como batihoja y oripelero (A.H.P.Z., Miguel Español, 1558, ff. 455 v.-456 v. y 480-480 v.) (Zaragoza, 14 y 18-IX-1559).

⁴⁸ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1988 (I), p. 44.

⁴⁹ A.H.P.H., Pedro de Anglada, notario de Jaca, 1571, ff. 244-245, (Jaca, 17-IX-1571).

redacción de un nuevo contrato entre las partes, aunque conocemos algún ejemplo tan significativo de lo contrario como el acuerdo alcanzado en 1536 por Juan de Moreto con su discípulo Domingo Tarín agotada la vigencia de la carta de aprendizaje que los había ligado desde 1532⁵⁰. Sin embargo, la segunda solía exigir la protocolización de un nuevo acto público que reglara la situación.

No existía un tipo documental determinado que amparara y diera cobertura a la estancia de un obrero dentro del taller, por lo que ante esa contingencia normalmente se recurría a las consabidas *firmas de mozo*. Pese a todo, estos convenios suelen diferenciarse de los de aprendizaje por su menor duración temporal —entre seis meses y tres años— y por el hecho de que llevan aparejado un estipendio económico que servía para que el colaborador se vistiese.

En 1540 Francisco de Santa Cruz se hizo con los servicios de Pedro López, mazonero de Alcalá de Henares, para tres años y medio, obligándose a darle *de comer [y] beber sano y enfermo... y trezientos y cinquenta sueldos jaquesses para vestir y calcarme*⁵¹, condiciones que se repitieron cuando diez años después el buen mazonero de aljez zaragozano contrató en similares términos a Miguel Salvador⁵². Del mismo modo, Pedro Sagastizábal se firmó en 1546 con Nicolás de Lobato durante veinticuatro meses a cambio de su sustento y *doze ducados de soldada por los dichos dos anyos, de los quales me tengo de vestir y calçar*⁵³.

Sólo hemos documentado un caso en que el maestro, amén del alimento y la soldada, prometiera también vestir al obrero. Sus protagonistas son el pintor Antón Claver y su discípulo Agustín del Castillo, requerido para servirle durante doce meses⁵⁴. Podemos concluir que, con carácter general y salvo excepciones, dicha compensación en metálico no debe interpretarse como un salario en sentido estricto, pues el que el obrero alcanzaba con su trabajo, tipificado por pregones municipales y ordenanzas gremiales, lo percibía el maestro, responsable legal de su alojamiento y manutención⁵⁵.

⁵⁰ HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 149-150, doc. n.º 6.

⁵¹ A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1540, f. 184, (Zaragoza, 30-III-1540).

⁵² El acuerdo se pactó para dos años y medio. Miguel, de edad de veinte años, recibiría *para su vestir o lo que mas querra, dozientos y cinquenta sueldos pagaderos assi como los yra ganando* (A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1550, ff. 761-761 v.) (Zaragoza, 29-VI-1550).

⁵³ HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 155, doc. n.º 20.

⁵⁴ Claver debía dar *de comer, beber, vestir y calçar, [y] tener y mantener sano y enfermo, medico y medecinas*, a Castillo, que era oriundo de Alcalá de Henares. Además le satisfaría *siete ducados de oro por razon de vuestra soldada por todo el dicho año, los quales os hire pagando como los fuereis ganando* (A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1572, ff. 26 v.-27) (Zaragoza, 14-I-1572).

⁵⁵ Situación similar a la descrita para los oficios de la construcción en GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1988 (I), pp. 54-55.

La figura del obrero resultaba imprescindible para el buen funcionamiento del taller. Al menos por lo que se refiere a la escultura, constituía también un estadio básico en la trayectoria del futuro maestro. Los protagonistas del tránsito al Segundo Renacimiento aragonés, salidos sin excepción de los grandes talleres zaragozanos de la etapa anterior, así lo corroboran. Como hemos visto, Domingo Tarín fue primero aprendiz y más tarde obrero de Juan de Moreto, mientras que Juan Pérez Vizcaíno y Bernardo Pérez desempeñaron puestos de responsabilidad a las órdenes de Gabriel Joly. Aunque no existe refrendo escrito, cabe apuntar que con Juan de Liceyre, formado con Damián Forment, acaeciera algo similar.

La información reunida sobre los profesionales de la pintura es más escueta, aunque afecta a nombres tan representativos como Antón Claver. Oriundo de El Pueyo de Tena, en 1542 ingresó con trece años en casa del pintor Jorge Olivar para un lapso de seis⁵⁶. Ignoramos si vencido el plazo siguió ligado a maestre Jorge, pero no volvemos a saber de él hasta que en 1552 Pietro Morone se haga con su concurso para veinticuatro meses a cambio de la manutención y un salario de 240 sueldos⁵⁷. El segundo acuerdo ha de entenderse como una obrería que, además, debió prolongarse más allá de lo previsto, pues Claver no consta como maestro hasta 1557.

Otros ejemplos confirman que la educación artística de los profesionales del color debía perfeccionarse con la estancia en uno o más talleres en calidad de obrero. Puede citarse a Miguel Claver, aprendiz de Jorge Olivar y más tarde obrero de Juan Catalán⁵⁸, o a Pedro González, que pasó por las casas de Catalán y Francisco Metelín antes de concurrir al mercado en solitario como dorador⁵⁹.

Otra situación laboral de gran interés es la de los obreros «de hecho», es decir, sin que mediase vínculo legal entre el ayudante y el titular del taller. Dentro de esta categoría —sin duda, la más extendida— hay que situar las relaciones entabladas por Jerónimo de Mora con Diego de Orea y Gaspar Ferrer, dos de sus más cualificados colaboradores. Mora encabezó en la séptima década del siglo el principal obrador zaragozano de arquitecturas para retablos, que también atendía empresas de imaginería. El hecho de que los nombres de Orea y Ferrer figuren en la diplomática generada por obras que legalmente incumbían a Mora testimonia tanto el trascendente papel desempeñado por estos ayudantes —que no socios—

⁵⁶ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), p. 62.

⁵⁷ ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 12.

⁵⁸ El aprendizaje, concertado el 5-XII-1550, fue dado a conocer por MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 191, doc. n.º 88. En 1557 entró al servicio de Catalán para dos años con un salario de 200 sueldos (A.H.P.Z., Miguel Español, 1557, ff. 190-192) (Zaragoza, 6-VI-1557).

⁵⁹ En 1548, con 14 años, ingresó en casa de Catalán para cinco (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1548, f. 341 v.) (Zaragoza, 28-XI-1548). En 1554 lo admitió Metelín para un cuatrienio con un salario de 280 sueldos (MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 202-203, doc. n.º 104).

en sus compromisos como su escasa intervención personal en los mismos, a la par que explica la amplitud de su cartera de pedidos. Podemos aventurar muy poco sobre el sistema de retribución vigente en tales casos aunque hemos de suponer que no se alejaría mucho del marco salarial estatuido por la cofradía.

Más complejo es encajar dentro de la categoría profesional del obrero a personajes sometidos a acuerdos como el protagonizado por los pintores Juan de Mariana y Juan Catalán para afrontar la materialización de cierta obra que el segundo había tomado en la localidad de Torralba. Catalán, acostumbrado a la concertación de todo tipo de subcontratas, prefirió en esta ocasión asegurarse el auxilio de su colega durante un plazo de trece meses, satisfechos a razón de 35 reales al mes. Quedaba de su cuenta la manutención de Mariana siempre que éste no cayera enfermo⁶⁰.

A primera vista lo único que diferencia la fórmula jurídica adoptada para este acuerdo de una firma de obrero es la especificidad de la tarea a realizar. Pero no ha de pasarse por alto que la retribución pactada —840 sueldos anuales— es netamente superior a la que percibía un obrero en metálico —entre 100 y 200 sueldos al año—, situándose en la línea de la prometida por Francisco de Santa Cruz a su joven colega Juan Moférriz en el año 1551 a raíz de la concertación de un contrato de prestación de servicios⁶¹. Cabe suponer que tanto en estos casos como en el de los obreros «de hecho» la soldada pagada por el maestro se aproximara más al valor real del salario de un obrero y que, en compensación, el maestro obtuviera un apoyo de más alta cualificación técnica.

Circunstancialmente las firmas de mozo podían utilizarse para ajustar los servicios de artífices especializados en disciplinas complementarias a las desarrolladas por el maestro. Esta práctica, nada ortodoxa a los ojos de las instituciones gremiales, era moneda frecuente en ciudades pequeñas, en las que podía resultar complicado lograr el concurso de artesanos de oficios concomitantes. En este sentido ha de interpretarse el acuerdo entre el mazonero jacetano Domingo Pérez y Nicolás Xalón, el más destacado pintor afincado en la ciudad pirenaica a mediados de siglo. Domingo se firmó por mozo y sirviente de Nicolás durante un año, obligándose a trabajar *de maconería y fusteria* dentro de las casas del pintor *en todas las cosas y obras que se os offreceran y habreis menester*. El «maestro» se obligó a alojar y mantener a su ayudante, así como a satisfacerle un salario de 320 sueldos una vez agotado el pacto. No deja de resultar una paradoja que

⁶⁰ A.H.P.Z., Miguel Español, 1574, ff. 323 v.-324 v., (Zaragoza, 4-III-1574).

⁶¹ El mazonero de aljez satisfaría 900 sueldos a Moférriz por dieciocho meses de servicio en tres pagas semestrales de importe idéntico, no estando a su cargo la manutención ni el alojamiento salvo en caso de que su colaborador hubiera de salir a trabajar fuera de Zaragoza. El acuerdo era válido para todas las obras que señalara Santa Cruz (SAN VICENTE PINO, A., 1991, p. 35, doc. n.º 26).

entre las cláusulas consignadas en el documento figure una —sin duda, fruto de la inercia del escribano que redactó el acta notarial— por la cual Nicolás se comprometía a enseñar a Domingo todo lo que supiera del arte de mazonería⁶².

Un último aspecto merecedor de comentario es el de la «calidad» de los individuos formados en los talleres de pintura y escultura aragoneses a lo largo del Segundo Renacimiento, dado que constituye un excelente indicador de la pujanza y salud artística de la escuela. Por lo que al campo escultórico compete, en la etapa anterior el foco zaragozano se erigió como un gran polo de atracción en el que cursaron o, cuanto menos, concluyeron su adiestramiento personajes desplazados desde otros centros hispanos y llamados a triunfar con posterioridad lejos de Aragón. En las décadas centrales del siglo no sucedió algo comparable y, que sepamos, ningún artífice instruido por esos años en el seno de los obradores aragoneses brilló después fuera del reino.

Sin embargo, por vez primera algunos aspirantes foráneos a practicar las disciplinas del color acudirán a Zaragoza con el propósito de completar su preparación para asentarse de nuevo en sus centros de origen. Tal sucederá con Pedro de San Pelay, dorador oriundo de Sangüesa que permaneció durante al menos cinco años (1545-1549) bajo la tutela de Tomás Peliguet —doc. n.º 8— para luego proseguir una fecunda carrera en la citada localidad navarra⁶³, o el pamplonico Juan de Lumbierre, adiestrado junto a Pedro Pertús *menor* entre 1579 y 1581 —doc. n.º 103— y más tarde activo en el extinto deanado de Tudela⁶⁴. Menos conocidos son los también navarros Miguel Magallón⁶⁵ y Juan de Landa⁶⁶.

Los jóvenes instruidos en los obradores aragoneses del Segundo Renacimiento que luego ejercitaron su arte dentro de las fronteras de Aragón

⁶² A.H.P.H., Pedro de Anglada, notario de Jaca, 1575, ff. 3-4 v., (Jaca, 27-XII-1574).

⁶³ Sobre Pedro de San Pelay, véase ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., 1990, pp. 268-275.

⁶⁴ La figura de Juan de Lumbierre ha sido definida por CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 141-165; CASADO ALCALDE, E., 1976, pp. 63-65; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., 1993, p. 84.

⁶⁵ Miguel Magallón, natural de Tudela e hijo de Pascual Magallón, entra al servicio de Pedro Fernández, pintor, habitante en Zaragoza, para un cuatrienio. Comparece en calidad de testigo el pintor Pedro de Villagrasa (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1544, ff. 269 v.-270) (Zaragoza, 22-VII-1544). Tras permanecer unos años en la capital aragonesa se trasladó a Tudela, en donde ejerció su arte (CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 129-130).

⁶⁶ Juan de Landa, natural de Villanueva de la Val de Araquil, se firma como aprendiz con Antón Plasencia, pintor de Zaragoza, para tres años, con la presencia como testigo de su colega Juan de Gan (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1546, ff. 250 v.-251) (Zaragoza, 30-VIII-1546). Plasencia —como Gan— trabajó básicamente en labores de dorado y policromía, por lo que cabe aventurar que la formación de Landa se centrara en estos aspectos. Es muy probable que este artífice mantuviera lazos familiares con la saga navarra de los Landa, doradores oriundos de Villanueva activos en las últimas décadas del siglo XVI y la primera mitad del siguiente (ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., 1990, pp. 258-268).

componen una nómina más nutrida. Basta recordar nombres como el del riojano Juan Sanz de Tudellilla, artífice preparado en el taller turiasonense de Alonso González —doc. n.º 15— cuya actividad independiente llena cuatro décadas, o Pedro Aramendía, discípulo de Gaspar Ferrer⁶⁷ y más tarde colaborador de Juan Rigalte, que con el tiempo llegaría a consagrarse como un significado escultor romanista. Entre los maestros menores podemos mencionar al pintor Francisco Metelín⁶⁸ o a los mazoneros Miguel Cabañas⁶⁹ y Juan de Sobas⁷⁰.

La formación del aprendiz en el núcleo de uno o varios talleres, perfeccionada por su permanencia posterior en el mismo o en otros en calidad de obrero, tenía por fin último la consecución de la carta de maestría. De acuerdo a las ordinaciones de las cofradías gremiales de la Transfiguración, San Esteban y San José —que entre otros profesionales encuadraba a los escultores— y de San Lucas de los pintores, sin tal documento, otorgado por los examinadores nombrados al efecto por la institución, no se podía ejercer en Zaragoza. De hecho, algunos contratos hacen especial hincapié en que los trabajos fueran desarrollados por *maestro desaminado en la dicha çiuðat de Caragoça*⁷¹. Algo similar ocurría en Huesca con los escultores, no habiendo indicios de conductas comparables en otras ciudades aragonesas.

No han llegado hasta nosotros las actas de los exámenes practicados a los futuros maestros de las disciplinas pictóricas y escultóricas a lo largo del siglo XVI. Esta carencia se explica por el hecho de que estos colectivos no acostumbraban a registrar tales documentos en presencia de escribanos públicos, al contrario de lo acontecido con otros grupos profesionales⁷². Otro tanto debía suceder en las principales ciudades de la vecina Cas-

⁶⁷ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), p. 46, nota n.º 37.

⁶⁸ Hijo del dorador del mismo nombre, en 1573 se enroló en el taller de Juan Rigalte para aprender el oficio de mazonero durante seis años (*ibidem*, p. 43, nota n.º 18). Sin embargo, reorientó su futuro laboral entrando a las órdenes de Rolán Moys en 1580 como obrero de pintura durante tres años con un salario de 600 sueldos (MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 262-263, doc. n.º 223). En fechas posteriores actuaría como pintor independiente.

⁶⁹ Entre 1555 y 1557 concluyó su adiestramiento junto a Bernardo Pérez (HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 176, doc. n.º 50). Consta su actividad posterior en solitario.

⁷⁰ En 1576, confesando una edad inferior a los catorce años, acudió al taller del mazonero Felipe Los Clavos para permanecer durante seis (A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1576, ff. 430 v.-431 v.) (Zaragoza, 18-III-1576). Años más tarde desempeñaría dicho oficio en la capital aragonesa.

⁷¹ En el contrato rubricado en 1575 por los cofrades de Nuestra Señora del Remedio y el escultor Juan Rigalte para ajustar la confección de un retablo destinado a la capilla que los encargantes poseían en la iglesia del monasterio de San Lamberto de Zaragoza. La capitulación fue redactada con anterioridad a que los promotores se concertaran con el maestro, siendo añadido su nombre al texto con posterioridad (SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 264-265, doc. n.º 215).

⁷² Un buen ejemplo es el de los plateros, cuyas pruebas de maestría han sido estudiadas para la Zaragoza de la segunda mitad del siglo por SAN VICENTE PINO, Á., 1976, vol. I, pp. 111-118.

tilla⁷³, aunque en Sevilla sí ha quedado refrendo escrito de las licencias que acompañaban a los ejercicios de capacitación⁷⁴. Pero aún es más de lamentar la pérdida de los libros en los que los examinadores registraban las pruebas de competencia, acompañadas casi siempre de valiosas informaciones complementarias⁷⁵. En todo caso, otras fuentes suministran datos útiles sobre el modo en que se efectuaban las mismas.

En cuanto a los maestros del color, el estatuto redactado en 1517 para complementar las ordinales de 1502 detalla con sumo cuidado el contenido de las pruebas de maestría, tipificadas en función de la categoría que se pretendía obtener. A estos niveles —pintor de retablos, pintor de cortinas y dorador— se accedía a través de una prueba práctica que en los escalones superiores consistía respectivamente en la realización de una tabla y una cortina de pincel. Aunque el reglamento no contempla la que debían superar los aspirantes a doradores, podemos aventurar que consistiera también en un supuesto práctico.

Más precaria es la información sobre el modo en que se efectuaban las pruebas de maestría a quienes pretendían vivir de los oficios escultóricos. Ya hemos puesto de relieve su nula participación en los asuntos gremiales con anterioridad a 1540 pero, además, el reglamento concedido a la cofradía de la Transfiguración en 1533 amén de no ir dirigido a ellos —sólo alude a fusteros, maestros de obras y cuberos— nada aclara sobre el contenido de los exámenes. Habrá que esperar a la salida de los albañiles en 1620 del colectivo para encontrar un texto legal que desglose el particular, fuente de inspiración de los epígrafes dedicados a esta cuestión por las ordinales de 1655 de la cofradía de San José de los carpinteros, ensambladores, entalladores y escultores.

La más temprana normativa específica compuesta para regular la actividad de los escultores dispone *que el examinante haya de hazer dos trazas y una pieza en la obra que le señalaren, una traza cuando pidiere el examen y otra cuando visitaren la pieza del examen*, seleccionadas de acuerdo a unos criterios cuidadosamente expuestos. El aspirante debía dar razón de dichas trazas ante un tribunal integrado por ocho cofrades que presidía el mayordomo, en cuya casa tenía lugar todo el proceso⁷⁶.

Pero los casos documentados de las décadas centrales del siglo XVI parecen sugerir que la prueba de maestría aún no había alcanzado un gra-

⁷³ Tal y como refiere MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1959, p. 402.

⁷⁴ PALOMERO PÁRAMO, J. M., 1983, pp. 54-56.

⁷⁵ Extraordinario interés revisten los de la hermandad de San José y Santo Tomás de Pamplona, que congregaba a los profesionales de la escultura y que felizmente se conservan a partir de 1587 (MOLINS MUGUETA, J. L., 1988, pp. 363-380).

⁷⁶ BOLOQUI LARRAYA, B., 1983, vol. II, pp. 9-24, doc. n.º 3; espec. p. 11, puntos 17 a 21.

do tal de complejidad y como era usual tanto en la pintura como en otros muchos oficios⁷⁷, adoptaba una orientación eminentemente práctica.

El requerimiento efectuado en 1558 por los mayordomos del gremio a Arnao de Bruselas para que cumpliera con el trámite del examen señala que le habían *dado por memoria en una cedula las cosas que de madera y algez deve de hazer para el dicho su examen, dentro del tiempo y por el orden que alli se le dio*. La prueba se realizaría en *una camara que se acostumbra dar a los que quieren examinarse*⁷⁸. No debe olvidarse que por entonces el brabanzón esculpía la imaginería del trascoro de la catedral metropolitana de Zaragoza (1557-1558) y que, justamente, su labor consistía en la confección de paneles e imágenes, tanto de yeso como de madera —doc. n.º 36—. Así pues, los oficiales exigieron a este gran artista formado en los talleres cesa-raugustanos y más tarde asentado en La Rioja que en la recta final de su fecunda trayectoria demostrara su suficiencia en el manejo de los materiales con los que trabajaba en la Seo.

Otro caso de gran interés referido al mismo ámbito tuvo por marco la contratación del desaparecido retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Zaragoza⁷⁹ (1553-1556). Sorprendentemente, la comunidad confió la obra al carpintero Jaime Crostán, quien en una línea de comportamiento previsible requirió el concurso de especialistas para la materialización de la parte escultórica. Crostán cedió los bultos y relieves a Jaques Rigalte, un acreditado imaginero, pero para la talla de la arquitectura prefirió acudir a Jerónimo del Vado, un joven que se comprometió a auxiliarle en su arte de mazonero durante cuatro meses a cambio de 200 sueldos destinados a cubrir los gastos de su examen. El acuerdo, signado ante el carpintero Francisco Barahona —suegro de Crostán y hombre de peso en la institución gremial— y el imaginero Pedro Moreto permite deducir que la prueba iba a consistir en la propia talla del retablo de los predicadores.

Pero entre los poco boyantes escultores zaragozanos de los años centrales de la centuria el examen de maestría servía tanto para reconocer legalmente la capacidad de los jóvenes adiestrados en los obradores de la ciudad como para convalidar los títulos expedidos en otros lugares y restringir el acceso de artífices foráneos y, por tanto, de competidores potenciales a un mercado que, en cierto modo, hacía aguas.

Tan sólo esta lectura justifica el requisito impuesto a Arnao de Bruselas, una medida extravagante desde el punto de vista artístico —pues era el mejor escultor activo en Zaragoza a finales de la sexta década— pero

⁷⁷ Sobre el modo en que se desarrollaban las pruebas de maestría en el seno de otros gremios zaragozanos del Quinientos véase SANCHO SERAL, L., 1925, pp. 813-817. Para el caso concreto de los maestros de obras véase GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1988 (I), pp. 59-63.

⁷⁸ CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), p. 14.

⁷⁹ CRIADO MAINAR, J., 1989 (I), pp. 316-325 y pp. 341-345, docs. núms. 3, 4 y 5.

lógica a los ojos de los cofrades de la Transfiguración. Uno de los puntos incluidos en el ordenamiento de 1533 hace referencia explícita a tal situación⁸⁰, sin duda la misma que obligó a Guillem Salbán en 1563 a transferir la ejecución de ciertas piezas a su colega Jerónimo de Mora aduciendo que *después de tomadas dichas obras he sabido que en la presente ciudad por yo no haver seydo examinado conforme a las ordinaciones del officio de entallador no puedo hazer dichas obras que he tomado sin pena*⁸¹. Para entonces el Mallorquín, que había pasado —entre otros— por el taller de Esteban Jamete, contaba a sus veintiséis años con una amplia experiencia profesional.

Que sepamos, al menos en una ocasión los síndicos llegaron hasta el final y retiraron la herramienta a dos artífices. En 1559 Jaques Rigalte y Domingo Bierto, en funciones de veedores, requisaron el utillaje de trabajo a Jerónimo de Mora y Diego de Orea que acto seguido comparecieron ante el mayordomo para denunciar lo que estimaban como una medida improcedente⁸². Sabemos que por entonces Mora estaba examinado, pues diez días después figura entre los asistentes a un capítulo de la cofradía⁸³, pero es casi seguro que Orea, establecido poco tiempo atrás en la ciudad, no hubiera superado dicho trámite.

Suponemos que el zaragozano apoyaba su reclamación en el hecho de que Orea permanecía en su taller en calidad de obrero y, en consecuencia, podía trabajar a sus órdenes sin necesidad de otros refrendos. Pero a pesar de que esa explicación respondía a la situación «de hecho» pues, tal y como demuestran otras fuentes, por entonces ambos atendían en casa de maestre Jerónimo a la construcción de la arquitectura de sendos retablos por encargo de Jerónimo Vallejo⁸⁴, Mora cedió a Orea la talla de ambos muebles en presencia y a instancias del pintor mediante un acta notarial⁸⁵. En la práctica ello revestía al granadino de los derechos propios de un maestro examinado y, por tanto, constituía una violación flagrante de las normas estatuidas.

No siempre es posible reconstruir los hechos de una manera tan cercana, pero los testimonios notariales de esta naturaleza evidencian que en

⁸⁰ *Item que qualquiera maestro e obrero que vendra a la ciudad de qualquiera arte que sea de fusta o de cuberia siguiere de alquez, que no pueda parar obrador ni obrar por si mesmo sinse seyer examinado por los vehedores y examinadores del dicho officio...* (GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1988 (I), pp. 327-328, doc. n° 65).

⁸¹ HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 183-184, doc. n° 66.

⁸² MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), p. 40, nota n° 2. Documento transcrito en su integridad por CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 74-75, doc. n° 24.

⁸³ HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 182, doc. n° 64. Tanto los obreros como los maestros no examinados carecían de la consideración de cofrades y, por tanto, del derecho a asistir a los capítulos (GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1988 (I), p. 56).

⁸⁴ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 29-30; CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 74-76, doc. n° 10.

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 76-77, doc. n° 11.

torno a 1560 la cofradía de la Transfiguración, en la que los escultores empezaban a tener verdadero peso, incrementaba de modo notable sus intervenciones. La injerencia gremial en la actividad laboral suele ser síntoma de la debilidad de los afiliados frente a coyunturas desfavorables. En Zaragoza este aserto se cumple tanto para pintores como para escultores —aunque en momentos diferentes—, dándose la circunstancia de que unos y otros recurren a tales resortes cuando tropiezan con dificultades para el desarrollo de su tarea.

La simple obtención del grado de maestro no bastaba para abrir un taller. Para ello se requerían una posición tanto económica como de relaciones que se alcanzaba por otras vías que las laborales. Tras la consecución de la maestría, el joven profesional iniciaba una etapa errante que con frecuencia le conducía a otras ciudades y que únicamente en determinados supuestos le permitía retornar a su solar de origen. Un buen ejemplo lo proporciona el pintor Pedro Mendoza. Formado con Antón Claver —oriundo, como él, de la Jacetania—, a cuyo obrador llegó en 1567 para un lapso de siete años⁸⁶, pasó más tarde al servicio de Pietro Morone, a quien acompañó desde al menos 1576⁸⁷ hasta la muerte⁸⁸ para luego asentarse de forma independiente en tierras oscenses⁸⁹.

LA ORGANIZACIÓN Y COMPOSICIÓN DEL OBRADOR.

RESPUESTAS A LOS CAMBIOS EN LA COYUNTURA DEL MERCADO

La información documental disponible para estudiar el emplazamiento y organización del obrador de los artífices del Segundo Renacimiento aragonés es, en general, muy fragmentaria y a todas luces insuficiente. Desde luego, proliferaron fórmulas muy variadas, aunque un alto porcentaje de ejemplos demuestra que por lo común el taller se solía instalar en la parte baja del inmueble en el que residía su titular.

Disfrutar de un edificio —en alquiler pero, sobre todo, en propiedad— que cumpliera esta doble función hubo de constituir una empresa nada fácil, de tal suerte que con harta frecuencia quedaba en un anhelo imposible. Recordaremos al imaginero Jaques Rigalte, radicado en la capital aragonesa desde al menos 1550, pero que aún en 1553 carecía de un cuarto idóneo para acometer su labor, pues cuando en ese año el carpintero Jaime Crostán le cedió la imaginería del retablo titular de la iglesia dominica

⁸⁶ A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1567, ff. 491-492, (Zaragoza, 2-XI-1567).

⁸⁷ Al juramento de Morone como parroquiano de San Juan de Vallupí de Calatayud concurre como testigo Mendoza, identificado en el acta como criado del italiano (A.P.S.J.C., Libro de parroquianos y capellanías de los siglos XVI y XVII, f. 185 v.) (Calatayud, 8-IX-1576).

⁸⁸ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 260-261, docs. núms. 218 y 219.

⁸⁹ ARCO GARAY, R. del. 1913, pp. 390-391; ESQUIROZ MATILLA, M^a A., 1994, p. 218.

de Zaragoza —una pieza de enjundia— hubo de facilitarle un espacio con banco dentro de su obrador para tal fin⁹⁰.

Hombres más afortunados como Jerónimo Vallejo lograron hacerse con una propiedad formada por varias construcciones colindantes que albergaban tanto el hogar familiar como las dependencias necesarias para el desenvolvimiento de su actividad artística. En el caso del pintor del arzobispo Aragón podemos seguir el proceso de configuración de sus *casas*, quizás las mayores de entre las adquiridas por los artífices aragoneses del Renacimiento, situadas en la calle de San Blas, en pleno corazón de la parroquia de San Pablo de Zaragoza⁹¹.

A diferencia de maestros como el citado o su colega, el también pintor Juan de Ribera *mayor*, dueño de una larga lista de inmuebles⁹², otros muchos nunca alcanzarían el privilegio de disponer de un obrador propio, motivo que les forzó a recurrir a contratos de arrendamiento de duración limitada y, por tanto, a cambiar de domicilio de forma periódica. El italiano Tomás Peliguet constituye un paradigma, pues lo encontramos con asiduidad alquilando, adquiriendo o enajenando viviendas, llegando incluso a garantizar el pago de la renta con sus propios bienes muebles, inventariados al efecto —doc. n° 2.

Esta situación, hasta cierto punto usual entre los artífices del pincel, entrañaba problemas graves para los profesionales de la escultura, necesitados de una mayor superficie para el ejercicio de su quehacer. Valga de muestra Juan Rigalte, el escultor más significativo del último tercio de la centuria por lo que respecta a número y volumen de compromisos firmados. Tras vivir buena parte de su carrera en el barrio de San Pablo alquilaría en los años finales un inmueble en la parroquia de Nuestra Señora del Pilar⁹³, algo que cabe valorar como una sustancial mejora desde el punto de vista social. Cuando en 1572 Rolán Moys y Pablo Scheppers le confiaron la mazonería del retablo mayor del monasterio de La Oliva se avinieron a arrendarle por un trienio parte de las casas en las que ellos habitaban, pertenecientes al señor de Quinto y emplazadas en la demarcación de Santa Cruz, previsiblemente para que lo materializara allí⁹⁴, prueba inequívoca de que su obrador no contaba con espacio suficiente o adecuado para almacenar las piezas de este enorme mueble.

⁹⁰ CRIADO MAINAR, J., 1989 (I), pp. 342-343, doc. n° 4.

⁹¹ Su configuración puede seguirse en CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), p. 28, nota n° 86.

⁹² MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 278, doc. n° 249.

⁹³ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), p. 50, nota n° 51.

⁹⁴ ...*un quarto de las cassas de nuestra propia habitacion... el qual quarto es una sala alta y dentro della tres aposentos, y debaxo tres o quatro stancias* (MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 228-229, doc. n° 172).

Algunos profesionales debían esperar y esperar para tener una residencia que respondiera a sus necesidades. Tras treinta y cinco años de trayectoria documentada en Zaragoza, el estañero Guillén Tujarón compró en 1580 una gran casa⁹⁵ que, tal y como refiere su testamento, para 1583 había remodelado con el propósito de incorporar los servicios precisos para su compleja y ruidosa ocupación —almacenes, carboneras, fraguas y botiga—. Pero quien en realidad se benefició de ella fue su hijo Hernando, que prosiguió con la empresa tras la muerte del bearnés⁹⁶.

La estructura humana del obrador variaba de manera notable en función del ámbito de trabajo del mismo y de su éxito comercial. En general, los de escultura requerían más personal que los de pintura, pero con todo resulta arriesgado hablar en términos globales, pudiendo oscilar el cómputo de obreros y aprendices bajo el mando de un maestro según la demanda del momento.

Tras la disolución de los grandes talleres zaragozanos de escultura del Primer Renacimiento se produjo un sensible recorte en el tamaño de sus continuadores como consecuencia de la caída del volumen y trascendencia de los encargos. En los años finales de la quinta década se perfila una tendencia cada vez más definida hacia la especialización en alguno de los oficios comprendidos dentro de la órbita escultórica. Mientras que Damián Forment o Gabriel Joly acostumbraban a resolver todas las facetas que implicaba la elaboración de un retablo de bulto, sus sucesores optaron por centrarse en las tareas de ensamblaje, talla o imaginería. Este comportamiento restrictivo permitía abaratar los costes de mantenimiento del obrador al disminuir de modo radical el número de individuos incluidos en su seno.

Desde entonces, a la hora de abordar un proyecto se optaba de forma creciente por el establecimiento de pactos entre varios especialistas, al estilo de lo puesto en práctica en 1549 por Bernardo Pérez —consumado mazonero pero hombre poco avezado en labores de bulto y relieve—, que cedió la imaginería del desaparecido retablo de El Castellar a Juan Vizcaino, su amigo y antiguo colaborador en la casa de Gabriel Joly. Por su parte, el de Murueta delegó el cumplimiento efectivo del compromiso en su criado Pedro Moreto⁹⁷.

Otra alternativa que también parece responder a la imperiosa urgencia de limitar los onerosos gastos derivados del sostenimiento continuado de

⁹⁵ A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1580, ff. 1.202-1.204, (Zaragoza, 27-XI-1580).

⁹⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 357-360, doc. n° 273.

⁹⁷ CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 46, nota n° 77; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 162, doc. n° 27. Por esas fechas Vizcaino atendía a la realización de un Santo Sepulcro para el santuario del Portillo (SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 23, doc. n° 14; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 161, doc. n° 26, y pp. 162-163, doc. n° 28), razón que debió hacer imposible su traslado personal a El Castellar.

una plantilla amplia de aprendices y obreros consagrados a distintas ocupaciones es la utilizada en varias ocasiones por Juan Martín de Salamanca. Como los de la mayoría de sus colegas, en circunstancias normales el taller de este artífice afincado en Calatayud estaba integrado por pocos individuos, pero cuando accedía a obras de grandes proporciones comprometía los servicios de otros profesionales —por lo general más jóvenes que él— diestros en operaciones de ensamblaje, talla o imaginería durante el tiempo preciso para su realización.

Esta estrategia, experimentada con éxito en la erección del retablo de San Miguel de Ibdes (1555-1557) y que, sin duda, hubiera demostrado también su efectividad en el de la Asunción de Valtierra (1577-1580 y después) si la falta de fortuna y, finalmente, la muerte no hubieran sorprendido a Salamanca, garantizaba el respeto de los siempre ajustados plazos de entrega fijados en las capitulaciones —doc. n.º 96—. En la villa navarra había reunido un equipo con no menos de diez colaboradores: un ensamblador, dos entalladores y cuatro escultores junto a otros tres cuya cualificación no especifican los escritos. No obstante, está claro que también encerraba graves riesgos, pues el maestro perdía el control sobre la unidad estilística de la obra dado que sus criados —en especial los imagineros— trabajaban con gran libertad. Además, aunque esto es más difícil de evaluar, debía mermar el margen de beneficio económico.

Dejando de lado soluciones tan extraordinarias como la descrita, durante buena parte del Segundo Renacimiento los obradores escultóricos contaron con no más de tres o cuatro personas. Como caso paradigmático podemos tomar a Gaspar Ferrer, interesante artífice desaparecido de modo prematuro en 1572 que al menos entre 1567 y 1569 había permanecido enrolado en el taller de Jerónimo de Mora. A raíz de su matrimonio en ese último año se independizó, empezando a contratar en solitario. En 1570 ajustó los servicios de dos aprendices, Juan Gaspar⁹⁸ y Pedro de Aramendía⁹⁹, siendo bastante probable que en su casa trabajara asimismo su colega y amigo Antón de Aledano, un mazonero del que no conocemos ningún trabajo independiente que además de acompañarle en el acto de su boda actuó como su albacea testamentario —doc. n.º 83.

Superada la crisis y reorientada la oferta escultórica de forma prioritaria hacia la confección de mazonerías, algunos maestros lograron articular obradores de aceptables dimensiones centrados en dicha parcela aunque no por ello faltos de recursos para encarar compromisos de imaginería. El primero y más significativo había de ser el ya citado de Jerónimo de Mora, un profesional de cualidades artísticas reseñables que en los años sesenta conformó un gran taller preparado para afrontar numerosos empeños de manera simultánea en el que aunaban sus esfuerzos un buen grupo de

⁹⁸ A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1570, ff. 321-321 v., (Zaragoza, 13-III-1570).

⁹⁹ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), p. 46, nota n.º 37.

obreros y aprendices a los que se solían sumar imagineros. Muerto en plena juventud, Mora dejó a Juan Rigalte en inmejorable posición para aglutinar un taller de características próximas que ocupó un segmento de mercado muy similar aunque con superior vocación hacia las faenas de imaginiería. Sin embargo, el triunfo de Rigalte habría de cimentarse más en su eficacia profesional que en su modesta valía artística.

La cuantificación del tamaño de los obradores de pintura resulta aún más arriesgada puesto que, en general, escasean los datos. No obstante, hay que pensar que rara vez superaran la cifra de cuatro miembros, computando maestro, un obrero y dos aprendices. Sin embargo, salvo excepciones puntuales la media aún debía situarse por debajo. Entre los pintores del Segundo Renacimiento estuvieron muy extendidos hábitos como el subarriendo —que más adelante analizaremos— o la contratación de obreros sin mediar acuerdo escrito para plazos breves, ya que son muchos los pintores documentados durante largas etapas de los que no consta su acceso a trabajos independientes pero que, por contra, figuran asociados de modo circunstancial a más de un colega de superior estatura. A lo largo de las décadas centrales del siglo los artífices del pincel radicados en Aragón se enfrentaron a un panorama laboral muy competitivo, en el que sólo unos pocos pudieron mantener taller abierto de forma prolongada.

En este contexto global, común a pintores y escultores, cuya nota predominante radica en la generalización de los obradores de supervivencia definidos por el signo de la especialización —más por razones de economía que de eficacia— surgió como era de esperar un nuevo repertorio de situaciones y fórmulas laborales que tiene su lógico reflejo en la diplomática. Sin olvidar ejemplos como el de Rigalte, más próximo en su concepción y funcionamiento a la dinámica propia de los grandes nombres del Primer Renacimiento, el grueso de los profesionales de las artes plásticas se decantó por el recurso al pacto de compañías y, de modo más usual, a la práctica del subarriendo.

No pretendemos afirmar que para una fecha tan avanzada como 1550 estos métodos de organización constituyeran una novedad, pues casos como la larga colaboración mantenida por el escultor Juan de Moreto y el pintor Martín García sin que, al parecer, mediara un documento escrito¹⁰⁰ nos retrotraen a la etapa anterior¹⁰¹. Pero es innegable que nunca hasta entonces esta fórmula había alcanzado un desarrollo comparable en Aragón, con la consiguiente vinculación entre pintores y escultores.

¹⁰⁰ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1990, pp. 351-388.

¹⁰¹ La concertación de compañías entre maestros y la práctica del subarriendo han sido estudiados para la escultura aragonesa de la primera mitad de la centuria por MIÑANA RODRIGO, M^a L., 1993 (I), pp. 36-38. Una aproximación general dentro del contexto hispano en MARIAS FRANCO, F., 1989, pp. 465-467.

Las compañías rubricadas por los artífices de las décadas centrales del siglo se separan de las de décadas precedentes por su especificidad, que lleva aparejada una mayor limitación temporal. Podemos comparar la acordada en 1536 por Sancho Villanueva y Martín García con la que en 1560 firmaron Tomás Peliguet y Guion Teatoris. La primera —pactada entre un dorador y un pintor de caballete—, con una duración prevista de seis años, afectaba a todas las obras que llegaran a comprometer las partes tanto en Zaragoza como en otros lugares por un importe superior a 1.000 sueldos. Cada uno debía compartir de modo automático con el otro socio todo encargo que excediera dicho valor, estando obligado a ponerlo en su conocimiento en el plazo de tres días¹⁰². Sin embargo, el acuerdo entre Peliguet y Teatoris tenía el exclusivo propósito de copar la pintura de cierto retablo que promovía el concejo de Longares, presumiblemente el titular de la parroquial de la localidad¹⁰³. Estos ejemplos reflejan en buena medida la casuística habitual de una y otra etapa.

Entre los conjuntos alumbrados al amparo de este sistema sobresale el retablo mayor de San Miguel de Ibdes (1555-1557 y 1557-ca.1565). En 1553 el pintor Juan Catalán, el mazonero Bernardo Pérez y el imaginero Pedro Moreto convinieron que si alguno de ellos se hacía con tan codiciado proyecto acogería a los otros para lo tocante a sus respectivos oficios. A renglón seguido, Pérez y Moreto arbitraron el procedimiento para repartir las sumas a percibir por los componentes líneos del mueble. Sin embargo, un año después surgieron diferencias entre ellos, saldadas en último extremo con el abandono de la compañía por el mazonero¹⁰⁴.

Cuando finalmente se adjudicó la obra, maestre Bernardo dejó paso al bilbilitano Juan Martín de Salamanca, que cabe suponer entrara en la operación para asumir la porción reservada a aquél. Por su parte, Juan Catalán, ocupado en otros menesteres que requerían su presencia física, admitió a medias al pintor italiano Pietro Morone, autor material de la parte de pincel¹⁰⁵. Pero la súbita desaparición de Moreto forzó diversos reajustes que provocaron una fuerte pugna entre Catalán, que pretendía sustituirlo por Juan de Liceyre¹⁰⁶ —su colaborador en el retablo mayor de la Asunción de Almudévar— y Salamanca, que intentó y logró monopolizar el apartado escultórico¹⁰⁷. Más tarde el bilbilitano lo ejecutaría merced a su

¹⁰² A.H.P.Z., Miguel Español, 1536, ff. 102 v.-103 v., (Zaragoza, 2-III-1536).

¹⁰³ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 98, doc. n.º 81; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 75-76, doc. n.º 25.

¹⁰⁴ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 54-55, doc. n.º 43, y p. 57, doc. n.º 44; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 170-172, docs. núms. 41-42, y pp. 173-174, docs. núms. 44 y 46.

¹⁰⁵ GALLAY SARAÑA, J., 1945, pp. 8-9.

¹⁰⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 73, doc. n.º 63; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 178, doc. n.º 53.

¹⁰⁷ GALLAY SARAÑA, J., 1945, p. 9.

peculiar disciplina de trabajo, pero ello no hace menos paradigmático el intrincado proceso de contratación.

Las compañías podían concertarse de modo circunstancial a raíz de la consecución de un encargo de envergadura por parte de un maestro sin capacidad para concluirlo en el tiempo pactado. En 1541 las benedictinas de Calatayud ajustaron la sillería coral de su iglesia con el carpintero Francisco Grossot —doc. n.º 3—, que se vio obligado a rubricar un acuerdo con su colega Bartolomé López para compartir el negocio en igualdad de condiciones *a perdida y a ganancia*, dejando bien claro que ambos harían la labor *de comun y no partida*, y la cobranza de los dineros *hayan de cobrar los dos juntamente, y no el uno sin el otro*¹⁰⁸. Sin duda, Grossot no disponía de los medios adecuados para confeccionar en solitario cincuenta y seis estalos en tan sólo siete meses.

Estas sociedades temporales podían estar formadas por especialistas en oficios complementarios, al estilo de la constituida por el mazonero e imaginero Juan Sanz de Tudelilla y el carpintero Millán Ximénez para afrontar la construcción de la monumental caja del órgano de Santa María de Borja (1568-ca.1572). Ambos capitularon solidariamente el mueble¹⁰⁹ y a renglón seguido entregaron a un notario una cédula delimitando sus respectivas responsabilidades y, desde luego, también sus honorarios. Entre otras cláusulas, el texto incluye una según la cual *la ganancia que [se] abra en dicha obra despues de echo el gasto de los criados y lo demas... se parta en tres partes, y destas aya de llebar el dicho Tudelilla las dos partes i Millan Ximenez la una parte, teniendo consideracion en el trabajo que Tudelilla a puesto en azer las tracas y tambien por ser mas abentajado su jornal que el de Millan Ximenez* —doc. n.º 68.

En el transcurso de las décadas centrales de la centuria se materializaron por medio de subcontratas parciales abundantísimas piezas de pintura y escultura, consagrándose como una modalidad válida tanto para obras de primera línea —retablo mayor de Valderrobres¹¹⁰ (1545-1550)— como para piezas de más modestas pretensiones —retablo de Nuestra Señora de Encinacorba (1563-1565).

Un conjunto perdido pero que en su momento dibujó una estela significativa en el *milieu* de la capital aragonesa fue el retablo de San Benito de la Seo (1552-1554), confiado a Jerónimo Vallejo por el arzobispo Aragón para completar la dotación artística de la capilla de sus servidores, sita junto a la suya, en la zona de la Seo ampliada a sus expensas.

No consta que el eclesiástico y su pintor firmaran un documento o, al menos, que el mismo se testificara ante notario, pero maestre Jerónimo sí

¹⁰⁸ A.H.P.C., Agustín López, 1541, s. f., (Calatayud, 5-IV-1541).

¹⁰⁹ JIMÉNEZ AZNAR, E., 1988, pp. 35-40.

¹¹⁰ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 47-48; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1979, p. 77, nota n.º 6; CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 18-20 y pp. 63-64, doc. n.º 2.

rubricó acuerdos parciales con los diferentes artífices que intervinieron en la realización. En las postrimerías de 1552 firmó un concierto con Domingo Bierto sobre el ensamblaje de la arquitectura del mueble¹¹¹. Meses después se aseguró los servicios de Francisco Ortigosa para las labores de talla y de Pedro de Zarza para la confección de su rico coronamiento¹¹². Por último, en 1554 requirió el concurso del dorador Juan de Gante para policromar la parte lúnea¹¹³.

Vallejo se reservó, pues, amén de la traza del mueble, la ejecución de sus siete tableros. En este tipo de compromisos el artífice que coordinaba el proceso de contratación asumía las obligaciones económicas —auxiliado en ocasiones por un «socio» capitalista¹¹⁴—, respondiendo en última instancia ante el promotor y aceptando tanto las ventajas como los riesgos inherentes a este tipo de operaciones.

A mitad de camino entre la compañía y el subarriendo se sitúa el pacto alcanzado en 1568 por Guillem Salbán y Juan de Baya para la ejecución de dos peanas a cargo del primero. El Mallorquín, ocupado en otros compromisos de mayor enjundia, confió las piezas a su colega y prometió pagarle 2.400 sueldos. No obstante, Baya exigió la intervención de la *persona y manos* de Salbán para *hazerlas y acabarlas*, valoradas en 88 sueldos *por cada un mes que trabajays conmigo en ellas, hasta que se acaben* —doc. n.º 66—. Tal y como precisa el documento, la cualificación de Juan era la de ensamblador, por lo que era imprescindible el concurso de Guillem —al que la carta designa entallador— para las labores de gubia.

LA ESTRATEGIA PROFESIONAL DEL ARTISTA FRENTE A LA NORMATIVA GREMIAL

Quizá la faceta más novedosa en el funcionamiento de los obradores de pintura y escultura del Segundo Renacimiento sea la intensificación de los contactos y colaboraciones entre ellos. Parece una evidencia irrefutable el que en la disminución del tamaño de los talleres de escultura y su consiguiente pérdida de vitalidad habían tenido mucho que ver los artífices del pincel, que de modo paulatino arrebataron a sus «oponentes» determinadas atribuciones a la par que reconducían los gustos de la clientela dando lugar a un lento aumento de la demanda de retablos pictóricos en detrimento de los escultóricos.

¹¹¹ Documento publicado parcialmente por ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 26-27; transcrito en su integridad por SAN VICENTE PINO, A., 1991, p. 46, doc. n.º 36.

¹¹² CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 66-68, docs. núms. 4 y 5; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 194-195, docs. núms. 95 y 96.

¹¹³ CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 68-69, doc. n.º 6; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 201, doc. n.º 102.

¹¹⁴ Para el caso concreto de Vallejo véase CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), p. 23, nota n.º 66.

En medio de estos cambios surgirán situaciones inéditas en las que serán los pintores quienes contacten con los comitentes y consigan de éstos encargos enteramente de bulto. Hasta entonces lo habitual venía siendo que el mecenas de una obra llegara a acuerdos por separado con los autores de los componentes escultóricos y pictóricos —caso del retablo de Santiago de la capilla Alagón de la metropolitana¹¹⁵ (1520-1522)— o rubricara un único contrato con todos ellos —como en el titular de La Fresneda¹¹⁶ (1539)—. Desde luego, tampoco faltan los ejemplos en los que el responsable de la escultura asume la concertación íntegra de la pieza para luego ceder partes específicas a mazoneros y pintores —así, en el retablo de la Resurrección de la capilla Conchillos de Nuestra Señora del Pilar¹¹⁷ (1527-ca.1529).

Dos de los casos más tempranos e interesantes que testimonian esta nueva conducta son los desaparecidos retablos mayores del monasterio de Veruela (1540-1544 y 1551) y de la parroquia de San Martín de Belchite (1547-ca.1549). Según detallan sus respectivas capitulaciones, ambas obras fueron proyectadas como grandes máquinas escultóricas, en las que la intervención de los maestros del color se circunscribía a la aplicación de la policromía y a la pintura de sus puertas de sarga. La primera corrió por cuenta de Jerónimo Vallejo, que delegó la ejecución de la mazonería en Nicolás de Lobato y la de la imaginería en Miguel Peñaranda y Juan Vizcaino¹¹⁸. Carecemos de datos sobre el proceso de subcontratación de la segunda, ajustada en su conjunto por Tomás Peliguet¹¹⁹.

Estamos convencidos de que en ningún momento Vallejo o Peliguet albergaron la pretensión de encarar estas obras en sus respectivos talleres que, desde luego, carecían de la infraestructura precisa. Lejos de ello, su intención se encaminaba al subarriendo de los elementos integrantes del trabajo en condiciones económicas beneficiosas, reservándose la policromía y la confección de las mamparas de lienzo.

¹¹⁵ En 1520 Gil Morlanes *et Joven* y Gabriel Joly capitularon la parte escultórica y en 1521 Antón de Aniano y Martín García la pictórica (ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 119-122; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 170, docs. núms. 53 y 54; SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, p. 267, núms. 14, 19 y 22, y p. 273, núms. 6, 7 y 10).

¹¹⁶ Contratado solidariamente por Juan de Moreto y Martín García (HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1990, pp. 381-382, doc. n° 10).

¹¹⁷ Adjudicado a Damián Forment, éste encomendó la mazonería a Guillemín Leveque y la parte de pincel a Miguel Lorenzo quien, a su vez, la traspasaría a Juan de Lumbierre y Sancho Villanueva (ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 213-214 y 216-217; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1990, p. 363, nota n° 19; CRIADO MAINAR, J., 1992 (I), p. 411, nota n° 64).

¹¹⁸ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 49-53; CRIADO MAINAR, J., 1985, pp. 256-260, docs. núms. 6 a 10; CRIADO MAINAR, J., 1992 (II), pp. 527-528, doc. n° 2 [II-V y VII], y p. 535, doc. n° 6.

¹¹⁹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 12-15, doc. n° 5; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 190, doc. n° 84.

Con frecuencia el artista contratante apoyaba este tipo de estrategia en una elaborada fase preparatoria, demostración inequívoca de quién estaba asumiendo de forma progresiva la iniciativa en la parcela creativa de las artes plásticas. Sin embargo, también podía acontecer que recabara ya no sólo el concurso de ejecutantes, sino también de tracistas, quedando entonces relegado su papel al de mero intermediario.

Juan Catalán encarna el prototipo de esta última línea de comportamiento. Al margen de sus limitadas dotes técnicas como dorador, hizo gala de una mentalidad empresarial poco común que le permitió participar en —e, incluso, dirigir— algunas de las empresas más brillantes gestadas en los obradores de Zaragoza y Calatayud en el transcurso de la sexta década. Sin embargo, de momento nos detendremos en una pieza que no por modesta resulta menos ilustrativa.

En 1550 requirió los servicios del mazonero Domingo Tarín para la talla en blanco de cierto grupo procesional de Santa Ana con su peana que cabe suponer hubiera concertado con el cliente. Tal y como refiere el texto, la pieza seguiría *una traça debuxada de mano de mestre Thomas, pintor*. Dicho Tomás no es otro que Peliguet, compareciente al acto en calidad de testigo y cuya inconfundible caligrafía identificamos en el tenor dispositivo de la capitulación, redactada en un folio independiente cosido al registro notarial¹²⁰. La contribución personal de mestre Juan no podía ir, pues, más allá de la aplicación de la policromía.

Salta a la vista que estas prácticas, por más que traduzcan la dinámica real del mercado artístico del Segundo Renacimiento en Aragón, no podían ajustarse a la normativa de las ordinaciones de las corporaciones que encuadraban a los colectivos de pintores y escultores. Sin embargo, las injerencias en materia laboral de las respectivas cofradías, amén de puntuales, nunca intentaron atajar este problema con decisión y contundencia. Así, el único pronunciamiento documentado de la cofradía de San Lucas con fines restrictivos implica al propio Juan Catalán. El 30-XI-1541 Calatán otorgaba una comanda de 200 sueldos en favor de los *examinadores y oficiales de la conffraria de los pintores de la ciudat de Caragoça*. Éstos, los pintores Martín García y Juan Martínez, reconocían en contracarta anotada a continuación que la suma no le sería reclamada salvo contravención de una serie de puntos que consignan¹²¹.

Ante todo, los representantes gremiales le concedían licencia para tomar a su cargo diversos trabajos de dorado, entre los que se mencionan *llaves de cruzeros, y camas, y otras cosas de molduras de oratorios y rejas de fierro*. De estos particulares, así como de *qualquiere otra cosa de doradura, ecepto reta-*

¹²⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 30, doc. n.º 19; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 65-66, doc. n.º 14.

¹²¹ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 67-68; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 11-12.

blo, le consideraban examinado. Del mismo modo, le autorizaban a contratar *retablos de bulto* en compañía de cualquier pintor *dessaminado de retablo*. En caso de que el ya dorador deseara ascender al peldaño superior de la escala profesional se examinaría —como era lógico— de pintor de colgaduras. La prueba, para la que el aspirante contaba con todo el tiempo que estimara oportuno, consistiría en la ejecución de una cortina que sería juzgada por los *desaminadores y confraires pintores*. Una vez superada, podría *emprender y tomar qualquiere retablo de bulto, pues no sea de pintura, y cortinas, sin dar razon a nadie, ni tenga ni cayga en pena por tomar los dichos retablos y cortinas seyendo desaminado de cortinas*.

Los veedores procuraban, pues, regular el reparto del mercado entre sus afiliados, impidiendo que los miembros de los escalafones inferiores invadieran parcelas reservadas a sus correligionarios más cualificados. Estimamos poco probable que Catalán respetara las limitaciones que se le impusieron, pues a pesar de que el acta notarial no fue anulada hasta 1553¹²², durante los años que median continuó copando encargos que sobrepasaban el nivel de su titulación, recurriendo en ocasiones a triquiñuelas legales y en otras a violaciones flagrantes de la norma.

A tenor de las fuentes, no apreciamos ningún tipo de contrarréplica de los hombres de la escultura a las continuas intromisiones de los pintores en lo que, en buena lógica, cabe suponer era de su exclusiva competencia. Recuérdense oportunidades tan claras como la del retablo mayor de la Asunción de Almudévar (1555-ca.1558), mueble enteramente de bulto contratado por Juan Catalán quien más tarde buscó el apoyo material de profesionales como Pedro Moreto —sustituido a su muerte por Juan de Liceyre—, Francisco Carnoy o Bernal del Fuego para hacer frente a la confección de sus componentes lígneos¹²³.

Ninguna noticia documental hace presuponer una respuesta comparable a la protagonizada años después en Sevilla por el pintor Francisco Pacheco frente a su amigo Juan Martínez Montañés, examinado tan sólo de escultor y entallador, cuando éste contrató la ejecución global del retablo mayor del convento de Santa Clara de Sevilla para ceder más tarde su policromía a un dorador. Como es sabido, Pacheco consideró entonces que sus intereses habían sido gravemente vulnerados¹²⁴.

Las reacciones conocidas de los escultores en los años centrales del siglo, cuando la coyuntura del mercado se había tornado en desfavorable para ellos, consistieron en poner en marcha mecanismos proteccionistas

¹²² La cancelación figura al margen de la comanda original y también en documento independiente (MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 193, doc. n° 92).

¹²³ Sobre la erección del retablo mayor de Almudévar SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 70, doc. n° 60, pp. 71-72, doc. n° 62, y pp. 79-80, doc. n° 68; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 106-108, pp. 176-178, docs. núms. 51, 52 y 54, y p. 181, doc. n° 59.

¹²⁴ CALVO SERRALLER, F., 1981, pp. 189-191; PALOMERO PÁRAMO, J. M., 1983, pp. 39-40.

frente a colegas llegados de otros lugares, a los que se exigió más que nunca cumplir con el requisito del examen. Recuérdense los casos ya citados de Bruselas, Orea y Salbán. Sin embargo, no nos consta la interposición de ninguna denuncia ante el concejo de Zaragoza contra los maestros del pincel por la invasión de su ámbito laboral, en fechas en las que se estaban produciendo en esta ciudad conflictos similares entre artesanos de otros oficios. Tenemos la impresión de que mazoneros e imagineros optaron por acomodarse a la nueva situación, de inequívoco dominio por parte de los pintores, antes que provocar nuevas tensiones para las que quizás no estaban preparados para salir triunfantes.

Pero las fuentes dan cuenta de que en más de una ocasión los clientes se sentían engañados ante los resultados de un trabajo que no siempre ofrecía los mínimos exigibles de calidad. Más allá de las disputas entre profesionales del pincel y de la gubia, o de la fórmula concreta bajo la que se resolvía cada encargo, numerosas obras salían de las manos de artífices desprovistos de la suficiencia técnica requerida. Es evidente que tal comportamiento era fruto de un afán desmedido por abaratar los costes de producción de unas obras que eran contratadas de modo habitual tras una dura pugna y por importes ruinosos.

Recordemos la batalla legal entablada por Juan Martín y Blas de Arbizu a propósito del retablo mayor de Valtierra. La interferencia de éste en el compromiso alcanzado por el de Calatayud con los promotores generó una extensa diplomática en la que el aragonés llegaría a acusar a su oponente de carecer de la cualificación precisa para respetar los términos del contrato, *quanto mas que siendo ensamblador no puede cumplir lo que yo tengo ofrescido a la dicha villa, pues los bultos los a de hazer por mano de tercero, y desta manera la revaxa sera daño y de menos valor del retablo*—doc. n.º 99—. Resultaría digno de encomio tan laudable prurito profesional si no supiéramos que Salamanca tenía por norma aplicar a sus encargos el mismo sistema de trabajo que denostaba en Arbizu.

No extraña que cuando un promotor quería ver garantizada la prestación de un encargo exigiera al maestro contratante que las partes más significativas del mismo corrieran por cuenta de profesionales idóneos. Cuando Gabriel Zaporta confió el retablo de su capilla funeraria al mazonero Guillem Salbán le impuso que la parte escultórica fuera *muy bien labrada y bien entendida de mano de muy boenos escultores o imaginarios, como son Sanches o Benero, o otros tan boenos como ellos, y no de mano de entalladores*. El Mallorquín cumplió a la perfección las exigencias de su exquisito cliente, cediendo las imágenes y relieves a Juan de Anchieta¹²⁵, uno de los imagineros mejor dotados del momento.

Aún más contundentes fueron los padres de la Compañía de Jesús al encargar a Jerónimo de Mora en 1570 el retablo principal del colegio de

¹²⁵ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 157-160, doc. n.º 137, y p. 178, doc. n.º 149.

la Inmaculada de Zaragoza. Una de las cláusulas incluidas en la capitulación recuerda al buen mazonero cesaraugustano cuáles son los secretos de un trabajo de calidad, junto a la conveniencia de que las distintas labores contempladas en la realización de una pieza de estas características sean materializadas por verdaderos especialistas¹²⁶.

LA APUESTA POR LA RENOVACIÓN. ACTITUDES Y MÉTODOS RENACIENTES EN EL EJERCICIO DE LA PROFESIÓN ARTÍSTICA

En el transcurso de la década de 1530 y con cierto retraso respecto a lo acontecido en la vecina Castilla, en Aragón se advierten modificaciones sustanciales en la conducta profesional de algunos artífices, tanto oriundos del reino como naturales de otros lugares. Estos cambios, que con el paso del tiempo lograrán afianzarse, presentan el denominador común de una decidida tendencia a potenciar las facetas más liberales del oficio.

No hay duda de que la clave de este nuevo rumbo se encuentra en la entrada en escena de maestros italianos o, cuanto menos, fuertemente italianizados formados en los modelos del Alto Renacimiento romano. Portadores de un modo más elitista de entender la profesión que el practicado por los escultores del Primer Renacimiento —incluido el florentino Juan de Moreto—, no siempre encontrarían un mercado receptivo, a pesar de lo cual se abrieron camino con éxito.

Como vamos a ver, esta auténtica apuesta renovadora, que posibilitará una creciente afirmación de la esencia artística que subyace en el trabajo de los pintores —y, en menor grado, también de los escultores— se cimenta en una cuidada preparación teórica que se une y, en cierto modo, condiciona el posterior ejercicio de la práctica laboral.

LA AFIRMACIÓN DE LA PERSONALIDAD DEL ARTISTA

Una aproximación a las personalidades plásticas de Jerónimo Vallejo o Tomás Peliguet permite concluir que el salto cualitativo que representan se apoya en un dominio de las bases teóricas de la actividad artística difícil de detectar entre los grandes maestros de la generación anterior, tal vez

¹²⁶ ...la imaginaria que ay en el retablo a de ser de imaginario, y no de entallador, y muy bien echa, y no de cada qual imaginario, los que no saven labrar maçoneria ni imaginaria, de cada cosa se accontenten por raxon de no la entender como deve estar la cosa para estar bien. Y aunque los entalladores labran talla, nunca azen bien las imagines, aunque las azen. Y lo mesmo es del que solo es fustero, nunca entienden bien architettura, aunque la azen, por causa de no tener ese fundamento por ciencia, mas solo por un cierto curso que an echo labrando, mas sacados del paso a cada rato tropiegan (*ibidem*, pp. 188-191, doc. n.º 156).

con la excepción de Gil Morlanes *el Joven*¹²⁷. Esta característica emerge con independencia de la calidad formal de su obra como pintores, de mérito inferior a la de escultores como Forment o Joly.

Las figuras señeras del Segundo Renacimiento, conscientes de esta ampliación de horizontes, incorporarán nuevos matices a su titulación profesional. Como es lógico, son los pintores transalpinos quienes muestran mayor preocupación por el particular. Así, Pietro Morone acostumbra a otorgarse en muchas cartas públicas el inusual calificativo de *artifize de pintura*¹²⁸, mientras que su compatriota Tomás Peliguet dará un paso más añadiendo a la designación de pintor también la de *artista* —docs. núms. 81 y 87.

No ha de olvidarse que estas figuras forman parte de un contexto sometido todavía a patrones de corte artesanal, al que ni tan siquiera ellas pueden escapar. Cuando en 1561 Morone contrató el retablo de Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes de la capilla Carnicer no sólo hubo de acceder a que el encargante supervisara el diseño de las historias consagradas a ilustrar la vida de la patrona de Colonia, sino también a que dispusiera con inusitada precisión en qué cometidos podía servirse de su taller —doc. n.º 48—. Sorprende tal grado de intromisión en la organización del trabajo del pintor, responsable directo del diseño de toda la dotación mobiliar del recinto —docs. núms. 47 y 51—, pero seguro que Pedro Carnicer estaba al corriente de que micer Pietro tenía el mal hábito de dejar parcelas amplias de la ejecución de sus obras en manos de criados poco diestros.

Carecemos de otros datos que los a todas luces insuficientes suministrados por los registros notariales para valorar hasta qué punto esta nueva actitud era fruto de la consideración liberal del desempeño de su oficio por parte de los artífices aragoneses más progresistas. Resulta obvio que tanto Peliguet como Morone conocían de primera mano lo que a este respecto bullía en Italia y cabe pensar que compartieran la idea toscano-romana de que el *disegno* era el fundamento del carácter liberal de la pintura, la escultura y la arquitectura¹²⁹, pues así lo certifica su extensa producción dibujística. Pero situaciones tan poco honrosas como la descrita para el de Piacenza a propósito de la capilla Carnicer —que, salvando las obligadas distancias, trae a la memoria la vivida años después por Zuccaro en El Escorial¹³⁰—, demuestran que el ambiente español aún no estaba preparado para tales planteamientos.

El mismo Jerónimo Cósida, abanderado de las más avanzadas tendencias en materia de ejercicio profesional en el contexto aragonés, hubo de

¹²⁷ Véanse las apreciaciones de GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1989, pp. 466-469.

¹²⁸ A.H.P.T., Francisco Pobar, 1573, s. f., (Tarazona, 9-III-1573).

¹²⁹ WILKINSON, C., 1984, pp. 133-134. Como es sabido, Vasari daría forma definitiva a un pensamiento que en la Toscana se venía gestando de tiempo atrás.

¹³⁰ Estudiada por MULCHAY, R., 1992, pp. 113-124.

soportar las peores humillaciones de la comunidad de Aula Dei tras la desaparición de su protector, el arzobispo Aragón (+1575), cuando por razones desconocidas los religiosos se negaron a satisfacerle parte del precio convenido por el retablo mayor de esta cartuja¹³¹ (contratado en 1574). Sólo tras su muerte (+1592) pudo resolverse el enfrentamiento¹³², un suceso que pone de relieve la alta estima en que maestre Jerónimo tenía su quehacer —no consintió ninguna rebaja en sus honorarios—, comparable a la demostrada por El Greco desde su llegada a Toledo en 1576, pero que, como en el caso del candiota, permite comprobar que aún era pronto para que la liberalidad de la pintura fuera admitida en la Península¹³³.

Habremos de dejar, pues, a un lado el discurso teórico para centrar nuestro análisis en las manifestaciones prácticas que adopta esta filosofía. Ante todo, la atención dispensada a la fase creativa dentro del proceso de producción de la obra de arte se concentrará tanto en la generosa preparación de trazas y dibujos como en la de pliegos técnicos de condiciones que con frecuencia delatan un manejo fluido de la literatura artística en boga¹³⁴. Como corolario de esta postura asistiremos a las primeras incursiones de los profesionales plásticos en el campo de la arquitectura. Todos estos aspectos merecen un repaso en profundidad.

En cuanto al primero, la novedad no radica en la utilización más frecuente de trazas, pues las fuentes demuestran con rotundidad tanto su empleo generalizado como su alta valoración en las décadas anteriores. Recordemos los episodios protagonizados por Forment y su criado Sebastián Ximénez, acusado de haber sustraído del taller del valenciano varias muestras¹³⁵, o el deseo manifestado por Juan de Moreto en su testamento de transmitir, ya no sólo sus herramientas, sino sus papeles y libros a su hijo Pedro¹³⁶, continuador del taller paterno tras cumplir la mayoría de edad¹³⁷. En realidad, se trata más bien de un giro cualitativo en el uso que figuras como las mencionadas y otras muchas harán de esta técnica auxiliar de trabajo.

¹³¹ Sobre la realización del mueble, inconcluso aún en 1582, BOSQUED FAJARDO, J. R., 1986, p. 157 y p. 631, doc. n.º 23. En su testamento de 1585 Cósida lo menciona como acabado (MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 283-284, doc. n.º 258).

¹³² Reconocida la máquina el 21-XII-1594 por Jerónimo de Mora y Domingo Martínez (SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 508-509, doc. n.º 421), el convento y los herederos de Cósida cancelaron sus diferencias el 31-V-1595 (MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 366-367, doc. n.º 384).

¹³³ Los problemas de El Greco por lograr una estimación justa de su trabajo fueron estudiados por GÁLLEGO, J., 1976, pp. 101-108.

¹³⁴ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 91-92.

¹³⁵ DURÁN GUDIOL, A., 1992, pp. 50-51; CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 28-29, nota n.º 46.

¹³⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 15-16, doc. n.º 6; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 156-157, doc. n.º 21.

¹³⁷ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), p. 262.

Las noticias más tempranas al respecto las suministra Jerónimo Vallejo, a quien vemos ya a finales de los años treinta facilitando diseños para la confección de rejados¹³⁸. En la práctica, esto suponía asumir la responsabilidad de dar forma tangible a una obra de arte que iba a ser materializada por hombres carentes de sus conocimientos. Con el tiempo el pintor del arzobispo Aragón convertiría la actividad de tracista en una de sus principales especialidades laborales, contribuyendo a fijar por esta vía las pautas artísticas del momento.

Otro tanto puede decirse de su colega italiano Tomás Peliguet, de quien en época de Josepe MARTÍNEZ todavía circulaban gran cantidad de muestras *para pintores, escultores, talladores de grotescos, bordadores, arquitectos y fabricas de yglesia, dando gran luz a todas las profesiones del dibujo*¹³⁹. En este sentido resulta paradigmática su participación en la construcción de la sillería del coro de Nuestra Señora del Pilar¹⁴⁰ (1542-ca.1547) y muy significativo el que en 1561 reclamara el pago de un diseño de retablo trazado sobre pergamino que había ideado a requerimiento del escultor vallisoletano Inocencio Berruguete¹⁴¹.

Con el discurrir de los años pintores y escultores —especialmente los primeros— harían de la preparación de dibujos destinados a servir como *muestras* para guiar el trabajo de artífices menos avezados parte fundamental de su tarea. Con la extensión de este hábito acabó por no otorgarse ninguna relevancia en las capitulaciones a la autoría de los diseños empleados para fijar los pormenores de las piezas. Este hecho, que dificulta en grado sumo la pretensión del historiador de establecer la filiación de muchas obras, constituye una de las evidencias más claras del camino andado por los profesionales del pincel y de la gubia hasta lograr que las vertientes más intelectuales de su quehacer les instalaran en una posición preeminente dentro del mercado artístico, reservado en otras latitudes a los arquitectos¹⁴². Pero la normalización de estas conductas nos ha privado de informaciones tan cruciales como la paternidad del diseño del retablo Zaporta (1569-1571), ajustado con el mazonero Guillem Salbán de acuerdo a cierta traza aportada, quizás, por el promotor¹⁴³.

¹³⁸ En 1538 dio trazas para la cancela de la Santa Capilla del Pilar y en 1539 para la de la capilla de San Vicente de la Seo, ambas fundidas por Pedro de Escalante (ABIZANDA BROTO, M., 1915, p. 281; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 32-33, y pp. 60-62, doc. n° 7).

¹³⁹ MARTÍNEZ, J., 1988, p. 215.

¹⁴⁰ SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, p. 171, nota n° 100 bis; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 90-91, nota n° 15; MIÑANA RODRIGO, M^a L., *et al.*, 1995, pp. 70-108.

¹⁴¹ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, p. 23, nota n° 30.

¹⁴² Véanse las apreciaciones de MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1959, p. 408.

¹⁴³ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 157-160, doc. n° 137.

En ocasiones podemos salvar las limitaciones inherentes a las, por lo demás, valiosas actas notariales con datos emanados de otros textos. Tal sucede con la portada de la capilla de Santa María la Blanca de la Seo de Zaragoza, notable empresa que los capitulares confiaron en agosto de 1574 a los mazoneros de aljéz Francisco de Casas y Juan Moférriz. Las labores a desarrollar, pormenorizadas en la carta pública con una exactitud y propiedad terminológicas poco habituales, se atendrían a las dos trazas facilitadas a los artífices. Además, los pilares se tallarían *conforme al pilastron de maestre Thomas dado por traça por maestre Francisco de Casas... de tanto o mas relieve como los de la capilla Caporta*¹⁴⁴.

Dado que Tomás Peliguet elaboró el diseño de la portada de la capilla Zaporta¹⁴⁵ se podría pensar que los de la de Santa María la Blanca también hubieran corrido por su cuenta¹⁴⁶. Pero como demuestran los albaranes de fábrica de la catedral, en realidad el cabildo los había solicitado a Felices de Cáceres, un joven pintor de fructífera trayectoria en el último cuarto del siglo. Pocos días antes de la suscripción del acuerdo Felices recibía por ellos 80 sueldos¹⁴⁷, invalidando cualquier hipótesis sustentada en las, por lo demás, vagas indicaciones del escrito notarial.

No menos interesante es la segunda de las facetas aludidas: la capacidad de redactar textos con las bases técnicas que rigen la contratación de los más diversos objetos, que ponen de manifiesto un manejo depurado de la tratadística. Este hecho supone un avance en términos absolutos con respecto al período anterior, en el que difícilmente encontramos descripciones de obras de precisión comparable.

A tenor de la documentación rescatada los primeros pasos en esta dirección los dio, una vez más, Vallejo. La capitulación del retablo mayor de Veruela (1540) contiene el análisis minucioso de cierta traza que no ha sobrevivido pero que podemos reconstruir sin problemas aun a pesar de no conservarse tampoco el mueble. Aquí encontramos la recreación de una máquina organizada en pisos, cada uno de ellos dotado de sus pertinentes basamento, columnas y entablamento tripartito, con una apurada estimación de lo arquitectónico que en el campo plástico aragonés sólo se halla en fechas anteriores en las obras del mayor de los Moreto, en creaciones de Morlanes *el Joven* como el retablo mayor de Tauste¹⁴⁸ (1520-

¹⁴⁴ *Ibidem*, pp. 254-255, doc. n.º 209.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 174, doc. n.º 147; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 17-18, nota n.º 42.

¹⁴⁶ Tal y como interpreta SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 254.

¹⁴⁷ Yo, Feliges [de Cáceres], pintor, atorgo aver recebido del señor canonigo Tello, como administrador de las fabricas de la Seo, son a saber, quatro libras por rason de dos traças que hize para la portada de la capilla de Nuestra Señora [la Blanca]. Y por la berdad hize el presente en Çaragoça, a beynte y nueve de julio año 1574 (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1574, s. n.) (Zaragoza, 29-VII-1574).

¹⁴⁸ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 115-117.

1524) y en muebles tardíos de Joly como el mayor de Santa María de Teruel¹⁴⁹ (1532-1536).

Otro tanto cabe decir de su colega Tomás Peliguet, que en el contrato del retablo titular de San Martín de Belchite (1547) hace gala de un dominio de la literatura artística aún mayor, con un perfecto conocimiento de la sintaxis del vocabulario clásico, más al día que la de Vallejo. El italiano propone el uso del orden jónico para la articulación del banco y del corintio tanto en el cuerpo como en el ático¹⁵⁰.

A diferencia de lo acontecido en Castilla, los mejores pintores y escultores aragoneses del siglo XVI rara vez se interesaron por la arquitectura, disciplina que exigía una preparación técnica muy específica pero para la que la comprensión del lenguaje clásico inherente al ejercicio de las artes plásticas resultaba de inapreciable valor. Quizá no sea ajeno a ello el que en Aragón tuviera un desarrollo más lento que en otras áreas peninsulares y nunca alcanzara cotas de asimilación comparables a las de zonas no muy alejadas¹⁵¹.

Los escasos y mal documentados ejemplos que hemos podido reunir principian en los años centrales de la centuria¹⁵² y los protagonizan los más conspicuos representantes de la vanguardia de la época. Los integrantes de esta exigua nómina, encabezada una vez más por el zaragozano Jerónimo Vallejo¹⁵³ y cerrada por el bordador toledano afincado en Huesca Jerónimo Bocanegra de Segura¹⁵⁴ —personaje más tardío y, al menos aparentemente, de superior relevancia en este campo—, colaboraron de forma circunstancial en la concepción de obras de arquitectura, aunque limitándose por lo general al diseño de bóvedas, plantas o alzados sin llegar a involucrarse en el proceso constructivo.

El italiano Pietro Morone participaría durante su primera década aragonesa en algunas de las empresas de fábrica más avanzadas del momento. Las fuentes refrendan su contribución a los trabajos del patio del palacio

¹⁴⁹ TOMÁS LAGUÍA, C., 1953, pp. 285-286, doc. nº 654; TOMÁS LAGUÍA, C., 1976, p. 3.

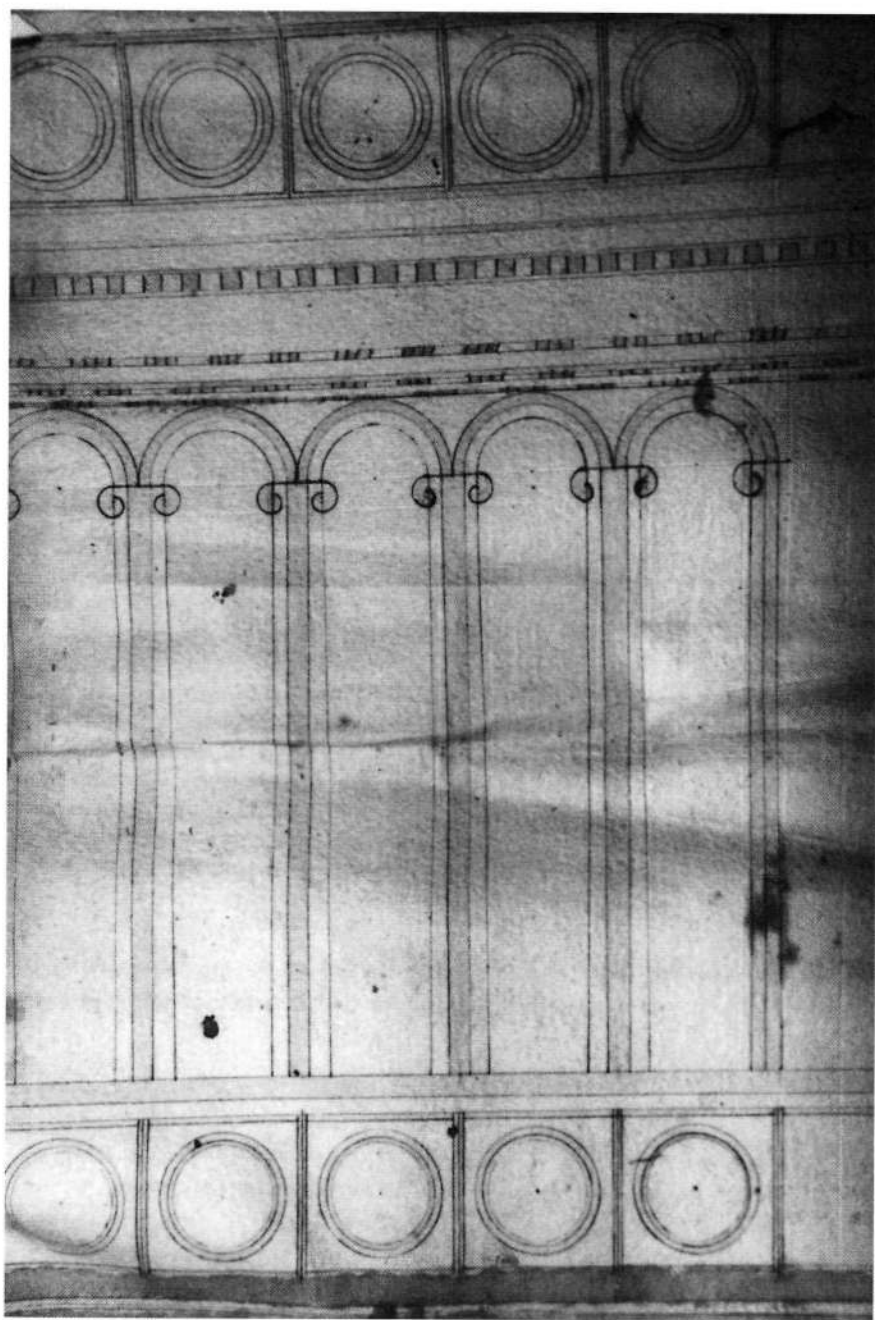
¹⁵⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 12-15, doc. nº 5.

¹⁵¹ Véanse las observaciones de BORRÁS GUALIS, G. M., 1987 (I), pp. 315-318.

¹⁵² Un importante precedente lo había protagonizado Juan de Moreto. En 1520, recién llegado a Aragón, contrató la fábrica de la capilla, portada y retablo de San Miguel de la catedral de Jaca. El florentino ideó tanto el retablo como la interesantísima capilla —cubierta por una bóveda de cañón de intradós casetonado— y su portada (ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 101-102).

¹⁵³ Autor en 1547 de la traza de la bóveda de la capilla de San Bernardo de la iglesia del monasterio de Veruela y quizás también de la de su interesante portada (SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1942, p. 25; CRIADO MAINAR, J., 1985, pp. 265-268, docs. núms. 15 y 16). A buen seguro su implicación en labores de este tipo fue frecuente.

¹⁵⁴ Su actividad arquitectónica ha sido analizada por MARIAS FRANCO, F., 1994, pp. 71-73.



Traza incluida en el contrato del corredor meridional del Palacio episcopal de Tarazona.
Detalle. (Foto Jesús A. Orte).

episcopal de Tarazona¹⁵⁵ (1558-1560) y sólo su presencia permite explicar la elegante solución dispensada a la cubierta de la escalera mayor del mismo inmueble (1552), una pieza de clara filiación belifontiana sin precedentes formales en el contexto regional¹⁵⁶ en la que, en buena lógica, hubo de cooperar tanto en el diseño y ornamentación como en la supervisión de las obras. Entra dentro de lo verosímil que la traza con la que en 1555 se ajustó una parte de los corredores de la fachada meridional del complejo¹⁵⁷, uno de los contados alzados no retablisticos supervivientes para todo el siglo XVI aragonés, saliera también de su tablero de dibujo.

Estimamos improbable que la aportación de estos artífices —si excluimos a Bocanegra de Segura y Morone— superara la fase inicial de gestación, pues tan sólo en el caso del toledano hay constancia explícita de que un artista plástico asumiera la dirección de trabajos de arquitectura¹⁵⁸. Pero lo que es más importante: de entre los dibujos de esta naturaleza preparados por pintores que conocemos sólo el alzado turiasonense se aproxima en algo a lo que hoy entendemos por un proyecto técnico, mientras que los demás no tendrían otro fin que el meramente modelístico, por lo que no puede concluirse que sus autores actuaran como verdaderos arquitectos en el sentido vitrubiano-albertiano¹⁵⁹.

A pesar de que carecemos de los datos necesarios para emitir un juicio ponderado, nos inclinamos a desechar la esencia arquitectónica de la azarosa intervención de Alonso González como máximo responsable de la construcción de las parroquiales de las poblaciones zaragozanas de Maleján, Ribas y Albeta, aventura desafortunada que desembocó en un rosario de desavenencias entre los promotores y el buen artífice turiasonense, incapaz de cumplir con los compromisos adquiridos, que obligarían a su viuda a desembolsar un buen puñado de ducados de la mermada herencia dejada por maestro Alonso. Todo indica que González tan sólo ejerció como intermediario entre el concejo de Borja y los maestros que dieron cumplimiento efectivo a la empresa sin que, por desgracia, sepamos nada del proceso proyectivo.

Todas estas experiencias, incompletas, tienen como denominador común el deseo —frustrado si se comparan con la brillante realidad caste-

¹⁵⁵ ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., y AINAGA ANDRÉS, M^a T., 1981, pp. 187-190, doc. n^o 2.

¹⁵⁶ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1985, p. 271; MARÍAS FRANCO, F., 1989, pp. 438-439.

¹⁵⁷ El tenor de la capitulación en AINAGA ANDRÉS, M^a T., 1985, pp. 240-242, doc. n^o 66.

¹⁵⁸ En las obras del santuario oscense de Nuestra Señora de Loreto (BALAGUER SÁNCHEZ, F., y PALLARÉS FERRER, M^a J., 1989, pp. 421-423; MARÍAS FRANCO, F., 1994, pp. 70-73).

¹⁵⁹ No cabe hablar en tales casos de dibujos susceptibles de ser llevados a la realidad, aún soslayando el problema de la falta de escala común a todos. Véase al respecto MARÍAS FRANCO, F., 1979, pp. 175-216, espec. pp. 184 y 190-191; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1986, pp. 22-24.

llana— de trascender las fronteras consuetudinariamente aceptadas para el desenvolvimiento de la actividad de los artistas plásticos, siguiendo las pautas fijadas desde Italia¹⁶⁰ que con tanto fruto habían asimilado viajeros como Diego de Silóe o Pedro Machuca¹⁶¹. Aun con las matizaciones expuestas, constituyen una última —y, a nuestro juicio, definitiva— evidencia de la apuesta decidida de los protagonistas del Segundo Renacimiento por los aspectos más intelectuales de su trabajo, a la par que realzan las enormes dificultades que hubieron de salvarse antes de que en Aragón empezara a hacerse arquitectura en el sentido vitrubiano.

LA PREPARACIÓN TEÓRICA DE LOS ARTISTAS

El secreto de los cambios descritos reside en una esmerada preparación teórica que se solapa a la tradicional formación artesanal adquirida por las vías gremiales. Cabe aventurar un mayor acercamiento de los principales artistas plásticos a la literatura técnica, difícil de corroborar si no es a través de los listados de libros incorporados a los inventarios de bienes pero que, no obstante, deja huellas irrefutables en las descripciones redactadas para protocolizar los contratos de obras.

Debemos suponer que a mediados de siglo los tradicionales conocimientos hagiográficos que todo pintor o escultor precisaba para el desarrollo de su labor se complementaran con nociones sobre las materias vinculadas a la práctica de los géneros en alza. Un buen artista plástico del Segundo Renacimiento debía tener puntual noticia del lenguaje alegórico, pues cada vez fue más frecuente la representación de series de virtudes, artes liberales o alegorías de otra naturaleza. Otro tanto cabe decir de la mitología, aun a pesar de que su empleo continuó siendo más limitado.

Pero a este saber, apoyado en repertorios iconográficos de índole diversa, hay que sumar un manejo creciente de la literatura técnica impulsado —como tantas otras novedades— desde Italia. Entre las obras de cabecera deben mencionarse aquellas que facilitaban la correcta utilización del lenguaje renacentista, basado tanto en la aplicación del sistema de representación perspectiva de punto de fuga único que se había codificado en el especulativo ambiente florentino de Brunelleschi y Alberti como en el conocimiento de los órdenes clásicos.

¹⁶⁰ WILKINSON, C., 1984, pp. 132-137.

¹⁶¹ GÓMEZ MORENO, M., 1983, pp. 41-98 [Silóe] y 99-119 [Machuca]; GÓMEZ MORENO, M., 1988, pp. 22-50; MARÍAS FRANCO, F., 1991, pp. 250-251. Sobre la actividad arquitectónica de estas dos águilas son básicos los trabajos de ROSENTHAL, E. E., 1988, *passim*; ROSENTHAL, E. E., 1990, *passim*. También es útil la interpretación de MARÍAS FRANCO, F., 1989, pp. 270-300. Una reciente revisión de algunos de los problemas planteados por el palacio de Carlos V en la Alhambra y por la catedral de Granada en TAFURI, M., 1995, pp. 225-264.

Desde fechas tempranas la difusión del *De artificiali perspectiva* del francés Jean Pélerin Viator¹⁶² (Toul, 1505; reimpresiones de 1509 y 1521) allanó la espinosa comprensión y aplicación del primero de estos principios al que, por cierto, los artífices hispanos se mostraron muy refractarios¹⁶³. Con el paso del tiempo se popularizarían tratados más avanzados, como el *Liure de perspective* de Jean Cousin (París, 1560), que sabemos poseyó el zaragozano Jaime Fanegas. En este apartado hay que situar numerosos títulos sin identificar, como el *libro de geometria grande* hallado en 1561 en la vivienda del mazonero turiasonense Martín de Ahumel —doc. n.º 42.

Los órdenes arquitectónicos disfrutaron de mayor atención editorial, llegando a publicar en castellano obras originales así como traducciones de algunos de los textos latinos o italianos más significativos. Es obligado empezar por las célebres *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo (Toledo, 1526; varias reediciones), más útil como prontuario de los órdenes que como verdadero tratado de arquitectura¹⁶⁴, que no hemos localizado en ninguna biblioteca aragonesa de las décadas centrales del siglo y que no debió ser un texto de cabecera para los artífices del Segundo Renacimiento.

Superior difusión tuvo el *De architectura* de Marco Vitrubio, estudiado tanto por artistas¹⁶⁵ como por otros estamentos¹⁶⁶, y cuya presencia consta en Zaragoza desde al menos 1543¹⁶⁷. La más popular fue —con diferencia— la obra de Sebastiano Serlio, en especial la versión hispana de los libros III y IV, pero sin que falten noticias sobre otras¹⁶⁸. Recordemos que el libro extraordinario fue utilizado para la elaboración de la traza de la portada de la catedral de Tarazona (1577) —doc. n.º 97—, quizás por mediación de su contratista, el escultor Bernal del Fuego —doc. n.º 101—. También circuló en la ciudad del Ebro el *De re aedificatoria* de Leone Battista Alberti, poseído en versión latina por Fanegas¹⁶⁹.

¹⁶² Sobre la difusión y ediciones de este tratado véase SCHLOSSER, J., 1976, pp. 233-237.

¹⁶³ Las enormes dificultades de cara a la asimilación de un sistema de representación cuya rigidez era muy difícil de aceptar para los artistas formados en la tradición gótica han sido puestas de relieve por MARIAS FRANCO, F., 1989, pp. 303-305. Es imposible detenernos aquí en el análisis de un problema tan complejo y sobre el que en los últimos tiempos se han publicado trabajos muy sugestivos. La presencia de tratados de perspectiva en las bibliotecas de los artistas españoles del Quinientos ha sido analizada por SOLER I FABREGAT, R., 1994, pp. 167-179.

¹⁶⁴ La difusión e influencia del tratado de Sagredo han sido estudiadas por MARIAS FRANCO, F., y BUSTAMANTE GARCÍA, A., 1986, pp. 41-62.

¹⁶⁵ Como veremos, lo poseyó Jaime Fanegas, figurando también entre las obras inventariadas en 1598 en las casas del cantero Jerónimo Salcedo (SAN VICENTE PINO, Á., 1994, pp. 257-258, doc. n.º 121).

¹⁶⁶ En la biblioteca del obispo de Huesca Pedro del Frago (+1584) figuraba una edición en latín (MORTE GARCÍA, C., 1985 (III), p. 61).

¹⁶⁷ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1989, p. 468, nota n.º 25.

¹⁶⁸ Jaime Fanegas poseía tres ejemplares, uno de ellos del libro V —dedicado a los templos cristianos—. También se cita un Serlio en casa del cantero Jerónimo Salcedo y otro —en 1587— en la del maestro de obras Domingo de Ondarra (SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 439-440, doc. n.º 353), sin que sepamos en ninguno de ambos casos de qué libro o libros se trata.

¹⁶⁹ Un ejemplar latino (Basilea, 1541) conservado en la Biblioteca Capitular de la Seo de Zaragoza luce una nota en la portada indicando que fue requisado en la capital aragonesa por el Santo Oficio en 1614 (SORO LÓPEZ, J., 1991, p. 208).

Junto a estas obras de carácter general, pintores y escultores hubieron de disponer de tratados específicos para el ejercicio de su labor. Pero los inventarios de bienes eran infrecuentes entre este colectivo social, siendo muy raros los conocidos que además descienden hasta el nivel de detalle deseable. Valga el ejemplo algo tardío del escultor Domingo Fernández de Ayarza (doc.1587-1606, +1606), que guardaba en sus casas de la parroquia de San Pablo una veintena de libros, entre ellos doce de escultura, uno de estampas y otro libro que trata de aritmética, geometría, cosmographia y philosophia natural¹⁷⁰.

La única relación de pertenencias de un artífice importante exhumada que pormenoriza un repertorio de obras de teoría artística es la levantada en las casas del carpintero-ingeniero Jaime Fanegas¹⁷¹ (doc.1544-1574, +1574). Este texto no permite albergar dudas de que los integrantes de la vanguardia se mantenían al día de las últimas novedades en este campo, mereciendo la pena subrayarse el que varios de los volúmenes citados carecieran por entonces de versión española¹⁷².

Fanegas poseía tres ejemplares de Serlio¹⁷³, uno de ellos con probabilidad de los libros III y IV (Toledo, 1552; reimpresiones en 1563 y 1573) y otro, tal y como indica el escribano, del V, que había de ser la edición francesa (París, 1547) o alguna de las italianas (Venecia, 1551 y 1559). También contaba con dos ediciones de Vitrubio y otra de Alberti (obras no traducidas al español hasta 1582). Disponía del tratado de perspectiva de Cousin, otros dos de arquitectura sin identificar y uno de geometría. Junto a ellos, conservaba obras de ingeniería y metalística, aconsejables para el docto ejercicio de sus variadas ocupaciones¹⁷⁴.

Contamos con una enumeración de las pertenencias de Tomás Peliguet fechada al poco tiempo de su asentamiento en Zaragoza. Pese a lo que cabría esperar, se asemeja demasiado a las localizadas de otros colegas de menor estatura artística¹⁷⁵. Junto a una serie de pinturas en fase de ela-

¹⁷⁰ El notario detalló la sustancia de los otros cinco libros del escultor, pero no la de los que nos interesan (VELASCO DE LA PEÑA, E., 1994, apéndice, vol. I, p. 173, doc. nº 34; agradecemos a la autora la cortesía de habernos permitido consultar su tesis de doctorado, en proceso de publicación).

¹⁷¹ Dispuso su testamento el 26-IX-1574 falleciendo al día siguiente. La carta pública de su óbito en A.H.P.Z., Sebastián Moles menor, 1574, ff. 45-45 v., (Zaragoza, 27-IX-1574). El inventario se levantó a continuación, entre los días 27 y 28, a instancias del estañero Guillén Tujarón y el cantero Benet Bodrán, sus ejecutores testamentarios.

¹⁷² Debemos su localización y estudio a GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1982, pp. 243-244.

¹⁷³ Pensamos que en la entrada *otro libro de arquitectura o servicio* (f. 48) la última palabra ha de leerse como *servio*, forma próxima a la empleada por el escribano para citar al artista boloñés -*Servio*-, y que, por tanto, debe tratarse de otro ejemplar de Sebastiano Serlio.

¹⁷⁴ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1986 (I), pp. 469-474.

¹⁷⁵ Recordemos los inventarios formalizados a la muerte de los pintores Antón de Plascencia (+1547) y Prudencio de La Puente (+1553). Maestre Antón no tenía libros en sus casas de Zaragoza, pero sí *un arca con papeles del officio (...), un bulto con papeles del officio de pintor*

boración y los útiles del oficio, tan sólo guardaba *trenta y dos papeles de enprenta*, y dos volúmenes, *un libro ystoriado del Testamento Biejo y un libro en italiano que las Terzas Rimas de Dante*—doc. n.º 2.

No tenemos más suerte con Alonso González. Fallecido en la ciudad del Queiles a finales de 1564, se procedió al recuento de sus pertrechos. Cabe recordar que por entonces estaba avecindado en Borja, por lo que en su residencia turiasonense, sita en las casas del canónigo Pedro Pérez de Añón, solo se halló lo imprescindible para su vida diaria: vestidos, ropa de cama, tres cuadernos de dibujo —uno de ellos *de tapicería*— y una caja de herramientas de organería que nos descubre otra faceta de este personaje¹⁷⁶. A pesar de todo, hombres como Vallejo o el propio González no andarían a la zaga de Fanegas en cuanto al número y calidad de sus libros, pues compartían con él un espíritu abierto y un gran interés por las componentes teóricas del oficio.

A juzgar por la información suministrada por las relaciones de bienes de Jaime Fanegas, propietario de veintiún libros —dieciséis de ellos «técnicos»— y Domingo Fernández de Ayarza, dueño de diecinueve —catorce de su oficio—, podemos considerar esta cifra como representativa del número de textos habitual entre los artífices aragoneses de primera línea en la segunda mitad del siglo XVI. Un material al que, como hemos visto, se sumaban cuadernos de dibujo y colecciones de grabados.

EMPLEO Y DIFUSIÓN DE LAS TÉCNICAS DE DIBUJO

Ya hemos aludido al papel del dibujo en sus diferentes modalidades como parte destacada del bagaje de conocimientos de los más señalados maestros plásticos del Aragón de las décadas centrales del XVI. Es arriesgado intentar establecer la utilidad que los artífices locales concedían a esta técnica como instrumento formativo a la manera de lo preconizado por la tratadística italiana desde CENNINI¹⁷⁷, pues como se ha dicho en otro lugar sólo excepcionalmente algunos contratos de aprendizaje contemplan de modo expreso la posibilidad de que el joven dedicara tiempo a una práctica consagrada en Italia por la tradición.

Mientras que para Jerónimo Vallejo la habilidad dibujística constituía un talento natural que le ayudó a imponer su estética clasicista en todos

(...), y *cinquenta y ocho papeles de stanpa gruesa* (ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 41; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 185-189, doc. n.º 79). Su colega turiasonense era dueño de un Antiguo Testamento, dos libros de dibujos —uno en blanco— y diversos *envoltorios* de dibujos y grabados, entre ellos *la coronación del enperador en papel* (MORTE GARCÍA, C., 1985 (II), pp. 301-303, doc. n.º 28).

¹⁷⁶ ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., 1986, pp. 240-242, doc. n.º 44.

¹⁷⁷ Además de exponer con detalle las diferentes técnicas de dibujo, el pintor florentino de finales del siglo XIV ya destacaba la importancia que en el adiestramiento del aspirante a pintor tenía la copia de obras de los grandes maestros (CENNINI, C., 1988, p. 55-56).

los ámbitos a los que extendió su radio de acción, para algunos de sus colegas transalpinos era una técnica auxiliar aprendida bajo la atenta tutela de un maestro sin la que es difícil imaginar la introducción en estas tierras de los códigos figurativos del Alto Renacimiento y el Primer Manierismo romanos. Si bien esta labor se vio favorecida y simplificada por la edición de una ingente cantidad de estampas, en ocasiones la rápida propagación de los modelos antecede al trabajo de los grabadores.

Las obras documentadas y atribuidas de Tomás Peliguet que sobreviven evidencian un conocimiento por igual de las incisiones preparadas por Marcantonio Raimondi a partir de originales rafaelescos y de otras obras del genio de Urbino y su círculo que no pasaron por las prensas. Es probable que nuestro pintor «recordara» estas últimas merced a los cuadernos de apuntes fatigosamente bosquejados a lo largo de una estancia en la ciudad del Tíber que podemos situar al filo de 1530¹⁷⁸.

Con Pietro Morone sucede un fenómeno similar. Sin postergar la autoridad de Rafael, centró su atención en los protagonistas artísticos de la Roma de Pablo III (1534-1549), tomando buena nota de las creaciones más notables de hombres como Miguel Ángel, Perino del Vaga o Daniele Volterra. Amén de reunir una gran colección de estampas que incluye numerosas incisiones del círculo de Fontainebleau —atesorada, quizás, fuera de Roma—, parece indudable que el de Piacenza hubo de realizar un buen número de dibujos que explicarían la pasmosa fidelidad de algunas de sus composiciones con originales romanos ejecutados muy poco antes. Citaremos el caso del Descendimiento de las puertas del retablo mayor de Paracuellos de Jiloca (ca.1552-1557), que nuestro buen pintor hubo de tomar del fresco principal de la capilla Orsini de la Santa Trinità dei Monti¹⁷⁹ poco después de su conclusión por Volterra (1541-ca.1545) dado que micer Pietro residía ya en Barcelona en 1548¹⁸⁰.

No extraña que en Aragón los más antiguos bocetos de pinturas conservados correspondan a estos momentos y hayan sido puestos en relación con estos dos maestros. Entre otros podemos reseñar el dibujo preparatorio de la sarga con las Tres Marías ante el sepulcro vacío pintada por Morone dentro del conjunto de las puertas del retablo mayor de Ibdes¹⁸¹ (1557-ca.1565), una elegante escena manierista que años después imitaría el escultor Juan de Salamanca —artífice que mantuvo estrechos lazos de amistad con micer Pietro— en el sagrario del retablo mayor de la Asunción de Nuestra Señora del Valtierra (1577) —docs. núms. 96 y 99.

¹⁷⁸ Las fuentes estilísticas de Peliguet han sido estudiadas por MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, pp. 30-49. Una extensa revisión en MIÑANA RODRIGO, M^a L., *et al.*, 1995, pp. 70-108.

¹⁷⁹ Sobre la pintura de Volterra HIRST, M., 1967, pp. 498-509. El parentesco de la sarga de Paracuellos con el original romano fue advertido por MORTE GARCÍA, C., 1985 (I), p. 291.

¹⁸⁰ MADURELL MARIMÓN, J. M^a, 1945, pp. 218-219, doc. I.

¹⁸¹ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1978, pp. 43-44.

La recopilación de estos dibujos se hacía en cuadernos —mencionados con frecuencia en las fuentes— como el ahora extraviado que, al parecer, perteneció al escultor Arnao de Bruselas¹⁸². Constituían un material de trabajo insustituible que acompañaba a los artistas en sus traslados. Como ya indicamos, en ocasiones se reproducían sin introducir modificaciones sustanciales, pero otras veces eran sometidos a profundas reelaboraciones, combinando elementos de diversas procedencias e incorporando referencias tomadas de grabados hasta dar lugar a una composición nueva.

Los textos corroboran que la utilización de diseños fue aumentando con rapidez a medida que progresaba la centuria aunque siguieran abundando las obras ajustadas y confeccionadas partiendo en exclusiva de otras preexistentes. La traza o muestra suponía tanto una respuesta gráfica a los deseos manifestados previamente por el cliente como una plasmación ideal de la oferta creativa del maestro. Además aportaba una sólida garantía más allá de la palabra escrita de que durante la fase de ejecución no surgirían sorpresas desagradables dado que, en cierto modo, prefiguraba el aspecto final de la pieza.

El *corpus* de diseños aragoneses conservados datables antes de 1590 es insignificante, sobre todo si se compara con los aludidos en las fuentes —en especial en las de carácter notarial—. Esta circunstancia ha contribuido de forma decisiva a que hasta fechas recientes los investigadores no les hayan prestado la atención necesaria. Para interpretar de manera correcta las propuestas elaboradas por los pintores y escultores del Segundo Renacimiento llegadas hasta nosotros hace falta contemplarlas dentro de un proceso evolutivo que arranca en el último cuarto del siglo XV y se extiende hasta la primera década del XVII. En buena lógica, las técnicas de representación desplegadas en ellas han de analizarse en el contexto más amplio de los proyectos de arquitectura de la época.

Hasta avanzado el Quinientos no contaremos con dibujos arquitectónicos de entidad suficiente para extraer conclusiones, aunque los exhumados apuntan hacia el empleo exclusivo del sistema de proyecciones ortogonales, limitadas a la plasmación de plantas y, más raramente, alzados¹⁸³. El uso de secciones o *monteas*, citadas en textos de mediados de siglo¹⁸⁴, no se propagaría hasta los albores del siguiente.

El dibujo más antiguo que conocemos es un diseño de bóveda de crucería estrellada a partir del cual los regidores de la parroquia de Santiago

¹⁸² ANGULO ÍÑIGUEZ, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., 1975, núms. 77-83; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., 1986, pp. 124-125.

¹⁸³ En clara sintonía con lo acaecido en el resto de la Península, tal y como apunta MARIAS FRANCO, F., 1979, pp. 207-208. Los cambios experimentados en el uso de las técnicas de dibujo dentro la labor de proyección y dirección arquitectónica en la España del Quinientos han sido estudiados por CABEZAS GELABERT, L., 1992, pp. 225-238.

¹⁸⁴ En la capitulación rubricada en 1563 por la abadesa de Trasobares con Martín de Miteza, arquitecto del arzobispo Aragón, para la reedificación de la iglesia del cenobio (SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 113-115, doc. nº 96).

de Calatayud encargaron en 1525 la cubrición de los tres tramos de la nave de su iglesia —segunt la forma de la muestra— al maestro de casas mudéjar Farach Castellano¹⁸⁵. El documento no desvela el nombre del autor, que no parece ser el alarife contratante. Nos encontramos ante un tipo de traza que debió ser harto frecuente, cuyo único cometido era servir como referencia plástica y que no puede ser valorado como una planta.

Las más tempranas, casi siempre desprovistas de escala y medidas, no solían pasar de meras representaciones ideales que fijaban el perímetro del edificio y la solución otorgada a las cubiertas¹⁸⁶ aunque no falten ejemplos en los que los muros y divisiones dejan de ser considerados como simples límites para disponer de grosor y, por tanto, reflejar la realidad a escala¹⁸⁷ —innovación que sólo se extenderá en fechas avanzadas¹⁸⁸—. No disponemos de ninguna planta que se acompañe de alzados anterior a 1600, aunque la elaborada por Andrés de Alcober en 1592 para la edificación de la iglesia de La Torrecilla muestra un detalle con la estructura de la cubierta en el que puede apreciarse cómo han de apoyar las cerchas sobre los muros de carga¹⁸⁹.

El único alzado *sensu strictu* localizado de cronología anterior (1555) es el aportado para la capitulación de la mitad oriental de la fachada Sur de la Zuda de Tarazona. Como anotamos más arriba, en nuestra opinión debe atribuirse al pintor italiano Pietro Morone, por entonces al servicio del obispo González de Munébrega, promotor de la remodelación. Hay que destacar su gran fidelidad con lo ejecutado a pesar de que no contempla el mirador adintelado que remata el inmueble. Tampoco en esta ocasión el elemento gráfico se ilustra con medidas o *pitipié*.

Las fuentes hacen referencia a la preparación de juegos de trazas más completos en empeños edilicios tan ambiciosos como las fundaciones de

¹⁸⁵ A.H.P.C., Fernando Díaz, 1525-1526, s. f., (Calatayud, 11-VI-1525). Incluye un folio doble con la traza. El dibujo carece de medidas o escala y —como era de esperar— el contrato tampoco hace referencia a las dimensiones de la fábrica a cubrir.

¹⁸⁶ Como en la pequeña traza adjunta al contrato signado en 1556 entre los representantes de la cofradía de Nuestra Señora del Remedio y el maestro de obras Gabriel del Pex para la edificación de una capilla en el desaparecido convento de San Lamberto de Zaragoza (SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 73-74, doc. n.º 64; espec. p. 74, en donde se reproduce este diseño).

¹⁸⁷ A la cabeza de este grupo se sitúa la traza del contrato formalizado en 1541 por el concejo de Biel con el cantero Francisco de Marrubiza para la erección de la nueva parroquia de la localidad, un extraordinario documento gráfico que cabe calificar de muy avanzado para lo que entonces era habitual en Aragón (MENJON RUIZ, M.ª S., y ALEGRE ARBUÉS, F., 1994-1995, p. 78 —reproducción de la traza—, y pp. 102-104, doc. n.º 12).

¹⁸⁸ Este tipo de plantas empieza a hacerse más frecuente a partir del último cuarto del siglo. Véase, por ejemplo, la incluida en 1581 en el convenio entre el concejo de la localidad oscense de Sipán y el maestro de obras Domingo Almanzor para la construcción de la iglesia del lugar (MORTE GARCÍA, C., 1987 (III), p. 239).

¹⁸⁹ SAN VICENTE PINO, Á., 1981, pp. 231-236, doc. n.º 59; espec. p. 235, con fotografía de la traza. Se conservan otras plantas ideadas por este maestro.

la cartuja de Aula Dei¹⁹⁰ o del complejo universitario cesaraugustano¹⁹¹, pero las primeras series conservadas que cabe valorar de suficientes para fijar todos los pormenores de la construcción de una fábrica estaban destinadas a capillas privadas.

La más antigua, datada en 1601, con una planta y un alzado parcialmente superpuesto, corresponde a la capilla que Diego de Monreal, obispo de Huesca, mandó abrir en la iglesia de San Pablo de Zaragoza. Aunque el destacado maestro de obras y cantero Juan de Villabona se hizo cargo de ella, no consta de modo fehaciente su paternidad sobre los dibujos¹⁹². En ellos sobresale el absoluto rigor del alzado para la portada mientras que las discrepancias manifestadas en la resolución del intradós de la cúpula pueden obedecer a una reforma posterior.

En 1608 Juan Móríz de Salazar, obispo de Barbastro, confiaba la erección de su ámbito mortuario a Juan de Ruesta¹⁹³. La capilla de Santiago, emplazada en el templo catedralicio de la ciudad del Vero, presenta unas características próximas a la del obispo Monreal, aunque esta vez se optara por una arcaizante bóveda de crucería estrellada en lugar de la clasicista cúpula sobre pechinas del edificio zaragozano. El contrato se complementa con tres diseños: una planta de la capilla y sacristía, un alzado con la portada y otro de uno de los laterales del interior del recinto que no cabe considerar en justicia una sección. La calidad formal de estos dibujos, sobre soporte de pergamino, y su valor instrumental para el maestro de la obra son comparables a los anteriores.

El sistema de representación ortogonal utilizado en estas empresas, el habitual en la arquitectura española del último tercio del XVI¹⁹⁴, nos sumerge de lleno en el tipo de diseños más difundido entre los profesionales de

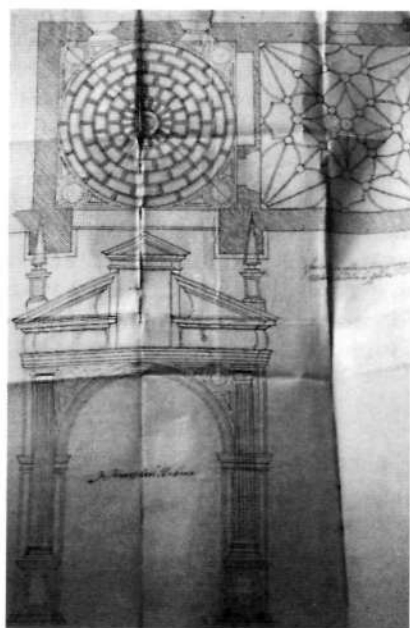
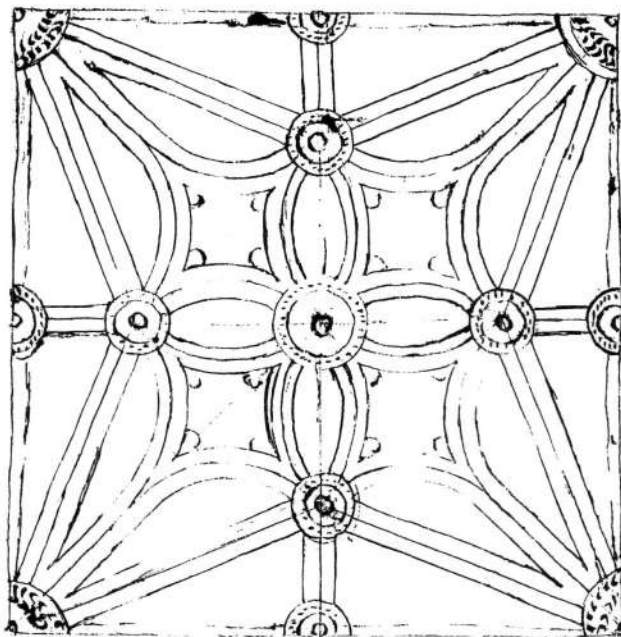
¹⁹⁰ En 1562 Martín de Miteza recibió el nombramiento de *superintendente y arquitecto de toda la obra*, y Miguel de Riglos el de *segundo maestro*. Al primero se le ordenó que visitara las cartujas de Cataluña en compañía de fr. Miguel Bernaux y al segundo, junto a fr. Miguel de Vera, las de Valencia. El objetivo de los viajes era, desde luego, que *traxessen traças de otras casas de la relixion* a partir de las cuales elaborar después el proyecto. La supervisión de la distribución definitiva, que constituye una propuesta muy avanzada, correspondió a fr. Miguel Bernabé y fr. Simón Sebastián (Espés, D. de, 1598, f. 927). Estamos ante el primer caso documentado en Aragón en que una fábrica importante contó con lo que parecen ser un arquitecto y un aparejador. Este modo de reunir información antes de abordar un proyecto de enjundia debía ser habitual y no se aleja de lo conocido para otros conjuntos peninsulares de dimensiones comparables.

¹⁹¹ Al parecer, existió una traza general –*universal*– con la distribución de todas las dependencias previa al inicio de los trabajos en 1589. Quizás la preparara el arquitecto Marco Mañaría, primer responsable de las obras. [FIGOLS], 1894, pp. 111-116, doc. XXXII; SAN VICENTE PINO, Á., 1981, pp. 2-3.

¹⁹² SAN VICENTE PINO, Á., 1994, pp. 258-263, doc. n° 122. En la p. 259 reproduce la traza.

¹⁹³ ALAMAÑAC: CORED, M^a I., 1980, pp. 190-192 y pp. 207-209 –*trazas*–; BOLOQUI LARRAYA, B., 1994, pp. 246-247.

¹⁹⁴ MARIAS FRANCO, F., 1979, pp. 207-208; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1986, pp. 21-32.



Trazas incluidas en los contratos del abovedamiento de la iglesia de Santiago de Calatayud y de la edificación de la capilla de Santiago de la Iglesia de San Pablo de Zaragoza. (Foto Ana I. Bruñén).

las artes plásticas a lo largo de toda la centuria. El alzado de la portada de la capilla Monreal podría pasar por un proyecto de retablo pues, no en vano, cuando en 1594 los diputados del reino de Aragón convinieron con Villabona la realización de la portada de la casa de la Aduana, una estructura de acusada concepción retablística, acompañaron la capitulación de un diseño de características formales pero, sobre todo, técnicas muy similares que incluye la proyección en planta del orden columnario que la flanqueaba¹⁹⁵.

Tal y como hemos visto acontecer en el mundo de la construcción, un número importante de diseños para retablos adopta las convenciones que rigen las composiciones ortogonales, las únicas manejadas por los profesionales activos en Aragón en las décadas inmediatamente anteriores y posteriores a 1500¹⁹⁶ y, de hecho, las preferidas en fechas avanzadas del siglo XVI, cuando la cultura artística de los principales artífices había aumentado de manera considerable y resulta evidente un empleo más ortodoxo tanto del vocabulario clásico como de su sintaxis.

Junto a ellas, lo mismo para la plasmación de objetos de tamaño medio —peanas o piezas de orfebrería— que de retablos, se recurrirá a representaciones en perspectiva casi siempre incorrectas pero que, en general, se aproximan a la concepción monofocal de raigambre italiana¹⁹⁷. La razón que justifica la proliferación de este método es la necesidad de hacer comprensible la tercera dimensión a los destinatarios de las trazas, ya fueran éstos los clientes o los responsables de la resolución efectiva de la obra. Este deseo, perceptible ya en las mejores trazas góticas¹⁹⁸, encontrará una vía lógica de materialización en la aplicación del sistema de punto de fuga único, introducido en Aragón por lo que respecta al campo del color por el maestro de Bolea en época temprana, pero cuyo uso no se normalizará en estas tierras hasta bien entrada la década de 1530.

Las fuentes confirman el gran auge alcanzado por las técnicas de representación gráfica a mediados de la centuria dentro de un ambiente en el que se vislumbra una tendencia a su progresiva racionalización. Un número creciente de obras se contratará a partir de una *traza* o *muestra* que servirá de referencia a la hora de efectuar su descripción en un contrato. Estos diseños, más o menos acabados, solo tenían un valor modelístico al

¹⁹⁵ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 505-506, doc. n.º 420, y p. 507 -traza-.

¹⁹⁶ Las trazas de retablos góticos aragoneses conocidas han sido reunidas por LACARRA DUCAY, M^a C., 1983, pp. 553-581.

¹⁹⁷ Su empleo en el campo arquitectónico fue estudiado por LOTZ, W., 1985, pp. 1-64. Una reciente revisión del problema en FROMMEL, Ch. L., 1994, pp. 100-121.

¹⁹⁸ Véanse, en concreto, las deformaciones deslizadas por el pintor Bernardo de Arás en la cuidada traza del retablo de la Virgen de la localidad oscense de Pompeín (1461) al presentar los doseletes y el sagrario (ARCO GARAY, R. del, 1947, p. 219; ARCO GARAY, R. del, 1952, pp. 56-57, doc. II; LACARRA DUCAY, M^a C., 1983, p. 565, fig. 1 -reproducción de la traza-).

carecer de escala o medidas y, en ocasiones, pecaban de una resolución insuficiente, de tal manera que antes de encarar el proyecto el artífice debía desentrañar y adaptar el supuesto a la realidad.

La diplomática generada por la erección de la sepultura del arzobispo Aragón suministra un exhaustivo caudal de datos respecto a lo que, sin duda, constituía el modo de proceder habitual. Cuando Bernardo Pérez comprometió la pieza (1550-1553) el comitente le enseñó una muestra de *pergamino dibujada* cuyo autor había sido —como explicitan otros textos— el pintor Jerónimo Vallejo¹⁹⁹. A continuación Pérez solicitó el concurso del cantero Guillaume Brimbeuf para el escuadrado de todo el alabastro, cometido que ya requería de las medidas del enterramiento²⁰⁰ —expresadas en palmos tanto en la carta principal como en esta última—. Dicha información figuraba en una *traça que esta en una paret traçada, en la cofraria de San Felipe, y tambien en la planta que esta traçada en una tabla todo el tamaño de la sepultura*²⁰¹. Finalmente, se puntualizó que *asi la muesa como la traça y la planta l'a bisto dicho Guillaume*. A toda esta parafernalia aún habían de sumarse los *patrones* o *moldes* a escala natural con los detalles de molduras, frisos, etc., habitualmente de yeso pero a veces también delineados sobre papel²⁰².

Los contratos formalizados a propósito de este panteón distinguen entre los términos *muestra* y *traza*, quedando el primero reservado al dibujo modelístico y el segundo al alzado ortogonal a tamaño real —definido otras veces como *patron*²⁰³— pero, en general, ambas palabras suelen utilizarse como equivalentes con el significado de dibujo ilustrativo. También *rascuño* se emplea en alguna oportunidad con esta acepción²⁰⁴, pero es

¹⁹⁹ Una carta suscrita entre el fustero Pedro Lorenzo y el entallador Pedro de Zarza certifica la paternidad de Vallejo sobre el diseño (CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 70-71, doc. n.º 20).

²⁰⁰ El análisis pormenorizado del proceso en HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 97-98. Otros muchos documentos corroboran la aplicación de estos mismos métodos.

²⁰¹ Este método de trabajo no era nuevo. En 1517 Damián Forment encomendó a Juan de Segura la ejecución de los enormes doseles de alabastro que coronan las calles laterales del retablo mayor del Pilar de la *alteza y muestra que esta traçada de carbon en una paret de la casa y obrador de dicho maestro Forment* (SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1989 (II), pp. 180-181, doc. n.º 8).

²⁰² Cuando en 1553 Pedro Moreto concertó con el cantero Juan de Amezcua el escuadrado del retablo de la capilla Aragón hizo constar que incumbía a éste *hazer los patrones de las cornexas, frisos y alquitranes, pilares y todas las otras piezas* (CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 23, nota n.º 33; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 199-200, doc. n.º 99). Sin embargo, cuando en 1559 Juan de Liceyre confió a Amezcua una tarea similar para la sepultura del conde de Aitona, especificó que este último haría las molduras *conforme a los moldes que el dicho Joan de Liceyre le diere* (HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 183, doc. n.º 65).

²⁰³ En 1555 Jorge Lobiet debía bordar varias imágenes y figuras en un paño según *le ha sido demostrado y debuxado al tamaño y cuenta, asi en alteza como en amplexa, por un patron de mano de Jeronimo Valejo, pintor* (CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 49-50, nota n.º 90; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 203-204, doc. n.º 106).

²⁰⁴ En 1586 el escultor Jerónimo Noguera se compromete a tallar un retablo de Nuestra Señora de la Piedad siguiendo un *rascuño que esta firmado de los nombres de los arriba nombrados* (SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 397, doc. n.º 314).

posible que en tales casos las partes contratantes tuvieran a la vista dibujos poco concluidos y bosquejados de modo apresurado, al estilo del que Juan de Salamanca presentó a la firma de la capitulación de los calajes de la sacristía de San Pedro Mártir de Calatayud —doc. n.º 90.

Si el encargo llevaba aparejada la confección de un amplio número de piezas similares la traza podía ser suplida o complementada por lo que hoy llamaríamos una maqueta. Cuando los diputados del reino encargaron el alero de su palacio exigieron a los maestros que lo ejecutaran *conforme a un modelo o retrato que los señores diputados mandaron hazer a maestre Domingo Tarín, maçonero*²⁰⁵. Sin duda, éste sería lígneo, como el *modelo o edificio de madera de roble* aportado para la capitulación de la sillería coral del monasterio de Santa Fe de Zaragoza, preparado, eso sí, a partir de una traza dibujada por el omnipresente Jerónimo Vallejo Cósida²⁰⁶.

A diferencia de lo que sucedía cuando se intentaba prefigurar la apariencia final de un edificio²⁰⁷, hemos de suponer que dichos modelos se realizaran a tamaño real. No obstante, cuando en 1527 Gil Morlanes *el joven* ajustó el montaje de un templete escultórico —una especie de ciborio— para el presbiterio de la capilla de Nuestra Señora del Portillo del santuario zaragozano de la misma advocación, prometió ceñirse a una *muestra que esta fecha de bulto*²⁰⁸, expresión que sólo puede interpretarse como un modelo que, desde luego, esta vez sí debía estar fabricado a escala, pues el monumento proyectado superaría con creces tras su conclusión las proporciones de un gran retablo²⁰⁹. No hay constancia del uso en Aragón de este método en el contexto arquitectónico.

Todos estos instrumentos de trabajo podían coincidir de manera simultánea en una obra, como aconteció en el rejado de la capilla Zaporta. Guillén Tujarón debía fundirlo según el prototipo de los que años atrás había entregado para las capillas de San Bernardo y San Benito de la metropolitana. No obstante, la ornamentación sería la típica de la década de 1570, bien distinta a la que lucen las cancelas del arzobispo Aragón, anteriores en casi veinte años. Los pilares ya no adoptarían en planta una disposición cuadrada, sino redonda, igual a la de los representados *en la trasa que se a echo para el rexado del coro de Nuestra Señora del Pilar*, obra que acometería en

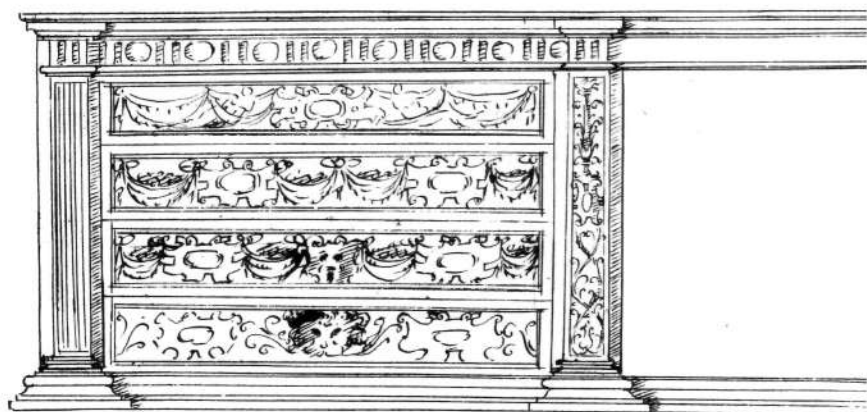
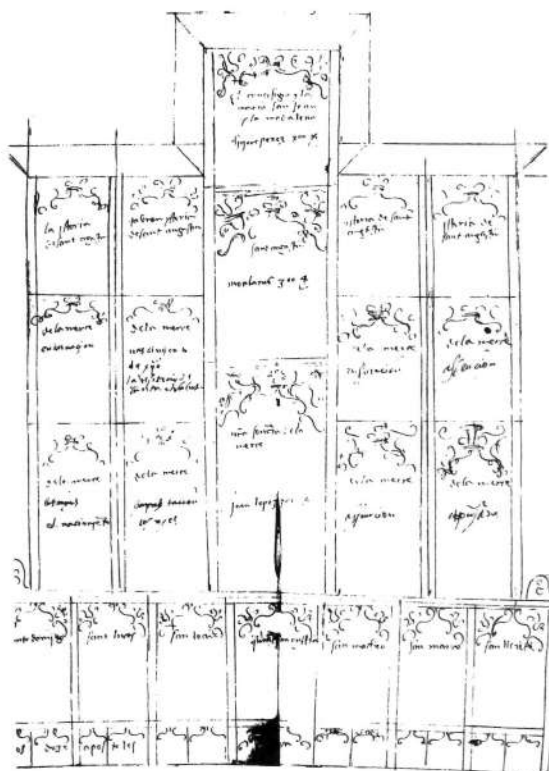
²⁰⁵ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1988 (I), p. 367, doc. n.º 114.

²⁰⁶ CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 54, nota n.º 99. El texto completo en MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 230-233, doc. n.º 174.

²⁰⁷ Sobre la utilización de maquetas en la arquitectura española del siglo XVI véase MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1986, pp. 25-26; MARÍAS FRANCO, F., 1989, p. 505. Su empleo en la Italia renaciente, vivamente aconsejado por Alberti, ha sido estudiado por MILLON, H. A., 1994, pp. 18-73.

²⁰⁸ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 128-130.

²⁰⁹ Véase la propuesta de reconstrucción del templete publicada por HERNANDEZ MERLO, Á., 1993 (IV), pp. 296-297.



Trazas incluidas en los contratos del retablo mayor del convento de San Agustín de Calatayud y de los calajes de la sacristía del convento de San Pedro Mártir de Calatayud.

los años inmediatos Juan Tomás Celma. Por último, para cada uno de los tres órdenes del rejado crearía un tipo diferente de columnas o *balagostes*, que imitarían *tres muestras de madera que se an echo por muestra*²¹⁰.

El hábito de someter a la aprobación del promotor de una empresa plástica una traza global se hizo cada vez más frecuente a partir de una fecha que en Aragón podemos situar en los albores del último tercio del siglo XV. En una época en la que los contratos notariales remiten de forma machacona a piezas preexistentes a la hora de establecer referencias estructurales o formales, la confección de una traza solía reservarse a empeños de cierto alcance. Cuando en 1473 el cabildo de la Seo de Zaragoza encomendó al maestro Hans la sustitución de los tabernáculos lígneos de su retablo mayor por otros de alabastro, el escultor preparó *una muestra pintada en paper* que se depositó en la *caxa de la fabrica*²¹¹. Del mismo modo, el trabajo de Damián Forment y sus colaboradores en la no menos monumental máquina escultórica de la capilla mayor de la colegial de Nuestra Señora del Pilar (1509-1518) debía acomodarse a *la muestra de lienço que est fecha et parada en la dicha iglesia*²¹².

La presentación o nivel de acabado de una traza podía variar mucho y, como es lógico, dependía en primer término de las dotes dibujísticas de su autor quien, no obstante, tampoco tenía por qué actuar siempre del mismo modo. Los dos diseños documentados de Jerónimo Vallejo Cósida ejemplifican las posibilidades extremas, pues si el bosquejo incluido en la subcontrata del dorado del banco del desaparecido retablo mayor de la parroquia de San Lorenzo de Zaragoza (1536) es un tosco apunte a mano alzada, añadido de modo apresurado al pie de la capitulación²¹³, la traza firmada de la tribuna del órgano de San Pablo (1569) merece por sí misma la consideración de obra de arte, pues en ella el pintor se ha servido de un dibujo muy apurado, retocado con aguadas y sombras plumeteadas para conseguir un resultado de gran plasticidad²¹⁴.

Cuando el dibujante encara la tarea de diseñar un retablo ante todo se esfuerza en definir su arquitectura. Esta labor puede alcanzar a la plasmación del repertorio ornamental que recorrerá frisos, pilastras y molduras, como apreciamos en la traza de Juan Martín de Salamanca para la mazo-

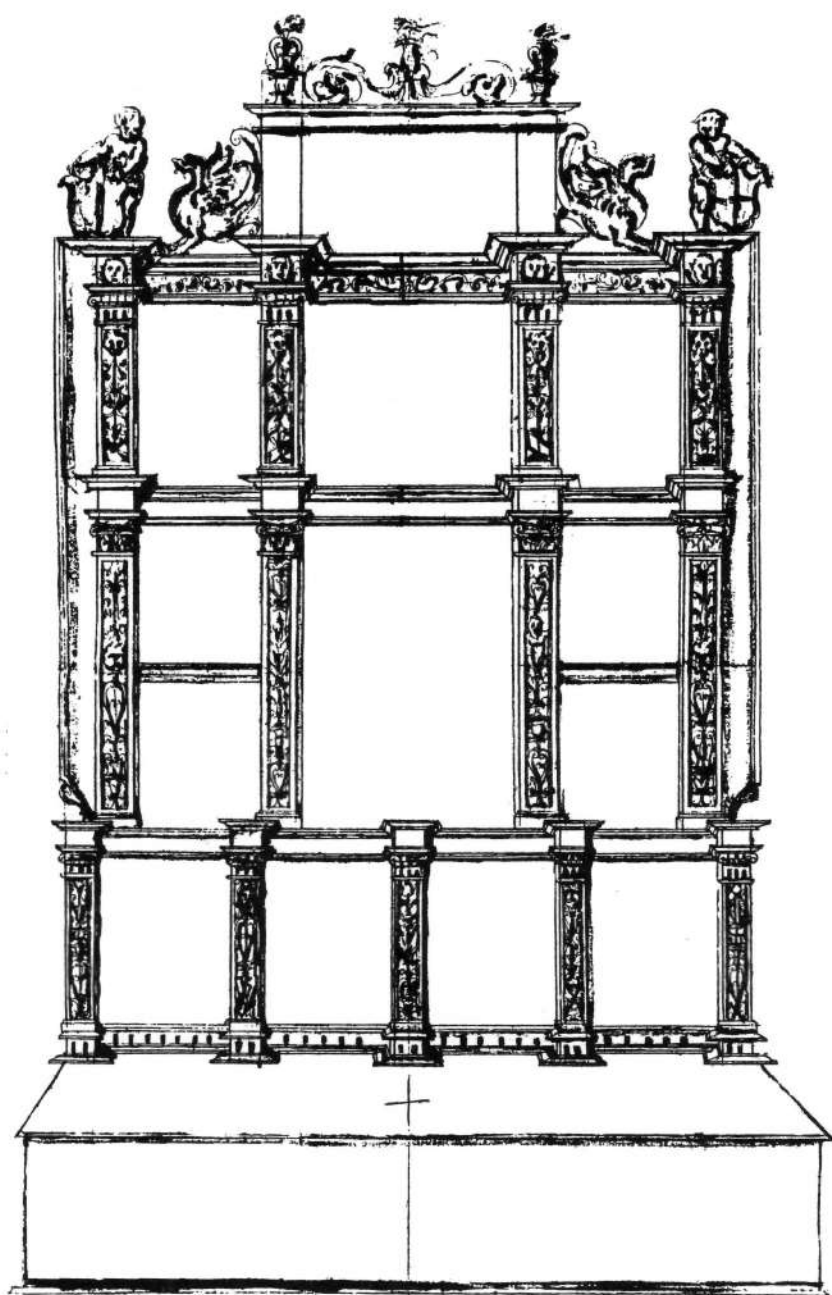
²¹⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 171-172, doc. n.º 146 —rejado de la capilla Zaporta—, y pp. 237-239, doc. n.º 195 —rejado del coro de Nuestra Señora del Pilar—.

²¹¹ SERRANO SANZ, M., 1917, pp. 96-97, doc. IV.

²¹² Citada en el convenio que el valenciano firmó con el *entallador de piedra* Miguel de Árabe para la realización de los tabernáculos que coronan las calles laterales del cuerpo del retablo y otros componentes (ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 174-176).

²¹³ El dibujo fue publicado sin referencia archivística por MORTE GARCÍA, C., 1990 (III), p. 124, fig. 52. Su identificación, acompañada de la transcripción del texto contractual, en CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), p. 31 —traza—, y pp. 58-59, doc. n.º 4.

²¹⁴ Dada a conocer por CALAHORRA MARTÍNEZ, P., 1978, lám. 2.



Traza incluida en el contrato del retablo de la Visitación del convento de San Benito de Calatayud.

nería del retablo de la Visitación (1547) de las benedictinas de Calatayud —doc. nº 14—. Sin embargo, también puede suceder que dichos pormenores queden pendientes de resolución, al modo de la aportada por el pintor Jerónimo de Tapia en la rúbrica de la capitulación del retablo de San Juan Bautista de Alcañiz²¹⁵ (1582).

Incluso cabe dentro de lo posible que se aboceten las pinturas a realizar en los diferentes compartimentos del mueble. En tales casos es frecuente que los tracistas sean los propios artífices contratantes, como acontece con el retablo de la capilla de San Juan de Batea (1545) y con el de San Francisco del monasterio de Fitero (1571), obra respectivamente de Tomás Peliguet²¹⁶ y Miguel Magallón²¹⁷. Estos dos dibujos quebrantan la costumbre de representar tan sólo la arquitectura y las partes esculpidas.

En otras muestras, retablísticas o no, el dibujante ha perfilado hasta los menores detalles. No hace falta decir que, amén de ser las más exquisitas, suelen proceder de los artífices más cualificados. Así, la magnífica traza de custodia (1555) depositada en el Archivo de Nuestra Señora del Pilar, correspondiente a un proyecto no ejecutado y que se viene atribuyendo no sin fundamento a Jerónimo Vallejo²¹⁸.

Al hablar de los diseños aragoneses de arquitectura ya aludimos a la escasa atención que dispensan sus autores a un problema tan importante como el de la escala. No deja de sorprender que, por lo general, las trazas conservadas carezcan de este aditamento básico, suplido por la consignación en palmos de las principales magnitudes —en ocasiones sólo una de ellas—, un procedimiento que acarrearía significativas alteraciones a la hora de pasar del papel o el pergamino a la realidad. Recordemos que un maestro tan notable como Jerónimo de Mora hubo de tallar por dos veces un mismo retablo porque llegada la hora de su instalación la primera versión resultó ser pequeña²¹⁹. Quizá este suceso no pase de mera anecdota, pero nos tememos que en última instancia ilustra las dificultades derivadas del uso incorrecto —cuando no de su desconocimiento— por parte de muchos artífices de los sistemas proporcionales de representación gráfica.

La más temprana mención documental de una traza provista de escala corresponde a la del retablo mayor del monasterio de La Oliva (1571), una empresa de enjundia liderada por Rolán Moys y Pablo Scheppers en la que también intervendría Juan Rigalte asumiendo el ensamblaje y la

²¹⁵ LOMBA SERRANO, C., 1986, p. 144 —traza—, y pp. 146-147, doc. nº 2.

²¹⁶ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (II), p. 179 y una lámina s. p. con la reproducción de la traza.

²¹⁷ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 129-130 y una lámina s. p. con la reproducción de la traza.

²¹⁸ MORTE GARCÍA, C., 1990 (XI), pp. 244-246.

²¹⁹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 132-133, doc. nº 110, y pp. 145-146, doc. nº 126.

talla de los componentes escultóricos. No conservamos este dibujo, pero el convenio entre la comunidad y los pintores nórdicos explicita que la arquitectura se haría *como esta en la traça, sin quitarle cossa ninguna, segunt las medidas y el pitipie*²²⁰.

Habría que esperar hasta 1602 para encontrar dos dibujos con escala gráfica, los del surtidor y la taza de la fuente encargada por el canónigo Herbás a los canteros Pedro de Letra y Domingo Gilberte²²¹. Desconocemos al responsable de este bello proyecto que, desde luego, no cabe identificar con los maestros ejecutantes. Otros diseños remedian la ausencia de pitipie con indicaciones escritas de las medidas concretas de las distintas partes integrantes de la obra. Numerosos ejemplos muestran este rudimentario mecanismo combinado con líneas acotadas equivalentes a magnitudes reales, caso de la esquemática traza elaborada por el pintor Juan Catalán para concertar el retablo mayor de Almudévar (1555) incluida en el contrato que éste rubricó con Pedro Moreto sobre su imaginiería²²².

Tanto esta muestra como la que acompaña la capitulación de la pintura del desaparecido retablo mayor de la iglesia de San Agustín de Calatayud (1545) —doc. n.º 9— ratifican la pervivencia en fechas avanzadas del Quinientos de sistemas de representación muy simples que aunque fieles a los principios de la proyección ortogonal, recurren a la más tosca de las opciones empleadas al filo de 1500, rememorando diseños tan torpes como el del retablo de Santiago de Mallén (1506), obra del pintor gótico Jaime Lana²²³. No ha de olvidarse que el dibujo bilbilitano reproducía una mazonería preexistente que Catalán y sus socios se comprometieron a pintar y dorar, justificándose su realización por el hecho de que en los compartimentos constaban los nombres de los devotos que habían prometido contribuir a su erección con las sumas allí consignadas, un hábito tan medieval como la propia traza que le sirve de soporte²²⁴.

Pero los maestros plásticos del Segundo Renacimiento se inclinaron sobre todo por la opción que les facilitaba sugerir la ilusión de tridimensionalidad. A este respecto sorprende la incapacidad —o la falta de interés— de los artífices aragoneses para introducir en sus diseños el sistema de punto de fuga único codificado por el arte italiano, toda vez que sí rige la pintura contemporánea.

²²⁰ La mención figura en el documento formalizado entre la comunidad y los pintores (CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 109-113).

²²¹ SAN VICENTE PINO, Á., 1994, pp. 265-270, doc. n.º 124, con reproducción fotográfica de los dibujos en las pp. 268 y 269.

²²² SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 10. El diseño fue estudiado por HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 92, pp. 176-177, doc. n.º 50, y p. 189, lám. n.º 3.

²²³ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 17-18 y p. 19 —traza—.

²²⁴ Un interesante estudio de este sistema de financiación, a propósito del desaparecido retablo mayor gótico de la iglesia de San Gil de Zaragoza, en GARCÍA HERRERO, M.ª C., y TORREBLANCA GASPAS, M.ª J., 1991, *passim*.

Con frecuencia la perspectiva se aplica de forma restringida a aquellos elementos que sobresalen respecto al plano principal, en especial los pedestales de las columnas, los fragmentos de entablamento y el ara. Para conseguir este efecto de modo eficaz se asigna un horizonte elevado a las líneas de fuga del altar sin correspondencia en el resto del mueble. De este modo la composición gana en nitidez a costa de la coherencia, tal y como apreciamos en el diseño de Juan de Salamanca para la mazonería del retablo de la Visitación de Calatayud (1547).

Este método ofrecía logros muy vistosos en la prefiguración de piezas exentas. Los mejores ejemplos son, sin duda, el proyecto de custodia (1555) de Jerónimo Vallejo y la traza de peana procesional ideada por el ensamblador Juan de Ribera (1593) para el colegio de las Vírgenes de Zaragoza²²⁵. En ambos casos los creadores compensan su falta de rigor metodológico con una ejecución notable favorecida en el segundo por la claridad compositiva que nace de la aplicación de un elevadísimo horizonte a la zona inferior sin equivalente en el remate.

En la custodia pilarista la licencia se torna en error manifiesto en los cuerpos de planta hexagonal, en los que el pintor olvida plasmar los soportes de la cara oculta, que sí recoge en el cuerpo central —de planta cuadrada—. Este uso deficiente de las reglas de la perspectiva monofocal por el más eximio pintor del momento queda aún más patente en la traza de la tribuna del órgano de San Pablo (1569). Los tres lados del mueble, planteados según las convenciones descritas para el dibujo de la custodia, se prolongan en una fantástica proyección ortogonal de la parte baja del mismo —que debiera haber quedado oculta—, intentando aglutinar en un solo dibujo lo que debería ocupar al menos dos. De nuevo, la verosimilitud desaparece sacrificada en aras de la claridad y la economía de medios con chocantes resultados.

Mención especial merece el proyecto desechado para el retablo mayor de la catedral de Jaca (1598), lamentablemente anónimo²²⁶. Los canónigos apostaron por la más convencional —aunque más avanzada desde el punto de vista arquitectónico y artístico²²⁷— de las dos alternativas propuestas, desestimando la que pretendía levantar una colosal máquina de planta semicircular adaptada a la morfología del ábside románico que la había de contener. El autor de esta última imaginó la estructura dentro de una perspectiva impecable con todas las dificultades de un interior que trae de inmediato a la memoria las experiencias impulsadas en el campo del dibujo de interiores por Donato Bramante y su círculo a comienzos de siglo,

²²⁵ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 493, doc. n.º 408 —incluye el dibujo—.

²²⁶ Los dos proyectos juzgados por el cabildo jacetano fueron dados a conocer por OLIVÁN JARQUE, M.ª I., 1986, pp. 10-11, figs. 1 y 2. Ver también OLIVÁN JARQUE, M.ª I., 1993, pp. 300-303.

²²⁷ MARIAS FRANCO, F., 1994, pp. 73-74.

en concreto la sección del *tempietto* de San Pietro in Montorio incluida en el f. 34 del *Codex Coner*. Como en el dibujo romano, nuestro artista ha situado la línea de horizonte más alta que el punto de mira del espectador, obligando a éste a ubicarse fuera del profundo presbiterio del templo jaqués a pesar de que el suelo representado corresponde a la grada del altar mayor. Conviene recordar que, como señala LOTZ, este célebre códice aplica a la arquitectura los mismos principios de representación perspectiva que Alberti juzga como más convenientes para el correcto desarrollo del quehacer de un pintor²²⁸.

A pesar de la pervivencia en fechas tardías de soluciones tan singulares como la analizada, con el paso de los años se asistirá a la paulatina sustitución de los sistemas de representación perspectiva por los ortogonales. El más temprano ejemplo de proyección ortogonal renacentista en el campo plástico que conservamos es el diseño elaborado por Tomás Peliguet para el retablo de Batea (1545), uno de los más valiosos de su género de todo el Renacimiento aragonés. Vale la pena destacar que el maestro italiano combinó este método con la ejecución en perspectiva monofocal del boceto de la tabla principal. También revisten interés los dos únicos dibujos conocidos del escultor Domingo Segura, preparados para ajustar la contratación de la arquitectura del retablo mayor de la parroquia del Salvador de Tudela y del rejado lúneo de la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de la ciudad navarra. Datados ambos en 1565²²⁹, testimonian el uso por este artífice de un procedimiento de representación similar al descrito para Peliguet.

Estos alzados ortogonales podían dar cabida a una curiosa licencia consistente en mostrar el altar en perspectiva, tal y como podemos ver en la traza del retablo de San Juan Bautista de Alcañiz (1582), en el proyecto del retablo mayor de Jaca (1598) o en el del retablo titular de la parroquia de Brea de Aragón (1604), debido a Pedro de Aramendía²³⁰. No obstante, este sistema mixto convivió con el anterior, como comprobamos en el dibujo anexo a la capitulación del retablo de San Bernardo de Nuestra Señora del Portillo (1600), confeccionado por Juan Miguel Orlens²³¹.

Para concluir mencionaremos la traza del gran retablo de la cofradía del Rosario (1598) del convento de Santo Domingo de Huesca²³², uno de los primeros encargos independientes asumidos por el menor de los Orlens. Este magnífico diseño que, no obstante, tampoco podemos atri-

²²⁸ LOTZ, W., 1985, pp. 9-16, y p. 49, fig. 10.

²²⁹ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 83 y 84.

²³⁰ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 146-147 y una lámina s. p. con la traza.

²³¹ BORRÁS GUALIS, G. M., 1980, pp. 25-27, doc. n.º 2, y lám. 49 -diseño-.

²³² BALAGUER SÁNCHEZ, F., y PALLARÉS FERRER, M.ª J., 1993, pp. 186-188, doc. n.º 2, más un desplegable con la reproducción de la traza a escala real; BALAGUER SÁNCHEZ, F., 1994, pp. 232-233.

buir con seguridad al escultor oscense, incluye en la parte inferior la proyección en planta de la máquina, equiparándose con los más rigurosos dibujos de arquitectura del momento, en la línea de proyectos como los ya estudiados de la portada de la casa de la Aduana (1594) o de la capilla Monreal (1601).

LAS SEÑAS DE IDENTIDAD DEL PERÍODO

Ningún dato objetivo hace suponer que al filo de 1540 la capital aragonesa disfrutara de un nivel de prosperidad inferior al que había permitido su rápido crecimiento durante los treinta años anteriores. De hecho, distintos acontecimientos demuestran que a lo largo de la década siguieron mejorando las condiciones para un fructífero desarrollo del arte y la cultura. Entre ellos merece mención especial el ascenso en 1539 de Hernando de Aragón a la silla episcopal¹. Al mecenazgo del último arzobispo de la casa real que gobernó la iglesia cesaraugustana debemos ya no sólo algunas de las más destacadas empresas plásticas del Segundo Renacimiento, sino también la ejecución de proyectos arquitectónicos tan ambiciosos como la ampliación de la Seo del Salvador² (1546-1550). Decisiva resultó asimismo su postura de apoyo a la edificación de la lonja de mercaderes³ (1541-1551). Estos empeños constituyen un buen reflejo de las tendencias dominantes en la arquitectura aragonesa del momento.

Son los años en que el culto jurista Miguel Donlope daba forma a su elegante residencia urbana o en que el acaudalado mercader Gabriel Zaporta remodelaba la suya, edificios que resumen —especialmente el primero— la evolución de la arquitectura civil zaragozana hasta llegar al palacio del conde de Morata en el Coso, un proceso marcado por la lenta adecuación de las soluciones tradicionales al nuevo lenguaje renacentista que, no obstante, acabará por imponerse para configurar una de las más interesantes aportaciones aragonesas a la arquitectura hispana del Quinientos⁴.

Este dinamismo cuenta con adecuado contrapunto en el mundo de la cultura, pues no en vano las cortes de Monzón de 1542 aprobaron la fun-

¹ La dimensión pastoral del arzobispo Aragón ha sido objeto de un concienzudo estudio por parte de MIGUEL GARCÍA, L., 1994, *passim*.

² PANO GRACIA, J. L., 1989, pp. 386-393; ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., y CRIADO MAINAR, J., 1989, p. 42, notas núms. 87 y 88.

³ Los datos básicos del proceso constructivo en CAMÓN AZNAR, J., 1933, pp. 397-412. El estudio más reciente en GÓMEZ URDÁNEZ, C., 1986 (II), pp. 103-112.

⁴ GÓMEZ URDÁNEZ, C., 1987, pp. 187-200 [casa Donlope], pp. 201-206 [casa Zaporta], y pp. 213-221 [casa del conde de Morata]. También GÓMEZ URDÁNEZ, C., 1991, pp. 108-139.

dación de la Universidad de Zaragoza, aunque la falta de soporte económico retrasara su apertura hasta que en 1583 el prior Pedro Cerbuna asumiera como propio este anhelo⁵. Mayor interés, si cabe, reviste el nombramiento de Jerónimo Zurita como cronista del reino por las cortes de 1548, pues a partir de 1562 verían la luz sus célebres Anales, uno de los primeros intentos de historia positiva en una España acostumbrada a mirar el pasado con ojos legendarios.

Pero este alagüeño panorama general se vería ensombrecido en el campo plástico por las negativas consecuencias del inaplazable cambio generacional acaecido a la muerte de los protagonistas del Primer Renacimiento escultórico en la ciudad del Ebro. Figuras como Damián Forment o Gabriel Joly eran casi irrepetibles, a lo que se sumó la diáspora de los más cualificados discípulos formados bajo su estela, de los que en justicia habría cabido esperar la renovación de la escuela. Al abandonar Zaragoza hombres como Arnao de Bruselas o Juan de Beauves, dicha responsabilidad quedó en manos de seguidores menos diestros que, en conjunto, se limitaron a perpetuar propuestas poco originales. Para mayor desventura Pedro Moreto, el único maestro con verdadero talento de esta generación, falleció de modo prematuro en 1555, cuanto contaba con tan sólo veinticinco años de edad.

Para 1540 podemos hablar de plena asimilación del lenguaje clasicista de tradición cuatrocentista en el campo escultórico, actualizado de modo puntual por hombres como Forment, en quien se ha querido ver la huella de los desaparecidos trabajos realizados por Alonso Berruguete en el ex-monasterio de Santa Engracia entre 1518 y 1520⁶, o como el propio Joly, buen representante en la etapa final de su carrera de una manera de mensurado expresionismo bien recibida por su clientela aragonesa que cuenta con paralelos en artistas de la misma procedencia activos en distintos momentos en otros reinos peninsulares⁷. Por lo que respecta al ámbito de la pintura, los años treinta vivirán un fenómeno similar —que tiene su inicio a finales de los veinte— apoyado en unos precedentes mucho más complejos y abierto al influjo de corrientes más avanzadas.

Así, entre el inmovilismo inicial de la escultura y la permanente renovación de la pintura arranca un período que, si bien no alcanzaría las

⁵ JIMÉNEZ CATALÁN, M., y SINUÉS URBIOLA, J., 1927, pp. 24-25, doc. XVII [privilegio fundacional concedido por Carlos V], y pp. 67-70, docs. XLI-XLII [acto de fundación y jura del rector y catedráticos].

⁶ Las noticias documentales sobre los trabajos de Berruguete en Zaragoza en ABIZANDA BROJO, M., 1917 (I), pp. 253-255; MORTE GARCÍA, C., 1991 (II), pp. 331-332, doc. I, y pp. 333-335, docs. III-IV. La hipótesis de la influencia ejercida por el palentino sobre Forment, que resultaría patente en el retablo mayor de la catedral de Huesca, ha sido defendida por BUSTAMANTE GARCÍA, A., 1994 (I), p. 57.

⁷ SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1989 (I), pp. 118-125.

cotas de calidad de la etapa anterior, en muchos aspectos resulta de superior dinamismo. Este hecho aconseja centrar la atención en manifestaciones artísticas y culturales de índole diversa para poder descubrir y profundizar en las claves de la renovación estética obrada en la plástica aragonesa durante las décadas centrales del siglo.

HACIA UNA CARACTERIZACIÓN DEL ENCARGO ARTÍSTICO: RENOVACIÓN Y DIVERSIFICACIÓN

Si, como hemos visto, en el aspecto formal parece aceptable admitir como premisa que la producción plástica aragonesa de las décadas centrales parte de las formulaciones clasicistas desarrolladas en la etapa precedente —para entonces superadas en otros focos peninsulares—, es preciso advertir que desde los primeros años cuarenta asistiremos a una progresiva diversificación de la demanda debida a un cambio en las pretensiones de algunos de los más cualificados promotores al que los artífices innovadores se adaptaron con presteza.

Queda fuera de toda duda que los géneros tradicionales —el retablo, el sepulcro o la sillería coral— siguieron absorbiendo buena parte de las energías de escultores y pintores, pero de forma simultánea estos profesionales empezaron a actualizar espacios profanos con realizaciones típicamente renacentes tales como retratos, composiciones alegóricas o mitológicas, sin menoscabo de la convivencia de estas obras con otras de temática religiosa. En este proceso los pintores jugarían un papel básico, posibilitando una renovación que a la postre se haría extensiva también a algunos de los principales ámbitos religiosos merced sobre todo al establecimiento de maestros italianos a los que cabe atribuir tanto la aportación de códigos figurativos más avanzados como la recuperación de la pintura mural o la difusión de la técnica de la grisalla*.

ASPECTOS RENOVADORES EN EL ENCARGO DE CARÁCTER RELIGIOSO

Parroquias —con frecuencia respaldadas por concejos—, cofradías y particulares deseosos de asegurarse una última morada acorde con su estatus siguieron engrosando la clientela de los artistas plásticos. A la edificación de las primeras debemos algunos de los proyectos más ambiciosos, pues no en vano los retablos mayores constituían con frecuencia empeños de crecido costo económico que brindaban a pintores y escultores la oportunidad de ofrecer lo mejor de sí mismos. Pero cuantitativamente no alcan-

* CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 15-19.

zan a la masa de cofradías que a lo largo del segundo tercio del siglo decidieron completar o renovar la dotación de sus capillas en parroquias y conventos con retablos dedicados al santo de su devoción e imágenes procesionales con peanas que les permitían participar en las majestuosas exhibiciones públicas de fe que tenían lugar en la festividad del Corpus, así como honrar con toda dignidad la celebración de su bienaventurado protector. Por último, como signo externo de posición social, éxito económico o profesión pública de credo religioso, el recinto funerario albergó a lo largo del Segundo Renacimiento algunas de las propuestas más vanguardistas de todo el período.

En cuanto al retablo, el grueso de las novedades introducidas se concentra en una moderada modernización de su concepción arquitectónica que conduce a pasos lentos pero firmes hacia el Romanismo. También computamos un fuerte y significativo incremento de piezas de pincel frente a los tradicionales conjuntos escultóricos, siendo frecuentes aquellos que combinan la advocación principal y el Calvario de bulto con el resto de los encasamientos pintados. Como hemos repetido con insistencia, no parece en absoluto ajeno a este hecho el predominio ejercido por los maestros del color del Segundo Renacimiento sobre sus antagonistas, sin que tampoco deba obviarse que la pintura constituye un medio más acorde que la escultura para la presentación del nuevo lenguaje artístico al uso, tanto en el contexto religioso como en el profano⁹.

Los, por desgracia, escasos ejemplos supervivientes o conocidos a través de fotografías antiguas testimonian que las mamparas de lienzo que clausuraban los retablos mayores —y, a veces, también los laterales— en adviento y cuaresma, amén de ser un complemento básico podían incluso erigirse en el componente más espectacular de la máquina. Tanto en las desaparecidas puertas del retablo mayor de Valderrobres¹⁰ (1550) como en las felizmente conservadas de Paracuellos de Jiloca (ca.1552-1557) e Ibdes (1557-ca.1565), la tendencia a reducir el número de escenas representadas —que llega a su clímax en el Juicio Final de Ibdes— unida a una gran calidad de ejecución produce un efecto de monumental grandiosidad que, por lo general, está ausente de otras parcelas de las artes plásticas del Segundo Renacimiento.

Sin embargo, las dificultades técnicas que entrañaban empresas de tal naturaleza hicieron que en el tramo final de la centuria artífices menos diestros que Vallejo o Morone recuperaran los esquemas compositivos tradicionales —de origen gótico—, tornando a compartimentar la superficie

⁹ HERNANSANZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, pp. 88-96.

¹⁰ Fotografías en el Archivo Mas de Barcelona, negativos C-28.283 y C-28.285 (realizadas en 1919), y en el Archivo Mora de Zaragoza, negativo 1432 / 11. Para la fecha de las puertas, véase MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1979, p. 77, nota n^o 6.

disponible y prescindiendo de los marcos arquitectónicos de las obras citadas¹¹. Recordemos las puertas de los retablos titulares de Trasobares¹² (posteriores a 1566) y Tierga¹³ (posteriores a 1586), o las del que preside la parroquia de San Pablo de Zaragoza¹⁴ (1596-1600).

Las principales novedades en el campo iconográfico residen en la difusión de advocaciones de culto bien asentado pero relanzadas en este momento —en particular la devoción a Nuestra Señora del Rosario¹⁵, escenificada hasta la saciedad en retablos e imágenes procesionales—. De gran interés resulta la configuración de ciclos iconográficos protagonizados por los patronos de las iglesias locales —como el excepcional en todos los sentidos del coro mayor de Nuestra Señora del Pilar¹⁶ (1542-ca.1547) o el no menos extenso del trascoro de la metropolitana—, trasladados en ocasiones a las peanas procesionales bajo la fórmula de pequeños relieves al estilo de los que en su día ilustraron las andas (1589) del turiasonense busto de plata de San Prudencio —doc. n.º 112—, cuando no a los propios reliquarios, como el repertorio sobre la vida de San Valero que recorre la base hexagonal del brazo del patrón de Zaragoza donado en 1580 por el entonces prior Cerbuna a la iglesia de la Asunción de Cariñena y ahora en el Museo Parroquial de la localidad¹⁷.

Faltan estudios en profundidad de la cuestión¹⁸ —imposibles de suplir aquí— que analicen problemas como el impacto de la normativa tridentina en materia artística sobre la plástica aragonesa en los años inmediatos a la clausura del Concilio. En general, tenemos la impresión de que no fueron frecuentes las grandes series iconográficas de temática religiosa con clara intención programática, aun a pesar de que contamos con algunas de cierta complejidad debidas al mecenazgo del arzobispo Aragón en las que se reivindica la filiación de la Iglesia peninsular contemporánea con la Iglesia hispana anterior a la llegada del Islam¹⁹.

¹¹ No obstante, las mamparas del retablo mayor de Longares, firmadas por Rafael Perús y datadas en 1617, acogen una sola escena por puerta.

¹² Desaparecidas pero conocidas merced a fotografías del Archivo Mas de Barcelona, negativos C-97.364 y C-97.365 (obtenidos en 1947).

¹³ En la actualidad desmontadas y divididas en escenas que penden de los muros del templo.

¹⁴ Contratadas por Antón Galcerán y Jerónimo de Mora (MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 373-374, doc. n.º 399). Como las de Tierga, compartimentadas y colgadas por la iglesia.

¹⁵ Sobre la difusión de esta advocación de origen bajomedieval, D'AMATO, A., 1984, *passim*.

¹⁶ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 154-155; ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., 1987, pp. 293-297; SERRANO GRACIA, R., *et alt.*, 1992, pp. 263, 277, 279 y 289.

¹⁷ CRIADO MAINAR, J., 1994, pp. 161-162.

¹⁸ Una primera aproximación, centrada en la iconografía de los retablos aragoneses del Quinientos, en SERRANO GRACIA, R., 1993 (I), pp. 74-80.

¹⁹ CRIADO MAINAR, J., 1993 (II), pp. 89-90.

Especial atención merece la preocupación evidenciada por algunos comitentes para lograr que sus retablos lucieran versiones iconográficas correctas de temas quizás no del todo divulgados en el Aragón contemporáneo. Recordemos en particular a Jerónimo Carnicer, protofísico del emperador Fernando I (1503-1564), que en 1562 exigía al pintor Pietro Morone que ejecutara el retablo de su capilla funeraria de Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes *en la presente ciudad de Caragoça, y no fuera della, a fin y efecto que para que dicha obra este en la perfeccion que conbiene y pueda el dicho señor doctor dezille la intencion que tiene en las figuras y historia, por sabella y abella visto y leydo en libros autenticos, donde doctores y sabios hombres la han scripto, porque de otra manera podria ser que aunque en el debuxo y pintura estubiesse bien hecha, en la forma y manera de la historia tendria algun defecto*—doc. n.º 48.

Lo que debía inquietar a don Jerónimo era la fidelidad del discurso narrado en el banco, pues Morone había de pintar en los encasamientos del cuerpo a la titular, a San Juan Bautista y al santo epónimo del encargante, personajes de iconografía bien establecida. A partir de la somera descripción incluida en el texto²⁰ podemos identificar los pasajes proyectados para la predela con uno de los desembarcos efectuados por Santa Úrsula y sus compañeras durante su peregrinación —quizás el definitivo en Colonia—, el martirio del grupo a manos de los hunos y, por último, la bendición impartida por el papa Ciriaco a la Santa y su comitiva al arribar a Roma.

Es muy probable que de regreso a Zaragoza, cumplidos sus largos años de permanencia en la corte²¹, el doctor Carnicer trajera dichos *libros autenticos* que contendrían escenificada la historia de la santa patrona de Colonia —cuyo relato figura también en recopilaciones hagiográficas que, como la *Leyenda Dorada*²², eran de conocimiento general—, y que micer Pietro hubiera de atenerse en el diseño de las composiciones a sus grabados²³. Un hábito extendido que se repitió cuando Beatriz Conesa confió la decoración a la grisalla de los muros de su capilla a Diego Cerbatos, que debía representar en ellos *la genealogia de Nuestra Señora... conforme a un paper que se le ha mostrado de estampa, aunque queda a su discrepcion mudar la manera de las figuras si quisiere, empero no la sustancia de la historia*²⁴.

²⁰ ...en el pie del dicho retablo, en medio la historia y martirio de senyora Santa Ursula y de sus Virgenes; en las otras dos partes, en la una dellas quando se desembarcan y [en] la otra quando toman la bendicion del papa.

²¹ Jerónimo Carnicer ya estaba al servicio del, por entonces, rey de Alemania en 1540, fecha en la que hallándose en Basilea constituyó procurador a Juan Carnicer, su hermano, a la sazón canónigo de Nuestra Señora del Pilar (A.H.P.Z., Pedro Casales, 1543, ff. 300 v.-301 v.) (Zaragoza, 9-VI-1543).

²² VORAGINE, S. de la, 1982, vol. II, pp. 677-681, cap. CLVIII.

²³ La leyenda y la iconografía de Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes fueron estudiadas por Tervarent, G. de, 1931, 2 vols., *passim*.

²⁴ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 269-270, doc. n.º 236.

El ámbito funerario fue el soporte de arte religioso que dio pie a la incorporación de más innovaciones a lo largo del Segundo Renacimiento. Partiendo de los esquemas tradicionales, ampliamente reiterados en el Gótico y en las primeras décadas renacentes, se alumbraron soluciones originales que, no obstante, nunca harían desaparecer las habituales capillas dotadas con retablos y sepulcros monumentales. Además, en ocasiones la escenografía de la muerte fue configurada dentro de marcos arquitectónicos más novedosos que el resto de las fábricas religiosas, tal vez porque su tamaño reducido y su carácter privado contribuía a que el vocabulario clásico encontrara en ellos menos impedimentos para su despliegue.

Desde el punto de vista tipológico, conjuntos funerarios como las capillas Marco (1547-ca.1557) y Aragón (1550-1556) no aportan novedades respecto a los mejores ejemplares conservados de la etapa anterior, caso de las capillas Conchillos²⁵ (1535) o Pérez de Añón²⁶ (1514-ca.1532 y 1554) de la catedral de Tarazona, aunque no debe olvidarse que la pérdida de algunas de las más señaladas manifestaciones funerarias del Primer Renacimiento aragonés, emplazadas en los templos zaragozanos de Nuestra Señora del Pilar y Santa Engracia, impide efectuar afirmaciones taxativas²⁷. Este esquema tradicional perdurará más allá de la etapa objeto de nuestro estudio y lo volveremos a encontrar al filo del Seiscientos en recintos como la capilla Monreal²⁸ (1601-ca.1607).

No debe pasarse por alto el detalle de que buena parte de los ámbitos mortuorios de estas décadas centrales prescindieran de las sepulturas monumentales, sustituidas por lápidas figuradas o, incluso, por simples epitafios. Da la impresión de que los hombres de la época contemplaban estos monumentos de alabastro como un signo extremo de poder y dignidad al que no se accedía tanto a través del dinero como del linaje o el desempeño de altas responsabilidades eclesiásticas, ya que fueron empleados casi en exclusiva por miembros de la nobleza, altos funcionarios y los más insignes hombres de Iglesia. A este respecto juzgamos sintomático que personajes como Gabriel Zaporta o Martín de Sarasa, poseedores de fortunas acordes con sus fastuosas y, en muchos aspectos, vanguardistas capillas funerarias renunciaran a dicho elemento²⁹.

²⁵ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 268-271; ABBAD RÍOS, F., 1945, p. 324; CALVO ESTEBAN, R., *et al.*, 1986, pp. 401-402; CRIADO MAINAR, J., 1992 (I), pp. 413-414.

²⁶ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1930, p. 92; CRIADO MAINAR, J., 1992 (I), p. 405, y pp. 433-434, doc. n^o 8; CRIADO MAINAR, J., 1993 (I), p. 82.

²⁷ Una visión de conjunto de este problema en CRIADO MAINAR, J., 1993 (II), pp. 84-85.

²⁸ Los datos sobre la edificación del recinto, sito en la parroquia de San Pablo de Zaragoza, en SAN VICENTE PINO, Á., 1994, p. 64 y pp. 258-263, doc. n^o 122.

²⁹ La figura del mercader jaqués no ha atraído la atención de ningún historiador. Sobre Zaporta puede consultarse GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I., 1984, *passim*; GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I., 1987, pp. 44 y 257-260.

Una novedad a destacar es la prolongación sobre el sepulcro del programa iconográfico desarrollado en el retablo más allá de las simples evocaciones hagiográficas o alegóricas que lucen algunas tumbas bajo arcosolio de la etapa anterior³⁰. A este propósito obedecen los retablos alabastriños que presiden las camas funerarias del arzobispo Aragón (1550-1553) y de su madre (1551-1553) en la capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Pero la presencia en el reino de artistas italianos favorecería la sustitución de tan costosos elementos por ciclos de pintura mural que, en principio, cumplían una función figurativa comparable a la par que contribuían de manera decisiva a lograr una apariencia general de absoluta actualidad. Aunque esta solución no fue frecuente, tampoco hay que considerarla tan excepcional como hoy puede parecernos.

El ejemplo más paradigmático lo suministran los frescos que cubren las paredes laterales de la capilla Zaporta, debidos al magisterio del piacentino Pietro Morone (1576) y los más próximos de entre los conservados a la estética del Renacimiento italiano. Esta misma técnica sirvió en 1584 para completar la dotación de la capilla Baguer en la Seo de Jaca³¹ y también la de la desaparecida capilla de la Natividad de la Virgen del monasterio de San Francisco de Zaragoza³². En fechas recientes la restauración interior de la parroquia de San Miguel de los Navarros de la capital aragonesa ha permitido descubrir bajo el encalado, en el muro lateral de una de las capillas practicadas en el lado del Evangelio, una interesante Visitación datable en los años centrales del siglo, único resto superviviente de lo que hubo de ser un ciclo parietal más extenso.

La capilla Talavera (1551-1558) de la Seo de Tarazona proporciona una alternativa de tono bien distinto. Este conjunto es atribuible tanto por motivos estilísticos como por referencias documentales indirectas a Alonso González. Tal y como se razona en otro lugar, consideramos que la evolución protagonizada por maestre Alonso al filo de 1550 hubiera sido bien diferente sin la presencia en la ciudad del Queiles de Pietro Morone, activo ya en 1551 en el monasterio de Veruela³³. El recinto recibió una decoración unitaria que, amén de un magnífico rejado, incluye un monumental arco de ingreso que sirve de pantalla a un túmulo dúplice bajo arcosolio sin yacentes pero revestido de estucos y pinturas, así como el colegio

³⁰ Algunos sepulcros góticos bajo arcosolio contenían representaciones iconográficas en el hueco del muro que incluso podían estar enmarcadas en decoraciones de tipo arquitectónico. No obstante, nunca llegaron a componer verdaderos «retablos» al estilo de los que ahora analizamos.

³¹ Felices de Cáceres ejecutó las pinturas —perdidas— obligándose a que *todo lo que se pintara en las paredes a de ser al fresco, dexandolo luído de fresco en fresco, como es costumbre y esta en la [capilla] Zaporta* (MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 275-276, doc. n.º 244).

³² Beatriz Conesa, viuda del mercader Juan de Lanuza, encomendó las grisallas a Diego Cerbatos en 1583 (*ibidem*, pp. 269-270, doc. n.º 236).

³³ CRIADO MAINAR, J., 1992 (II), pp. 527-528, doc. n.º 2 [VII].

apostólico en grisalla afrescado en el interior de una arquitectura fingida que recorre dos de los tres muros. El chantre Talavera falleció en 1556 sin tiempo para sustituir —como era su intención— el retablo antiguo por otro más acorde con el nuevo aspecto del mausoleo familiar.

Este planteamiento, que sabemos se imitó en los quince años siguientes tanto en Tarazona como en la cercana Tudela, constituye una de las aportaciones más genuinas del período por lo que a ornamentación de espacios funerarios se refiere y en buena medida hay que interpretarlo como la trasposición a este contexto de unos esquemas tomados de la decoración de interiores de arquitectura civil. Por este motivo, las capillas Talavera y Zaporta mantienen unos puntos de contacto mínimos y mientras la influencia de la primera fue exclusivamente local, agotándose en pocos años, la de la segunda puede seguirse aún en pleno siglo XVII³⁴.

No podemos concluir sin considerar un proyecto singular, concebido de nuevo en el marco de la catedral de Tarazona y debido al tesorero Martín de Mezquita (+1592). Perteneciente a una destacada familia de Tudela, las primeras menciones³⁵ lo sitúan en el séquito del turiasonense Jaime Conchillos (+1542), obispo de Lérida, para pasar a mediados de siglo a desempeñar la citada canongía³⁶. Sin haber manifestado hasta entonces el menor interés por la edilicia, en los últimos años de su vida se hizo con una capilla en la colegial de Santa María de Tudela que dotó con magnificencia (1570-1579) —docs. núms. 80 y 95— pero que, contrariamente a lo que cabría esperar, no había de acoger su última morada.

En efecto, en 1577 el tesorero Mezquita pidió licencia al cabildo turiasonense para enterrarse ante la puerta septentrional del crucero de la Seo, la que mira a la ciudad, comprometiéndose a cambio a financiar la construcción de una gran portada que confió al escultor local Bernal de Fuego —docs. núms. 97, 101 y 102—. Debemos reconocer que no tuvo la suerte de contar con un artífice a la altura de las circunstancias, pero esto no minimiza la singularidad del empeño. En su memoria debía estar presente el recuerdo del arcediano Juan Muñoz (+1545), que solicitó y logró ser sepultado a la entrada de la capilla mayor de la catedral, justo debajo del cimborrio reedificado y decorado a sus expensas.

Si, tal y como hemos comprobado, el marco de la muerte concentra el grueso de las novedades introducidas en la plástica religiosa a lo largo del Segundo Renacimiento, no ha de olvidarse que también empresas como

³⁴ Entre otras, puede referirse la capilla Terrer, en la iglesia colegial de Santa María de Daroca. La dotación mobiliar de este espectacular conjunto —aunque no su arquitectura— presenta significativas concomitancias conceptuales con la capilla Zaporta.

³⁵ A.H.P.Z., Jerónimo Sora, 1536, ff. 25-27, (Zaragoza, 24-I-1536).

³⁶ La primera cita documental localizada de don Martín como tesorero en A.H.P.T., Francisco Pobar, 1551, s. f., (Tarazona, 21-VIII-1551).

el trascurso de la metropolitana (1557-1560 y 1584-1590), en las que la arquitectura desempeña a plena satisfacción el cometido ordenador que le es propio, constituyen una excelente piedra de toque para valorar el grado de asimilación de los principios renacentistas.

Bajo la dirección de Jerónimo Vallejo, Arnao de Bruselas y Juan Sanz de Tudelilla transformaron su frente Sur en un armónico y equilibrado retablo horizontal —docs. núms. 36 y 40—, deudor de soluciones contemporáneas de este género. Cabe situar la actuación entre las producciones más sugestivas del momento, ya no sólo dentro del marco de la estatuaria, sino también de la arquitectura. Es importante constatar que al capitularse en 1584 con Juan Rigalte la extensión de los trabajos a los lados laterales —doc. n.º 113— se le impuso el estricto seguimiento de la traza ideada en 1557 por el pintor del arzobispo Aragón.

Pero, aún por delante de la mayoría de las obras citadas, el empeño sacro que mejor ejemplifica el interés por lograr la asunción de los ideales estéticos del Alto Renacimiento romano tanto desde la perspectiva temática como de la formal es la decoración de la capilla mayor de la catedral de Tarazona, encomendada por el arcediano Juan Muñoz Serrano a Alonso González en 1562 y concluida ya para 1564 —docs. núms. 50 y 59.

El argumento elegido, una contraposición de profetas y patriarcas con sibilas, nos sitúa ante las pinturas de la Sala de las Sibilas de los Apartamentos Borgia³⁷ (ca.1492-1495) y los frescos de la bóveda de la Sixtina³⁸ (1508-1512), mientras que la técnica, grisallas sobre clásicos fondos que imitan en su disposición mosaicos de oro, nos traslada al culto *milieu* romano de esos mismos años, dominado por pintores como Pinturicchio, Peruzzi o, más tarde, Rafael, embarcados en la recuperación de la esencia artística de la Antigüedad romana³⁹.

Nada más extraño al insuficientemente desarrollado ambiente general pero, a su vez, nada más coherente con los postulados defendidos por la vanguardia artística del reino, respaldada en Zaragoza y Tarazona por cultos círculos de personajes atraídos por la Antigüedad y la moda de lo italiano. En un medio que quizás se mostrara poco receptivo —pero, desde luego, no hostil—, con una oferta pictórica y escultórica que continuaba orientando el grueso de sus esfuerzos a la confección de retablos e imágenes devocionales, durante el tercer cuarto del siglo XVI ciudades como las mencionadas veían la materialización de algunos de los proyectos más romanizados de todo el Renacimiento aragonés.

³⁷ CIERI VIA, C., 1989, pp. 185-200.

³⁸ TOLNAY, Ch. de, 1985, pp. 27-35; O'MALLEY, J., 1986, pp. 92-148.

³⁹ DACOS, N., 1969, *passim*, espec. pp. 51-54; FREEDBERG, S. J., 1961, vol. I, pp. 82-86.

EL MARCO PROFANO: GÉNEROS AL SERVICIO DE LAS NUEVAS FUNCIONES

El Segundo Renacimiento va a contemplar la tendencia a que la tradicional funcionalidad religiosa asignada al encargo artístico —desde el punto de vista cuantitativo aún por largo tiempo la predominante— conviva con un variado repertorio de usos no siempre fáciles de definir pero que comparten la nota común de su esencia profana o, al menos, no exclusivamente religiosa.

Personajes como el arzobispo Hernando de Aragón o su sufragáneo turiasonense Juan González de Munébrega encontraron en el arte y la arquitectura un vehículo *ad hoc* para satisfacer ya no sólo las necesidades espirituales, sino las de carácter representativo emanadas de su relación con la corte y de las responsabilidades políticas que de ella derivaban. De manera simultánea, las principales instituciones civiles recurrieron a medios conceptualmente muy próximos para ofrecer una estampa de autoridad y prestigio fundamentada en una utilización de las artes plásticas que tenía su fuente en el Renacimiento italiano. También destacados componentes de la nobleza y de la burguesía convirtieron sus residencias en espacios privilegiados para la puesta en escena de lo que en cierto modo podemos calificar de nuevo estilo de vida, una de cuyas consecuencias más claras parece haber sido la apertura de ámbitos reservados hasta entonces a la intimidad familiar.

Es fácil adivinar el peso que las artes visuales iban a tener en la configuración de esta renovadora imagen pretendida por ciertos sectores de la sociedad aragonesa. Los profesionales de la pintura y la escultura —en especial los primeros— pondrán a su disposición géneros que, como la mitología, tan a penas habían sido empleados antes o que, como el retrato, habían aparecido de forma muy restringida. No ocurre otro tanto con la alegoría, de amplia tradición en el contexto funerario, aunque dotada a partir de ahora de extensos y más ambiciosos cometidos.

Uno de los marcos idóneos para el desarrollo de estas manifestaciones será el palacio urbano, tanto en su dimensión estrictamente privada como en aquellas otras en las que ésta se solapa a una utilización en mayor o menor grado pública. Escapa a nuestro propósito caracterizar las novedades que incorpora la arquitectura civil aragonesa del momento, labor que ha sido abordada con brillantez para el caso zaragozano⁴⁰, pues tan sólo pretendemos poner de relieve hasta qué punto en las décadas centrales del siglo pasó a servir como escenario de algunas de las manifestaciones culturales más imbuidas de espíritu clásico, con frecuencia de compleja reconstrucción a causa de la pérdida o desmembración de algunos de los conjuntos más notables.

En la capital del Ebro, miembros de la nobleza como los condes de Morata y Sástago dispusieron la edificación de magníficas moradas en el

⁴⁰ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1987 y 1988 (I), *passim*.

Coso coincidiendo con los períodos en que ostentaban el cargo de virreyes del reino⁴¹. Es evidente que, amén de otros fines, Pedro Martínez de Luna y Artal de Alagón alentaban el propósito de hacer llegar a todos los estamentos de la sociedad aragonesa una imagen impactante de su poder. Estamos ante dos de los ejemplos más nítidos del cambio de mentalidad que se fue afianzando con el paso de los años, orientado a sustituir una concepción eminentemente intimista de la vivienda de origen medieval por otra en la que priman los valores representativos y, por tanto, públicos⁴².

En el Aragón del siglo XVI la identidad externa de los principales edificios civiles quedó modelada con carácter general por vías arquitectónicas. A pesar de que las mejores residencias erigidas a mediados de siglo contaron con portales articulados a partir de órdenes clásicos, son excepcionales aquellas que, como las ya referidas del conde de Morata, asignan a la escultura un papel protagonista en tan privilegiado emplazamiento⁴³. Otro tanto puede decirse por lo que respecta a la decoración figurada de ventanas, sólo constatada en la denominada casa Morlanes de Zaragoza⁴⁴ a pesar de su uso reiterado en construcciones municipales —como la antigua lonja de Tarazona⁴⁵ (1557-1560 y 1571) o el ayuntamiento de Uncastillo⁴⁶ (1568)— y de que aún puede admirarse en varios palacios de una población tan unida por entonces a lo aragonés como Tudela. Por último, el revestimiento pictórico de exteriores, extensamente documentado en ciudades como Sevilla, fue excepcional, pues sólo hay confirmación de su empleo en las casas del secretario Coloma⁴⁷.

Por este motivo, si queremos aquilatar el nivel de difusión de los nuevos géneros plásticos entre la sociedad aragonesa contemporánea habremos de traspasar el umbral de las viviendas para estudiar tanto las piezas de arte mueble que allí se reunían como, en su caso, los diferentes sistemas de revestimiento ornamental aplicados sobre muros o techos.

La práctica totalidad de los interiores de arquitectura civil de la época conservados han alcanzado nuestros días alterados en mayor o menor

⁴¹ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1987, pp. 213-221 [casa del conde de Morata, 1551-ca.1553], y pp. 221-225 [casa del conde de Sástago, 1570-ca.1573].

⁴² Este proceso, con claros paralelos en otras ciudades hispanas, ha sido magistralmente descrito para las más avanzadas residencias urbanas de la Sevilla renacentista por LLEÓ CAÑAL, V., 1979, pp. 32-40. La «apertura» de la casa a la ciudad lleva aparejada una valoración urbanística de la misma que rompe con los hábitos medievales.

⁴³ La posible intencionalidad significativa de esta portada ha sido estudiada por SEBASTIÁN LÓPEZ, S., 1976, pp. 363-368.

⁴⁴ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1987, pp. 211-213.

⁴⁵ ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., y AINAGA ANDRÉS, M^a T., 1982, pp. 579-588.

⁴⁶ LOMBA SERRANO, C., 1989, pp. 343-352.

⁴⁷ Demolidas a comienzos de nuestro siglo (GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1987, pp. 184-185).

medida y desprovistos de su dotación mobiliar original. Resulta, pues, imprescindible recurrir a la información —parcial, pero no por ello menos útil— que prestan los inventarios de bienes para paliar tales faltas. Carecemos de análisis sistemáticos formulados a partir de esta tipología documental, a pesar de que contamos con listados de pertenencias de inapreciable valor que permiten constatar la estima dispensada por algunos grupos sociales a los géneros artísticos popularizados por el Renacimiento.

El primer apartado a revisar debiera ser el del mobiliario, considerado en la época junto a la plata como uno de los signos más inmediatos de lujo y riqueza, y cuya manufactura alcanzó altas cotas de perfección técnica en la segunda mitad del siglo⁴⁸. No obstante, su análisis debe ser abordado de modo monográfico y excede los objetivos de nuestra investigación⁴⁹.

La ornamentación de toda vivienda de cierto nivel comenzaba con el despliegue de *paños de raz*⁵⁰. De temática heterogénea, predominaban los de contenido religioso y los de carácter heráldico —repostereros—, aunque tampoco eran infrecuentes los que escenificaban sucesos mitológicos o estampas costumbristas que denotan un cierto gusto por lo exótico⁵¹. Estas piezas, por lo general importadas, podían también tejerse *in situ* aunque con resultados menos satisfactorios⁵². Su elevado costo las hacía codiciadas, por lo que pasaban de un propietario a otro, con frecuencia tras ser adquiridas por fuertes sumas en las almonedas testamentarias⁵³.

Las paredes de muchas estancias se cubrían con guadamecies, de los que existía una floreciente industria en Zaragoza. A pesar de ello, dadas las dificultades que entraña su conservación, son muy raros los ejemplares subsistentes. Mayor importancia alcanzan para nosotros las pinturas, tanto sobre tabla como sobre lienzo o sarga. Pese a la heterogeneidad de sus contenidos, siguieron predominando las de asunto religioso.

⁴⁸ Una estudio del mueble español de la época en CASTELLANOS RUIZ, C., 1990, pp. 76-101.

⁴⁹ A partir de los datos suministrados por inventarios de viviendas zaragozanas ha intentado rehacer las principales tipologías GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1987, pp. 144-150.

⁵⁰ Una aproximación a su presencia en las viviendas zaragozanas en *ibidem*, pp. 139-142.

⁵¹ Entre estos últimos cabe incluir los ocho tapices que pendían de la sala principal de la residencia de Juan Muñoz Serrano, arcediano de Tarazona, descritos como *de figuras extranjeras, como son indios, gitanos y ungaros, con unos elefantes en ellos* (A.H.P.T., Pedro Pérez, 1584, ff. 612-619 v.) (Tarazona, 14-XII-1584).

⁵² Conocemos algunos contratos, rubricados con maestros flamencos, para hacer reposteros pero rara vez paños figurados. Así, el suscrito en 1546 por el señor de Fabara con el tapicero Adrián Ángel para la confección de seis reposteros sobre cartones facilitados por el pintor Jerónimo Vallejo (CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), p. 64, doc. n.º 10).

⁵³ En Aragón, el ejemplo por excelencia de esta costumbre lo hallamos en la excepcional colección de tapices atesorada a lo largo de los siglos por el cabildo metropolitano de Zaragoza, nutrida tanto por donaciones *post mortem* como por adquisiciones en subastas (TORRA DE ARANA, E., *et al.*, 1985, pp. 324-334).

El número de pinturas reunidas en las moradas para las que contamos con información solía oscilar entre una cifra próxima a la media docena y la veintena. Las colecciones más extensas eran excepcionales, caso de las más de setenta obras —en su mayoría religiosas— que en 1556 poseía Juan García Oliván, obispo electo de Urgel⁵⁴, o las ochenta y siete inventariadas a la muerte de Luis Zaporta⁵⁵ (+1581) en las casas que había heredado de su padre, el mercader Gabriel Zaporta⁵⁶. Por desgracia, cuando la cantidad de piezas a describir es mayor de lo habitual no siempre se anota su temática.

Interesa destacar la progresiva aparición entre ellas de los retratos, un género de extraordinaria difusión a lo largo del Renacimiento⁵⁷ cuya presencia en los inventarios se incrementa de modo significativo a partir de los años cuarenta. Entre las más tempranas piezas localizadas están las que efigian a miembros de la realeza, tanto de la casa de Habsburgo⁵⁸ como de otras monarquías⁵⁹. Pasada la mitad de la centuria empiezan a ser habituales las series, alternando las ideales con las que, en buena lógica, cabe suponer ejecutadas del natural⁶⁰. Entre las primeras podemos referir la curiosa colección de nueve lienzos reunida por el mercader Jaime Serra, siete de ellos dedicados a los reyes de Flandes y dos más con el duque Mauricio y el duque de Sajonia⁶¹.

La llegada a Zaragoza en torno a 1559 del excelente retratista de Bruselas Rolán Moys formando parte del séquito de Martín de Aragón (1526-1581),

⁵⁴ Inventario dado a conocer por GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1987, p. 144, nota nº 39.

⁵⁵ La carta pública de muerte de Luis Zaporta en A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1581, ff. 460 v.-461 v., (Zaragoza, 27-IV-1581).

⁵⁶ El inventario de bienes figura en *ibidem*, ff. 486 v.-508 v., (Zaragoza, 6-V-1581). Su existencia fue divulgada por GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I., 1984, p. 79, nota nº 176. Informan parcialmente de su contenido GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1987, p. 206, y ESTEBAN LORENTE, J. F., 1995, pp. 11-14.

⁵⁷ POPE-HENNESSY, J., 1985, *passim*; CAMPBELL, L., 1991, pp. 1-39.

⁵⁸ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1987, pp. 143-144. Merece la pena señalar la reiteración con la que se documentan retratos de Carlos V durante el tercio central del siglo, caso de los hallados en 1559 en la morada del turiasonense Blas Martínez, entre cuya veintena de pinturas sobresale un cuadro del emperador, otro del príncipe —por entonces ya rey— Felipe y un tercero de una de las hijas —¿María o Juana?— del César (A.H.P.T., Pedro Pérez, 1559, ff. 320 v.-323 v.) (Tarazona, 21-XI-1559).

⁵⁹ Citaremos la colección de Acisclo Moya de Contreras, obispo electo de Vich, que amén de los habituales retratos de Carlos V y su hijo tenía cuatro más del rey de Francia, su mujer, el delfín y la esposa de éste (A.H.P.Z., Pedro Sancho, 1554, ff. 690-707) (Zaragoza, 28-XI-1554).

⁶⁰ Su caracterización en CAMPBELL, L., 1991, pp. 41-44.

⁶¹ En el guardarropa de la vivienda había *dos lienzos de Flandes, que son el duque Mauricio y el duque de Xaxonia*, mientras que en el estudio colgaban *siete lienzos de pinzel de figuras de los reyes de Flandres* (A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1560, ff. 11 v.-19) (Zaragoza, 5-I-1560).

duque de Villahermosa⁶² —para quien pintaría una notable colección genealógica⁶³—, resultó decisiva de cara a la popularización de este tipo de obras⁶⁴. El éxito de la moda alcanzó tanto a la nobleza⁶⁵ como a las principales instituciones del reino e incluso se difundió entre otros grupos sociales. Mencionaremos la serie reunida por Domingo Marco, clérigo del círculo más próximo al arzobispo Aragón y hermano del abad Marco, en sus casas de la placeta de Albión⁶⁶ o las que existieron en la célebre residencia de Gabriel Zaporta⁶⁷.

Menos éxito tuvo la pintura mitológica. De forma eventual se citan representaciones de Venus, Leda, Vulcano o Marte, aunque son muy raras las series dotadas de hilo argumental. Es probable que la más importante colección zaragozana fuera la del duque de Villahermosa⁶⁸ quien, según MARTÍNEZ⁶⁹, contrató los servicios del pintor flamenco Pablo Scheppers para ejecutar obras de este género. También podemos citar los *cuatro lienços de poesia* inventariados en 1581 en la casa Zaporta⁷⁰. Es evidente que no fue ésta una de las especialidades más cultivadas por el Renacimiento español fuera de los círculos cortesanos.

De más popularidad gozaron los repertorios alegóricos, bien representados en las viviendas aragonesas de mediados de siglo. Muy extendidas estu-

⁶² Tal y como afirma MARTÍNEZ, J., 1988, pp. 216-219. Sin embargo, hasta 1571 las fuentes aragonesas no corroboran su presencia en el reino.

⁶³ Estudiada por MORTE GARCÍA, C., 1990 (IX), pp. 165-176.

⁶⁴ En Zaragoza la mención más temprana localizada de lo que podemos interpretar como retrato del natural corresponde a 1554. Es el del ya citado Acisclo Moya de Contreras, obispo electo de Vich, que junto a seis retratos de miembros de la realeza y otro *del turco* poseía un retrato de sí mismo (A.H.P.Z., Pedro Sancho, 1554, ff. 690-707) (Zaragoza, 28-XI-1554).

Anteriores son los tres incluidos en el tambor de la cúpula que cubre la escalera noble de la Zuda de Tarazona, fechada en uno de ellos —el del obispo González de Munébrega— en 1552.

⁶⁵ El propio Moys realizó retratos para las casas de Siétamo e Híjar (MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 188, p. 272, doc. n.º 240, y pp. 285-286, doc. n.º 261).

⁶⁶ *Item un retracto del señor don Pedro de Aragon. Item un retracto del señor arçobispo y otro de su hermano, el abad de Veruela. Item un retracto pequeño (...) Item otro retracto de su hermano el abad de Veruela. Item otro retracto de frayre (...) Item otro retracto suyo* (A.H.P.Z., Lucas Bierge, 1571, ff. 251-254) (Zaragoza, 6-IV-1571).

⁶⁷ En las casas del mercader existían, distribuidas por distintas salas *un retracto de Gabriel Çaporta* [f. 496 v.], *dos lienços enteros de Maximiliano y el emperador, su padre* [f. 497 v.], *veynte y quatro lienços de retratos grandes guarnecidos de madera y veynte y dos pequeños* en una estancia de la planta baja [f. 500 v.], y *seys lienços de retratos grandes guarnecidos de madera* [f. 504] (A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1581, ff. 486 v.-508 v.) (Zaragoza, 6-V-1581). En GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1987, p. 206, se da noticia de la mayoría de estas pinturas.

⁶⁸ Véase el inventario con algunas de sus pinturas dado a conocer por ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 78-79.

⁶⁹ MARTÍNEZ, J., 1988, pp. 216-217.

⁷⁰ En el inventario citado más arriba. Los menciona ESTEBAN LORENTE, J. F., 1995, p. 14.

vieron las series de las artes liberales, como la integrada por siete lienzos del obispo García de Oliván⁷¹. De gran interés son los catorce paños de los meses del año que existieron en la casa Zaporta, probablemente presentados en clave astrológica, pues el notario los describió como *de los planetas*⁷². Los cinco lienzos de la *fama* del mercader Francisco Contamina⁷³ bien pudieran haber sido otros tantos triunfos, a la manera del *lienço grande donde esta Mar en un carro triunfal* que colgaba en el estudio de las casas del jurista Pedro Martínez Marcilla junto a varias pinturas religiosas, sendos lienzos de la Fortuna y del Juicio de París y otro *con un emperador y seys o siete reyes de cada parte*⁷⁴.

Dentro de este apartado —con más lógica que en el de la pintura religiosa— hay que situar las series de sibilas citadas en las fuentes, caso de la integrada por doce telas que perteneció a Juan Miguel Gurrea. Este notario zaragozano era también propietario de *cinco liencos que stan los cinco sentidos*⁷⁵. De problemática clasificación, parece improbable que series como la última estuvieran tan extendidas en la Zaragoza del tercer cuarto del siglo como para ser tenidas por pintura de género, un apartado en el que sí caben paisajes a la manera del que pendía de la *camara dicha de la huerta* de Antonio Xabar, doctor en medicina⁷⁶, o las telas de pájaros que coleccionaba el obispo electo de Urgel⁷⁷.

En muchas moradas se hacía uso de estampas grabadas y dibujos para decorar las paredes. De temática muy dispar, nos interesa destacar las de naturaleza cartográfica, muy apreciadas a juzgar por la frecuencia con que aparecen y las pingües sumas en que se estiman⁷⁸. Citaremos tan sólo una estampa de la Corona de Aragón que era propiedad de Pedro Martínez Marcilla⁷⁹ o la extensa colección de diecisiete *mapas* —uno de ellos *de la rivera del río* [¿Ebro?]⁸⁰— reunida por el racionero Francisco Carnicer en sus casas de la plaza de Nuestra Señora del Pilar de la capital⁸⁰.

⁷¹ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1987, p. 144, nota nº 39.

⁷² En esta ocasión se trataba de tapices. Citados por ESTEBAN LORENTE, J. F., 1995, p. 14.

⁷³ GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I., 1987, p. 181, nota nº 215.

⁷⁴ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1987, p. 144, nota nº 37.

⁷⁵ A.H.P.Z., Lucas Bierge, 1573, ff. 924-937 v., (Zaragoza, 17-VI-1573).

⁷⁶ *Item un lienço pequeno de arboleda* (A.H.P.Z., Jacobo Secanilla, 1567, ff. 1.366-1.392 v.) (Zaragoza, 3-XI-1567).

⁷⁷ *Un buo y un aguila (...), unalcon y una anade y un papagayo (...), un perico*; también poseía una lienzo con la representación de un conejo (A.H.P.Z., Francisco Sebastián, 1556, ff. 141-141 v. más un cuad. s. f. con el detalle de los bienes inventariados) (Zaragoza, 3-VI-1556). Estas telas no son citadas por GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1987, p. 144, nota nº 39, en donde se detallan algunas de las pinturas incluídas en el inventario.

⁷⁸ Bien conocida es la gran afición profesada por Felipe II a estas obras, comprensible si se atiende a sus responsabilidades. Sobre las piezas reunidas por el *rey prudente* en El Escorial, CHECA CREMADES, F., 1992, pp. 246-247.

⁷⁹ A.H.P.Z., Pedro Casales, 1542, ff. 475-506, (Zaragoza, 6-XI-1542).

⁸⁰ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1987, p. 144, nota nº 43.

Dejando de lado los tapices, la mayor parte de estas obras serían de producción local, en particular las pinturas sobre sarga, ocupación fundamental de uno de los colectivos contemplados en el ordenamiento gremial de la cofradía de San Lucas. No obstante, determinadas piezas procedían de otros puntos de la Península o de centros foráneos especializados en la exportación. Es bien conocida la elevada cantidad de pinturas sobre tabla y esculturas exportadas a la Península desde los Países Bajos durante la segunda mitad del siglo XV y las primeras décadas del XVI, corriente que permitió que recalaran en Aragón obras de gran mérito aunque en número muy inferior a las conservadas en Castilla⁸¹.

Las fuentes se hacen eco de este fenómeno, abundando en los inventarios las citas de obras originarias del Norte de Europa, en particular las características tablas devocionales de tamaño mediano o pequeño dotadas de las correspondientes puertas⁸². Su notable calidad media y el aprecio de que eran objeto viene subrayado por los altos precios que alcanzaban, caso de las dos tablas flamencas de las Sibilas y Santa María Magdalena pertenecientes en 1566 al capitán Adriano García de Oliván, que las había empeñado en 1.000 sueldos⁸³.

A diferencia de lo sucedido en otras zonas peninsulares, en Aragón apenas si hay huellas de la importación de obras de arte italianas durante las primeras décadas del Quinientos, correspondiendo casi todas las noticias a pinturas adquiridas por viajeros en fechas avanzadas. Apuntemos a modo de ejemplo la copia sobre lienzo de la Flagelación de Sebastiano del Piombo traída desde Roma por el canónigo oscense Juan Escartín en 1560, hasta hoy patrimonio del cabildo catedralicio, merced posiblemente a un legado testamentario⁸⁴.

Menos suerte ha habido con las reunidas por el jurista turiasonense Bernardino García en el transcurso de una estancia en Nápoles. En su residencia de la ciudad del Queiles fueron inventariadas —junto a otras pinturas de temática religiosa— tres tablas compradas en Italia. La primera estaba dedicada a la virtuosa matrona romana Lucrecia, la segunda figuraba a una dama que sostenía un *vaso imperial* en su mano izquierda, y la última y más atrayente, era una representación de Venus y Cupido *que*

⁸¹ La afluencia de obras flamencas hacia Castilla en época de los Reyes Católicos ha sido estudiada por YARZA LUACES, J., 1992, pp. 133-150. Sobre el problema específico de la pintura BERMEJO, E., 1980 y 1982, *passim*. No existen estudios similares para Aragón.

⁸² Como mención típica señalaremos que Jaime Sánchez del Romeral, abogado fiscal del emperador, entre otras numerosas pinturas de temática sacra disponía de *un retablo de Flandes con dos puertas* (A.H.P.Z., Domingo Español, 1527, ff. 80 v.-88) (Zaragoza, 14-IV-1527).

⁸³ A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1566, ff. 413-415 v., (Zaragoza, 18-IX-1566).

⁸⁴ MORTE GARCÍA, C., 1990 (X), pp. 233-235.

*dizen es de mano de Michael Angel*⁸⁵. Aunque no deja de sorprender tan estrambótica afirmación, lo cierto es que mientras la última fue tasada en 500 sueldos las otras alcanzaron respectivamente los 120 y 80, cifras más normales pero modestas si se atiende a su origen⁸⁶.

Pero las noticias que hemos venido desgranando no bastan para abordar el problema del coleccionismo de obras de arte y otros objetos en Aragón a lo largo del siglo XVI. Especial consideración merece el excepcional ejemplo del duque de Villahermosa pues, como se sabe, don Martín era un gran aficionado a la pintura, las medallas y las antigüedades, motivo que le animó a atesorar una extensa colección cuyos contenidos nos transmite el inventario de la misma incluido en el *Discurso de medallas y antigüedades* que él mismo redactó, inédito hasta que a comienzos de nuestro siglo lo publicara MÉLIDA⁸⁷.

El asentamiento en Aragón de pintores italianos al filo de 1540 permitiría que la tradicional decoración de interiores arquitectónicos con obras de arte mueble diera paso de manera circunstancial al uso de la pintura mural. Los escasos vestigios conservados obligan a pensar en un empleo muy restringido de esta técnica, sin que se llegara a aplicar en empresas de miras comparables a conjuntos castellanos tan significativos como el palacio del marqués de Santa Cruz en El Viso⁸⁸ o el de los duques del Infantado en Guadalajara⁸⁹. Aun así, subsisten testimonios muy valiosos de intervenciones puntuales llevadas a cabo tanto por artistas transalpinos como por maestros locales en interiores civiles de Zaragoza, Tarazona o Tudela para la ornamentación de estancias e, incluso, de cajas de escalera. Como suele acontecer, ninguno de los ejemplos documentados ha alcanzado nuestro tiempo mientras que, por contra, carecemos de datos fidedignos sobre los elementos materiales que sobreviven.

Entre 1584 y 1585 Felices de Cáceres y sus ayudantes afrescaron *la galería, camarín, siquier capilla de aquella, chimineas y otras cosas del palacio arzo-*

⁸⁵ A.H.P.T., Pedro Pérez, 1569, ff. 637-650 v., y 651 v.-657 v., (Tarazona, 9-XII-1569). Existe copia del inventario en Pedro Pérez, 1570, ff. 405-426 v., (Zaragoza, 8-VII-1570). La alusión al origen itálico de las pinturas —reflejadas, no obstante, en los dos registros— la suministra sólo el segundo.

⁸⁶ Algunas de las pinturas de don Bernardino debían ser piezas notables, pues entre ellas figuraban una tabla de Cristo acompañado de San Pedro valorada en otros 500 sueldos y un San Jerónimo sobre el mismo soporte estimado en 400. Pueden compararse estos precios con los asignados por Rolán Moys a las pinturas religiosas de María de Pomar, segunda esposa del duque de Villahermosa (ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 78-79).

⁸⁷ MÉLIDA, J. R., 1903, pp. IV-CLI. De gran interés es el inventario de los bienes de Jerónimo Insausti, canónigo electo de Nuestra Señora del Pilar y antiguo secretario en Nápoles del virrey Pedro de Toledo. Levantado en Zaragoza en febrero de 1562 antes de su ingreso en el cabildo, desgrana la excepcional colección de obras de arte atesorada por don Jerónimo en la ciudad partenopea en sus años de servicio a la corona (MORTE GARCÍA, C., 1995, pp. 593-610).

⁸⁸ SEBASTIÁN LÓPEZ, S., 1978, pp. 72-80.

⁸⁹ MARIAS FRANCO, F., 1982, pp. 277-292.

bispa de Zaragoza por orden de Andrés Santos⁹⁰ (1579-1585). Nada sabemos del contenido del programa ejecutado por Cáceres, pintor todavía mal conocido que tuvo a su cargo también la ornamentación parietal de ámbitos religiosos como la capilla Baguer⁹¹ (1584) de la Seo de Jaca o la capilla mayor⁹² (1589) de Santo Domingo de Zaragoza.

Las series conservadas más importantes corresponden a fechas algo anteriores y han de ponerse en relación con las dilatadas estancias del pintor de Piacenza Pietro Morone en los territorios del obispado de Tarazona. Nos referimos a los ciclos del palacio Magallón de Tudela y el palacio Guarás de Tarazona, datables respectivamente a finales y mediados de la década de 1560.

En la escalera tudelana micer Pietro plasmó un erudito programa con tres grupos de mujeres de la Antigüedad representadas de cuerpo entero, en hornacinas, e identificadas por inscripciones latinas compuestas en dísticos elegíacos. Una clasicista arquitectura adintelada, que recuerda a la utilizada por el italiano en las puertas del retablo mayor de Ibdes (1557-ca.1565), enmarca esta galería y también el trasdós de los arcos en que muere la escalera. La primera serie, con divinidades clásicas, la forman la Discordia, Palas, Juno y Venus. En la segunda, decorada a base de féminas guerreras, se efigia a Camila, Hipsicratea, Tomiris y Zenobia. La tercera y última, espejo de matronas virtuosas, incluye a Sulpicia, Tuccia, Lucrecia y Virginia⁹³. En esta obra coinciden las dotes de un artífice familiarizado con esta modalidad decorativa en el transcurso de los años pasados en la Roma paulina y la voluntad de un encargante que hubo de buscar su inspiración en el núcleo humanista vertebrado en Tudela en torno a Melchor Enrico, Pedro Simón Abril y Jerónimo Arbolanche⁹⁴. En ningún otro conjunto hispano del Quinientos, salvo los de la sevillana Casa Pilatos⁹⁵, se respira un ambiente tan próximo a la idílica arquitectura descrita por literatos como Jorge de Montemayor.

También reviste sumo interés el repertorio de alegorías morales y artes liberales dispuesto en el entablamento que recorre la parte superior de los tres muros en pie de uno de los salones del palacio Guarás. Junto a estos frescos subsisten en una dependencia anexa vestigios de una mitología

⁹⁰ A.H.P.Z., Bernabé Lancemán de Sola, 1584, ff. 159 v.-160, (Zaragoza, 10-IV-1584); Bernabé Lancemán de Sola, 1585, ff. 43-43 v. y 44-44 v., (Zaragoza, 15-I-1585). Véase también CRIADO MAINAR, J., 1989 (I), pp. 339-340, nota nº 83.

⁹¹ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 275-276, doc. nº 244.

⁹² CRIADO MAINAR, J., 1989 (I), pp. 319-325, y pp. 345-348, doc. nº 6.

⁹³ GARCÍA GAÍNZA, M^a C., 1987, pp. 6-13; GARCÍA GAÍNZA, M^a C., 1993 (II), pp. 98-103.

⁹⁴ El más reciente estado de la cuestión sobre este círculo en SIERRA URZAJZ, F. J., 1993, pp. 20-28; BUÑUEL GARCÍA, E., 1993, pp. 37-71.

⁹⁵ Este deteriorado ciclo fue estudiado por LLEÓ CAÑAL, V., 1979, pp. 42-44.

—las bodas de Neptuno y Anfitrite—. Una tercera estancia, ahora calcinada, contó con una chimenea decorada con estucos y un tercer repertorio similar⁹⁶. La disposición de las pinturas, en la zona inmediata al forjado y en correspondencia con un zócalo casi perdido que imita azulejos y mármoles, sugiere que en origen se complementaban con tapices instalados en el vasto espacio libre. Una solución que, a no dudar, Morone habría contemplado en numerosos palacios romanos. El resto del inmueble fue alterado y prácticamente reedificado en el siglo XIX y es imposible saber si en su momento albergó más series pictóricas.

A la hora de valorar estos frescos conviene detenerse en la personalidad de Antonio de Guarás, un cultivado mercader que reunía en torno a sí todas las cualidades precisas para apreciar un programa de esta naturaleza. Sus actividades comerciales le llevaron a viajar por buena parte de Europa, residiendo durante varios años en París antes de desposar en 1554 a la tudelana Jerónima Pasquier, y debieron permitirle contemplar edificios y decoraciones renacentes de signo diverso sobre los que educaría su exquisito gusto.

Mucho más común que la pintura mural era el uso de yeserías para formar entablamentos, enmarcar puertas y ventanas o decorar los diversos componentes de un patio o una escalera⁹⁷. Esta técnica, acorde con los materiales de construcción disponibles en el corredor del Ebro pero habitual asimismo en lugares bien provistos de piedra, alcanzó un gran desarrollo a lo largo del Renacimiento. Su práctica era casi siempre competencia de los denominados *mazoneros de aljez*, colectivo profesional más próximo al mundo de la albañilería que al de la escultura pero que con el paso del tiempo fue incrementando su capacidad plástica y, en general, su nivel artístico.

No es frecuente que esta clase de ornamentación sirva para poner en escena discursos iconográficos de cierta complejidad, lo que no quiere decir que no comprenda los más variados elementos figurativos, tal y como puede verse en el muy restaurado patio de la casa Aguilar⁹⁸ (1553-ca. 1554) o en el recientemente reconstruido —con dudosos criterios— del denominado palacio de Montemuzo —actual Archivo Municipal de Zaragoza—. Sin embargo, puede acontecer que, como en el patio del desaparecido palacio Zaporta⁹⁹ (1550) —instalado en la sede central de IberCaja

⁹⁶ Las pinturas, descubiertas por miembros del Centro de Estudios Turiasonenses, fueron dadas a conocer por CRIADO MAINAR, J., 1988, pp. 79-80. Los restos de la chimenea se custodian en la Sede del C.E.T.

⁹⁷ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1993, p. 111.

⁹⁸ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1987, pp. 207-210.

⁹⁹ Como es sabido, de la demolición sólo escapó el patio y, al parecer, la escalera —cuyo actual paradero se ignora—. El edificio fue analizado antes de su derribo por FIGUERA LEZCANO, L. de la, 1914, pp. 5-16. El más completo estudio del mismo, con excelente documentación fotográfica, es el de ESTEBAN LORENTE, J. F., 1995, *passim*.

en Zaragoza—, pase a soportar el grueso del programa decorativo e iconográfico de todo el edificio con resultados de gran plasticidad.

Ningún otro patio aragonés de la época es comparable en riqueza ornamental y variedad de connotaciones al que este acaudalado converso mandó hacer en sus célebres casas. Numerosos estudios han intentado desentrañar el programa iconográfico¹⁰⁰ planteado por —o, con más probabilidad, para— el banquero en medio de un deseo de lujo y riqueza que los inventarios conocidos demuestran se extendía a la totalidad de las dependencias¹⁰¹. Allí se hizo uso combinado de los nuevos géneros que venimos analizando supeditados, al parecer, a una supuesta intencionalidad astrológica muy del gusto de la época. Según esta hipótesis, parte de los motivos figurativos del patio sustentarían el horóscopo matrimonial de Gabriel Zaporta y Sabina Santángel¹⁰².

Esta sugestiva interpretación —que en fechas recientes ha sido puesta en tela de juicio¹⁰³— no oculta algo por lo demás evidente. Zaporta quiso tributar en este monumental ámbito un rendido homenaje a la idea imperial defendida por Carlos V, a la par que manifestar su inquebrantable lealtad a la monarquía, a la que había rendido cuantiosos favores pecuniarios y de la que había recibido honores y, sobre todo, protección¹⁰⁴. En el interior de la vivienda, amén de los retratos de la familia, se guardaban los de dos emperadores, quizás Fernando I y Maximiliano II¹⁰⁵, ignorándose si entre los muchos sin identificar en el inventario figuraban también los de Carlos V y Felipe II.

La intervención del obispo Munébrega en el palacio episcopal de Tarazona, edificación en la que uso público y uso privado se superpo-

¹⁰⁰ KEIGHTLEY, R., 1960, pp. 57-66; SEBASTIÁN LÓPEZ, S., 1971, pp. 164-167; SEBASTIÁN LÓPEZ, S., 1980, pp. 5-19; ESTEBAN LORENTE, J. F., 1981, pp. 56-79.

¹⁰¹ Tras su muerte, acaecida el 4-II-1580, se levantó un inventario de bienes poco preciso, falto de estimación económica de los enseres y que, además, no recoge la tapicería ni las pinturas que había en la casa (A.H.P.Z., Jerónimo Andrés mayor, 1580, ff. 206 v.-213) (Zaragoza, 9-II-1580). Más útil es el realizado en el inmueble a la muerte de Luis Zaporta, primogénito de don Gabriel y heredero de la mitad de sus bienes muebles (A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1581, ff. 486 v.-508 v.) (Zaragoza, 6-V-1581); dado a conocer por GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I., 1984, p. 79, sus contenidos son desglosados en parte por GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1987, p. 206, y ESTEBAN LORENTE, J. F., 1995, pp. 11-14.

¹⁰² ESTEBAN LORENTE, J. F., 1985, pp. 215-265; ESTEBAN LORENTE, J. F., 1991-1992, pp. 327-357.

¹⁰³ MARIAS FRANCO, F., 1989, pp. 252-253.

¹⁰⁴ GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I., 1984, pp. 43-47.

¹⁰⁵ Citados como *dos lienzos enteros de Maximiliano y el emperador, su padre*. No se pueden identificar con Maximiliano —¿I o II?— y Carlos V, tal y como propone ESTEBAN LORENTE, J. F., 1995, p. 14. Dejando de lado un posible error de anotación por parte del escribano, el texto sólo admite dos interpretaciones: o los retratos correspondían a Federico III y su hijo Maximiliano I o, más probablemente, a Fernando I y su hijo Maximiliano II.

nen, puede servir de colofón al fenómeno que venimos describiendo. En la línea que hemos ilustrado, la remodelación de espacios como el Salón de Obispos, materializada por Pietro Morone ca.1556, responde a unas claras pretensiones representativas que más allá de reforzar el poder espiritual y temporal del prelado ante su grey —idea, no obstante, muy presente—, muestran su opción por un modo particular de entender el ejercicio de la dignidad episcopal que toma su inspiración de la corte pontificia.

La supeditación de las artes figurativas a una estrategia político-religiosa alcanza en la Zuda los máximos en la cubierta de la escalera mayor. En origen facilitaba el acceso tanto al Salón de Obispos como a una estancia ahora dismantelada que las fuentes de la época llaman Sala de Emperadores, inmediata a la desaparecida Torre de Hércules, oficinas todas comprendidas dentro de la zona noble del palacio. El tambor de la cúpula, una de las piezas de arquitectura más próximas a los modelos del Renacimiento italiano y francés de todo el Quinientos aragonés, contiene un grupo de retratos con el emperador, el príncipe Felipe y el propio comitente. Alternando con éstos y con los tres vanos de iluminación, unos edículos sostenidos por hermes serpentiformes alojan esculturas de yeso. Algunas han perdido sus atributos, a pesar de lo cual aún es posible identificar a la Justicia, la Prudencia y, quizás, también a la Verdad, presentadas según una iconografía que, como detallaremos en otro lugar, remite a modelos romanos de las décadas precedentes.

Don Juan desempeñó diferentes tareas al servicio de la corona, de ahí que resulte comprensible tan clara ostentación de su adhesión a ella. Extraña, no obstante, la osadía de disponer su retrato al mismo nivel que los de Carlos V y su heredero. Por contra, no sorprende que entre éstos se intercalaran representaciones alegóricas de las virtudes que Munébrega consideraba necesarias para el cumplimiento de una misión pastoral que, como se sabe, le llevaría a sancionar en calidad de representante del Santo Oficio el cruel auto de fe antiluterano de Sevilla del año 1559¹⁰⁶. El enérgico lema que lucen los escudos de armas de la escalera¹⁰⁷ parece anticipar estos hechos a la par que ofrece la medida exacta del talante de nuestro personaje, más inclinado a la rígida ortodoxia que a las aficiones humanísticas que su exquisita labor de mecenazgo podría sugerir.

Un último capítulo a considerar es el constituido por las series de retratos promovidas por instituciones —tanto eclesiásticas como seculares— con la intención de transformar sus salas de aparato en lo que se suele denominar una «galería de la memoria» configurada a partir de la evocación de los personajes que con el correr del tiempo habían regido sus destinos. Salta a la vista que estos conjuntos se diferencian de otras

¹⁰⁶ GONZÁLEZ NOVALÍN, J. L., 1980, pp. 215-217

¹⁰⁷ ESTO NOBIS DOMINE TVRRIS FORTITVDINIS A FACIE INIMICE.

colecciones de retratos —ideales o no— por su irrefutable carácter público y su finalidad representativa.

Sin remontarnos a precedentes medievales, en la España del Renacimiento este género se inaugura con la sucesión de prelados incluida por Juan de Borgoña bajo las historias con que decoró la sala capitular (1509-1511) de la catedral primada de Toledo¹⁰⁸. Tal vez su referente haya que situarlo en los pontífices afrescados a la altura de los ventanales de la capilla Sixtina¹⁰⁹ (ca.1480-1482) pues, como se sabe, se considera probable una estancia de Borgoña en la ciudad eterna a finales del siglo XV.

En Aragón, el primer testimonio sobre una galería episcopal es de 1540, cuando *el arzobispo don Hernando hizo la quadra dorada* [del palacio arzobispal] *con los retratos de los obispos y arzobispos desta santa yglesia*¹¹⁰. Las pinturas conservadas principian en época barroca¹¹¹, pero no hay que descartar que el obispo González de Munébrega se inspirara en la serie primitiva cuando encargó la de su palacio, que impresiona más por su concepción que por su modesta plasmación artística. Encabezados en uno de los lados cortos por San Pedro entre los obispos San Prudencio y San Gaudioso —patronos de la diócesis— los prelados turiasonenses se distribuyen a lo largo de los muros dentro de una arquitectura fingida simulando asomarse por vanos, un efecto reforzado en varios lugares con la introducción de trampantojos que sugieren ventanas entreabiertas.

Aunque el turiasonense marca el cénit de este tipo de conjuntos en el contexto eclesiástico, varios monasterios se sumarían en los años inmediatos a la moda. En la iglesia de Santa Lucía de la capital existió una serie de prelados cesaraugustanos por cuya ejecución se pagaban diversas sumas en 1563 a Jerónimo Vallejo. El arzobispo Aragón sufragó también la algo tosca y muy deteriorada colección de abades de Veruela del sotacoro de la iglesia cisterciense de Cambrón¹¹². El propio cenobio verolense dispuso de un ciclo similar, aunque de cronología algo posterior, del que restan vestigios en los muros de la antigua cámara abacial. Aquí se optó por efigiar a los retratados de cuerpo entero, abandonando la arcaizante solución de cortarlos por los codos —como en Tarazona y Cambrón—. La llegada de Moys debió contribuir a modernizar los gustos con la introducción de tipologías más novedosas.

Como una combinación de ambas posibilidades hay que interpretar el encargo efectuado en 1571 a Tomás Peliguet para afrescar los muros de la

¹⁰⁸ MARÍAS FRANCO, F., 1989, pp. 203-206.

¹⁰⁹ SHEARMAN, J., 1986, pp. 22-87.

¹¹⁰ La noticia la proporciona ESPÉS, D. de, 1598, f. 796.

¹¹¹ Estudiadas por ANSÓN NAVARRO, A., 1991, pp. 145-148.

¹¹² MARTÍNEZ BUENAGA, J. I., 1985, p. 255 [noticias documentales sobre las pinturas de Santa Lucía], y pp. 475-480 [estudio de las pinturas de Cambrón].

Sala Grande de San Juan de los Panetes de Zaragoza. Su comitente fue el castellán fr. Luis de Talavera, un turiasonense viajero a Roma en los años centrales del siglo. De los cuarenta y ocho maestros de la Orden, el italiano ejecutaría *los 24 de arriba medios, de la cintura arriba con sus brazos, y los 24 de abajo enteros, en statua perfecta*. Como complemento del programa las paredes cortas debían acoger alegorías marinas y la historia de *la ysla de Malta con la jornada que hizo el gran turco el año 1565*¹¹³.

La iniciativa de carácter público de esta naturaleza más destacada de toda la centuria es la intervención efectuada en las casas de la Diputación para decorar sus dos estancias principales: la Sala del Consistorio del Justicia de Aragón y la Sala Real. Ambas dependencias recibieron un tratamiento similar que incluyó el revestimiento de suelos y arrimaderos con azulejos o el de puertas y ventanas con yeserías.

Para la primera los diputados solicitaron en 1578 a Rolán Moys cuarenta y ocho retratos de las personalidades que habían ostentado la titularidad de la institución del Justiciazgo¹¹⁴. Una vez entregados, en 1585 el brabanzón asumió la ornamentación de la techumbre lúnea de la sala y la realización de un Juicio Final¹¹⁵ que presidiría la estancia al modo de los tribunales de los Países Bajos. En 1586 los diputados encargaban a Filippo Ariosto *quarenta retratos en lienzo de los reyes de Aragon que han sido hasta el que de presente reyna*¹¹⁶. Estaban destinados a la Sala Real —cuya techumbre también se reformó¹¹⁷—, lugar en el que se reunían las cortes del reino y que, por tanto, hay que considerar como el espacio público más importante del mismo. Más adelante se instaló allí un retablo dedicado a San Jorge (1598-1599), pieza que las fuentes describen como notable, debida a los cinceles de Pedro González de San Pedro¹¹⁸. Como el resto del palacio, estas salas sufrieron un pavoroso incendio que las redujo a cenizas el 27-I-1809, en los peores momentos de los Sitios de Zaragoza¹¹⁹. Numerosos escritos ofrecen puntual testimonio del lujo desplegado en ellas y del impacto que su contemplación producía a quienes las visitaban. A pesar de que los retratos reales no debieron ser obras de calidad, sirvieron de referencia iconográfica a Filippo Ariosto para la confección de una serie

¹¹³ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1988 (I), p. 390, doc. n.º 136; MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 218-219, doc. n.º 157.

¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 247-248, docs. núms. 201-202, y pp. 254-255, doc. n.º 210.

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 288-289, doc. n.º 264.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 299, doc. n.º 280, pp. 303-306, docs. núms. 289-294, pp. 308-310, docs. núms. 297-301, pp. 313-314, doc. n.º 305, y p. 322, docs. núms. 316-317.

¹¹⁷ Confiada también en esta ocasión a un equipo de pintores comandado por Moys (*ibidem*, pp. 312-313, doc. n.º 304, pp. 314-315, doc. n.º 306, p. 316, doc. n.º 308, pp. 319-320, docs. núms. 313-314, y pp. 322-323, doc. n.º 319).

¹¹⁸ MORTE GARCÍA, C., 1987 (I), pp. 95-102, docs. núms. 10-22.

¹¹⁹ CASAMAYOR, F., 1991, p. 227, n.º 345.

muy similar encargada por la Generalitat de Cataluña (1587-1588)¹²⁰ —ahora en el Museo Militar de Barcelona— e incluso fueron copiados por orden de Felipe IV para su instalación en el palacio del Buen Retiro¹²¹ —pertenecientes al Museo del Prado y distribuidos entre distintos emplazamientos—. Merced a estas copias y a las descripciones literarias¹²² podemos imaginar el efecto original del programa.

CARACTERIZACIÓN ESTRUCTURAL DEL RETABLO Y EL SEPULCRO

Una de las cuestiones más interesantes de la plástica aragonesa del Segundo Renacimiento es el estudio de las soluciones estructurales aplicadas a retablos y sepulcros para la presentación de los contenidos pictóricos o escultóricos. Como en muchos otros aspectos, también en éste el peso de la tradición se deja sentir con fuerza, aunque con los años se pondrá en marcha un proceso de actualización que denota un amplio conocimiento de las novedades arquitectónicas.

EL RETABLO

Como se ha señalado con insistencia, el auge de los conjuntos de pintura en detrimento de los de escultura va asociado a un estancamiento en los modelos de las mazonerías, ya que la pintura no puede encuadrarse en soportes demasiado movidos ni muy complejos que enmascaren o diluyan el discurso ilustrado en las tablas. Así, en los compases iniciales del Segundo Renacimiento las arquitecturas permanecen inamovibles, concentrándose las innovaciones en la esfera de la ornamentación¹²³.

Buena parte de este continuismo parece fundarse en el fuerte sentido arquitectónico y en el clasicismo que caracteriza las estructuras de los retablos aragoneses del Primer Renacimiento. La armonía, el ritmo y el equilibrio eran típicos de la mayoría de ellos y, por tanto, es coherente que cuando otros centros creadores busquen esos mismos objetivos en Aragón no se aprecien titubeos significativos.

A partir de una fecha próxima a 1565 percibimos una marcada tendencia hacia la unificación de toda la máquina merced a la introducción del

¹²⁰ PUIG Y CADAFAELCH, J. y MIRET Y SANS, J., 1909-1910, pp. 456-463.

¹²¹ MORTE GARCÍA, C., 1990 (XII), pp. 19-35.

¹²² EGIDO, A., 1983, *passim*.

¹²³ Las conclusiones que apuntamos sobre la articulación de la arquitectura de los retablos aragoneses del Segundo Renacimiento y sus principales novedades estructurales parten de los análisis efectuados por SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, pp. 186-203, y HERNANDEZ MERLO, A., *et al.*, 1992, pp. 108-109.

orden gigante. Este recurso posibilita la conversión del banco en basamento de un orden colosal que cobija los dos o tres pisos del cuerpo. Como es lógico, esto conlleva la articulación del banco en el mismo número de encasamientos que el cuerpo.

Al margen de este detalle puramente arquitectónico, las principales novedades atañen a los elementos estructurales. Así, hemos de hablar de modificaciones en la utilización del zócalo, el tratamiento del banco, la paulatina sustitución de la hornacina avenerada por la caja, el nuevo aspecto otorgado al guardapolvo y la generalización de los coronamientos complejos. También los soportes acusan una modernización en clave arquitectónica, aunque sin renunciar a la vasta herencia del período anterior.

Un primer punto a considerar será la inclusión de zócalos que recalzan el cuerpo con el propósito de remarcar visualmente esta zona, que soporta relieves iconográficos y ornamentales. El ejemplo más temprano lo proporcionan las piezas de la capilla de San Bernardo (1550-1555), tanto el retablo como las sepulturas. Años más tarde reaparecerá en el retablo Zaporta (1569-1571) con una apariencia más monumental, si cabe, manteniéndose en las obras que optan de forma clara por el nuevo lenguaje romanista —retablos mayores de Alquézar (ca.1572-1580) y Valtierra (1577-1580 y después)—. El de la Trinidad de Jaca (1573-1574) da un paso más al transformar el banco en un zócalo historiado, pero será el de Nuestra Señora de Ibdes (ca.1576-1577) el que lleve adelante esta alternativa de modo más coherente y, a la par, convincente.

También cobra un mayor realce el banco, que incrementa su consideración visual y compositiva, y pasa a ser semejante a un piso más del cuerpo, bien por su aumento de tamaño, bien por alzarse sobre un gran zócalo decorado. Esta línea, que tiene precedentes en algunos retablos de capilla del Primer Renacimiento, se generaliza a partir de la década de 1560. En ocasiones, como sucede en Valtierra, la integración del banco en la máquina llegará a tal extremo que su diferenciación de los pisos del cuerpo se deriva únicamente de la iconografía y de detalles menores.

Varios conjuntos sustituyen la tradicional hornacina avenerada por cajas con el consiguiente reforzamiento de las arquitecturas. En cierto sentido, la aplicación de este recurso combinado con la incorporación del zócalo en las tumbas de la capilla Aragón podría interpretarse como una derivación en clave manierista de las estructuras en tríptico de la primera mitad del siglo. En el mundo del retablo esta innovación tiene repercusión inmediata en el titular de San Miguel de Ibdes (1555-1557) para extenderse más tarde a raíz de la erección del retablo Zaporta. Las monumentales calles laterales de éste —tal y como antes había sucedido con las de las sepulturas de don Hernando y su madre— semejan auténticas estructuras ediculares prolongadas también en el banco por medio del adelantamiento de determinadas zonas.

Aunque se mantienen las polseras durante buena parte del período, signo claramente conservador, reciben un tratamiento distinto al acostum-

brado hasta entonces. Ante todo, su uso se restringe a los laterales del cuerpo, desapareciendo del remate, y a partir de fechas próximas a 1560 quedan comprendidas dentro de la arquitectura de la máquina. A pesar de que en la mayoría de los casos el guardapolvo mantiene su función ornamental y presenta el frente decorado con composiciones dispuestas a modo de trofeos, en otros sirve para ampliar la superficie iconográfica.

Esta solución comporta dos variantes. La primera y más espectacular supone la conversión de las polseras en calles auxiliares para la plasmación de escenas que complementan las del cuerpo. El ejemplo más notable lo hallamos en Trasobares, donde los relieves de los laterales prolongan ópticamente los tableros de pincel de las calles. Este retablo, confiado en 1566 a Jerónimo Cósida¹²⁴, tiene como antecedente inmediato el de la capilla Aragón (1553-1555), en el que el espacio libre existente a los lados del mueble contiene sendas galerías de retratos genuflexos de monarcas y arzobispos de la casa real. No debemos olvidar que el pintor del arzobispo don Hernando trazó ambas obras. En la segunda vía, menos vistosa pero de superior repercusión, las falsas polseras —más estrechas que en los muebles anteriores— cobijan santos de relieve dentro de hornacinas planas. Esta opción, con precedentes iconográficos en los retablos de pincel del gótico final, aparece por vez primera en el retablo del Rosario de Almudévar (1567-ant.1571) y la aplican al menos Jorge de Flandes en el de San Jerónimo de Jaca (ca.1567-1573, ant.1578), Cosme Damián Bas en el mayor de la catedral de Albarracín (1582) y Pedro Martínez de Calatayud *el Viejo* en el titular de la parroquia de La Muela¹²⁵ (1589-1591).

En cambio hemos de valorar como excepcionales y sin consecuencias posteriores los laterales en «L» del retablo Zaporta. Aquí el guardapolvo ha sido transformado en un complejo elemento que enmarca unos curiosos obeliscos fruto tanto de la fantasía del tracista como del deseo de riqueza ornamental del encargante.

Durante el Segundo Renacimiento los remates se tornan cada vez más complejos. Esta tendencia se advertía ya en algunas de las tipologías de retablos aragoneses más evolucionadas del Primer Renacimiento, pero también puede tomarse como consecuencia lógica de lo que por las mismas fechas estaban haciendo otros centros del Norte peninsular. La importancia concedida a esta parte en retablos tempranos como los mayores de Sallent de Gállego (1537) o La Fresneda¹²⁶ (1539) tendrá continuidad en Paracuellos de Jiloca (ca.1550-1552).

Sin embargo, los retablos de Nuestra Señora del Rosario de Almudévar, San Miguel de la metropolitana y, de modo especial, en el titular de

¹²⁴ CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 84-86, doc. n.º 16.

¹²⁵ MORTE GARCÍA, C., 1982 (I), pp. 186-192, docs. núms. 2-9.

¹²⁶ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1990, pp. 372-380, docs. núms. 3-8 [Sallent de Gállego], y pp. 381-382, doc. n.º 10 [La Fresneda].

Alquézar, dan un salto cualitativo y convierten el remate en auténtico coronamiento, no ya al estilo de lo acontecido en el de San Bernardo de la Seo, en donde esto se logra merced a un incremento significativo del tratamiento ornamental, sino por vías estrictamente arquitectónicas.

Muy interesante es la inclusión de templete circular en los laterales del coronamiento del retablo Zaporta, un detalle que reiterará poco después el mayor de Alquézar. Se ha puesto este elemento en relación con el retablo de Santa Casilda, en Santa María de Briviesca¹²⁷, obra del escultor Pedro López de Gámiz¹²⁸. Si en el caso de la gran máquina altoaragonesa las coincidencias en la composición de la zona superior con el hipotético modelo son importantes, en el de San Miguel el tratamiento mucho más clasicista de la arquitectura hace difícil la comparación.

Resta hacer una mención al tipo de soportes empleados en estos momentos. Constatamos la utilización durante esas cuatro décadas de una amplia gama que abarca desde la tradicional columna abalaustrada típica de la etapa anterior —tal y como puede verse en el trascoro de la metropolitana (1557-1560 y 1584-1590)— hasta el inusual orden jónico del retablo de Nuestra Señora de Ibdes, cuya rara pureza parece tomada de las arquitecturas pintadas por Morone en las puertas interiores del retablo mayor del mismo templo (1557-ca.1565).

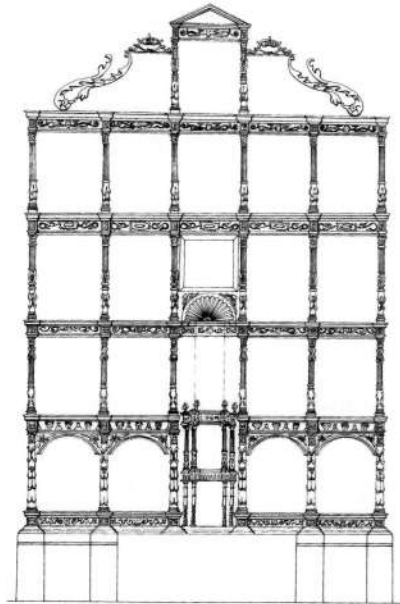
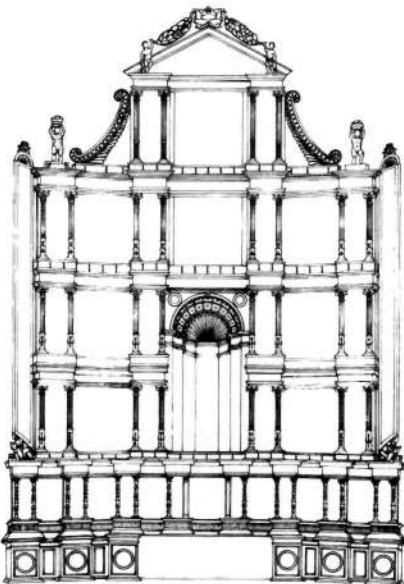
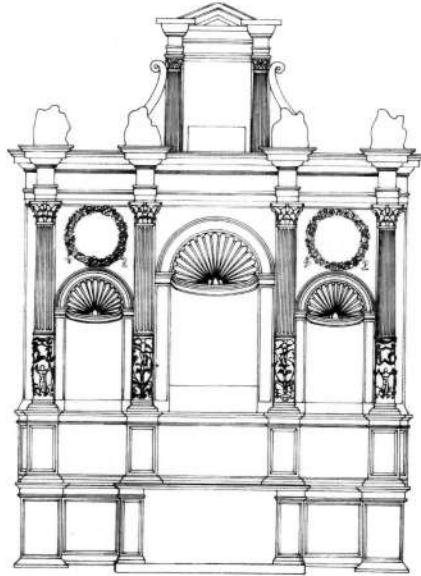
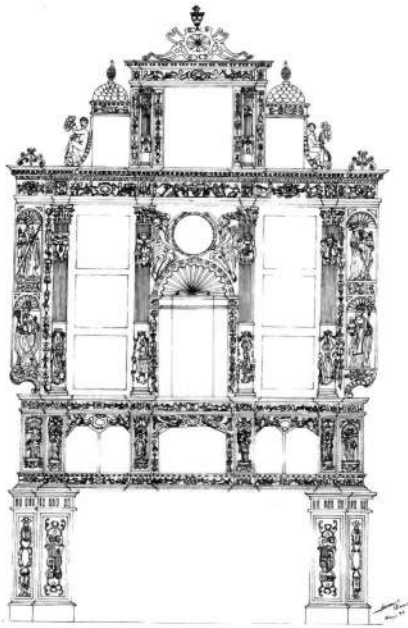
A pesar de la perpetuación de la columna tallada en toda su superficie —de amplia difusión durante los años cincuenta—, la directriz más acusada apunta a la universalización del soporte estriado con el tercio del imoscapo retallado. La ornamentación se ajusta siempre a la moda imperante, ofreciendo variedades que van desde las columnas con decoración de grutesco del retablo mayor de Almudévar a las enriquecidas con cartelas correiformes de Valtierra, pasando por las que portan en el tercio inferior grandes canéforas y niños, típicas de Jerónimo de Mora. En ocasiones el fuste puede ser enriquecido con trofeos que cuelgan del sumoscapo.

En medio de esta diversidad, son únicas en el arte aragonés las columnas que soportan el poderoso orden gigante del retablo mayor de la Asunción de Nuestra Señora de Alquézar. Presentan el fuste revestido en su integridad de una rica decoración figurada a base de ángeles con instrumentos musicales desplegados en sentido helicoidal¹²⁹. Tras su «romani-

¹²⁷ ÁLVARO ZAMORA, M^a I., 1993, p. 124.

¹²⁸ Datado ca.1556-1571 (DÍEZ JÁVIZ, C., 1985, pp. 130-143). Otro precedente de interés en la utilización de este elemento se sitúa en el retablo mayor de Santoyo (1562-1573), cuya calle central aparece coronada por un templete oval (PORTELA SANDOVAL, F. J., 1977, pp. 315-321, lám. 266; PARRADO DEL OLMO, J. M^a, 1981 (I), pp. 227-232, y lám. LXXX, fig. 211).

¹²⁹ No obstante, el fallido contrato de 1570 entre los padres de la Compañía y Jerónimo de Mora describe las cuatro columnas colosales que habían de articular el cuerpo del retablo mayor de su colegio como de características próximas a las de Alquézar: *...las cuatro columnas grandes corintias, revestidas de unas figuras con unos troncos que van a la redonda de las columnas, con sus basas corintias y capiteles labrados de sus ovas de acanto, con sus cuatro contrapilares que van detras de las dichas columnas...* (SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 188-191, doc. n^o 156).



Retablos de Nuestra Señora del Rosario de Almudévar, la Santísima Trinidad de Jaca,
San Miguel de Ibdes y Santa María Magdalena de Tarazona.
(Dibujos Juan José Bienes y Ángel Hernansanz).

dad», que parece inspirada directamente en la columna Trajana, se perciben huellas de la tratadística arquitectónica.

Para finalizar, resulta de precepto recordar los esquemas estructurales adoptados en el Segundo Renacimiento. Limitando el análisis a las piezas abordadas en este trabajo de forma monográfica, se aprecia la pervivencia de los tres prototipos más significativos creados por los grandes maestros del periodo anterior: los *retablos en arco de triunfo*, los *retablos en tríptico* y los *retablos de entrecalles*. Un cuarto grupo, de articulación más elemental y utilizado de modo circunstancial en retablos mayores, es el que podemos definir como *retablos telón*.

El conjunto de los *retablos en arco de triunfo* lo componen el de la Degollación del Bautista de la Seo turiasonense (ca.1540-1542), el mayor de la parroquial de San Mateo de Gállego (1553-1555), el titular de la parroquial de San Miguel de Tarazona (1558-ca.1559 y ant.1572), el principal de la parroquial de Perdiguera (1565-1567), el de Nuestra Señora del Rosario de la parroquial de Almudévar (1567-ca.1571), el de San Miguel de la metropolitana (1569-1571, 1576) y el de San Martín de la catedral de Tudela (1577-1579).

Dentro de la tipología de los *retablos en tríptico* hay que mencionar el de San Bernardo de la metropolitana (1553-1555), el de San Bernardo de la parroquial de Vera de Moncayo (1556-1557), el de Nuestra Señora, San Blas y San Bartolomé de la parroquial de Encinacorba (1563-1565) y el de la Trinidad de la catedral de Jaca (1573-1574).

La serie de *retablos de entrecalles* está integrada por los titulares de las parroquias de Ibdes (1555-1557 y 1557-ca.1565), Almudévar (1555-ca.1558), Borau (1568-ca.1571) y Valtierra (1577-1580 y después).

Por último, los *retablos telón* objeto de estudio son los mayores de las parroquias de Paracuellos de Jiloca (ca.1550-1557), la Magdalena de Tarazona (1556-ca.1558 y 1565) y Fustiñana (1561-ca.1562 y 1569).

EL SEPULCRO

Estimamos obligado incluir unas breves puntualizaciones sobre la evolución de la escultura funeraria durante el Segundo Renacimiento¹³⁰. Este género, que tanto relieve adquirió a lo largo del Quinientos en otros reinos peninsulares, no disfrutó en Aragón de un desarrollo estimable ni cuantitativa ni cualitativamente. No obstante, algunas de sus manifestaciones más conseguidas vieron la luz en las décadas centrales del siglo.

¹³⁰ La más reciente aproximación al tema en CRIADO MAINAR, J., 1993 (II), pp. 81-93. Una valoración de las realizaciones aragonesas de este género más significativas de las décadas centrales del siglo en MARIAS FRANCO, F., 1989, pp. 574-575.

Las fuentes testimonian que con el paso de los años los mecenas dispensaron una atención menor a estas empresas. Pese a ello, la alta jerarquía eclesiástica y, de modo eventual, también la nobleza seguirían formulando estos encargos por el prestigio que reportaban. Entre 1540 y 1580 se erigieron importantes monumentos funerarios de tipo parietal, y aunque disponemos de noticias que refieren también la confección de obras exentas, la única llegada hasta nosotros, la del obispo Pedro del Frago, ha de datarse en torno a 1584.

Dentro de las sepulturas parietales merecen especial consideración las que engrosan la lista de los denominados *sepulcros retablo*. Sin duda, los mejores son los asentados en la capilla de San Bernardo de la metropolitana para servir como enterramientos del arzobispo Hernando de Aragón (1550-1553), confiado a Bernardo Pérez, y de su madre, Ana de Gurrea (1551-1553), encomendado a Juan de Liceyre. Cada uno de ellos se compone de una cama funeraria con yacente adosada a un lateral del recinto más un retablo en tríptico que apoya encima, asimismo en alabastro. El frente de la cama aparece compartimentado por medio de hornacinas aveneradas que contienen imágenes de cuerpo entero de virtudes o de santas vírgenes, mientras que en los frentes campean la heráldica y distintas inscripciones.

Este modelo de sarcófago, de gran éxito, sería retomado años después por el propio Liceyre para decorar el desaparecido monumento exento del conde de Aitona¹³¹ (1559-1561). También Guillem Salbán y Juan Rigalte acudieron a esta solución para presentar el *frontis* de la tumba del obispo Pedro Baguer en la catedral de Jaca (ca.1567-1569) —doc. n.º 64.

Otro grupo de sepulturas parietales es el conocido como *enterramientos bajo arcosolio*, cuya característica definitoria reside en que la urna funeraria va encastrada en el interior de un arco poco profundo practicado en el muro. Las dos aragonesas más significativas de estas fechas son la del deán Miguel de Erla, obra del escultor Pierres del Fuego (1554) —doc. n.º 22—, y la ya citada del obispo Baguer. En ambas —en especial la segunda— destacan las magníficas arquitecturas que enmarcan los respectivos arcosolios.

La tumba del deán Erla constituye una actualización del esquema empleado en la de Pedro Pérez de Añón, su predecesor, sita asimismo en la capilla de los Santos Pedro y Pablo de la catedral de Tarazona¹³². Esta referencia fue impuesta al escultor por expreso deseo del comitente. Es probable que el diseño y la ejecución de la arquitectura del monumento Baguer —lo más novedoso e interesante— quedara bajo la responsabilidad del Mallorquín, mientras que la cama y el yacente serían realizados por Rigalte.

¹³¹ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 107-109; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 124-125, y p. 183, doc. n.º 65.

¹³² Sobre la sepultura del deán Pérez de Añón CRIADO MAINAR, J., 1993 (1), p. 82.

El tercer y último ejemplo de esta tipología que conservamos es el esculpido ca. 1551-1553 por Pedro Moreto para cobijar los restos mortales de fr. Lope Marco, abad de Veruela. En esta oportunidad hallamos un trabajo a mitad de camino entre el sepulcro retablo y la tumba bajo arcossolio. El tratamiento de la zona superior lo aproxima al prototipo establecido por el enterramiento del arzobispo Aragón, dado que el muro del fondo está entendido como marco de un gran relieve en el que se representa la donación de la regla a San Bernardo, complementada en los laterales por hornacinas con altorrelieves de San Lope y San Valero. Una sólida arquitectura clásica unifica los componentes de este tríptico.

Si bien hay que considerar como algo usual el que el fondo del arcossolio soporte alguna imagen de devoción, como la colosal Coronación de Nuestra Señora que llena el hueco de la sepultura jaquesa, no lo es tanto el que en este espacio se acomode un falso retablo. Este modelo, de singular plasticidad, proporcionaría la inspiración al anónimo autor de la sepultura del obispo Diego de Monreal (+1607), instalada en su capilla de Santiago de la iglesia de San Pablo de Zaragoza.

En la del abad Marco se ha abandonado la articulación del frente de la cama a base de hornacinas en beneficio de una compartimentación tripartita que cede los laterales a la heráldica, reservando la zona preeminente a un soberbio relieve con las virtudes teologales.

No subsiste ninguna de las *tumbas exentas* de este período de las que guardamos memoria a través de las fuentes documentales. Tanto la sepultura del conde de Aitona, destinada al monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles de Avingañá, como la de Ana Pérez Romeu, señora de Maella, encargada en 1567 por su viudo a Salbán para emplazarla en la iglesia de Santa Susana de Maella¹³³, han desaparecido.

Esta circunstancia adversa nos obliga a acudir a la del obispo Pedro del Frago (+1584), todavía conservada en la capilla de San Andrés, en la parte baja de la que fuera su residencia en la villa de Uncastillo. La tumba del docto prelado contrarreformista despierta mayor admiración por el excepcional planteamiento iconográfico del recinto, en cuyo centro geométrico se ubica, que por su más bien escasa calidad¹³⁴. La cama ya no está organizada a base de hornacinas, sino que semeja un catafalco cuyos cuatro lados aparecen coronados por un entablamento sustentado en las esquinas por atlantes. No obstante, los frentes continúan consagrados a la presentación del elogio fúnebre y de la heráldica.

¹³³ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 140-141, doc n.º 120; SAN VICENTE PINO, Á., 1994, p. 55, nota n.º 3.

¹³⁴ Sobre el programa iconográfico de la capilla MORTE GARCÍA, C., 1984, pp. 159-164.

CARTOGRAFÍA DEL SEGUNDO RENACIMIENTO EN ARAGÓN

Entre las innovaciones que aporta el Segundo Renacimiento aragonés en las artes plásticas interesa destacar la consolidación de talleres comarcales que entran en competencia con los de la capital, rompiendo el monopolio que éstos habían ejercido sobre el mercado del reino. Esta situación no constituyó una novedad radical en todos los casos y, de hecho, varios de los centros que alcanzaron una situación de franca autonomía disponían de una, cuanto menos, modesta tradición artística.

Por lo que respecta a la actual provincia de Zaragoza, junto al foco de la capital, que siguió siendo el más pujante en términos absolutos, surgieron otros en Tarazona y Calatayud. En la práctica, estas tres ciudades capitalizaron el grueso de las novedades gestadas en el transcurso de esas décadas centrales.

Dentro del obispado de Huesca, del que en 1571 se desligaron los de Jaca y Barbastro¹, sobresale el foco activo en la capital². Los talleres instalados a las orillas del Vero cobraron autonomía a partir de los años cincuenta. Por su parte, la Jacetania permaneció supeditada a lo largo del Segundo Renacimiento —al igual que la comarca de las Altas Cinco Villas— al control de los talleres de la villa navarra de Sangüesa. No obstante, los empeños más destacados auspiciados en estas poblaciones fueron confiados por lo general a artistas foráneos.

La información disponible sobre las tierras adscritas a la actual diócesis de Teruel-Albarracín es muy escasa por lo que sería preciso que en el futuro otras investigaciones aportasen un caudal de datos más amplio para extraer conclusiones definitivas³.

¹ DURÁN GUDIOL, A., 1994, pp. 39-43.

² El análisis global de la escultura oscense del momento fue abordado por la tesis doctoral de CARDESA GARCÍA, M^a T., 1990, *passim*.

³ A este objetivo atiende uno de los capítulos de la tesis de doctorado de ARCE OLIVA, E., 1990, *passim*.

Fuera de este esquema quedan ciudades que, como Daroca o Alcañiz, tuvieron una actividad de cierto relieve a lo largo del Quinientos, apoyada en el primer caso sobre una importante tradición gótica. A pesar de ello, la falta de estudios documentales y, desde luego, artísticos de estas poblaciones impide que por el momento podamos aventurar una estimación de su situación en las décadas intermedias del siglo. Es de esperar que en el futuro nuevas investigaciones contribuyan a paliar estas carencias.

EL CENTRO ARTÍSTICO DE ZARAGOZA

Tanto por número como por tamaño, los talleres zaragozanos continuarán siendo los más importantes de Aragón entre 1540 y 1580. Durante esas cuatro décadas consta la actividad de una veintena de profesionales de la escultura. Los pintores componen un censo más extenso, pero si nos atenemos a los que cuentan con obra documentada y dejamos fuera a los que a pesar de aparecer ya en estas fechas afrontaron el grueso de su quehacer artístico en el último tercio del siglo, cerraremos una selección de no más de quince nombres realmente significativos.

LOS OBRADORES DE ESCULTURA

Los cuarenta años que abarca el Segundo Renacimiento en el campo escultórico contemplarán el florecimiento de dos generaciones, instruidas en postulados estéticos diferentes. La primera la nutren los discípulos de las grandes figuras de la etapa precedente, a quienes cupo la responsabilidad de acometer el tránsito al nuevo período⁴. Su acendrado conservadurismo tendrá contrapunto en los miembros de la segunda, de planteamientos formales más acordes con la realidad del momento en otros centros peninsulares.

No es casual que el primer grupo lo compusieran ante todo imagineros mientras que los individuos más representativos del segundo ejercieran como mazoneros. El paulatino aumento de los encargos pictóricos en detrimento de los escultóricos llevaba aparejada la especialización de los profesionales de esta disciplina en la confección de arquitecturas destinadas a ensamblar paneles de pincel, diseñadas con frecuencia por los propios pintores. De este modo, las posiciones de vanguardia defendidas por los maestros del color ayudarían a que la última parcela se renovara con más rapidez que la escultura de bulto.

A grandes rasgos, la trayectoria de los artífices de la primera generación del Segundo Renacimiento discurre entre 1540 y 1560. Quienes habían

⁴ Esta generación fue estudiada por HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 85-209.

permanecido en la capital continuaron ligados hasta una fecha próxima a 1547 a los últimos encargos comprometidos por sus maestros con la sola excepción de Juan Pérez Vizcaíno (doc.1530-1565, +1565), el individuo de mayor edad de todos ellos. Sin embargo, tras la desmembración de los principales talleres del Primer Renacimiento muchos optaron por buscar nuevos horizontes en otras localidades.

Juan de Liceyre (doc.1531-1561) y Arnao de Bruselas (doc.1536-1564, +1565), discípulos de Forment, eligieron esta alternativa. Los datos reunidos sobre el primero a lo largo de la quinta década son muy escuetos, pues sólo sabemos que en 1544 trabajaba en Sigüenza en compañía de Juan de Ampuero⁵ y que en 1546 ajustaba en Zaragoza los servicios de Lucas Forment⁶. Su instalación definitiva en la capital aragonesa se produjo en 1550. Bruselas fijó su residencia en La Rioja a raíz de la contratación por su patrón del retablo de Santo Domingo de la Calzada (1537-1540), área geográfica a la que aparece asociado desde finales de los años cuarenta y, con certeza, aún antes⁷.

Aún más sucinta es la información exhumada sobre Bernardo Pérez (doc.1523-1560). En 1537 pertenecía al taller de Gabriel Joly pero a partir de ese año perdemos sus huellas hasta 1549, una vez había terminado el desaparecido retablo de El Castellar, cuya imaginería talló Pedro Moreto en nombre de Vizcaíno⁸. Esto permite suponer que durante el tiempo que media entre ambas fechas pudo haber vivido en la actual diócesis de Teruel-Albarracín, por los años en que se levantaba el retablo mayor de San Pedro de Teruel.

Ya hemos dicho que Vizcaíno siguió en Zaragoza. Por su taller pasó Pedro Moreto (doc.1544-1555, +1555), un prodigio de precocidad que le ayudaría desde las postrimerías de 1544⁹ hasta marzo de 1550¹⁰. Todo indica que Domingo Tarín (doc.1532-1567, +1573) continuó a la sombra de Juan de Moreto, su maestro, hasta la muerte de éste, pues sólo tras su óbito aparece concertando negocios de forma independiente.

En el transcurso de los años cuarenta los talleres zaragozanos alumbraron obras tan relevantes como el retablo mayor de Veruela¹¹ (1540-1544 y

⁵ *Ibidem*, p. 168, doc. n.º 37.

⁶ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), p. 143.

⁷ RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J., 1981, pp. 13-15; ECHEVERRÍA GOÑI, P. I. y ORBE SIVATTE, A., de, 1991, pp. 31-32.

⁸ CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 46, nota n.º 77; HERNANSANZ MERLO, Á., *et alii*, 1992, p. 162, doc. n.º 27.

⁹ SARRIÁ ABADÍA, F., *et alii*, 1989, p. 103, cuadro 1, n.º 33; HERNANSANZ MERLO, Á., *et alii*, 1992, pp. 154-155, doc. n.º 17.

¹⁰ Cuando recibió la herramienta de su padre (ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), p. 262).

¹¹ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 49-51 y 52-53; CRIADO MAINAR, J., 1985, pp. 256-260, docs. núms. 6-10; CRIADO MAINAR, J., 1992 (II), pp. 27-28, doc. n.º 2 [II-V y VII].

1551) o los titulares de Fuentes de Ebro¹² (ca.1541-1545) y Valderrobres¹³ (1545-1550). Sin embargo, el empeño más emblemático y que mejor resume los logros del período sería la confección de la sillería coral de Nuestra Señora del Pilar¹⁴ (1542-ca.1547).

Tras el fallecimiento de Juan de Moreto, Miguel Peñaranda y Nicolás de Lobato en 1547, se consumó el relevo generacional. Durante unos años Vizcaino quedaría como el escultor de mayor peso, copando los principales encargos con el apoyo de mazoneros tan modestos como Tarín y Ampuero. Con el primero ajustaría la reinstalación de la sillería gótica del Pilar en el Carmen¹⁵ y con Ampuero la prosecución de la sepultura del secretario Climent¹⁶. El hueco abierto favoreció el retorno de la pléyade de artífices desperdigados desde 1540. El gran proyecto de dotación de la capilla de San Bernardo de la metropolitana (1550-1556) actuó como aglutinador. Bajo la dirección de Jerónimo Vallejo, pintor de confianza del arzobispo Aragón, trabajaron en este mausoleo Pérez, Vizcaino, Liceyre y Moreto, que se repartieron sus tres conjuntos de alabastro¹⁷.

Interesa ahora destacar la labor de Juan de Liceyre, responsable de la sepultura de la madre del prelado y que en los años inmediatos intervino en algunos de los empeños escultóricos más destacados de los talleres de la capital, en particular el retablo mayor de Almudévar (1555-ca.1558) y el banco del titular de la Seo de Barbastro¹⁸ (1558-1560). El de Ejea no escapó al nuevo método de producción alumbrado en los años cuarenta y perfeccionado en la capilla Aragón, caracterizado por el sistema del subarriendo. Aunque en Barbastro actuó como contratante ante el concejo, en Almudévar se vio forzado a trabajar para el pintor Juan Catalán, que tras capitularlo en solitario le cedió la imagerie.

La aparición de Arnao de Bruselas en Zaragoza no parece ajena al inesperado deceso de Pedro Moreto en el otoño de 1555. Doce meses después de contratar el retablo de San Bernardo de Veruela (1556-1557) se haría con la imagerie del lado Sur del trascoro de la metropolitana (1557-1558) —doc. n° 36—. La desaparición de Moreto dejó un vacío difícil de llenar, pues a pesar de su estilo retardatario, deudor de ese mismo arte

¹² MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, pp. 50-54.

¹³ Un resumen de su proceso constructivo en CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 37-38.

¹⁴ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 154-155; ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., 1987, pp. 293-297; SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, p. 171, nota n° 100 bis; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 90-91, nota n° 15; MIÑANA RODRIGO, M^a L., *et al.*, 1995, pp. 70-108.

¹⁵ HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 140, nota n° 201.

¹⁶ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 95-96; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 159-160, doc. n° 24.

¹⁷ La dotación artística de la capilla Aragón ha sido analizada en *ibidem*, pp. 97-103.

¹⁸ PANO RUATA, M. de, 1906, pp. 812-816, y PANO RUATA, M. de, 1909, pp. 4-7.



Catedral de Barbastro. *Retablo mayor. Oración en el Huerto. Prendimiento. Motivo ornamental.*
(Fotos Archivo Mas y Carmelo Lasa).

cuatrocentista que con tanta autoridad había defendido su padre, sus dos obras conservadas, el sepulcro de la capilla Marco (ca.1531-1553) y el retablo de San Bernardo de la Seo (1553-1555), demuestran un excepcional talento como imaginero y aun como tallista. Estas piezas son, junto a las figuras y relieves esculpidos por Bruselas en la Seo, lo mejor que nos ha legado el círculo que condujo el tránsito al Segundo Renacimiento.

En torno a 1560 concluye la actividad de este colectivo. Al fallecimiento de Moreto cabe unir el traslado de Bernardo Pérez a Cella hacia 1558. Para entonces Tarín había retornado a El Villar de los Navarros, localidad próxima a Cariñena que le había visto nacer. Vizcaíno muere en 1565, pero no consta su actividad más allá de 1559. Por su parte, las noticias sobre Liceyre cesan en 1561. Finalizada su intervención en el trascoro en junio de 1558, Bruselas volvió a La Rioja para atender otros compromisos en esta región y ya no retornó.

A partir de 1558 entra en escena una nueva generación de artífices que en los tres lustros siguientes renovará el panorama escultórico zaragozano, en particular el campo de las mazonerías. Esta actualización no será tan patente en la escultura de bulto, que soportará una clara congelación de las soluciones experimentadas en las décadas precedentes, sólo superada con la llegada en 1570 de Juan de Anchieta, cuya obra sería el revulsivo de un lento y difícil proceso de cambios.

Carecemos de datos sobre la formación del zaragozano Jerónimo de Mora (doc.1547, 1559-1572, †1572), el miembro más representativo de este grupo. Hijo del carpintero Ramón de Mora¹⁹, permaneció en ejercicio desde 1559 hasta su deceso. En los años sesenta su obrador se situó a la cabeza de los existentes en la ciudad y las fuentes testimonian que en el mismo se dieron cita numerosos colaboradores, lo que explica su extensa producción. Además, la documentación exhumada sobre algunos de sus trabajos más sobresalientes demuestra que con frecuencia delegaba las labores de talla de los relieves e imágenes en ayudantes aventajados.

Así sucedió con los retablos del obispo Cubeles, destinados a sus capillas de Caspe y Monzón (1558-ca.1562), conjuntos pictóricos para los que Mora aparejó las mazonerías²⁰. Jerónimo Vallejo, contratista de los mismos, le confió la labor con la restricción expresa de que *la talla del romano, y fressos, y candeleros, y figuras, y tropheos y armas* incumbía al pintor y, en efecto, meses después se traspasó a Diego de Orea en presencia de Vallejo. Algo parecido acontecería con el retablo de bulto del Rosario de Almudévar (1567-ant.1571). Aunque Mora capituló su construcción en blanco, las

¹⁹ Figura entre los hijos del matrimonio formado por Ramón de Mora y María Navarro en el testamento redactado por ésta en 1547 (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1547, ff. 293-294) (Zaragoza, 18-XI-1547).

²⁰ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 27-30; CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 74-77, docs. núms. 10 y 11.

tasaciones aclaran que sólo cumplió con las operaciones de montaje de la arquitectura, dado que la talla y la imaginería correspondieron a Gaspar Ferrer —docs. núms. 81, 84 y 87.

Tenemos la impresión de que desde el punto de vista técnico Mora no superaba el nivel propio de un excelente carpintero especializado en el ensamblaje de retablos, algo que no excluye su responsabilidad directa en la selección del rico y novedoso repertorio ornamental que lucen sus encargos. Este hecho no le impidió ser la cabeza visible de un nutrido taller que cobijaba a entalladores e imagineros, algunos ligados por contratos de aprendizaje, pero otros con la categoría de obreros de hecho o de colaboradores eventuales.

Una situación de esta naturaleza vivió Diego de Orea (doc.1559-1563, +1563), un mazonero y entallador oriundo de Granada llegado a Zaragoza ca.1559 que, como hemos visto, cooperó con Mora durante algún tiempo. En principio mantuvieron una relación tan intensa que en octubre de 1559 compartían taller²¹ —con seguridad perteneciente a Jerónimo—. Quizás con Gaspar Ferrer (doc.1567-1572, +1572) acaeciera algo similar, pues aunque residía en Zaragoza ya en 1567²² y en Almodévar en 1568²³, no figura asociado a ninguna obra independiente hasta 1570. Conviene destacar su condición de imaginerio, aunque esta faceta merezca menor estima que su meritoria labor como entallador.

Resta hacer referencia a Francisco Carnoy (doc.1545-1572) y su hermano Juan Carnoy (doc.1562-1571), que compartieron profesión y taller. El de más edad era Francisco, que tras completar su adiestramiento de mazonero en 1545-1550 hubo de enrolarse como obrero en algún taller zaragozano. Hasta 1558 no consta su primer trabajo, una serie de columnas para el retablo mayor de Almodévar que labró con Bernal del Fuego. Con el cambio de década debió incorporarse a la industria Juan, en cuya compañía asume todos sus compromisos a partir de 1565.

Los Carnoy testimonian desde una fecha cercana a 1562 la adopción de una conducta de gran interés. El grueso de su producción artística está supeditado al control de Jerónimo Vallejo Cósida, que les proporcionó una porción fundamental de sus encargos. Cabe adjudicar a éste tanto el diseño arquitectónico de muchas de sus obras como la selección del repertorio ornamental que había de tallarse en ellas. Tal sucedió con la tribuna del órgano de San Pablo de Zaragoza (1569-ca.1572), para la que el pintor preparó la traza general y todos los dibujos precisos²⁴.

²¹ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), p. 40, nota nº 2; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 74-75, doc. nº 24.

²² A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1567, ff. 262-263 v., (Zaragoza, 27-VI-1567).

²³ A.H.P.H., Martín Alayeto, notario de Almodévar, 1565-1571, ff. 662-664, (Almodévar, 20-XII-1568).

²⁴ CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 54, nota nº 99; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 229-230, doc. nº 147.

Otra figura de notable impronta es Juan Rigalte (doc.1559-1603, +1603), artífice formado a la sombra de su padre, el imaginero Jaques Rigalte (doc.1550-1573, +1574), que a base de tesón lograría forjarse una sólida posición en la capital. Aunque sus primeros pasos le encaminaron a la aceptación de subcontratas de imaginiería, con el tiempo se convirtió en uno de los pocos maestros capaces de acometer en su obrador todas las operaciones necesarias para la erección de un retablo.

Dentro de la etapa abarcada por nuestro estudio materializó proyectos como el retablo de la Epifanía de la Seo de Huesca²⁵ (1565-1569) o la mazonería del titular del monasterio de La Oliva²⁶ (1571-1574 y 1584). Con Salbán compartió la sepultura del obispo de Alghero, en la Seo de Jaca (ca.1567-1569) —doc. n.º 64—. En el retablo de la capilla Fort, Rigalte exhibe unas mancras bastante conservadoras que permiten atribuirle el yacente y la cama funeraria del monumento Baguer, las partes menos avanzadas del mismo. Más notable sería su participación en la monumental máquina cisterciense, un organismo dotado de poderosa arquitectura pero cuyo diseño correspondió a Rolán Moys y Pablo Scheppers, los pintores que negociaron su contratación con los monjes de La Oliva²⁷.

Un perfil bien diferente presenta Guillem Salbán (doc.1557-1578), un maestro nacido en las Baleares que completó su formación en Cuenca a las órdenes de Esteban Jamete. Activo en Sigüenza y Soria, a partir de 1566 está documentada su presencia en Zaragoza de forma regular hasta que en 1578 abandonó la ciudad. Gracias a un adiestramiento muy versátil su cualificación excedía las habilidades exigibles a un cantero para adentrarse en las propias de un profesional de la talla escultórica. Esta especialidad, que pudo aprender junto a Jamete, no gozaba de gran predicamento en la ciudad del Ebro, en donde la falta de piedra de calidad constituía un problema de difícil resolución. Firmó encargos tanto en piedra como en madera, haciéndose a finales de los años sesenta con la contrata del retablo de la capilla Zaporta (1569-1571), el reto artístico más importante del momento en Aragón.

Tanto para esta máquina como para la sepultura del obispo de Alghero requirió el concurso de otros colegas que materializaron las esculturas. Mientras que cedió las del retablo de la metropolitana a Anchieta —docs. núms. 75 y 78—, la cama y el yacente del monumento Baguer quedaron en manos de Rigalte, siendo también evidente la intervención del vasco en la Coronación de María y en los profetas. No obstante, otras fuentes demuestran que era un acreditado imaginero, al que pueden atribuirse

²⁵ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, p. 24, nota n.º 36; MORTE GARCÍA, C., y ÁZPIRUQUETA OLACUE, M., 1989 (I), pp. 56-58, doc. n.º 4; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 227, doc. n.º 143.

²⁶ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 236-237, doc. n.º 181, pp. 241-242, doc. n.º 187, y p. 277, doc. n.º 247.

²⁷ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 109-113, doc. I.



Convento de Recoletas de Tafalla –procedente del monasterio de La Oliva–. *Retablo mayor*.
(Foto Archivo Mas).

algunas de las esculturas y relieves de la portada (ca.1571-1573) de la capilla Sarasa, también en la Seo jaquesa. A pesar de las dificultades existentes para delimitar su participación en las principales empresas a que aparece asociado, no hay duda de que fue una de las figuras claves del panorama aragonés en los decisivos años que van de 1567 a 1574.

Para concluir, hay que hablar del escultor Juan de Anchieta (doc.1565-1588, +1588). Arribado a Zaragoza en los primeros meses de 1570 para hacerse cargo de las esculturas del retablo de San Miguel²⁸, la calidad de su trabajo y, quizá, la radical novedad de su estilo, hicieron que los padres de la Compañía exigieran a los pocos meses a Mora que le confiara la imagerie del retablo mayor de su iglesia²⁹. Esta empresa se suspendería, postergándose su otra intervención documentada hasta 1573-1574, cuando esculpió el retablo de la Trinidad de la Seo de Jaca —docs. núms. 88 y 91—. Como ya se ha dicho, también se deben a sus cinceles la Coronación y los profetas del monumento Baguer, obras no documentadas.

Las esculturas de Anchieta pusieron en evidencia la necesidad de acometer una profunda renovación en el terreno escultórico, aplazada desde 1550, pero la falta de condiciones favorables impidió la aceptación inmediata de la nueva estética romanista, cuyo esencia impregna también el retablo mayor de Alquézar (ca.1572-1580). Estos cambios en la escultura de bulto e, incluso, en la arquitectura del retablo, habrían de esperar para su completa materialización hasta la siguiente década.

LOS OBRADORES DE PINTURA

La historia de la pintura aragonesa del período 1540-1580 configura un discurso de gran intensidad cuyo hilo conductor pasa por la constante renovación de los modelos estéticos de referencia. A unas décadas de relativo inmovilismo siguieron cuarenta años muy fecundos en los que los principales maestros aportarían los lenguajes más vanguardistas del momento. Los artífices van a disfrutar de un fuerte ascenso profesional facilitado tanto por su valía en términos absolutos como por su preparación teórica, que les permitirá alternar las labores mecánicas del oficio con otras derivadas de la naturaleza liberal con que por entonces se empezaba a revestir el arte de la pintura en Italia³⁰.

En torno a 1530 hombres como Alonso de Villaviciosa y Juan Fernández Rodríguez abrieron camino a la introducción de los postulados del Alto Renacimiento a través de la estética de Leonardo en combinación con los modelos tempranos de Rafael. Sus obras marcan el comienzo de

²⁸ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 178, doc. n° 149.

²⁹ *Ibidem*, pp. 188-191, doc. n° 156.

³⁰ CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 15-26.

un giro italianizante que muy pronto dejaría fuera de contexto a otros prestigiosos colegas. Las novedades llegaban a través de Castilla: Villaviciosa procedía de Toledo³¹ —como Pedro Egas³² años atrás— y el estilo de Fernández Rodríguez apunta en la misma dirección.

A ellos se iba a unir Jerónimo Vicente Vallejo (doc.1527, 1532-1591, +1592), pintor local que debió completar su adiestramiento inicial como iluminador de manuscritos³³ con una estancia en tierras del obispado de Sigüenza al filo de 1530³⁴. En cierto sentido, aporta un arte más avanzado que el de los anteriores, pues su primera obra documentada que subsiste, las puertas del órgano de Veruela (1540) —ahora en la parroquial de Bulbiente—, demuestra un perfecto conocimiento del arte de Rafael a través de las incisiones de Raimondi³⁵. También Fernández Rodríguez acusa la influencia del urbinés, pero la diluye en unos postulados figurativos más conservadores³⁶.

La rafaelesca será una de las corrientes de mayor predicamento a lo largo del período, algo que cabe atribuir no sólo al atractivo del italiano, bien definido por medio de la estampa, sino también a la tiranía ejercida por Vallejo. Su magisterio resultó determinante en la definición estilística de otros colegas. Mientras que Diego González de San Martín (doc.1544-1576) acusa su influencia en compromisos tempranos como el retablo de la Coronación de la parroquial de Tauste³⁷ (1546) o, incluso, en obras de madurez como el de San Mateo de Gállego (1553-1555), Martín de Tapia (doc.1541-1585) hubo de sufrir un fuerte impacto cuando en 1541 acudió a la capital para ultimar su formación —doc. n.º 4—. No obstante, Tapia supo acrisolar un estilo muy personal a partir de este sustrato, patente en el gran mueble de pincel que preside el templo de Nuestra Señora de Perdiguera (1565-1567), su pieza más importante conservada.

Pero junto a esta profunda actualización estilística, la pintura aragonesa de esos años asiste a una no menos intensa revolución en cuanto a sus prácticas profesionales. Los nuevos dominadores del mercado estaban dotados de gran iniciativa y de una vasta preparación teórica, las armas

³¹ ABIZANDA BROTO, M., 1915, p. 46.

³² MORTE GARCÍA, C., 1985 (II), pp. 293-295, doc. n.º 2.

³³ Su más temprana mención documental rescatada, de 1527, lo presenta como *lumina-dor* (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1527, f. 285 v.) (Zaragoza, 25-X-1527).

³⁴ CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), p. 30, y p. 58, doc. n.º 3.

³⁵ MORTE GARCÍA, C., 1990 (IV), pp. 127-133; CRIADO MAINAR, J., 1992 (II), pp. 520-526, y p. 527, docs. núms. 1 y 2 [I].

³⁶ En la escena del Descendimiento, ubicada en la casa central del banco del retablo de San Lorenzo de Tarazona, el pintor sigue fielmente una incisión de Raimondi (ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1954, pp. 180 y 183; PORTELA SANDOVAL, F. J., 1982, p. 82; ÁVILA PADRÓN, A., 1981 (II), p. 68).

³⁷ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 63-65.

más útiles para acaparar la demanda cuando en la década de 1540 se produjo el relevo generacional en la escultura. Aunque a Vallejo le cupo una amplia responsabilidad en esta tarea, encontró un apoyo decisivo en Peliguet, que entendía el ejercicio del oficio sobre parámetros similares.

Tomás Peliguet (doc.1538-1579) defendía una opción estética más avanzada. Su única obra documentada que subsiste, el retablo mayor de Fuentes de Ebro³⁸ (ca.1541-1545), exhibe un perfecto dominio del lenguaje artístico de Rafael asimilado a través del prisma de sus discípulos romanos no exento de miguelangelismo³⁹. El italiano carecía del toque exquisito de su colega aragonés, lo que le restó cotización.

Por encima de diferencias estilísticas o formales, mantuvieron estrategias paralelas, combinando los encargos de pincel con la coordinación de empresas de otra índole, incluidas las escultóricas. Basta recordar dos ejemplos tan significativos como son la dirección del gran retablo mayor de Veruela⁴⁰ (1540-1544), adjudicado a Vallejo pero ejecutado en buena medida por otros artífices, o la sillería coral de Nuestra Señora del Pilar⁴¹ (1542-ca.1547), para la que Peliguet facilitó diseños, no ya sólo para las decoraciones, sino también para las historias talladas en los respaldos.

A pesar de aparentes coincidencias, la postura sostenida por Juan Catalán (doc.1538-1574) es de naturaleza bien distinta. Este maestro, significativo a juzgar por la importancia de los compromisos profesionales que asumió, no fue un artista brillante. En 1541 la cofradía de San Lucas hubo de llamarle al orden por no acomodarse su comportamiento laboral a las ordenaciones del gremio⁴². Nunca debió superar la cualificación legal de dorador, pero no tuvo reparos en optar a todo género de piezas. Una vez capituladas, traspasaba su elaboración a ensambladores, mazoneros, imagineros o pintores, llegando incluso a solicitar el concurso de terceros para trazarlas. En buena medida, se limitaba a ejercer como contratista y en la mayoría de las oportunidades era en esta misión —y no en las de índole manual— donde lograba su ganancia.

La llegada a Zaragoza de Pietro Morone (doc.1548-1576, +1577) hacia 1551 procedente de Barcelona constituyó un suceso de trascendencia comparable a los cambios operados en el panorama pictórico en la década

³⁸ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, *passim*.

³⁹ Una amplia revisión de sus fuentes en MIÑANA RODRIGO, M^a L., *et al.*, 1995, pp. 59-108.

⁴⁰ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 49-53; CRIADO MAINAR, J., 1985, pp. 256-260, docs. núms. 6-10; CRIADO MAINAR, J., 1992 (II), pp. 527-528, doc. n^o 2 [II-V y VII].

⁴¹ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 154-155; SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, p. 171, nota n^o 100 bis; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 90-91, nota n^o 15; MIÑANA RODRIGO, M^a L., *et al.*, 1995, pp. 70-108.

⁴² ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 67-68; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 11-12.

de 1530. La producción aragonesa de este gran maestro, oriundo de la ciudad de Piacenza, en el ducado de Milán —doc. n.º 24—, aporta una trasposición fiel de los principales conjuntos pictóricos romanos de la época de Pablo III (1534-1549). Con él desembarcaría a orillas del Ebro el arte de los últimos discípulos y seguidores de Rafael unido a la evocación de los grandes ciclos miguelangelescos de la capilla Sixtina. Conjuntos como las puertas de Paracuellos de Jiloca (ca.1552-1557) e Ibdes (1557-ca.1565) o los frescos de la capilla Zaporta (1576) figuran entre las creaciones capitales no ya sólo del Renacimiento aragonés, sino del español, tanto por su calidad como por la radical novedad de su lenguaje figurativo. Estas cualidades están ausentes de la mayoría de sus trabajos sobre tabla, formato que, al parecer, no se adaptaba bien a sus aptitudes.

Pietro Morone compartió con su compatriota Tomás Peliguet un comprensible interés por la pintura mural. Tenemos la suerte de conservar más obras de micer Pietro de este género que de ningún otro de sus compañeros. Amén de los ya citados frescos de la capilla Zaporta, hay que mencionar otros dos repertorios de gran nivel que, sin embargo, no están documentados: las pinturas de alegorías morales y artes liberales del palacio Guarás de Tarazona⁴³ y las de mujeres ilustres de la residencia tudelana de Pedro Magallón⁴⁴. Resta recordar la galería mural de retratos del Salón de Obispos de la Zuda de Tarazona (ca.1556), notable por su temática pero de escasa brillantez plástica, en la que el concurso del taller tuvo consecuencias negativas.

También Peliguet exhibió sus dotes en este campo. En el Salón Grande de San Juan de los Panetes⁴⁵ (1571) plasmó los retratos de los cuarenta y ocho maestros de la orden de San Juan de Jerusalén. Como complemento, en uno de los lados cortos se representaría en grisalla *la Ysla de Malta, con la jornada que hizo el gran turco el año 1565*. Del mismo modo, se contempló la realización de una serie de delfines —quizás una alegoría marina—. Es de lamentar que este proyecto no subsista, pues hubiera reportado una excelente piedra de toque para juzgar la galería turiasonense. No debe olvidarse que el comitente, fr. Luis Talavera, era hermano del chantre Juan Antonio Talavera (+1556), promotor de la capilla de la Purificación, en la catedral de Tarazona, a cuya muerte pasó a pertenecer al castellán. En este panteón la pintura mural desempeña un papel de protagonismo comparable a los conjuntos descritos.

Para finalizar, es preciso hacer una breve recapitulación sobre Rolán Moys, pintor de Bruselas documentado en Zaragoza entre 1571 y 1593, año de su fallecimiento⁴⁶, pero arribado al reino hacia 1559 de la mano de

⁴³ CRIADO MAINAR, J., 1988, pp. 79-80.

⁴⁴ GARCÍA GAINZA, M^a C., 1987, pp. 6-13; GARCÍA GAINZA, M^a C., 1993 (II), pp. 97-103.

⁴⁵ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1988 (I), p. 390. doc. n.º 136; MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 218-219, doc. n.º 157.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 348-349, doc. n.º 366.

Martín de Aragón, duque de Villahermosa, a cuyo servicio habría permanecido al menos hasta 1571, fecha en que empezó a trabajar para otros clientes.

Moys es el pintor de más calidad que trabajó en Aragón a lo largo del Quinientos. Sus pinceles introducirán la esencia de la pintura veneciana y elevarán el género del retrato a la categoría de arte⁴⁷. La influencia de su estilo se dejaría sentir muy pronto en la obra de maestros locales como Pedro Pertús *menor* (doc.1562-1583, +1583), que en su retablo de San Martín (1578-1579), en Santa María de Tudela, llevó a cabo una interesante simplificación de su estilo. El grueso de su producción queda fuera del período objeto de nuestro estudio. Tanto su obra como la de sus seguidores y epígonos, de características e inquietudes estéticas bien distintas a las defendidas por los maestros del Segundo Renacimiento, llena el panorama pictórico del último tercio del siglo.

EL CENTRO ARTÍSTICO DE TARAZONA

El foco de Tarazona es, sin duda, el que con más fuerza se afianzará mediada la década de 1540 aprovechando la relajación de los talleres de la capital. La sede episcopal, que en el primer tercio del siglo había servido de marco a proyectos zaragozanos tan importantes como la dotación de la capilla de la Purísima de la Seo⁴⁸ (1535) o el retablo de Nuestra Señora de Moncayo⁴⁹ (1535-1539), sacó partido de esa coyuntura para dar forma a un notable desarrollo independiente entre 1545 y 1580.

Este giro favorable tomó impulso con el asentamiento durante los años treinta de varios escultores septentrionales cuya labor sustenta una floreciente escuela local que extiende su radio de acción al Somontano del Moncayo. La aparición en torno a 1546 de Alonso González significó un apoyo crucial para su consolidación, refrendada con la decisiva entrada en escena en 1551 del pintor Pietro Morone, que durante buena parte de su etapa aragonesa residiría dentro de la diócesis. Los talleres de Tarazona romperían con la tradicional preponderancia del género retablistico merced a la atención dispensada a los programas de decoración arquitectónica, peculiaridad que se justifica en virtud de la posición rectora asumida por el italiano en los años cincuenta.

⁴⁷ La más reciente síntesis sobre el pintor en MORTE GARCÍA, C., 1990 (VIII), pp. 160-162.

⁴⁸ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 268-271; ABBAD RÍOS, F., 1945, p. 324; CRIADO MAINAR, J., 1992 (I), p. 413, notas núms. 74 y 75.

⁴⁹ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1935, pp. 91-93; CRIADO MAINAR, J., 1992 (I), p. 413 y pp. 437-438, doc. n^o 13; MORTE GARCÍA, C., 1985 (II), pp. 298-299, docs. núms. 22 y 24; HERNÁNDEZ SANZ MERLO, Á., *et al.*, 1990, p. 363, nota n^o 19.

LOS OBRADORES DE ESCULTURA

Hace algunas décadas SANZ ARTIBUCILLA⁵⁰ consagró un estudio al escultor Pierres del Fuego evidenciando el interés que revestía el grupo de artífices instalado en Tarazona a mediados de la década de 1530. Por entonces echaron raíces allí Baltasar Febre o de Arrás, Juan Ronger, Pierres Ronger y el propio Fuego. Sus aportaciones han sido ampliadas en fechas recientes⁵¹ y ahora estamos en disposición de comprender mejor el papel desempeñado por esta colonia franco-flamenca. Desde el punto de vista formal, Febre y Fuego se alinean con las propuestas del Primer Renacimiento, por lo que muchas de las obras del segundo resultan retardatarias. Pero lo más importante es que a partir de su quehacer la ciudad cobijaría un núcleo de creación en el campo escultórico.

Baltasar de Arrás (doc.1536-1543, +1544) falleció pronto y su estela sólo alcanza a Pierres del Fuego (doc.1529-1566, +1566). Sin embargo, éste fue el padre de Bernal del Fuego, que prolongó el taller familiar hasta los años ochenta. De este modo, los Fuego constituyen la columna vertebral del período. A Pierres, que completó su formación en Zaragoza en el entorno de Juan de Moreto⁵², le cupo en Tarazona una misión equivalente a la de los discípulos de los maestros zaragozanos del Primer Renacimiento en la transición al siguiente estadio y su aportación a este proceso se sitúa por encima del mérito atribuible al retardatario vocabulario artístico que muestran sus obras. Así, retablos como los de San Juan Bautista (ant. 1551) o San Babil (1551-ant.1554) de Calcena⁵³ demuestran un estudio atento de las grandes piezas de las décadas precedentes conservadas en la ciudad.

Por las fechas en las que el de Beauvais alcanzaba su madurez aparecía en Borja Alonso González (doc.1546-1564, +1564), un mazonero especializado en las decoraciones arquitectónicas en yeso que con el tiempo tendría oportunidad de exhibir sus dotes de muralista. Nada sabemos sobre su formación o lugar de procedencia, salvo que al arribar se declaró vecino de la villa turolense de Montalbán. Su acción se extiende a la mitad septentrional del obispado, pero el grueso de su producción conservada se concentra en la sede episcopal. Su primera intervención, el ornato del cimborrio de la Seo (1546-1549), refleja ya tanto su modo de hacer como las características de su estilo.

⁵⁰ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1944 (I), pp. 145-158, y SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1944 (II), pp. 329-338.

⁵¹ CRIADO MAINAR, J., 1993 (I), pp. 71-95.

⁵² En 1529, en Zaragoza, compareció como testigo a la rúbrica del testamento de María San Juan, mujer de Juan de Moreto (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1529, ff. 237 v.-239) (Zaragoza, 22-V-1529). Es de suponer, pues, algún tipo de relación profesional con el florentino.

⁵³ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1944 (I), p. 158, doc. XIV; CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 33, nota n^o 56.

La llegada de Pietro Morone a la ciudad contribuyó a su maduración profesional. Es probable que el italiano instruyera a González en la técnica de la pintura mural y, a su vez, que éste colaborara en la cúpula de la escalera de la Zuda (1552), el primer proyecto del piacentino. En posteriores empresas maestro Alonso trasladaría el papel protagonista al fresco. Pero el interés del artífice va más allá de la alta valoración que merece su obra, dado que a su sombra se formaron profesionales tan representativos como Pascual de Soria o Juan Sanz de Tudelilla.

Pascual de Soria (doc.1546-1578) ingresó en su taller en 1546 para un cuatrienio —doc. n° 10—. Sus compromisos como maestro autónomo certifican una preparación orientada a la ejecución de empresas de mazonería tanto en madera como en yeso. Así, para la capilla Coloma, en San Francisco de Borja, realizó la cubierta, la portada y el retablo —doc. n° 20—. No obstante, a raíz de su traslado al Alto Aragón en los primeros meses de 1557 se especializaría en cometidos más próximos al mundo de la albañilería y la mazonería en yeso. Recordemos su intervención en la capilla de los Reyes de la iglesia de San Francisco de Barbastro, consistente el cerramiento y ornato de la cubierta con una solución inspirada en la cúpula de la escalera mayor de la Zuda de Tarazona —doc. n° 33—. La desaparición de la práctica totalidad de sus obras hace casi imposible aventurar una mínima estimación de sus logros profesionales.

Tampoco es tarea fácil establecer la justa medida de los méritos de Juan Sanz de Tudelilla (doc.1549-1591, +1597). Oriundo de la localidad riojana de Tudelilla, entró a las órdenes de González a mediados de 1549 para cinco años, en los que se familiarizaría con la práctica de los oficios de entallador, imaginero y pintor —doc. n° 15—. Su trayectoria independiente corrobora que el adiestramiento incidió en dichos aspectos. Sabemos que aceptó encargos como la caja del órgano de Santa María de Borja³⁴ —doc. n° 68— o la confección de un monumento funerario de alabastro destinado a San Miguel de Alfaro —doc. n° 65—, llegando a efectuar labores menores de pincel —doc. n° 110—. Pero su prestigio emana de su participación en la fábrica del sector meridional del trascoro de la metropolitana, en donde materializó la arquitectura (1557-1560) —doc. n° 40—. Este conjunto y, en menor medida, la caja del órgano de Borja lo presentan como un entallador de dotes técnicas nada desdeñables.

Otra atractiva personalidad es la del mazonero Martín de Ahumel (doc.1557-1568, +1585). A pesar de que las noticias sobre su actividad cesan en 1562, aparece asociado a dos de los más importantes retablos emprendidos en Tarazona por esas fechas. Tras la huida de Pascual de Soria asumió la conclusión de la arquitectura del titular de Santa María Magdalena (1556-ca.1558) —docs. núms. 31 y 32—, y más tarde capituló la ejecución en blanco del mayor de la parroquia de San Miguel (1558-ca.1559) —doc. n° 38—. Aunque no podemos atribuirle la traza ni la

³⁴ JIMÉNEZ AZNAR, E., 1988, pp. 35-40.

selección del repertorio ornamental que luce el último, sin duda elaborados a partir de diseños y modelos facilitados por otro artista que bien pudiera ser Pietro Morone, la talla es de una calidad muy meritoria que le sitúa al frente de la nómina de especialistas en la materia activos en Tarazona durante el tercer cuarto del siglo.

A la misma generación pertenece Bernal del Fuego (doc.1538-1584, +1585). Disponemos de más información sobre sus peripecias profesionales que sobre las de cualquier otro de sus convecinos pero, por desgracia, su nivel artístico se sitúa por debajo del acreditado por los principales creadores de este centro. En buena lógica, su adiestramiento hubo de producirse junto a su padre, pero sabemos que a raíz de la muerte de su madre⁵⁵ (+1553) se trasladó a Zaragoza, donde debió permanecer entre 1554 y ca. 1558 a la sombra de Francisco Carnoy⁵⁶. Este viaje sería capital para completar su instrucción y ponerle al corriente de las últimas novedades de la escultura cesaraugustana.

Siguiendo la tradición establecida por sus predecesores, alternó los trabajos en madera con las decoraciones en estuco, destacando en este campo su contribución al ornato de la lonja de Tarazona (1571). Pero si Bernal del Fuego desempeña un papel significativo en la plástica turiasonense del Segundo Renacimiento es merced a dos de sus últimos compromisos identificados, fruto del mecenazgo de Martín de Mezquita, tesorero de la Seo de Tarazona. En 1577 el canónigo le encomendaba el retablo de la capilla de San Martín, en Santa María de Tudela —doc. n° 95—, imponiéndole por modelo el titular de San Miguel de Tarazona. El artífice se revela en esta obra como un mazonero de aceptable calidad, perfecto conocedor del lenguaje ornamental al uso en Aragón en los años setenta.

Estas apreciaciones pueden extenderse a la monumental portada del crucero de la catedral de Tarazona (1577-ca.1578) —docs. núms. 101 y 102—, un ambicioso empeño que no permite albergar dudas de que para entonces los talleres de la ciudad estaban agotados. Si el diseño arquitectónico es notable y corrobora que la fuente de inspiración fue el tratado de Serlio⁵⁷ —doc. n° 97—, demostrando las buenas dotes de Bernal en este campo, la imaginería presenta una ejecución deficiente.

Este maestro puso punto final a la corta experiencia de los talleres escultóricos de Tarazona. Para entonces estaba en marcha la sustitución

⁵⁵ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^º, 1944 (II), pp. 329-331, y pp. 336-337, docs. I-III.

⁵⁶ En 1554 otorgó un documento en Zaragoza al que asistió como testigo Francisco Carnoy, siendo calificados ambos de entalladores (A.H.P.Z., Miguel Uncastillo, 1554, s. f.) (Zaragoza, 27-X-1554). A finales de 1557 reaparece en Tarazona para contraer nupcias, pero aun el 30-VI-1558 Carnoy cobra por las columnas realizadas en compañía de Fuego para el retablo mayor de Almudévar (HERNANSANZ MERLO, A., *et al.*, 1992, p. 181, doc. n° 59).

⁵⁷ Como indica la licencia capitular otorgada al tesorero (ARRÚE UGARTE, B., *et al.*, 1991, p. 137) y confirma el análisis de su fábrica.

de los códigos artísticos del Segundo Renacimiento por los del Romanismo y, en cierto sentido, las imágenes de Fuego ejemplifican las vacilaciones de una personalidad a mitad de camino entre ambas opciones⁵⁸. Cuando en los compases iniciales del siglo XVII el obispo fr. Diego de Yepes (1599-1613) afrontó la sustitución del retablo mayor gótico de su catedral por la actual máquina clasicista (ca.1608-1614) debió buscar el concurso de los talleres de Calatayud para sacar adelante el proyecto⁵⁹.

LOS OBRADORES DE PINTURA

Aunque la articulación de un auténtico foco pictórico en Tarazona coincide con la irrupción de Pietro Morone en los albores de la sexta década, resulta obligado referir algunos hechos acaecidos en los años anteriores. El segundo cuarto de la centuria está copado por la actividad de la familia La Puente, una crecida saga integrada por Juan de La Puente *el Viejo* y sus tres hijos, Juan *el Joven*, Francisco y Prudencio⁶⁰. No es momento de aludir a los tres primeros, pero sí a maestre Prudencio (doc.1524-1553, +1553) que, como Pierres del Fuego, encaja mejor en los parámetros formales del Primer Renacimiento pero que, también al igual que el escultor, contribuyó a sentar las bases para el establecimiento de un polo de creación a partir de 1545.

De mayor trascendencia sería la llegada en la década de 1530 de algunos de los trabajos de pincel más avanzados producidos en Aragón por esas fechas. Es obligado citar el retablo de Santa Bárbara de la iglesia de la Magdalena, contratado en 1532 con Alonso de Villaviciosa, el de San Lorenzo de la Seo, encargado en 1536 a Juan Fernández Rodríguez⁶¹, o el de la Degollación del Bautista del mismo templo (ca.1540-1542), obra no documentada de Jerónimo Vallejo. También se registró el quehacer de pintores zaragozanos menos progresistas como Juan Ginés⁶² y Pedro de Vitoria —antes maestro de La Seo—, autor de las puertas de sarga (1530) del desaparecido retablo de San Juan Evangelista, también en la Magdalena⁶³.

⁵⁸ Esta indefinición estilística, que no puede achacarse tan sólo a la limitada capacidad del maestro, ya fue advertida por MOYA VALGÁNÓN, J. G., 1985, p. 270.

⁵⁹ BORRÁS GUALIS, G. M., 1980, p. 53, nota nº 79; MORTE GARCÍA, C., 1982 (I), pp. 180-184.

⁶⁰ Una semblanza de la familia La Puente en CRIADO MAINAR, J., 1992 (I), p. 419.

⁶¹ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 27-28, doc. IV [retablo de Santa Bárbara], y pp. 30-31, doc. VII [retablo de San Lorenzo].

⁶² MORTE GARCÍA, C., 1985 (II), p. 297, doc. nº 16; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., 1990, p. 295; CRIADO MAINAR, J., 1992 (I), p. 409, nota nº 55, p. 410, y pp. 435-436, docs. núms. 10 y 11; SOUTO SILVA, A. I., 1995, p. XXXII, y p. XLIX, nota nº 135.

⁶³ CRIADO MAINAR, J., 1992 (I), p. 412 y p. 436, doc. nº 11.

Estas obras prepararon un clima favorable que no fructificaría en ningún pintor local, teniendo que esperar la consolidación del proceso a la presencia de Morone (doc.1548-1576, +1577). Portador de propuestas formales más avanzadas, no estableció su residencia en Tarazona con carácter fijo, pero sus dilatadas estancias durante la sexta y séptima décadas fueron decisivas. Al parecer, el obispo Juan González de Munébrega (1547-1567) le hizo venir para ponerlo al frente de los trabajos de remodelación de la residencia episcopal de la Zuda. Su contribución se inició con la traza de la cúpula de la escalera noble (1552), que combina una ingeniosa y vanguardista solución plasmada con estucos en la que se intercalan retratos al fresco. En años sucesivos micer Pietro amplió su participación diseñando la fachada meridional (1555) y decorando el Salón de Obispos con una galería de retratos ideales de los prelados turiasonenses (ca.1556) —doc. nº 27—. Asimismo aportó dibujos para las partes ornamentales del patio y zonas aledañas.

El de Piacenza compaginó estos servicios a la mitra con otros de índole diversa. Entre las piezas conservadas sobresale la parte de pincel de los retablos titulares de la Magdalena (1566) y San Miguel (ca.1570, ant.1572), promovidos por el cabildo catedralicio. Un interesante testimonio de su labor como muralista lo facilita la decoración de alegorías morales y artes liberales de uno de los salones del palacio Guarás, materializada en el transcurso de la séptima década⁶⁴.

Sus obras sirvieron también para que Alonso González, documentado inicialmente como mazonero de aljéz, incorporara a sus empresas de madurez el complemento de la pintura parietal. Cuando el chantre Talavera le confió la dirección de los trabajos de fábrica y ornato de su capilla de la Purificación (ca.1553-1555), Alonso decidió incluir una galería de apóstoles a la grisalla junto a las bellas decoraciones de estuco del intradós del arco de acceso y de los arcosolios funerarios, otorgando al recinto un aire italiano poco usual en el Renacimiento aragonés.

La obra maestra de González es la decoración de la capilla mayor de la catedral (1562-1564) —docs. núms. 50 y 59—. Amén de enmascarar los ventanales primitivos tras otros de inspiración renaciente y de otorgar una apariencia estrellada a las bóvedas de crucería simple, embelleció los pleramentos con una serie de profetas, antepasados de Cristo y sibilas en grisalla sobre fondos de mosaico de oro que evocan el ambiente pictórico de la Roma anterior al Saco de 1527. Es posible que la italianísima concepción del programa se deba a Morone, que pudo aportarla cuando en 1552 el obispo Munébrega propuso a los capitulares *renovar o refrescar la dicha capilla mayor a sus costas* —doc. nº 18.

Los conjuntos descritos, que confieren singularidad al foco turiasonense, tuvieron continuidad en años posteriores en proyectos promovidos por

⁶⁴ Estas pinturas fueron dadas a conocer por CRIADO MAINAR, J., 1988, pp. 79-80.

algunos de sus ciudadanos más ilustres. Recordemos a Bernardino García, hombre culto y viajero a Nápoles en su mocedad, que confió a González el ornato de su capilla de San Antonio de Padua, en San Francisco —doc. n° 54—, quedando suspendido tras el fallecimiento del artista. También el tesorero Mezquita quiso recrear el mausoleo del chanfre Talavera en su capilla de Santa María de Tudela, cuya decoración cedió en 1571 a Jerónimo Amigo —doc. n° 80—, un pintor casi desconocido que cabe suponer formado tras las huellas de Morone y González.

Como se ha dicho, la pintura de caballete tuvo una resonancia menor. En este sentido, poco es lo que se puede adjuntar a los grandes ciclos del pintor de Piacenza. No obstante, existen noticias del trabajo de otros artífices, algunos de paso como Hernando de Ays, autor en 1554 del retablo de la capilla Coloma, en San Francisco de Borja —doc. n° 23—, y otros como Juan de Varáiz, con taller en Tarazona desde 1566⁶⁵ pero cuya obra conservada principia en los años ochenta. La cesura que produjo la muerte de Bernal del Fuego (+1585) en el desarrollo de la escultura local no afectó al ámbito del color, pues el último cuarto del siglo coincide con una etapa de gran inquietud conducida por hombres como Francisco Metelín, Agustín Leonardo y el propio Varáiz.

EL CENTRO ARTÍSTICO DE CALATAYUD

A pesar de su estratégica ubicación, a las puertas de Castilla, Calatayud no parece haber desempeñado un papel relevante en la introducción de las formas renacentistas en Aragón. No obstante, la importancia de la ciudad, segunda del reino en población, y su condición de cabeza de una rica comarca la convirtió durante la primera mitad de siglo en escenario de destacados empeños plásticos, sirviendo también como residencia temporal a Esteban de O Bray. Recordemos la portada de la colegial de Santa María, contratada en 1525 por O Bray y el castellano Juan de Talavera⁶⁶, o el desaparecido sepulcro dúplice del secretario Juan Ruiz de Calceña y su esposa, confiado en 1529 al propio maestro Esteban⁶⁷.

Durante el Primer Renacimiento la demanda de este vasto mercado se cubrió con la exportación de los talleres zaragozanos. Todavía subsisten piezas como el retablo mayor de Aniñón (ca.1525-1530), fruto de la colaboración de Joly y O Bray⁶⁸, o el de San Juan de Vallupié (1532 y después)

⁶⁵ Fecha en la que contrajo nupcias (A.P.S.A.T., Libro I de Matrimonios, 1565-1568, f. 100) (Tarazona, 11-I-1566).

⁶⁶ AMADA SANZ, S., 1947, pp. 200-209.

⁶⁷ MIÑANA RODRIGO, M^a L., *et alt.*, 1989, pp. 393-394.

⁶⁸ SERRANO GRACIA, R., *et alt.*, 1992, p. 277.

—ahora en Sediles—, para cuya ejecución rubricaron una compañía Forment y Moreto⁶⁹. El florentino ajustaría junto al pintor Antón de Plasencia en 1537 el desaparecido retablo de la ermita de Nuestra Señora de Cigüela, en Torralba de Ribota⁷⁰.

Esta debilidad persistió hasta fechas avanzadas de la quinta década, pues los datos rescatados de esos años dibujan una situación de clara dependencia exterior, con maestros locales capaces tan sólo de resolver compromisos menores, caso de la sillería coral del monasterio bilbilitano de San Benito, debida a los carpinteros Francisco Grosot y Bartolomé López⁷¹ —doc. n.º 3—. Cuando en 1543 los hermanos Arazuri encargaron un retablo para su capilla de la parroquial de Aranda de Moncayo, hubieron de recurrir a Juan de Marquina, un pintor de Zaragoza, y a Francisco de Agreda, un mazonero de paso⁷² —doc. n.º 5—. Otro tanto había sucedido cuando en 1539 se capituló el retablo de la ermita de Nuestra Señora de Jaraba con Juan de Heredia, un escultor desplazado a Calatayud en fecha aún sin determinar desde Tarazona, en donde había dejado obra⁷³.

A partir de 1545 el horizonte empieza a variar con la instalación definitiva de algunos artistas. La contratación en ese año del retablo mayor de los mercedarios con los pintores Gonzalo de Villapedroche, Juan de Marquina y Juan Catalán —doc. n.º 9— facilitó el asentamiento del primero en Calatayud y propició el inicio de una extensa actividad de Catalán en la zona. En 1547 arribaría el salmantino Juan Martín, personaje clave para el desarrollo de las artes plásticas bilbilitanas en la segunda mitad del siglo, que instituiría en la ciudad uno de los talleres escultóricos más importantes del Segundo Renacimiento aragonés, continuado a su muerte por su hijo Pedro Martínez de Calatayud *el Viejo*.

En el campo del color, el piacentino Pietro Morone jugó un cometido comparable a partir de 1552, año en que consta su residencia en Paracuellos de Jiloca, y hasta la fecha de su fallecimiento, producido en la ciudad del Jalón en 1577.

⁶⁹ SARRIÀ ABADÍA, F., *et alt.*, 1988, pp. 341-351.

⁷⁰ A.H.P.Z., Jacobo Español, 1536-1537, ff. 215 v.-217, (Zaragoza, 24-I-1537). Estaba concluido cuando a mediados del año siguiente Moreto y Plasencia recibieron 1.300 sueldos a cumplimiento de los 2.000 pactados (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1538, ff. 396 v.-397) (Zaragoza, 20-VIII-1538). Aún pudo estudiarlo ABBAD RÍOS, F., 1957, vol. I, p. 421, que lo juzga acertadamente como obra próxima al florentino.

⁷¹ El encargo recayó en Grosot, que más tarde acogió a medias a López para su realización (A.H.P.C., Agustín López, 1541, s. f.) (Calatayud, 5-IV-1541).

⁷² Permaneció el tiempo justo para concluirlo, pues las únicas referencias localizadas sobre él son poco posteriores a la capitulación (A.H.P.C., Agustín López, 1543, s. f.) (Calatayud, 1-IV y 21-V-1543). Carecemos de datos para su identificación con el escultor homónimo activo en Soria entre 1556 y 1577 (ARRANZ ARRANZ, J., 1986, pp. 195-198, y pp. 422-423, docs. núms. 84 y 85).

⁷³ CRIADO MAINAR, J., 1992 (1), pp. 403-408, 423-424, y pp. 432-434, docs. núms. 7 y 8; CRIADO MAINAR, J., 1995, pp. 79-92.

LOS OBRADORES DE ESCULTURA

Juan Martín de Salamanca (doc.1547-1580, +1580) monopoliza el foco bilbilitano en el campo escultórico durante las décadas centrales del siglo. Hasta cierto punto puede sorprender que se radicara en Calatayud en lugar de hacerlo en Zaragoza, tanto más si tenemos en cuenta que la ciudad carecía de antecedentes dentro de la época renaciente que hubieran avalado esta decisión. La falta de competencia hizo que no tropezara con problemas a la hora de atraerse una clientela amplia, llegando a desplazar en ocasiones a sus colegas de Zaragoza. Recuérdesse lo sucedido con el retablo de San Miguel de Ibdes (1555-1557), una magna empresa controlada en principio por Juan Catalán, que formó en 1553 una sociedad con Bernardo Pérez y Pedro Moreto para copar su adjudicación. A pesar de no entrar en los planes iniciales, Salamanca conseguiría hacerse tanto con la mazonería —en lugar de Pérez— como con la imaginería —a raíz del óbito de Moreto.

Las fuentes califican a Salamanca con un amplio espectro de títulos que van desde el de entallador a los de imaginero y escultor. No obstante, todo indica que su verdadero oficio era el de mazonero, complementado por unas notables dotes dibujísticas que aprovechó para cultivar la faceta de tracista. El diseño incluido en el contrato de la mazonería del retablo de la Visitación del monasterio de San Benito (1547) —doc. n.º 14— permite establecer su gran pericia en esta disciplina.

Más interesante es la capacidad de evolución que evidenció, merced a la cual pudo asimilar las novedades romanistas desde los primeros años setenta, con bastante antelación respecto a sus competidores de la capital. Este hecho podría explicarse por una hipotética estancia del maestro en Valladolid en 1572, respaldada tanto por sus obras finales como por la participación en dicho año de un artífice homónimo, vecindado en la ciudad del Pisuerga, en la estimación del retablo mayor de Santa Clara de Briviesca⁷⁴ en unos años en que no consta su presencia en Calatayud.

El no documentado retablo de Nuestra Señora de Ibdes (ca.1576-1577) rompe con la tradición retablistica aragonesa de las décadas anteriores y su novedosa arquitectura clasicista constituye un claro precedente para el retablo mayor de la Asunción de Valtierra, contratado por el maestro en 1577 —doc. n.º 96.

El liderazgo de Juan Martín no tuvo sombras en el panorama bilbilitano, del que tan apenas pueden rescatarse figuras como el modesto escultor Francisco Alamán (doc.1558-1580, +1596), autor de bustos procesionales —doc. n.º 35— u otras obras menores, y de quien no ha sido posible identificar pieza alguna conservada. Al margen de varios artífices foráneos

⁷⁴ SANZ GARCÍA, 1934, p. 144. La identificación ya fue propuesta por MOYA VALGANÓN, J. G., 1993, p. 158.



San Miguel de Ibdes. *Retablo de Nuestra Señora*. (Foto Archivo Mas).

de paso que resultaría prolijo reseñar, no hay constancia del quehacer de otros escultores durante este período con la salvedad de personajes que, como Juan Bayarte (doc.1555-1571), formaron parte del taller de Salamanca. Nada sabemos sobre las ocupaciones del imaginero Nicolás de Ulizcueta, que en 1558 firmó capítulos matrimoniales en Calatayud con Juana de Moros⁷⁵.

LOS OBRADORES DE PINTURA

Con las disciplinas del color acontece un fenómeno comparable al descrito para los obradores escultóricos. Cuando se habla de pintura en Calatayud en el tercer cuarto del siglo hay que referirse casi en exclusiva a un solo nombre, el del italiano Pietro Morone. No obstante, en los años cuarenta otros maestros prepararon el terreno para la eclosión producida en torno a 1550.

Hasta su llegada, el territorio bilbilitano estaba colonizado por artífices de Zaragoza como Juan Catalán (doc.1538-1574), avisgado contratista que rara vez intervenía personalmente en sus compromisos, o su socio Juan de Marquina (doc.1538-1549, +1550). Catalán participó en la capitulación del retablo mayor del monasterio de San Agustín (1545) —doc. n.º 9— y, tras su conclusión en blanco por Salamanca —doc. n.º 17—, acometió la polícromía del titular de San Martín de Sisamón⁷⁶ (1551-ca.1552). También dirigió en la medida de sus posibilidades el intrincado proceso de adjudicación del de San Miguel de Ibdes.

Su otro socio en el retablo de los mercedarios fue el zaragozano Gonzalo de Villapedroche⁷⁷ (doc.1535, 1545-1575), asentado en Calatayud a raíz de este negocio. No hemos localizado muchas más noticias documentales sobre su vida privada⁷⁸ o su andadura profesional, correspondiendo la última comparecencia a la firma de una compañía con su colega Jerónimo Moya para fines no concretados⁷⁹.

Aún menos puede afirmarse respecto a la carrera de Miguel Celaya (doc.1563-1579), de quien sólo sabemos que en 1564 hallándose enfermo

⁷⁵ A.H.P.C., Jerónimo Azaila, 1559, s. f., (Calatayud, 28-XII-1558).

⁷⁶ El contrato en A.H.P.C., Jerónimo Azaila, 1551, s. f., (Calatayud, 23-V-1551).

⁷⁷ En 1535, viviendo en Zaragoza, fue constituido procurador por su cuñado Juan de Funes, también pintor (A.H.P.C., Antón Oseñalde, 1535, ff. 752 v.-753 v.) (Zaragoza, 8-XI-1535).

⁷⁸ Otras citas de Villapedroche en el A.H.P.C., en: Agustín López, 1546, s. f., (Calatayud, 23-XII-1546); Gaspar López, 1547-1551, s. f., (Calatayud, 28-X-1549); Juan Gómez, 1552, s. f., (Calatayud, 21-VI-1552); Francisco Díaz, 1561, s. f., (Calatayud, 18-XI-1561); Francisco Díaz, 1569-1570, s. f., (Calatayud, 19-VI-1570); Gaspar López, 1573, s. f., (Calatayud, 4-XII-1573).

⁷⁹ A.H.P.C. Francisco Díaz, 1575, s. f., (Calatayud, 6-VII-1575).

dispuso su testamento⁸⁰, no obstante lo cual, recuperado ya en 1568 doró el sagrario del retablo mayor de la parroquia del actual despoblado de Santos⁸¹, una obra no conservada⁸². Como en el caso de los escultores, también existen menciones eventuales de pintores itinerantes que recalán en Calatayud, como Francisco Martínez, artífice avecindado en Bortalba⁸³ que realizó un retablo de Santa Quiteria en Maluenda⁸⁴ (1556-1557).

Pietro Morone (doc.1548-1576, +1577) debió arribar a Calatayud en 1552⁸⁵ para asumir las tareas pictóricas del retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Paracuellos de Jiloca, ultimadas en 1557. En 1555 capituló con Juan Catalán la policromía del titular de Ibdes y, como en Paracuellos, sus enormes puertas. No sabemos cuándo se concluyó el proyecto, pero tenemos certeza de que en 1565 residía allí y no debe descartarse la posibilidad de que la acumulación de encargos retrasara su finalización hasta la última fecha.

En 1576 se avecindaría con carácter definitivo en la demarcación de San Juan de Vallupíe⁸⁶. Quizás por entonces emprendiera el exquisito trabajo de dorado y policromía del retablo mayor de la parroquia, una empresa que cabe atribuirle por sus evidentes relaciones con el titular de Ibdes. Tras la demolición del templo en el siglo pasado, el mueble fue trasladado a la cercana localidad de Sediles. Una última pieza que luce su inequívoco sello tanto en los tableros como en la policromía y a la que cabe asignar una cronología cercana es el retablo de Nuestra Señora de Ibdes, aún sin documentar.

Los conjuntos compuestos por el pintor de Piacenza en las poblaciones próximas a Calatayud se sitúan en la cima de su producción. Las puertas de Paracuellos e Ibdes proporcionan la más completa trasposición al arte español del Renacimiento de la pintura romana posterior al Saco, solo por

⁸⁰ A.H.P.C., Agustín López, 1564-1565, s. f., (Calatayud, 16-X-1564).

⁸¹ A.H.P.C., Gaspar López, 1568, s. f., (Calatayud, 31-VIII-1568). El finiquito en *ibidem*, s. f., (Calatayud, 22-IX-1568).

⁸² Otras citas de Celaya en el A.H.P.C., en: Gaspar López, 1563, s. f., (Calatayud, 8-VIII-1563); Gaspar López, 1569-1570, s. f., (Calatayud, 25-IX-1569); Jerónimo Gómez Trosera, 1570, s. f., (Calatayud, 9-I-1570); Gaspar López, 1573, s. f., (Calatayud, 29-VIII-1573); Gaspar López, 1577-1578, (Calatayud, 11-VI-1577), cancelado al margen a 25-IV-1579.

⁸³ En 1562 reconoció una comanda de 1.100 sueldos a favor de Juan de Salamanca con la presencia testimonial de Morone (A.H.P.C., Francisco Díaz, 1562, s. f.) (Calatayud, 9-VII-1562). Poco después Salamanca vendería esta obligación a Pedro López de Calatayud, que en septiembre demandó su pago (*ibidem*, s. f.) (Calatayud, 29-VIII y 14-IX-1562).

⁸⁴ A.H.P.C., Pedro Alameda, notario de Maluenda, 1556, s. f., (Maluenda, 20-VII-1556). Cancelada el 14-VII-1557. Sobre Francisco Martínez, AGREDA PINO, A. M^a, 1994, p. 52.

⁸⁵ A finales de año firma un acta notarial en la localidad como *micer Pietro Moron, pintor ytaliano, y de presente habitante en el dicho lugar de Paracuellos* (A.H.P.C., Antón Domínguez, notario de Maluenda, 1551-1552, s. f.) (Paracuellos de Jiloca, 12-XII-1552).

⁸⁶ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 136, nota n^o 172.

detrás en importancia de los trabajos contemporáneos de Gaspar Becerra. En ellas micer Pietro reproduce algunas de las más célebres creaciones de Perino del Vaga, Daniele Volterra, Jacopino del Conte y, desde luego, también Miguel Ángel. Sin duda, constituyen el mejor testimonio conservado de sus grandes dotes para resolver superficies de tamaño monumental. La policromía de los retablos de Ibdes y el de San Juan de Vallupié le consagran como un consumado especialista en la difícil técnica de la decoración figurada a punta de pincel sobre oro, habitual en Castilla pero rara en Aragón hasta finales del siglo.

Su contribución a la colosal máquina que preside la iglesia de San Miguel de Ibdes no debió limitarse a la policromía y a la ejecución de los lienzos que la protegen, sino que hubo de hacerse extensiva también a la selección del novedoso repertorio ornamental tallado por el obrador de Juan Martín de Salamanca sobre frisos, pilastras, molduras y columnas, por cuanto es una de las más tempranas y ricas plasmaciones del vocabulario belifontiano en este campo, avanzando algunas de las directrices de este género de las décadas siguientes⁸⁷. No es la única ocasión en que micer Pietro aceptó una responsabilidad similar durante su etapa aragonesa.

LOS CENTROS OSCENSES: HUESCA Y BARBASTRO

A lo largo del período 1540-1580 constatamos la existencia de modestos focos de creación en el ámbito de las artes plásticas al menos en dos de las tres sedes episcopales incluidas en la actual provincia de Huesca. Tanto Huesca capital como Barbastro acogieron talleres de pintura y escultura durante esos años, aunque para las empresas de calado se acabara recurriendo a maestros de enclaves más importantes. En ambas ciudades, la pérdida de una porción sustancial de la producción autóctona dificulta el estudio de su entidad local.

El traslado de una parte del taller de Damián Forment a Huesca en 1520 para afrontar el retablo mayor de la Seo favoreció la instalación de distintos artistas a orillas del Isuela que, de cualquier modo, nunca lograrían superar un nivel discreto en su ejercicio profesional⁸⁸. Podemos formarnos una idea bastante aproximada del ambiente reinante a finales de la década de 1540 a partir de los detalles suministrados por el proceso incoado contra Sebastián Ximénez —antiguo discípulo del valenciano— a instancias de los herederos del que durante años había sido su socio, el también

⁸⁷ SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, pp. 211-212; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 112.

⁸⁸ Véase la reciente exposición de BUSTAMANTE GARCÍA, A., 1994 (I), pp. 55-59.

mazonero Gil de Brabante⁸⁹. Entre otros, desfilaron los pintores Esteban Solórzano, Pedro López de Barbuñales, Sebastián de Barbastro, Pedro de Tapia, Jaime Ferrer, Martín Guillén y José de Alastrué. Amén del difunto Brabante y de Ximénez, las diligencias procesales mencionan al imaginero Nicolás de Orlens y al mazonero Francisco Cervantes, pasando revista a muchas de las obras en que todos ellos habían participado.

Pese a tan crecido colectivo, la reciente publicación de una parte de la tesis de doctorado de CARDESA GARCÍA⁹⁰, no permite albergar dudas respecto al escaso empuje de las artes plásticas en la ciudad en el tramo central del siglo. Ni Ximénez ni los Orlens⁹¹ —Nicolás (doc.1515-1565, +1574) y su hijo Miguel (doc.1565-1604, +1609)— debieron ser escultores de enjundia, como demuestra el hecho de que cuando el chantre Tomás Fort decidió dotar su capilla de los Reyes con un retablo de imaginería⁹² (1565-1569) hubiera de recurrir al zaragozano Juan Rigalte.

Tomás Peliguet (doc.1538-1579) dominó con claridad el panorama oscense en el campo del color desde finales de la sexta década hasta su muerte, que suponenos acaecida al filo de 1580. A pesar de residir durante largas temporadas en la ciudad, no renunciaría a su condición de vecino de Zaragoza⁹³. De momento es imposible abordar el estudio de los pintores aludidos en el juicio contra Ximénez, dado que tanto la identificación como el análisis de las escasas obras pictóricas conservadas de mediados de siglo está por hacer, pero todo hace suponer que los contemporáneos del encausado eran artistas de limitadas dotes.

Este anquilosamiento de las artes plásticas parece confirmado por el hecho de que los dos encargos más interesantes materializados por entonces en la zona de influencia de la ciudad, el retablo mayor (1555-ca.1558) y el de Nuestra Señora del Rosario (1567-ca.1571) de Almudévar, salieran de las manos de artífices de la capital. Mientras el primero fue compartido por el pintor Juan Catalán y el escultor Juan de Liceyre —doc. n.º 30—, en el segundo Jerónimo de Mora y Gaspar Ferrer se repartieron su ejecución en blanco, y los pintores Diego de San Martín y Pedro Ballebrera su policromía y las puertas —docs. núms. 81, 84, 87 y 94—. No obstante, se

⁸⁹ DURÁN GUDIOL, A., 1992, pp. 17-26.

⁹⁰ CARDESA GARCÍA, M^a T., 1993, *passim*.

⁹¹ Sobre los Orlens es clásica la monografía de BORRÁS GUALIS, G. M., 1980, *passim*, que compendia los datos conocidos hasta el momento. Las biografías de Nicolás y su hijo Miguel han sido actualizadas por ESQUIROZ MATILLA, M^a A., 1989, pp. 209-231. No obstante, sigue pendiente el estudio de sus respectivas personalidades artísticas.

⁹² MOYA VALGANÓN, J. G., 1963, p. 24, nota n.º 36; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 227, doc. n.º 143; MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 56-58, doc. n.º 4.

⁹³ Las noticias sobre la etapa oscense de Peliguet en ARGO GARAY, R. del, 1915, pp. 190-196; MORTE GARCÍA, C., 1986, pp. 203-207, doc. n.º 1; MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 221, doc. n.º 160; DURÁN GUDIOL, A., 1991, pp. 169-173 y 180; CARDESA GARCÍA, M^a T., 1993, p. 327, doc. n.º 40, y pp. 328-329, docs. núms. 45-46.

impone una indagación más extensa en las fuentes junto a la catalogación de las obras conservadas antes de formular una valoración definitiva de este foco.

Peor informados estamos respecto al desarrollo de las artes plásticas en Barbastro y la comarca del río Vero con anterioridad a 1558, año en que el concejo entabló negociaciones con Juan de Liceyre para concretar la erección de un retablo de alabastro con el que dotar la capilla mayor de la futura catedral⁹⁴. Las noticias conocidas apuntan a la concurrencia eventual de pintores y escultores foráneos —en particular de Huesca— durante la primera mitad del siglo. Esta presencia no se interrumpiría en ningún momento, pues nos consta el tránsito de artistas de Zaragoza, Huesca o Lérida para sacar adelante compromisos de distinto tipo también con posterioridad. Las mejores piezas conservadas demuestran que en el Segundo Renacimiento la actividad de los obradores autóctonos convivió con la estancia temporal de artistas de diverso origen y, en general, de superior mérito que los locales.

Entre los segundos podemos citar a Bernardo Pérez, que en 1555 acudió a Barbastro para capitular un retablo de bulto destinado a la capilla que Jaques Verdeguer poseía en la iglesia de los franciscanos. El acuerdo se rubricó el 6-IV-1555, tal y como precisa una carta otorgada días después en Zaragoza por la que el mazonero presentaba fianzas del trabajo antes de percibir el primer plazo de sus honorarios⁹⁵. En octubre de 1556 Pérez ajustó su policromía con Miguel Gutiérrez de Ainzón⁹⁶.

Un caso similar es el constituido por la imagen devocional de la Virgen del Rosario encargada en 1566 por Jerónima Pílares a Juan Rigalte, para cuya contratación el escultor de Zaragoza se desplazó a la ciudad del Vero —doc. n.º 61—. Desde Huesca vino, sin embargo, Nicolás Orliens en 1551 para tallar un crucero pétreo, por el que recibió 40 florines⁹⁷.

El pintor septentrional Pierres Girart vivió en Barbastro de modo ocasional, registrándose su presencia entre 1566 y 1569. Podemos aventurar su identificación con el Pierres Girart de Monte Aquilino que en 1538 ajustó en compañía de Gabriel Joly el retablo de Tierrantona⁹⁸ y, tal vez, con cierto Pedro Yerardt, pintor, citado en 1550⁹⁹. En 1569 Girart que,

⁹⁴ El grueso de los datos documentales en PANO RUATA, M. de, 1906, pp. 812-819 y PANO RUATA, M. de, 1909, pp. 4-12. En los últimos años ha sido analizado en términos dispares por ALAMAÑAC CORED, M.ª L., 1980, pp. 153-157, y CARDESA GARCÍA, M.ª T., 1989, pp. 7-20.

⁹⁵ A.H.P.Z., Martín Sánchez del Castellar, 1555, ff. 159-160. (Zaragoza, 25-IV-1555).

⁹⁶ Documento registado por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 23, nota n.º 32; transcrito en MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 211, doc. n.º 113.

⁹⁷ A.H.P.H., Sebastián Segura, notario de Barbastro, 1551, ff. 62 v., 131 v. y 131 v.-132. (Barbastro, 12-II y 5-V-1551).

⁹⁸ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1902, p. 151, docs. núms. 10 y 11.

⁹⁹ MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 190-191, doc. n.º 83.

como reza el acuerdo, era *flamenco o aleman*, aceptó dorar el busto y la peana procesional de la cofradía de San Antonio de Padua de los franciscanos de Barbastro¹⁰⁰ —doc. n.º 71—, que diez años antes había esculpido en blanco Laceyre —doc. n.º 39.

Pierres tuvo un hijo homónimo que también ejerció como pintor, con el que comprometió en 1566 la parte de pincel de un retablo de Nuestra Señora del Pilar para la iglesia de San Bartolomé de Barbastro¹⁰¹ —doc. n.º 60—. En este documento Girart *el Viejo* aseguró habitar en Fraga, mientras su hijo aludió a su condición de vecino de Graus¹⁰².

El grueso de la carrera de estos dos maestros, cuyas personalidades artísticas están por definir¹⁰³, debió tener por escenario el obispado de Lérida. A nivel de hipótesis podemos apuntar la identificación del más joven con el pintor leridano Pere Giralt que en 1578 capituló el retablo mayor de la localidad tarraconense de Tarrés mientras trabajaba en otro en Valclara¹⁰⁴, y con el Pedro Girart requerido dos años antes por el concejo de Reus para afrontar la ampliación del retablo titular de la prioral de San Pedro¹⁰⁵. Se piensa que en la última empresa Girart atendió en exclusiva a la parte lígnea —y, por tanto, se le convierte también en escultor—, mientras que los tableros, ahora en el Museo Municipal de Reus, se atribuyen a Isaac Hermes Vermey¹⁰⁶.

Junto a estos artífices, hallados de paso en Barbastro, hemos constatado la estancia prolongada en la ciudad del pintor Pedro Romero (doc.1550-1575) y del mazonero Juan Roca (doc.1560-1571). Se da la circunstancia de que Roca emparentó con Romero tras casar hacia 1570 con una hija suya¹⁰⁷, aunque desde fechas anteriores venían manteniendo una estrecha

¹⁰⁰ Pedro Girart *mayor* traspasó a su hijo los 500 sueldos pendientes de pago junto a 100 que le debía Bartolomé Juan Garcés *de resta del precio de un retablico* [que] *le doro* (A.H.P.H., Juan de Santa Fe, 1569, ff. 257-257 v.) (Barbastro, 5-VI-1569). Al margen se consignó el abono de los 500 sueldos adeudados por la cofradía a Pedro Girart *menor* el día 7-VII-1569.

¹⁰¹ Los pintores cobraron 400 sueldos a los tres meses de la firma del acuerdo (A.H.P.H., Juan Gabriel de los Vayos, notario de Barbastro, 1566, f. 119 v.) (Barbastro, 20-VIII-1566). Tres años después Girart *el Viejo* recibía 900 sueldos a cumplimiento de pago (A.H.P.H., Juan de Santa Fe, notario de Barbastro 1569, f. 441 v.) (Barbastro, 11-X-1569).

¹⁰² En 1597 un Pedro Girart, pintor natural de Graus y estante en Peralta de Alfoceda, constituía procurador a un hijo homónimo (AVELLANAS, J., 1924, p. 28).

¹⁰³ En 1569 Pedro Girart *menor* constituyó procurador a su padre para demandar las sumas que se le adeudaban (A.H.P.H., Juan de Santa Fe, notario de Barbastro, f. 276 v.) (Barbastro, 14-VI-1569). Pedro Girart *[mayor]* figura como testigo en dos documentos de dicho año (*ibidem*, ff. 281-282 v. y 354 v.) (Barbastro, 22-VI y 7-VIII-1569).

¹⁰⁴ RICOMA VENDRELL, F., 1987, pp. 132-133, doc. n.º 1.

¹⁰⁵ ÁVILA PADRÓN, A., y SANTAMARÍA, A., 1990, pp. 53-55, docs. núms. 1-6.

¹⁰⁶ MATA DE LA CRUZ, S., 1992, pp. 83-103.

¹⁰⁷ Roca estuvo casado en primeras nupcias con María de Jaca, que hizo testamento en 1566 hallándose enferma (A.H.P.H., Juan de Santa Fe, notario de Barbastro, 1566, ff. 308-310) (Barbastro, 5-VIII-1566) y debió fallecer poco después.

colaboración profesional. Como indica un texto de 1550, Romero era oriundo de Navarra¹⁰⁸ y estaba unido a Juana de Ara¹⁰⁹, mientras que tal vez Roca procediera de Azanuy, pues en 1566 se desprendió de unas casas sitas en esta población pirenaica¹¹⁰. El mazonero tuvo problemas con el Santo Oficio, que lo apresó en 1569¹¹¹.

Pedro Romero llevó adelante una actividad de cierta intensidad, ocupándose de un buen número de obras, tanto en solitario como en compañía de Juan Roca. También consta la firma de varias cartas de aprendizaje con jóvenes colaboradores. Así, en 1550 se hizo con los servicios de Juan Garro para cuatro años¹¹² y en 1554 con los de Juan García para siete¹¹³. En 1566 admitió en su obrador a Saú Fontán durante seis años¹¹⁴. En 1572 aceptó a Domingo Chunquet para siete años¹¹⁵ y en 1575 a Miguel Barrera para seis y medio¹¹⁶.

De los primeros momentos sólo conocemos la realización en 1550 de un retablo de San Bartolomé en Berbegal¹¹⁷. Junto a Roca se responsabilizó en 1560 de un mueble escultórico destinado a la capilla de los Reyes que Baltasar Verdeguer poseía en la iglesia de San Francisco —doc. n.º 41—. Debía ser pieza de enjundia, pues su valor se fijó en 4.500 sueldos. No hay certeza de su conclusión hasta 1570, cuando las partes dejaban al arbitraje de Tomás Peliguet las diferencias surgidas por el reparto de los honorarios devengados¹¹⁸. El italiano fallaría a favor de Roca, estimando que la componente lúnea había acarreado gastos superiores —doc. n.º 74.

En 1562 el concejo barbastrense les encomendó la confección de una gran peana procesional para la custodia de la catedral —doc. n.º 46—. Al parecer la empresa no prosperó, puesto que nueve años después se formalizó un nuevo convenio con idéntico propósito aunque en términos bien

¹⁰⁸ AVELLANAS, J., 1924, pp. 16-17.

¹⁰⁹ El dato se cita en el alquiler de unas casas sitas en la calle de las Fuentes (A.H.P.H., Sebastián Segura, notario de Barbastro, 1555, ff. 388-390) (Barbastro, 20-X-1555).

¹¹⁰ A.H.P.H., Juan Gabriel de los Vayos, notario de Barbastro, 1566, ff. 153-154, (Barbastro, 5-IX-1566).

¹¹¹ A.H.P.H., Sebastián Segura, notario de Barbastro, 1569, ff. 123 v.-124, (Barbastro, 20-III-1569). A continuación, el pintor Pedro Girart y el mazonero Pedro García se hicieron cargo de sus bienes (*ibidem*, ff. 124-124 v.) (Barbastro, 21-III-1569).

¹¹² Procedía de Olite (A.H.P.H., Sebastián Segura, notario de Barbastro, 1550, ff. 254 v.-255) (Barbastro, 30-XI-1550).

¹¹³ Oriundo de Lumbierre (A.H.P.H., Sebastián Segura, notario de Barbastro, 1554, ff. 19 v.-20) (Barbastro, 15-I-1554).

¹¹⁴ Natural de *Tebuxen, de la Val d'Aura -sic-* (A.H.P.H., Sebastián Segura, notario de Barbastro, 1566, ff. 129-129 v.) (Barbastro, 9-III-1566).

¹¹⁵ A.H.P.H., Juan de Santa Fe, notario de Barbastro, 1572, f. 213, (Barbastro, 8-IV-1572).

¹¹⁶ A.H.P.H., Gabriel Trillo, notario de Barbastro, 1575, ff. 9 v.-10, (Barbastro, 4-I-1575).

¹¹⁷ AVELLANAS, J., 1924, pp. 16-17.

¹¹⁸ A.H.P.H., Juan de Santa Fe, notario de Barbastro, 1570, f. 56 v., (Barbastro, 31-I-1570).

distintos —doc. n.º 77—. En 1567 la cofradía de San Fabián y San Sebastián, instituida en el claustro de la Seo, solicitó a Romero un retablo de pincel¹¹⁹. Como detalla el contrato, era un trabajo de modestas proporciones, por el que se le prometieron 1.000 sueldos¹²⁰.

En 1571 Roca ajustó en solitario el retablo mayor del convento mercenario de Barbastro, un mueble con imágenes y relieves —doc. n.º 76—. Sin embargo, hemos de poner en entredicho la capacidad del mazonero para esculpir figuras de bulto, habida cuenta que en el retablo Verdeguer el comitente le exigió que la imaginería fuera *de mano de maestro Juan de Villaba, cuñado del dicho maestro Pedro* [Romero], *si vivo fuere*¹²¹, y en el convenio de la peana del Santísimo que las figuritas y relieves salieran *de mano de* [Arnao de] *Brusellas, ymaginario, que es el que hizo el trascoro de la Seu de Caragoça, o de otro que sea tan buen official como el*¹²².

Entre 1557 y 1560 estuvo domiciliado en Barbastro Pascual de Soria, un mazonero de aljez formado en Tarazona, de donde partió por causas desconocidas en los primeros meses de 1557 —doc. n.º 31—. Durante esta breve estancia se hizo cargo del cubrimiento de la desaparecida capilla de los Reyes Magos —doc. n.º 33— con una solución que parece derivar de la ideada en 1552 por Pietro Morone para la cúpula de la escalera mayor de la Zuda turiasonense. Un año después aceptaría un cometido similar en la cabecera de la iglesia de la cofradía del Santo Sepulcro, para la que también llevó a cabo algunos trabajos escultóricos —doc. n.º 37.

Barbastro sirvió como eventual lugar de encuentro para la contratación de piezas destinadas a poblaciones próximas, cuya realización se confió a maestros que tampoco residían en la ciudad. En esta situación se encuentra el desaparecido retablo mayor del Salvador de Castellazuelo, un mueble de pincel con el titular y el sagrario de bulto capitulado en blanco en 1555 con Luis de Oyarzu —doc. n.º 26—, mazonero de Bielsa que en 1538 se había hecho cargo del retablo mayor de la parroquial de Panticosa. No obstante, la

¹¹⁹ A.H.P.H., Juan de Santa Fe, notario de Barbastro, 1567, ff. 44-44 v. y uno s. f., (Barbastro, 28-I-1567).

¹²⁰ Otras citas de Pedro Romero, en protocolos de Barbastro del A.H.P.H., en: Sebastián Segura, 1551, f. 160 v., (Barbastro, 25-V-1551); Gabriel Trillo, 1570, ff. 314 v.-315, (Barbastro, 14-XI-1570); Juan de Santa Fe, 1571, f. 45, (Barbastro, 18-I-1571); Juan de Santa Fe, 1573, f. 109 v., (Barbastro, 4-II-1573).

¹²¹ Tal vez el Juan de Villaba que en 1537 figura como uno de los imagineros integrados en el taller de Gabriel Joly (HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 150, doc. n.º 8).

¹²² Otras citas de Juan Roca, en protocolos de Barbastro del A.H.P.H., en: Juan Gabriel de los Vayos, 1566, ff. 153 v.-154, (Barbastro, 5-IX-1566); Gabriel Trillo, 1570, ff. 314 v.-315, (Barbastro, 14-XI-1570).



Nuestra Señora de la Asunción de Alquézar. *Retablo mayor*. (Foto Archivo Mas).

materialización de los tableros y la policromía hubo de esperar hasta 1602, cuando se responsabilizó de ellos el pintor Luis Salinas¹²³.

Junto al pie del retablo de la Seo, las dos obras más importantes de este período conservadas en el área de influencia en la ciudad del Vero son las puertas del retablo mayor de la canónica de San Vicente de Roda de Isábena (1555-1556) y la gran máquina escultórica que preside la colegial de la Asunción de Nuestra Señora de Alquézar (ca.1572-1580). Estas piezas, que figuran entre lo más granado de la plástica aragonesa del Renacimiento, se deben sin ninguna duda a maestros foráneos.

La autoría de las elegantes sargas rotenses, una creación de nítida filiación manierista, constituye un enigma¹²⁴. Recientemente se han puesto en relación con el círculo de Fontainebleau y se ha indicado su parentesco con varias tablas del Museo Diocesano de Lérida¹²⁵.

La traza del retablo de Alquézar depende en su articulación general de la del retablo Zaporta¹²⁶ (1569-1571), pudiéndose señalar significativas concomitancias con el contratado y nunca realizado por Jerónimo de Mora para la capilla mayor de la iglesia zaragozana de los jesuitas (1570), ajustado mediante una capitulación muy precisa¹²⁷. El mueble ensambla un repertorio escultórico romanista de notable calidad, en el que lo ornamental cobra una importancia comparable a lo narrativo.

No contamos con datos de su ejecución, salvo que en 1580 el pintor de Huesca Juan Ortiz atendía a su dorado¹²⁸. En nuestra opinión, resultan evidentes las coincidencias estilísticas entre algunas zonas y el retablo mayor de San Juan Evangelista de Ochagavía (1574-1578), obra de Miguel de Espinal¹²⁹. Cuesta esfuerzo relacionarlo con el también navarro Domingo Segura, cuya presencia se registra en la villa en 1572 —doc. n° 84— y en Barbastro un año después¹³⁰, dada la enorme distancia que separa nuestra máquina de sus trabajos documentados.

¹²³ GÓMEZ DE VALENZUELA, M., 1992, pp. 120-122 [retablo de Panticosa]; ALAMAÑAC CORED, M^a I., 1987, pp. 585-588 [policromía del retablo de Castillazuelo].

¹²⁴ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, p. 29, descartó atinadamente su relación con Tomás Peliguet, planteada por ARCO GARAY, R. del, 1942, vol. I, pp. 238 y 240.

¹²⁵ MORTE GARCÍA, C., 1994 (III), pp. 198-201.

¹²⁶ BUSTAMANTE GARCÍA, A., 1994 (I), p. 62.

¹²⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 188-191, doc. n° 156.

¹²⁸ Debía estar concluido cuando en 1580 el pintor Juan Ortiz adquirió —por orden del concejo de la localidad— pan de oro en Huesca *para el retablo que yo doro y pinto en la dicha villa de Alquézar* (CARDESA GARCÍA, M^a T., 1993, p. 346, doc. n° 65).

¹²⁹ GARCÍA GAÍNZA, M^a C., 1986, pp. 78-87, y pp. 293-309, docs. núms. 13-19.

¹³⁰ A.H.P.H., Sebastián Segura, notario de Barbastro, 1573, f. 212, (Barbastro, 28-VIII-1573).

PRODUCCIÓN DE LOS TALLERES DE SANGÜESA EN TERRITORIO ARAGONÉS

Las Altas Cinco Villas y la Jacetania configuran una unidad geográfica con entidad propia tradicionalmente vinculada a la villa navarra de Sangüesa, sede de talleres de pintura y escultura al menos desde la década de 1520¹³¹. Algunos testimonios certifican la existencia de esta relación desde fechas tempranas¹³², sin menoscabo de que en el primer tercio del siglo los obradores cesaraugustanos también extendieran su radio de acción a esta zona¹³³. El retablo mayor de San Martín de Uncastillo (1520), del pintor zaragozano Martín García y el mazonero de Sos Miguel Murillo, constituye una huella significativa de esta tutela¹³⁴ a la par que ofrece un mestizaje de formas góticas y renacentes característico del momento¹³⁵.

Más importante resultaría la erección y dotación de la capilla de San Miguel de la Seo de Jaca (1520-1523) por Juan de Moreto, un hito del Renacimiento aragonés¹³⁶. Mientras que su magnífica portada se inspira en modelos clásicos¹³⁷, el retablo introduce en el Alto Aragón las más novedosas experiencias en el campo de la retablistica¹³⁸. Este conjunto ejercería un gran influjo, en buena medida a través del jacetano Pedro Lasaosa, discípulo de Moreto y luego colaborador de Forment¹³⁹, autor de muebles como el de la Anunciación de la Seo jaquesa y el mayor de Fago¹⁴⁰.

¹³¹ Una aproximación al taller de Sangüesa en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1983, pp. 49-53; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., 1990, pp. 268-275.

¹³² SAN VICENTE PINO, Á., 1977, p. 395, nota nº 308; MENJÓN RUIZ, M.ª S., y ALEGRE ARBUÉS, F., 1994-1995, pp. 100-102, docs. núms. 8-11.

¹³³ SAN VICENTE PINO, Á., 1977, p. 389, notas núms. 236-238, y pp. 394-395, notas núms. 298-300.

¹³⁴ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 37-38.

¹³⁵ Como los retablos de Nuestra Señora del Rosario y de San Blas del mismo templo (SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, pp. 445-446).

¹³⁶ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 101-102 y 284; CALVO ESTEBAN, R., *et al.*, 1986, pp. 393-394 y 402-404.

¹³⁷ Se ha apuntado como modelo la Porta Maggiore de Roma (MARIAS FRANCO, F., 1994, p. 67).

¹³⁸ SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, pp. 48-54.

¹³⁹ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), p. 284; HERNÁNDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 148, doc. nº 3; MIÑANA RODRIGO, M.ª L., 1993 (II), pp. 216-219; SOUTO SILVA, A. I., 1995, p. LIV, nota nº 214.

¹⁴⁰ MOREAU, Ph., 1989, pp. 357-362; SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, p. 79, nota nº 29, y pp. 129-133. Consta que en 1536 estaba realizando un retablo para la capilla Baguer, en la catedral de Jaca (SOUTO SILVA, A. I., 1995, p. LIV, nota nº 214). En 1542 contrató la realización del antiguo retablo mayor de la parroquial de Panticosa, al parecer por haber incumplido su colega Luis de Oyarzu su compromiso de 1536 (GÓMEZ DE VALENZUELA, M., 1992, pp. 123-125, doc. nº 67; GÓMEZ DE VALENZUELA, M., 1995, pp. 396-397).

Durante el segundo cuarto de la centuria la línea de influencia más fuerte se dirige hacia Sangüesa. Artífices aragoneses como Gabriel Joly, Juan Vizcaino o Nicolás de Lobato mantuvieron allí estrechos contactos. El picardo facilitó la traza de un retablo al pintor Pedro Sarasa *mayor*¹⁴¹. Vizcaino cooperó hacia 1537 con su hijo, el pintor Pedro Sarasa *menor*, en unas obras para Hecho¹⁴² y en 1552, estando en Sangüesa, tomó como aprendiz a Miguel Picart, hijo del escultor Picart Carpentier¹⁴³. El mazonero sangüesino Fermín Chalarte se formó con Lobato¹⁴⁴.

También Peliguet acudió varias veces¹⁴⁵ a la población prepirenaica para captar mancebos, destacando por su trayectoria posterior Pedro de San Pelay, que firmó en 1544 una carta de aprendizaje con el italiano para cinco años —doc. n.º 8—. Con el tiempo, San Pelay afrontaría notables compromisos en la comarca de la Jacetania, confirmando que a medida que avanzaba el Segundo Renacimiento el sentido de los intercambios se invertía a favor de los talleres navarros. En fechas posteriores sería Juan Rigalte quien recurriera al entorno de Sangüesa para conseguir ayudantes, pues por su obrador pasaron Martín Medart (1572), Juan de Usum¹⁴⁶ (1574), Miguel Pontrubel (1585) —hijo del ensamblador Pedro Pontrubel—, y Miguel Sanz¹⁴⁷ (1588), oriundos todos de dicha población.

El momento clave para el afianzamiento de este núcleo será la década de 1540, coincidiendo con el debilitamiento de los obradores escultóricos zaragozanos. No parece casual que algunos de sus artífices más significativos hubieran completado su preparación en Aragón. A los casos citados hay que agregar Domingo Segura, el más representativo, que vivió en Zaragoza entre 1544 y 1545 vinculado a Moreto y Obray¹⁴⁸.

En Jaca esta colonización no erradicó la presencia de los obradores zaragozanos. Es significativo que cuando en 1567 los herederos del obispo de Alghero acometieron la dotación de su capilla confiaran el retablo al tándem integrado por el escultor de Sangüesa Jorge de Flandes y el pintor de Zaragoza Antón Claver —docs. núms. 85 y 86—, mientras cedían la

¹⁴¹ HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 147-148, doc. n.º 2.

¹⁴² ABIZANDA BROTO, M., 1915, p. 64; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 132-133, nota n.º 154, y pp. 153-154, doc. n.º 16.

¹⁴³ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1983, p. 53, nota n.º 38.

¹⁴⁴ SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, p. 288, nota n.º 112, y p. 289, tabla n.º 13.

¹⁴⁵ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., 1993, p. 80 y p. 91, nota n.º 20.

¹⁴⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1983, p. 53, nota n.º 39 [Martín Medart]; A.H.P.Z., Martín de Gurrea, 1574, ff. 306-307, (Zaragoza, 134X-1574) [Juan de Usum].

¹⁴⁷ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), p. 45, nota n.º 33, y p. 47, nota n.º 40.

¹⁴⁸ A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1544, f. 184 v., (Zaragoza, 2-VI-1544); Domingo Monzón, 1545, f. 192 v., (Zaragoza, 16-V-1545).

sepultura a Guillem Salbán y Juan Rigalte —doc. n^o 64—. Otro tanto acaeció en la capilla Sarasa, cuyo retablo asumió Juan de Anchieta —docs. núms. 88 y 91— merced a los contactos que estableció con el Mallorquín a raíz de su trabajo en el retablo Zaporta —docs. núms. 75 y 78.

LOS OBRADORES DE ESCULTURA

Si bien existen testimonios de la actividad en Sangüesa tanto de pintores como de escultores, las fuentes permiten asegurar que durante el período 1545-1575 los últimos disfrutaron de una situación de predominio, en tanto que los primeros se especializaron en labores de policromía. Sin menosprecio de Pedro de San Pelay o Miguel de Arara, las figuras de este centro son Domingo Segura, Jorge Erigert de Flandes y Picart Carpentier.

Desde que CASTRO ÁLAVA¹⁴⁹ relacionó su nombre con el retablo de la Magdalena de Tudela (1551-ca.1554) se ha venido considerando a Domingo Segura (doc.1544-1574) como el más importante de ellos. Su aproximación a los talleres aragoneses constituyó un factor decisivo en la configuración de su estilo, a pesar de que los últimos datos exhumados apuntan a un adiestramiento junto a Obray, con quien habría colaborado en la sillería coral del Pilar de Zaragoza (1542-ca.1547) y, quizás, en alguna empresa navarra. Esta experiencia resultaría muy útil de cara a la realización de la sillería de San Esteban de Sos, labrada en los últimos años cuarenta o en los primeros cincuenta con la ayuda de Medardo de Picardía¹⁵⁰.

Para la culminación y el montaje del retablo de la Magdalena —obrado en parte en Sangüesa¹⁵¹— se desplazó a Tudela, ciudad en la que permaneció hasta 1568. En 1570, tal vez un poco antes, acudió a Zaragoza, donde contrajo nuevas nupcias con Gracia Abadía¹⁵², situándolo las últimas referencias en Alquézar en 1572 —doc. n^o 84—, Barbastro en 1573 y Zaragoza en 1574¹⁵³. Esta movilidad, que le conduciría en 1563 a pujar por la adjudicación del retablo mayor de San Juan de Estella¹⁵⁴, perfila a Segura como uno de los maestros navarros más inquietos del momento.

¹⁴⁹ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 53-58 y 62-70, docs. I-IV.

¹⁵⁰ Estaba concluida en 1552 (ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1983, p. 53, nota n^o 32). Hay constancia de que el 19-IV-1552 Segura se encontraba en Sos, desde donde constituyó procuradores a pleitos (SAN VICENTE PINO, Á., 1977, p. 390, nota n^o 243).

¹⁵¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1983, pp. 52-53, nota n^o 31.

¹⁵² A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1570, ff. 499 v.-503 v., (Zaragoza, 12-VII-1570).

¹⁵³ A.H.P.H., Sebastián Segura, notario de Barbastro, 1573, f. 212, (Barbastro, 28-VIII-1573); A.H.P.Z., Martín de Gurrea, 1574, ff. 265-266, (Zaragoza, 23-VIII-1574).

¹⁵⁴ BIURRUN SOTIL, T., 1935, pp. 159-165; URANGA GALDIANO, J. E., 1947, pp. 21-25, y pp. 42-51, Apéndice II.



Santa María de Sádaba. Capilla de Santiago. *Retablo*. (Foto Luis M. Córdova).

A juzgar por las fuentes, el escultor de Sangüesa con mayor demanda en Aragón fue Jorge de Flandes (doc.1552-1580, +1586). Este artífice, oriundo de Douai, confeccionó un considerable número de retablos para la Jacetania y las Altas Cinco Villas. En la primera se conservan todavía el de San Jerónimo de la Seo de Jaca (ca.1567-1573, ant.1579) —docs. núms. 85 y 86— y el de San Sebastián de Javierregay¹⁵⁵ (ant.1586).

En sus trabajos suele aparecer asociado a pintores de su misma procedencia. Con Pedro de San Pelay ejecutó ca.1564-1569 ciertas obras para Blasco de Les —doc. n° 72—, con probabilidad para la iglesia del hospital de la Trinidad que el mercader había erigido y dotado en Canfranc. En Javierregay le asistió en el policromado el navarro Miguel de Arara.

La última figura digna de mención es Picart Carpentier (doc.1556-1565), un maestro no exento de mérito cuyos tres trabajos conservados proporcionan una buena stampa del papel de este foco en el desarrollo del Segundo Renacimiento en las comarcas noroccidentales de Aragón. Sus dos retablos, el de Santa Ana de Pintano¹⁵⁶ (1556) y el de Santiago de Sádaba¹⁵⁷ (1565), se ajustan al característico esquema en tríptico. Mientras que el primero es un mueble de pincel con el grupo titular de bulto, el de Sádaba cobija esculturas.

El de Santa Ana es más conservador en lo que se refiere al tipo de soportes empleados, abalaustrados en su totalidad. El de Santiago utiliza columnas corintias de fuste estriado con el imoscapo retallado, más acordes con la cronología de la pieza. También el lenguaje ornamental desplegado en aquél es más retardatario, mientras que la talla del retablo de Santiago es de gran riqueza aunque de tosca ejecución. La valía de la parte escultórica se sitúa por debajo de la arquitectura. Como el resto de sus colegas de Sangüesa, Carpentier era un imaginero formado en los postulados del Primer Renacimiento pero poco perito en esta disciplina. El retablo de Sádaba exhibe, además, una interesante policromía.

Más interrogantes plantea la sillería de San Martín de Uncastillo (ca. 1555, ant.1557), iniciada con posterioridad a septiembre de 1554. Uno de los soportes luce la fecha de 1556, pero en 1557 maestre Picart, mazonero de Sangüesa, aún recibía 300 sueldos a cumplimiento de las 30 libras en que se tasaron ciertas mejoras. No es admisible la identificación de este mazonero con el Juan Picart que en 1525 cooperó con Juan de Moreto en

¹⁵⁵ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1983, pp. 44-49.

¹⁵⁶ En 1556 constituía procuradores a Juan Matínez y a su hijo, el imaginero Miguel Picart, para cobrar cierta obra que había hecho en Pintano (*ibidem*, p. 53, nota n° 34). Debe tratarse del retablo de Santa Ana, como proponen SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, p. 480.

¹⁵⁷ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1983, p. 53, nota n° 35.

el retablo mayor de San Felipe de Zaragoza¹⁵⁸ y, en nuestra opinión, parece más verosímil que se trate de Picart Carpentier.

Más ambiciosa que la sillería de San Esteban de Sos es, sin embargo, de inferior calidad. Sus veinticinco respaldos, separados por columnas corintias de fuste estriado con el tercio inferior retallado —como en Sádaba y Sos—, se decoraron con personajes de medio cuerpo incluidos en láureas con la excepción del rey David, en el escaño principal, y otros dos del sector frontal. Los bustos están rodeados por una variada decoración a base de cartelas, máscaras, desnudos, animales afrontados por el torso, delfines, grifos, panoplias, etc. La talla ornamental también se extiende al friso del entablamento que liga los respaldos por la parte superior. Sobre los doseles de los estalos hay una crestería con motivos similares.

Con este círculo hay que relacionar el retablo de San Jerónimo, en San Martín de Uncastillo, un mueble de pincel con la titular de bulto cercano desde el punto de vista estructural a los de Pintano y Sádaba¹⁵⁹. Su decoración, con querubines en los frisos y panoplias en las polseras, ofrece una menor complejidad que la producción documentada de Carpentier.

Un juicio menos elogioso merecen Leonardo Labarzana (doc.1549-1568) y su hijo Lope Labarzana (doc.1562-1571). Aunque su taller radicaba en Sangüesa¹⁶⁰, villa de la que el segundo se dice oriundo¹⁶¹, trabajaron con frecuencia en los lugares de destino de sus obras. Estos rudimentarios maestros contrataron en 1568 el retablo mayor de la iglesia de Santa Eulalia de Borau —doc. n.º 69— y, sin duda, hay que asignarles también el de San Pedro del mismo templo. Ambas piezas, sumamente toscas y arcaizantes, derivan de la estética aragonesa del Primer Renacimiento, fuente de sus tipologías y del lenguaje ornamental que los recubre.

LOS OBRADORES DE PINTURA

Este período, de incuestionable interés en el campo escultórico, no tuvo paralelos en la pintura de caballete. Ya hemos dicho que a partir de los años cuarenta los más significados maestros del color de Sangüesa orientaron su quehacer de modo preferente a la aplicación de recubri-

¹⁵⁸ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 281-282. La noticia de la autoría, la identificación con Juan Picart y el estudio de la sillería en ACERETE TEJERO, J. M., 1989-1990, pp. 445-446, y ACERETE TEJERO, J. M., 1994-1995, pp. 32-49.

¹⁵⁹ SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, pp. 197 y 448. Los autores proponen una datación entre 1555 y 1565 en función de las fechas conocidas de los retablos de Carpentier.

¹⁶⁰ En Jaca acogió a Bartolomé Marín como aprendiz de mazonero para siete años y medio (A.H.P.H., Martín Duarte, notario de Jaca, 1565, ff. 51 v.-52 v.) (Jaca, 4-VII-1565).

¹⁶¹ A.H.P.H., Lupericio Castillo, notario de Jaca, 1571, ff. 18-19 v., (Borau, 29-IV-1571).

mientos policromos sobre retablos de bulto, siendo escasas las piezas de pincel. Entre otras, podemos mencionar el citado retablo de San Jerónimo de Uncastillo (ca.1555-1565), cuyos códigos figurativos se alinean con el gusto del tercer cuarto del siglo, aunque denotan una ejecución tosca que ejemplifica la situación reinante.

La ciudad de Jaca dispuso de talleres de pintura en las décadas centrales del siglo que, no obstante, nunca superarían el umbral de actuación estrictamente local. Por los textos notariales desfilan los nombres de diversos artífices, pero sólo ha quedado refrendo de la actividad profesional de Nicolás Xalón y Valentín Ruiz.

El jaqués¹⁶² Nicolás Xalón (doc.1556-1578) sería el único en alcanzar cierta relevancia. Sabemos que estuvo casado con Esperanza Novales¹⁶³ y, al parecer, encabeza una importante dinastía de pintores que se adentra en el siglo XVII¹⁶⁴. Mantuvo relaciones estrechas con el mazonero jaqués Domingo Pérez, al que acogió en sus casas en 1575 bajo la fórmula legal de una carta de aprendizaje¹⁶⁵ y que más tarde se instaló en Zaragoza, ciudad en la que consta su actividad en 1588-1589 y en 1600¹⁶⁶.

En cuanto a su producción, en 1556 contrató la ejecución de un retablo de San Vicente para la parroquia de Panticosa que no concluiría hasta 1561¹⁶⁷. En 1557 se hizo cargo de un retablo en Aratorés por el que aún cobraba en 1560¹⁶⁸. En 1565 pactaba con Pedro La Nuzza, rector de Lanuza, la finalización de otro consagrado a San Miguel, para la parroquia de la citada población —doc. n.º 58—. Para 1568 había concluido otro mueble de pincel en Sasal¹⁶⁹. Por último, en 1569 comprometió otro de la Virgen de los Dolores para la capilla que Domingo Palacio había edificado en San Ginés de Jaca¹⁷⁰ —doc. n.º 70.

¹⁶² En un documento de 1564 se dice oriundo de Jaca (A.H.P.H., Lupericio Castillo, notario de Jaca, 1564, f. 23) (Navasa, 27-IX-1564).

¹⁶³ A.H.P.H., Pedro de Anglada, notario de Jaca, 1577, ff. 105 v.-106, (Jaca, 10-IV-1577).

¹⁶⁴ ARCO GARAY, R. del. 1913, pp. 392-393; VALLÉS ALICE, J., 1987, pp. 599-624.

¹⁶⁵ A.H.P.H., Pedro de Anglada, notario de Jaca, 1575, ff. 3-4 v., (Jaca, 27-XII-1574).

¹⁶⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 443-444, doc. n.º 357, y pp. 455-456, doc. n.º 370; A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1600, s. n., (Zaragoza, 23-XI-1600).

¹⁶⁷ GÓMEZ DE VALENZUELA, M., 1995, pp. 397-398.

¹⁶⁸ A.H.P.H., Juan de Xavierre menor, notario de Jaca, 1557, rúbrica, (Jaca, entre 1 y 2-VII-1557); Juan Domec, notario de Jaca, 1560, f. 42, (Jaca, 11-V-1560).

¹⁶⁹ A.H.P.H., Tadeo de La Sala, notario de Jaca, 1568, ff. 7-9 v., (Jaca, 20-4-1568).

¹⁷⁰ Otras citas de Nicolás Xalón, en protocolos de Jaca del A.H.P.H., en: Pedro Lasasa, 1562, ff. 15-17, (Jaca, 14-II-1562); Jaime Vidos, 1564, f. 185 v., (Jaca, 28-VI-1564); Miguel Alcalde, 1570, ff. 187-187 v., (Jaca, 21-IX-1570); Tadeo de La Sala, 1577, ff. 51 v.-54, (Jaca, 14-IV-1577); Juan Domec, 1577, ff. 16 v.-17, (Jaca, 18-IV-1577); Pedro de Anglada, 1578, ff. 270-271, (Jaca, 18-XII-1578).

De Valentín Ruiz (doc.1552-1573), unido a Orosia Blasco¹⁷¹, tan sólo consta que en 1560 había pintado un retablo en Oros Bajo¹⁷² y en 1563 otro mueble destinado la localidad de Villanovilla¹⁷³. Ignoramos si se conserva alguno de ellos¹⁷⁴.

EL CENTRO ARTÍSTICO DE TERUEL-ALBARRACÍN

De muy escueta cabe calificar la información disponible sobre el pulso artístico de la actual diócesis de Teruel-Albarracín durante el Segundo Renacimiento. A pesar de su extensión geográfica y de contar con distintos núcleos urbanos de entidad, son escasas tanto las menciones documentales exhumadas como las piezas conservadas. En fecha reciente los principales conjuntos escultóricos correspondientes a este período han sido analizados por ARCE OLIVA¹⁷⁵. Las obras pictóricas subsistentes, de menor entidad, siguen pendientes de estudio.

Como en Huesca o Barbastro, la construcción del retablo mayor de Santa María de Mediavilla, en Teruel, materializado por Gabriel Joly entre 1532 y 1536¹⁷⁶, resultó capital de cara al adiestramiento de un grupo de artistas que con el tiempo atenderían la demanda de la demarcación, a pesar de que los datos conocidos no permiten plantear la hipotética articulación de talleres locales antes de 1560. A la sombra de esta máquina, uno de los conjuntos escultóricos más importantes del Renacimiento español, se levantaría en la década de 1540 el retablo titular de la parroquia de San Pedro, un conjunto mal conocido que, sin embargo, encierra las claves para comprender el desarrollo de la escultura en esta zona en los veinte años siguientes¹⁷⁷.

¹⁷¹ A.H.P.H., Juan de Jasa, notario de Jaca, 1563, ff. 20-21, (Jaca, 6-IX-1563).

¹⁷² A.H.P.H., Salvador Lasaosa, notario de Jaca, 1560, ff. 91-91 v., (Jaca, 21-IV-1560).

¹⁷³ A.H.P.H., Juan Domec, notario de Jaca, 1563, ff. 33-35, (Jaca, 13-IV-1563).

¹⁷⁴ Otras citas de Valentín Ruiz, en protocolos de Jaca del A.H.P.H., en: Pedro de Araus, 1552, ff. 36-36 v., (Jaca, 7-X-1552); Pedro Pérez, 1558, ff. 10-11 y 140-143, (Jaca, 13-I y 27-XI-1558); Jerónimo Arguís, 1559, ff. 18-19, (Jaca, 27-II-1559); Juan de Xavierre menor, 1559, ff. 64 v.-68, (Jaca, 13-III-1559); Juan Domec, 1559, f. 107, (Jaca, 10-XII-1559); Juan Bonet mayor, 1560, ff. 94-95, (Jaca, 6-X-1560); Juan Domec, 1560, ff. 92-92 v., (Jaca, 21-XII-1560); Juan Domec, 1561, ff. 53-54 v., (Jaca, 2-VIII-1561); Juan de Jasa, 1563, ff. 20-22, (Jaca, 6-IX-1563); Juan de Xavierre menor, 1567, ff. 54 v.-56, (Jaca, 28-II-1567); Juan Domec, 1568, ff. 105 v. y 108, (Jaca, 18-IX-1568); Juan Domec, 1569, ff. 47-48, (Jaca, 18-IV-1569); Lupercio Castillo, 1570, ff. 35-35 v., (Jaca, 25-VI-1570); Juan de Xavierre mayor, 1571-1573, ff. 70-70 v., (Jaca, 6-VIII-1573).

¹⁷⁵ ARCE OLIVA, E., 1991, pp. 129-138.

¹⁷⁶ TOMÁS LAGUÍA, C., 1953, pp. 285-286, doc. n.º 654; TOMÁS LAGUÍA, C., 1976, p. 3.

¹⁷⁷ Su sagrario fue propuesto como modelo para la realización del incluido en el banco del retablo mayor de la catedral de Albarracín cuando el 18-VII-1566 se contrató esta máquina con Cosme Damián Bas (TOMÁS LAGUÍA, C., 1955, pp. 152-154).

Uno de los artífices integrados en el equipo reunido por Joly para hacer frente a sus compromisos turolenses pudo ser Bernardo Pérez (doc.1523-1560). Sabemos que este mazonero estaba enrolado en el obrador del picardo en 1537 y no parece descabellado pensar que permaneciera en la ciudad del Turia durante los años consagrados a la erección del retablo de la, por entonces, todavía colegial¹⁷⁸. De hecho, algunos datos lo vincularán en el futuro a esta zona, caso de la realización del desaparecido retablo mayor de El Castellar¹⁷⁹ (1549) o el de la parroquial de Cella¹⁸⁰ (ca.1558-1562). En los años que median entre ambos empeños Pérez retornó a Zaragoza, ciudad en la que llevó adelante una intensa actividad entre 1550 y 1558.

Pero durante el tercer cuarto del siglo la personalidad más destacada en estas tierras iba a ser el escultor Cosme Damián Bas¹⁸¹ (doc.1562-1584, +1586), responsable entre otras piezas del retablo mayor de la catedral de Albarracín¹⁸² (1566-1570 y 1582), el proyecto más emblemático del momento. A Bas, que radicó su taller en Cella, corresponden los relieves e imágenes subsistentes del antiguo retablo mayor de esta localidad, en el que es de suponer contara con la cooperación de Pérez para construir la mazonería¹⁸³. Se le atribuyen con fundamento otros dos muebles sin documentar: el de la cofradía de San Pedro de Albarracín —ahora en la catedral— y el titular del templo de San Juan Bautista, en Santa Eulalia del Campo.

Merced a los trabajos de ARCE OLIVA hoy podemos trazar con mayor nitidez el panorama escultórico turolense del Segundo Renacimiento. Con ellos ha contribuido a perfilar la biografía artística de Bas y a profundizar en sus obras señeras, a pesar de lo cual se echa de menos un estudio global de esta interesante figura. Pero la principal laguna en el conocimiento de este centro creador sigue siendo el análisis del retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Teruel, tarea compleja que será difícil de abordar mientras no salgan a la luz nuevas noticias documentales.

¹⁷⁸ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 126-130 y p. 150, docs. núms. 8 y 9.

¹⁷⁹ CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 46, nota nº 77; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 162, doc. nº 27.

¹⁸⁰ BERGES SORIANO, M., 1959, pp. 206-209.

¹⁸¹ Su más completa biografía en ARCE OLIVA, E., 1993 (III), pp. 170-173.

¹⁸² TOMÁS LAGUÍA, C., 1955, pp. 151-155; ARCE OLIVA, E., 1993 (III), p. 171.

¹⁸³ DELER HERNÁNDEZ, P. P., 1980, pp. 71-73; DELER HERNÁNDEZ, P. P., 1990, pp. 30-31; ARCE OLIVA, E., 1991, pp. 135-137; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 129; ARCE OLIVA, E., 1993 (I), pp. 273-290.

CATÁLOGO DE OBRAS ESTUDIADAS

