

RETABLO DE LA DEGOLLACIÓN DEL BAUTISTA (ca.1540-1542)

CAPILLA DE SAN JUAN BAUTISTA. CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LA HUERTA. TARAZONA

La década de 1530 resultó capital para la renovación del panorama pictórico zaragozano. A lo largo de la misma llegaron desde Castilla las novedades fundamentales de la pintura italiana del Alto Renacimiento, sobre todo a través de las propuestas de Leonardo y Rafael. Diversas circunstancias han hecho que las obras básicas para analizar este cambio de rumbo se conserven en Tarazona. Así, la capilla de Santa Bárbara —hoy de Santa Margarita— de la iglesia de la Magdalena guarda el bello retablo encomendado en 1531 al toledano Alonso de Villaviciosa¹ y la de San Lorenzo de la Seo el solicitado en 1536 a Juan Fernández Rodríguez². Pese que ambos conjuntos entrañan un enorme interés, su trascendencia se sitúa por debajo del que Jerónimo Vallejo pintó para la capilla de la Degollación del Bautista de la catedral.

Esta última pieza fue realizada para completar la dotación del ámbito funerario promovido por el mercader Juan de Casanate. El recinto se hallaba ya en pie en 1533, cuando se propuso como modelo para el que los hermanos La Puente pretendían fundar en la iglesia de San Miguel de Tarazona³. En 1536 todavía no había sido comprometido el retablo, cometido que don Juan delegó en sus hijos Luis y Pedro. Carecemos de documentación sobre los pormenores del encargo pero una inscripción del sotabanco da fe de su conclusión en 1542⁴. Si la determinación de la autoría de la parte línea presenta algunos problemas, no existen dudas res-

¹ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 27-28, doc. IV.

² *Ibidem*, pp. 30-31, doc. VII.

³ A.H.P.T., Jerónimo Blasco, 1533, s. f., (Tarazona, 31-I-1533).

⁴ AD HONOREM DEI HEDIFICABIT DOMINVS SACCELLVM JOANNES CASANAT MAIOR SIBI ET SVCSORIBVS SVIS / CONSVMABERVNTQVE ID LVDOVICVS ET PETRVS CASANAT FILII EIVS. XXII APRIL 1542 (ARGAIZ, G. de, 1675, p. 497; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), p. 34, nota nº 105).

pecto a la de los tableros, pues su comparación con otras piezas del artista demuestra que los ejecutó Jerónimo Vallejo, siendo además la más destacada obra conservada de sus primeros años⁵.

La realización del retablo de la Degollación del Bautista coincide en el tiempo con un significativo grupo de trabajos llevados a cabo por Vallejo en el área del Moncayo a raíz de su implicación en las empresas artísticas auspiciadas en el monasterio de Veruela por el abad fr. Hernando de Aragón. Jerónimo afrontó la pintura de las puertas del órgano (1540), dirigió la construcción del gran retablo mayor (1540-1544), pintó las vidrieras del refectorio (1546) y trazó la capilla de San Bernardo⁶ (1547). En 1544 capituló el retablo mayor del monasterio mercedario de Tarazona y poco después un grupo escultórico para la cofradía de la Piedad del convento de San Francisco⁷. En este contexto cabe considerar como algo normal el que contratara el retablo con los herederos de Juan de Casanate, en una fecha que podemos situar hacia 1540.

Por lo que respecta a la mazonería, es lógico suponer que el propio pintor la diseñara y luego la ejecutara alguno de los artifices de su círculo. No obstante, presenta notables concomitancias tanto en su organización arquitectónica como en las labores de talla con las de los retablos de la Degollación del Bautista (ant.1551) y de San Babil (1551-1554) de Calceña, obras documentadas del turiasonense Pierres del Fuego⁸. Las labores del retablo de la catedral parecen más delicadas pero, de cualquier modo, mantienen una similitud incuestionable.

Desde el punto de vista tipológico, despliega un esquema en arco de triunfo con sotabanco, banco, cuerpo de dos pisos y ático⁹. El banco, dividido en tres casas alineadas con las calles del cuerpo, sirve de basamento a la zona alta. Sus encasamientos aparecen acotados por pedestales sobre los que apoyan los soportes retallados del primer piso. Tanto en el segundo como en el ático se usan columnas abalaustradas. La casa mayor, ligeramente más ancha, ocupa las dos alturas y consta de una gran tabla rematada en semicírculo y coronada por un tondo sostenido por ángeles. Por tratarse de una estructura con tableros pictóricos, los tradicionales soportes *volantes* o exentos de los retablos de escultura han sido sustituidos por otros que sólo disponen de dos tercios de circunferencia y van adosados al plano del mueble.

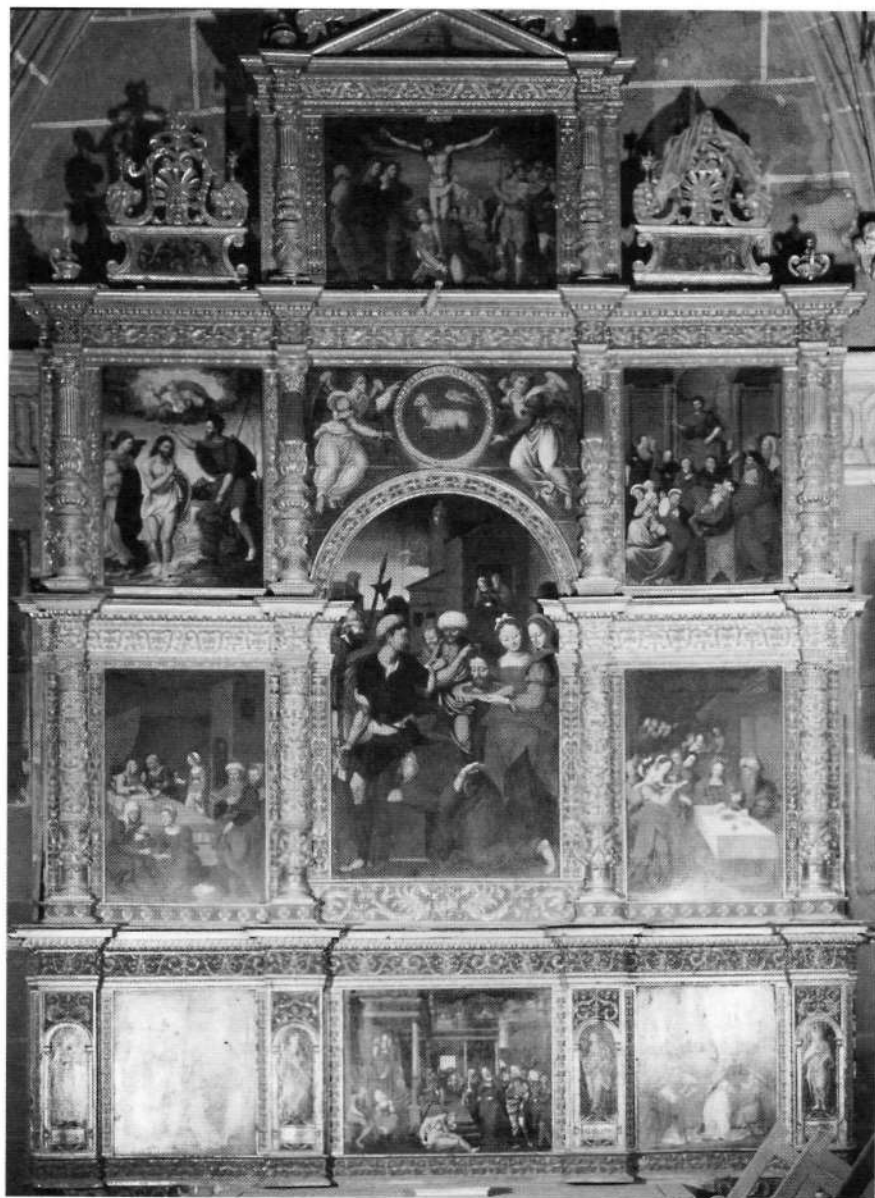
⁵ Atribución aceptada desde que la propusiera ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1954, p. 180.

⁶ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 49-53; SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1942, p. 25; CRIADO MAINAR, J., 1985, pp. 256-260, docs. núms. 6-10, y pp. 265-268, docs. núms. 15-17; CRIADO MAINAR, J., 1992 (II), pp. 527-528, docs. núms. 1-2.

⁷ CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 61-62, doc. n^o 1 [retablo de la Merced]; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), p. 63, doc. n^o 9, y pp. 64-65, doc. n^o 11 [grupo de la Piedad].

⁸ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1944 (I), pp. 152-153, doc. XIV; CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 32-33.

⁹ SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, p. 64.



Catedral de Tarazona. Capilla de la Degollación de San Juan Bautista. *Retablo*. (Foto A.C.T.).

La arquitectura denota un gran clasicismo, fruto de su subordinación a los prototipos creados por los escultores aragoneses del Primer Renacimiento, y es coherente con el tipo de decoración aplicada en frisos, molduras y columnas. El vocabulario utilizado comprende motivos ideados a partir de dragones, máscaras, delfines, acantos y jarrones. Especialmente bello es el relieve ubicado bajo la tabla principal, con dos dragones afrontados contra el escudo de los Casanate, de cuyas colas surgen unas magníficas máscaras. El lenguaje decorativo parece combinar morfemas tomados de Juan de Moreto y de Esteban de O Bray¹⁰, lo que refuerza la hipótesis de una posible intervención de Pierres del Fuego bajo la dirección de Vallejo, pues antes de su traslado a Tarazona ca.1534, mantuvo contactos con el taller de Moreto¹¹.

Sin embargo, el mayor mérito de la pieza radica en las pinturas. En ellas Jerónimo avanza tanto los códigos figurativos como las técnicas de trabajo que definen su estilo. Las composiciones dependen con frecuencia de fuentes grabadas, como la del Banquete de Herodes, elaborada sobre una estampa de Luca de Leyden¹², o la Predicación del Bautista, que se apoya en una incisión de Agostino Veneziano¹³. La escena del Bautismo de Cristo evoca la bella tabla del mismo tema de Verrocchio en la que, como se sabe, intervino Leonardo. También es patente la utilización de modelos impresos para la escena de la Presentación de la Virgen, inspirada en Durero¹⁴.

Los tipos humanos y las composiciones, muy cercanos al mundo leonardesco, denotan el conocimiento de la pintura italiana de las primeras décadas del Quinientos aunque la técnica pictórica es más rotunda y carece de la sutileza del florentino. CAMÓN AZNAR apuntó la posibilidad de una formación castellana del maestro, a la sombra de Juan Soreda y su producción seguntina¹⁵, hipótesis afianzada por la reciente constatación

¹⁰ *Ibidem*, pp. 204-206.

¹¹ En esa dirección parece apuntar el hecho de que en 1529 compareciera como testigo a la legitimación de las últimas voluntades de María San Juan, mujer de Moreto (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1529, ff. 237 v.-239) (Zaragoza, 22-V-1529).

¹² MORTE GARCÍA, C., 1985 (I), p. 287, y p. 299, figs. 4 A y 4 B.

¹³ Vallejo la toma como referencia para construir sobre ella su escena con total libertad. Su colega castellano Juan Soreda la utiliza de modo mucho más fiel en el retablo seguntino de Santa Librada (ÁVILA PADRÓN, A., 1981 (II), p. 77, figs. 20 a 22).

¹⁴ Tanto la composición general de la arquitectura de la parte izquierda como la imagen de María, que sube por la escalera, y la de Santa Ana proceden de una estampa del mismo tema grabada por Durero. La imagen recostada del primer término está elaborada a partir de la Diana y Endymion de Raimondi y de la Cleopatra de Veneziano (1523). Sobre esta última identificación, *ibidem*, p. 88, *addenda*.

¹⁵ CAMÓN AZNAR, J., 1970, p. 237. El autor alude a las relaciones existentes entre nuestro retablo y el de Santa Librada de la catedral de Sigüenza, obrado por Juan Soreda entre 1526 y 1528. Sobre el mueble seguntino ÁVILA PADRÓN, A., 1979, pp. 408-409, y ÁVILA PADRÓN, A., 1981 (I), pp. 81-93.

documental de una estancia de Vallejo en Cogolludo en la Navidad de 1532 para trabajar al servicio de Ana de Mendoza, marquesa de la localidad¹⁶.

El artista hace gala de una notable capacidad dibujística que afianzará en el futuro, permitiéndole ejercer gran influencia a través de sus diseños. No parece ajeno a ello el que la formación inicial de Vallejo se produjera en el campo de la iluminación de manuscritos¹⁷. Las figuras exentas poseen la gracia y elegancia características de su etapa de madurez. Las santas mártires que separan las casas del banco, en especial Margarita, Cecilia y Tecla, son pinturas llenas de encanto y formalmente cercanas a las pequeñas tablas de San Lorenzo y la Degollación del Precursor adquiridas en fecha reciente por el Museo de Bellas Artes de Zaragoza.

Jerónimo Vallejo será el primer pintor aragonés capaz de resolver construcciones espaciales planteando de forma correcta la perspectiva monofocal. No obstante, en el retablo de Tarazona sitúa el horizonte demasiado alto provocando una elongación excesiva de los fondos que en obras posteriores desaparecerá. La paleta se caracteriza por la utilización de colores de gran viveza, con predominio de los rojos, verdes y carmines. Con el paso del tiempo, una amplia gama de matices enriquecerá las tonalidades. No obstante, Vallejo permanecerá fiel a unos mismos códigos figurativos a lo largo de toda su carrera.

El retablo de la Degollación del Bautista de la Seo de Tarazona supone una opción decidida por los ideales estéticos del Alto Renacimiento en la pintura aragonesa y constituye la culminación de un laborioso proceso iniciado unos quince años antes y que todavía no ha sido analizado en profundidad. No deja de resultar paradójico que por las fechas en las que se terminaba el italiano Tomás Peliguet estuviera pintando el retablo mayor de Fuentes de Ebro¹⁸ (ca.1541-1545), una pieza carente de la exquisitez de la que ahora nos ocupa pero que pone en escena un lenguaje mucho más avanzado, imbuido del manierismo de la escuela romana postrafaesca anterior al Saco de 1527.

¹⁶ CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), p. 30 y p. 58, doc. n.º 3.

¹⁷ Su más temprana mención documental localizada, de 1527, lo presenta como *luminador* (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1527, f. 285 v.) (Zaragoza, 25-X-1527).

¹⁸ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, *passim*.

DECORACIÓN DE LA CAPILLA MAYOR, NAVE CENTRAL, CIMBORRIO Y TRAMOS ADYACENTES (1546-ant.1552 y 1562-1564)

CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LA HUERTA. TARAZONA

La decoración de la capilla mayor, crucero y nave principal de la Seo de Tarazona no obedece a un proyecto concebido de forma global, sino a la suma de varias iniciativas, incluida una frustrada del obispo Juan González de Munébrega. Esta carencia inicial sería solventada con creces por la feliz circunstancia de que la dirección de las tres fases recayó en Alonso González, quien supo imprimirles una estrecha unidad, rota en parte tras la restauración acometida entre 1963 y 1975 por Fernando Chueca Goitia¹.

Los orígenes de la empresa remontan a agosto de 1546, cuando el arcediano de Tarazona Juan Muñoz —patrocinador de la reedificación del cimborrio entre 1543 y 1545²— imponía en el lecho de muerte a su heredero Gonzalo Muñoz la obligación de culminar los trabajos en un máximo de treinta meses bajo pena de 1.000 ducados. Gonzalo firmó una carta pública asumiendo esta carga con el respaldo de Juan Muñoz —futuro sustituto del agonizante en la dignidad—, García de Alabiano, Francisco Muñoz y Hernando López³ —doc. n.º 11—. Tras arrancar esta promesa, don Juan falleció entre las 20 y las 21 horas del 8 de agosto en sus casas de la Placeta del Arcediano⁴. De acuerdo con la voluntad expresada en su testamento⁵, reci-

¹ CASES CÓMEZ DE OLMEDO, S., 1989, p. 167, n.º 615. Catedral de Santa María, cajas 71.203, 71.172, 71.175, 70.857 y 70.770.

² SANZ ARTIBUCILLA, J. M., 1930, pp. 506-509, doc. XLVI.

³ Gonzalo juró sacarles indemnes, reconociendo que no les cabía ninguna obligación legal (A.H.P.T., Francisco Pobar, 1546, ff. 284 v.-285 v.) (Tarazona, 8-VIII-1546).

⁴ *Ibidem*, ff. 285 v.-286 v., (Tarazona, 8-VIII-1546).

⁵ Dispuso su sepelio en la capilla mayor de la catedral, *en medio de aquella, allí donde los muy reverendos señores dean, canonigos e capítulo de la dicha yglesia por su nobleza me an fecho merced de darme lugar para sepultar mi cuerpo* (A.H.P.T., Antón Lamata, 1546, ff. 252-256 v.) (Tarazona, 6-VIII-1546).

bió sepultura en medio de la capilla mayor de la Seo⁶, en reconocimiento a su munificencia para con la catedral⁷.

No hay duda de que para entonces Juan Botero había levantado la fábrica de albañilería, pues cuarenta y cinco días después de la desaparición del arcediano su sucesor contrataba los servicios de Alonso González para acometer su ornamentación⁸.

González se comprometió a labrar todas las esculturas de aljéz de su interior —cuatro *bestiones* o salvajes sobre los capiteles de los pilares torales, otros tantos evangelistas dentro de conchas para las trompas, ocho santos en hornacinas para los lados del tambor y un número similar de serafines que colgarían de la linterna— y a añadir todos los combados y florones necesarios en la cubierta. Bajo su responsabilidad quedaba pintar las vidrieras *al azeite* y decorar al fresco la cubierta y los muros de la pequeña capilla existente en el propio cimborrio, incluidas las efigies orantes del arcediano difunto y de su fiel servidor, el racionero Pedro Domínguez. Además, confeccionaría una tabla con la invocación de Nuestra Señora del Cimborrio para el altar de la capilla y una lauda de alabastro para la tumba de don Juan. Concluido todo ello, para lo que se estipuló un plazo de doce meses, recibiría 9.500 sueldos. No obstante, hasta febrero de 1549 el mazonero no liquidó sus haberes⁹.

La vistosa ornamentación del cimborrio debió agradar a los miembros del cabildo puesto que el 14-X-1547, cuando González aún estaba trabajando en ella, le encomendaron lo que las fuentes denominan *la fabrica de los siete cruzeros de la yglesia* —doc. n.º 13—. La concordia se ha perdido, pero a juzgar por lo conservado y por las condiciones dictadas años después para la ornamentación de la capilla mayor, podemos deducir que el cometido consistió en bocelar *al romano* los cinco tramos de crucería gótica de la nave mayor y los dos del crucero adyacentes al cimborrio y en enmascarar los ventanales medievales bajo otros de gusto renaciente. La remodelación también conllevó la instalación de florones como los sobrepuestos al cimborrio y el *píncelado* de muros y plementos.

Según una anotación registrada el 9-XII-1547 en los libros capitulares, González debía presentar garantes del cumplimiento de su quehacer¹⁰. De

⁶ A requerimiento de Juan Muñoz *menor*, el notario da fe de que el cuerpo es depositado en una fosa abierta allí (A.H.P.T., Francisco Pobar, 1546, ff. 287-287 v.) (Tarazona, 9-VIII-1546).

⁷ Como recuerda una inscripción de letras doradas sobre fondo azul que recorre la base del cimborrio: IOA[N]JES MVNO[Z] AD[RI]A[N]VS 6 CAMERARIVS HIC ARCHIDIACONVS HOC OPVS CONSTRVS. OBIT ANNO DOMINI 1546. RELICT[VS] AD CONSVMANDVM SVPTIBVS (PÉREZ URTUBIA, T., 1953, p. 124).

⁸ La capitulación fue publicada por MORTE GARCÍA, C., 1981 (I), pp. 144-147.

⁹ A.H.P.T., Juan de Marquina, 1549, ff. 17 v.-19 v., (Tarazona, 12-II-1549).

¹⁰ A.C.T., Actas capitulares, vol. II, 1530-1587, f. 100 v., (Tarazona, 9-XII-1547).

hecho, a comienzos de enero los infanzones borjanos Diego de Vera y Pedro Tristán Cortillas del Arco aceptaron actuar como fianzas junto al turiasonense Juan Biber¹¹. Unos días después el artífice adquiriría cincuenta cahíces de yeso, *siquiere algez blanco y mortal*, destinados a las obras catedralicias¹². Ignoramos si cuando el 13-VIII-1549 maestre Alonso sacó indemnes de cualquier obligación a los valedores¹³ había finalizado su quehacer, pues hasta 1552 no hay constancia expresa de ello.

En una sesión capitular celebrada en junio del último año, el obispo González de Munébrega propuso *renovar o refrescar la dicha capilla mayor a sus costas en atención a que todo el cuerpo de la yglesia se avia renovado y parecia no muy bien que toda la yglesia fuesse blanca y muy dorada, y la capilla mayor çahumada*. Don Juan adeudaba a la mensa 5.000 sueldos en concepto de capas por su nombramiento y se mostró dispuesto a financiar el proyecto poniendo de sus propias arcas lo que excediera de dicha suma. Los reunidos aceptaron —no sin recelo— *con esperanza que sy el dicho señor obispo una vez començara a obrar en la yglesia, con el tiempo haria otras mejores obras*—doc. n.º 18—. Esta noticia hizo pensar a QUADRADO¹⁴ que la decoración de la capilla mayor —y, por extensión, la del resto del edificio— debía fecharse por entonces. Pero a los canónigos les sobraban razones para dudar de la firmeza de las intenciones del prelado, enfrascado en la reforma de las casas episcopales pues, en efecto, pasaría una década antes de que la renovación alcanzase a la capilla mayor, merced al patrocinio de un nuevo arcediano de Tarazona de la casa Muñoz¹⁵.

En los últimos compases de 1562 Juan Muñoz Serrano confió a Alonso González la ejecución de diversos trabajos *en la fabrica de la capilla mayor de la Seo*—doc. n.º 50—. El contrato proporciona una información preciosa para determinar el alcance del empeño y contiene interesantes referencias a la obra de 1547 —bocelado de los cruceros, forma de los florones y morfología de los ventanales—. El hecho de que el modelo para la decoración de la bóveda del presbiterio se fijara en los tramos del crucero colaterales al cimborrio demuestra que fueron éstos los remodelados tiempo atrás a la par que los cinco de la nave mayor.

El maestro bocelaría la bóveda del presbiterio con combados y terceletes de algez para ocultar la crucería simple original, como se hiciera en el cuerpo de la iglesia, y enriquecería el arco perpiño que liga el tramo rec-

¹¹ A.D.P.Z., Fondo de Veruela, n.º 115, fragmento de protocolo de Francisco Pobar, notario de Tarazona, 1548, s. f., (Tarazona, 7-I-1548). Documento incompleto.

¹² Antón y Juan Franco pondrían la carga de algez *dentro la casa de la yglesia cathedral de Tarazona* (A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1548, f. 41) (Tarazona, 5-II-1548).

¹³ A.H.P.T., Francisco Pobar, 1549, s. f., (Tarazona, 13-VIII-1549).

¹⁴ QUADRADO, J. M.^a, 1844, pp. 316-317.

¹⁵ Juan Muñoz menor falleció en 1550. Su testamento y carta pública de inuerte en A.H.P.T., Antón Lamata, 1550, ff. 91-93 v. y 148 v.-150, (Tarazona, 30-VII y 17-XI-1550).



Catedral de Tarazona. Capilla mayor. *Profetas y antepasados de Cristo*. (Foto A.C.T.).

to al poligonal con casetones dorados siguiendo la pauta del correspondiente a la embocadura de la propia capilla mayor. Unas ventanas de gusto renaciente en yeso, semejantes a las obradas en la nave, ocultarían las originales. Las del tramo poligonal, más estrechas, quedarían igualadas en tamaño por el interior, instalándose en todas vitrales de alabastro coloreados al óleo con las historias que se indicaran.

En los *pendones de la cabeza de sobre el altar* —plementos del tramo poligonal— se pintarían al fresco profetas en blanco y negro sobre *campo sembrado de oro, que se entiende a metallas puestas en concierto, que parezca de aca baxo que haze labor*. Los vestidos de estos personajes lucirían *carchofas doradas*. Como complemento, tenía que aplicar labores de jaspe en los fustes de las columnas del triforio y de oro en sus capiteles, y pintar las paredes bajas a base de *pardo enletado de blanco, como esta el primer cruzero de azia la claustra*.

También le incumbía la decoración de la Anunciación que coronaba el rejado de la capilla mayor —hoy desaparecido—, la talla de tres tubas para el gran retablo gótico —sustituido por el actual entre 1608 y 1614— y su limpieza, el sellado exterior de las vidrieras del cimborrio y la labra de aquellos escudos de armas del promotor que se le requirieran. Por todo ello, el eclesiástico le satisfaría la cantidad de 10.000 sueldos.

González disfrutó de vida suficiente para completar la obra cumbre de su carrera pero probablemente Juan Muñoz Serrano no tuvo tanta fortuna, pues falleció el 10-iv-1564¹⁶. Aunque el plazo de ejecución se fijó en nueve meses, el hecho de que al morir el escultor¹⁷ no se hubieran saldado sus emolumentos parece sugerir alguna demora en la finalización. En todo caso, la decoración de la capilla mayor estaba concluida cuando el 4-x-1564 sirvió como referente en el contrato que el artífice rubricó para el ornato de la de San Antonio de Padua, en la iglesia de San Francisco de Tarazona —doc. n.º 54.

El los últimos días de 1564 Francesa de Vera, viuda de maestre Alonso, constituía procuradores a los albaceas del finado para demandar las sumas pendientes y reunir sus enseres personales y herramientas —doc. n.º 56—. Dado que la liquidación de la herencia se dilataba en exceso, Francesa designó como nuevo representante a su cuñado Isidro González el 11-ix-1565¹⁸. Días después el canónigo Felipe Latorre, cabezalero de González y delegado de la viuda, percibía de Juan Bartolomé Muñoz Serrano, sucesor en la dignidad de Juan Muñoz Serrano, 1.120 sueldos en fin de pago de los 10.000 convenidos por la capilla mayor junto a otros 400 que, en virtud

¹⁶ Había hecho testamento en Calatayud el 28-viii-1563 (A.H.P.T., Pedro Pérez, 1564, ff. 109-109 v.) (Tarazona, 10-iv-1564).

¹⁷ El óbito de maestre Alonso tuvo lugar entre el 14 y el 15-xii-1564.

¹⁸ A.H.P.B., Martín Aoiz, 1565, s. f., (Borja, 11-ix-1565).

del acuerdo, se entregarían de gracia al maestro si el resultado complacía al cliente. Don Felipe recibió 1.400 más *a cuenta del primer cruceiro de la dicha capilla mayor que vuestra merced, el dicho señor arcediano, a mandado adornar y enriquecer* —doc. n.º 59—. Esta demasía responde, sin duda, a los incrementos generados por la pintura de las sibilas en el tramo del presbiterio, no contempladas en la capitulación e incluidas, según parece desprenderse de la lectura del documento, por deseo de don Juan Bartolomé para completar el ciclo iconográfico.

El programa aplicado por Alonso González en el interior de la catedral de Tarazona entre 1546 y 1564 es el más sobresaliente de este género de entre los materializados en Aragón a lo largo del Quinientos. El hecho de que dominara varias disciplinas posibilitó un tratamiento más ambicioso que el desplegado en otras construcciones de superior empaque. La alteración ornamental de las bóvedas de crucería simple para conferirles apariencia estrellada responde al mismo criterio retardatario que llevó a arquitectos como Juan de Sariñena o Charles de Mendibe a ocultar con estos postizos los casquetes esféricos volteados en la Lonja de Zaragoza (1541-1551) o en la ampliación de la metropolitana (1546-1549). Más interesantes son los ventanales de aljez antepuestos a los primitivos. Para disimular la excesiva altura de los góticos se dividieron con un orden corintio abalaustrado elevado sobre altos pedestales y coronado por un gran medallón sostenido por ángeles o dragones que apoya en el entablamento y enmascara la parte apuntada del arco. Sólo subsisten los dos del presbiterio —los mejores— y los adyacentes al cimborrio, pues el resto pereció en las restauraciones de 1963-1975.

El tratamiento interior de la linterna sintetiza los de la Seo de Zaragoza¹⁹ (1520-1521) y Santa María de Teruel²⁰ (1537-1538), estructuras erigidas también por Juan Botero²¹. En Tarazona es novedosa la ubicación de salvajes portando escudos heráldicos sobre los capiteles de los pilares torales, mientras que los evangelistas dentro de las veneras de las trompas ya se encuentran en Teruel. La solución del tambor reitera la ensayada en Zaragoza, con inclusión de santos —en este caso apóstoles— en hornacinas aveneradas, una por cada uno de los ocho lados. Sobre cada ventanal se instaló el típico tondo con un busto muy saliente. Las primitivas vidrieras pintadas han desaparecido y con ellas un elemento destacado en la configuración de la atmósfera general.

Todas estas esculturas fueron talladas en yeso. A pesar de su deterioro integran un rico muestrario del estilo de su autor, caracterizado por la utilización de figuras poderosas en las que los paños ayudan a describir una agita-

¹⁹ Decorado por el imaginero Pedro Laguardia y los mazoneros Antón Redondo y Calma Rafacón (GALINDO ROMEO, P., 1923, pp. 420-421, docs. XXIV-XXIX).

²⁰ ARCE OLIVA, E., 1989 (I), p. 189.

²¹ Recientemente estudiados por GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1988 (II), pp. 29-36 y 49-52.

ción anatómica reforzada por contrapostos muy marcados. Sobresalen las del tambor, algunas de gran belleza. Frente a éstas, los salvajes y los evangelistas resultan casi grotescos. Hemos de lamentar que personajes como San Lucas o San Juan estén tan degradados, pues constituyen verdaderos alardes de distorsión anatómica, fruto de la necesidad de acomodarlos a las veneras en las que descansan. No están tan logrados como los *ignudi* de la escalera de la Zuda (1552) —obra, sin duda, del mismo artista—, pero cuentan con un sentido del movimiento que González multiplicará en los frescos de la capilla mayor. El aliento clásico de estas figuras de yeso contrasta vivamente con el marco arquitectónico de tradición mudéjar al que aparecen sobrepuestas²².

La capitulación suscrita para el ornato de la linterna contiene una cláusula según la cual *la obra de pintar y dorar que se ubiere de hazer en el dicho cimborrio la haga maestre Prudencio [de La Puente] por el precio que otro la hiziere, si la quisiere hazer maestre Prudencio*²³. Esta puntualización ha hecho suponer que González no ejercía como pintor y que, en consecuencia, la parte de pincel de sus encargos se debía a otros artífices. Hoy sabemos que también dominaba esta parcela, pues muchos documentos lo califican de pintor y en diversas ocasiones contrató vidrieras de pincel o empresas pictóricas parietales con resultados coherentes con su producción escultórica. Creemos que la cláusula se explica por el deseo de reservar esta parcela a Prudencio de La Puente, pintor de la Seo desde 1530, en un momento en que los canónigos no habían tenido ocasión de apreciar esta faceta de nuestro artista. En cualquier caso, la pérdida de las vidrieras originales y de los frescos de la capilla del cimborrio impide concretar en quién recayó el cometido.

Pero cuando a finales de 1562 ajustó la decoración de la capilla mayor, González era un consumado muralista que tenía en su haber proyectos como la capilla Talavera (ca.1553-1555) o la ornamentación de la cabecera de la iglesia del Salvador de Tudela²⁴ (1559-1562). Amén de los florones y de toda la mazonería de aljz —combados, terceletes, arcos y ventanales—, había de efectuar la pintura ornamental de los muros de la capilla y los frescos del tramo poligonal. Éstos consistirían en la ejecución de una completa serie de *profetas* de blanco y negro sobre *campo sembrado de oro, que se entiende a metallas puestas en concierto, que parezca de ara baxo que haze labor*.

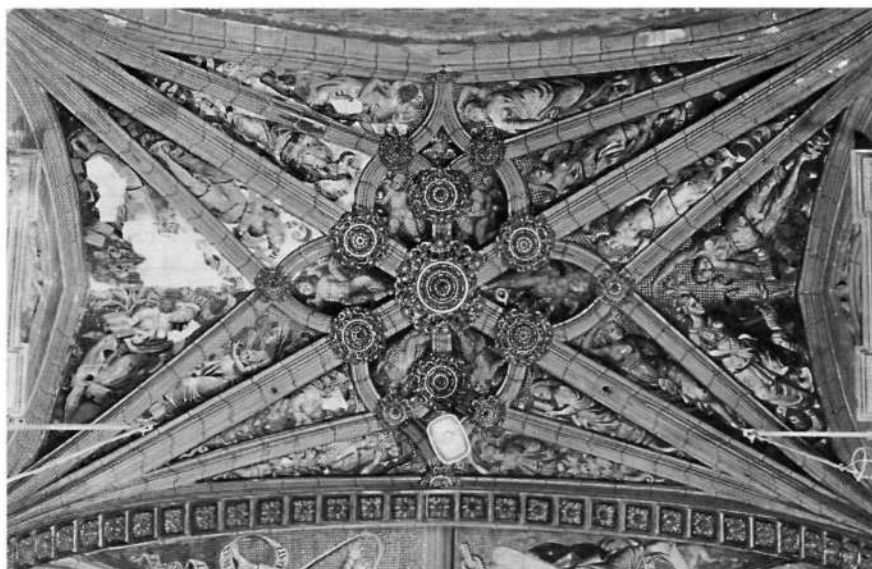
Es importante destacar que los fondos de las grisallas fueran concebidos como mosaicos de oro, imitando una técnica de gran éxito en Roma en las primeras décadas del siglo²⁵ pero poco difundida en Espa-

²² BORRÁS GUALIS, G. M., 1987 (II), pp. 126-128.

²³ MORTE GARCÍA, C., 1981 (I), p. 147.

²⁴ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, p. 176.

²⁵ A la recuperación de esta técnica contribuyó, entre otros, Pinturicchio, que se sirvió de ella en buena parte de sus empresas romanas, caso de las pinturas de la Sala de las Artes Liberales en los Apartamentos Borgia (1494) o las del coro de Nuestra Señora del Popolo (1508-1509). Rafael utilizó fondos fingidos de mosaicos de oro en la bóveda de la Estancia de la Signatura (1508-1509) y diseñó una decoración con auténticas teselas doradas para la cúpula de capilla Chigi, en Nuestra Señora del Popolo, ejecutada por Luigi de Pace en 1516.



Catedral de Tarazona. Capilla mayor. *Sibilas. Jonás. Jeremías.* (Fotos A.C.T. y Jesús A. Orte).

ña²⁶. Alonso Berruguete ideó una importante decoración parietal para la Capilla Real de Granada con figuras dispuestas sobre *campos de oro de mosaico, a la manera de Italia*²⁷ que no se llevaría a cabo. La invención gustó, pues años después se solicitaría a Bernal del Fuego el ornato del intradós de la cubierta del porche que había de proteger la portada Norte del crucero del templo con *figuras al labor mossayca de oro, de blanco y negro, pintando nimphas o angeles carchofados con oro*—doc. n.º 101.

Esta singularidad, unida a la clara filiación de algunos de los personajes con prototipos de la capilla Sixtina (1508-1512) ha hecho pensar que el autor de los frescos hubo de ser un maestro italiano²⁸. Sin embargo, la paternidad de González sobre éstos es incuestionable, por lo que estimamos que, a falta de datos precisos sobre su formación, se puede aventurar la participación de otros colegas en la concepción de la obra. Quizás cuando en 1552 el obispo Muncébrega propuso al cabildo *renovar o refrescar* el ámbito a sus expensas el pintor Pietro Morone, director de los trabajos de su palacio y perfecto conocedor del arte romano, proyectara una solución similar a la desarrollada años después por Alonso González. No hay que descartar hipotéticas colaboraciones entre ellos, pero carecemos de pruebas documentales que ratifiquen tales contactos a pesar de que al menos debieron coincidir en la escalera de la Zuda.

La decisión de enriquecer la bóveda del presbiterio con sibilas en sintonía con los personajes veterotestamentarios del tramo poligonal fue adoptada después de la firma del acuerdo, con certeza a instancias de Juan Bartolomé Muñoz Serrano. No es difícil imaginar que la contemplación de los segundos sugiriera la adición de sus precursoras de la Antigüedad para cerrar un ciclo inspirado en la Sixtina²⁹ que, no obstante, rara vez sería recordado en la España del Renacimiento³⁰. De este modo, en la catedral de Tarazona se planteó un programa apoyado en la contraposición de los profetas, anunciadores de la venida del Mesías al pueblo elegido—simbolizado aquí en varios de los antepasados de Cristo—, y las sibilas, mujeres casi míticas que prometieron un Salvador a los paganos.

Estas pinturas tienen unas características formales coherentes con las de las esculturas del cimborrio, aunque varias de ellas alcanzan unas cotas

²⁶ Al parecer, también el italiano Tomás Peliguet utilizó fondos de mosaico de oro en el monumento pascual de la Seo oscense (MORTE GARCÍA, C., 1986, pp. 203-207, doc. n.º 1).

²⁷ GÓMEZ-MORENO, M., 1983, pp. 224-225, doc. XXXVI. El propio Berruguete colocaría este tipo de fondos en varias pinturas del retablo mayor de San Benito de Valladolid.

²⁸ BORRÁS GUALIS, G. M., 1987 (II), pp. 130-132, siguiendo un trabajo inédito de Carmen Morte García.

²⁹ La contraposición de sibilas y profetas es un tema iconográfico de origen medieval retomado en numerosas ocasiones en la Roma anterior al Saco (REHO, I., 1983, pp. 151-154).

³⁰ Al lado del turiasonense, el más completo conjunto español de sibilas y profetas lo hallamos en la capilla Lucena de Guadalajara, realizado por Romolo Cincinnato en una fecha tan tardía como 1591 (HERRERA CASADO, A., 1975, pp. 5-25).

de calidad superior. Se ha señalado la proximidad de algunas figuras con personajes de la Sixtina, caso del profeta Jeremías, cuyo talante reflexivo sigue el de su portentoso homónimo³¹, mientras que las posibles fuentes de las sibilas habría que buscarlas en la obra del taller de Rafael y en los modelos plásticos de Baldassare Peruzzi y Giulio Romano³². De hecho, es remarcable el parecido existente entre las adivinas de Tarazona y los vestigios supérstites de la decoración exterior aplicada por Peruzzi sobre la fachada Este de la villa Farnesina³³. Las grisallas de la capilla mayor, de fuerte sabor clásico e incuestionables tintes humanísticos, marcan el cenit del foco artístico tarazonense a la par que constituyen una de las creaciones señeras del Renacimiento en Aragón.

La serie de personajes del Antiguo Testamento dispuestos en el tramo poligonal precedió, no ya sólo en su concepción, sino también en su materialización a las sibilas de la bóveda del presbiterio. Empezando por Moisés y siguiendo el sentido de las agujas del reloj, vemos al propio patriarca de las Tablas de la Ley —con una ínfula que reza VIDIT RVBRVM MOYSI—, Roboán —ROBOAN PROPHETA—, Jeremías —HR VIDE DOMINE AFFLICTIOMEM MEAM—, Tobías —TOBIA PROPETA—, Jacob —VIDIT IACOB SCALAM—, Isaac —PATRIARCA ISAC—, Abraham —ABRAHAM PATRIARCA—, una pareja de ángeles en el plemento ubicado encima del altar mayor —AVE REGINA CELORVM AVE DOMINA ANGELORVM—, Elías —HELIA PROPHETA—, Samuel —SAMVEL PROPHETA—, Jeconías —IECONIAS PROPH[ETA]—, Ezequías —EZECHIAS PROP[HETA]—, Jonás —IONNAS PROPHETA—, Daniel —DANIEL PROPHETA— y David —IN TIMPANO AT CORO LAVDATE EVM IN CORDIS ET ORGANO.

González pintó, por tanto, siete profetas y un número igual de patriarcas o antepasados de Cristo, completando la serie una pareja de ángeles. Entre los primeros, Jeremías, Elías, Samuel, Jonás y Daniel pusieron su capacidad visionaria al servicio del pueblo de Israel, mientras que Tobías actuó de modo premonitorio al final de su vida, al reiterar los vaticinios de otros vates. Como es usual, también Moisés alcanza tan alto honor por haber transmitido a su gente la Ley en el Sinaí. El grupo de los patriarcas lo componen Abraham, Isaac, Jacob, David, Roboán, Ezequías y Jeconías. Sorprende la falta de rigor bíblico exhibido por el mentor del programa, que atribuye de modo equivocado el don profético a los patriarcas Roboán, Ezequías y Jeconías.

También se aprecian algunas irregularidades en cuanto a la distribución e individualización de las féminas figuradas en el presbiterio. El primer obstáculo estriba en que el número de espacios disponibles, dieciséis,

³¹ TORRALBA SORIANO, F., 1974, p. 20.

³² BORRÁS GUALIS, G., 1987 (II), p. 131, siguiendo un trabajo inédito de Carmen Morte García.

³³ GERLINI, E., 1990, p. 29, fig. 14.

excedía al de sibilas comúnmente admitidas y que la publicación de la obra de Lactancio había dejado en diez, aumentadas poco después hasta doce por Barbieri³⁴. Para salvar esta contingencia las cuatro más próximas al tramo poligonal carecen de identificación y sus cartelas tan sólo aluden a su condición de sibilas. Tomando el mismo orden que en el caso anterior, las adivinas afrescadas fueron la Egipcia —SIBILLA EG[IP]TIA—, la Tiburtina —SIBILA TIBVRTINA—, ¿la Cumana? —[SIBILA CV]MAN[A]—, una sibila de problemática identidad —SIBILLA AGPOPATO—, la Eritrea —SIBILA HERIITREA—, la Cinmeria o Cumea —SIBILA CVMEA—, la Líbica —SIBILLA LIBICA—, una primera versión de la Samia —SIBILLA SAMNIA—, la Europa —SIBILLA HIROPA—, la Frigia —SIBILLA PRIGIA—, la Helespóntica —SIBILLA HELESPONTICA— y, nuevamente, la Samia —SIBILLA SAMNIA—.

Faltan, pues, las sibilas Delfica y Pérsica, constatándose la duplicación de la Samia. No ha sido posible reconocer a la mujer que porta el epígrafe SIBILLA AGPOPATO. Como se ha visto, con la salvedad de David y Moisés, a quienes se otorga un papel preponderante —remarcado por su superior tamaño—, el resto de los personajes porta cartelas identificativas³⁵ que sustituyen los acostumbrados textos proféticos, a veces de complicada exégesis.

Para concluir, al igual que sucede con las del cimborrio, las vidrieras pintadas por González para la cabecera han desaparecido. Su lugar lo ocupa desde 1906 una nueva colección que efigia santos de especial devoción en la ciudad, enmarcados en una arquitectura inspirada en los ventanales renacentes.

Lo que en principio se estimó como simple complemento decorativo de la nueva linterna erigida ante la capilla mayor acabó derivando en una intervención más ambiciosa con la que los capitulares intentaron unificar el aspecto de su iglesia, en la que convivían diversas opciones estilísticas. El «coherente» vocabulario manejado por Alonso González incluye elementos tan poco avanzados como las bóvedas de crucería estrellada o los soportes abalaustrados, a pesar de lo cual consiguió transformar el interior de la Seo en un espacio congruente, en el que la italianísima solución de los frescos de la capilla mayor constituye el principal punto de atención.

Estas pinturas introducen un concepto ornamental típico del Alto Renacimiento en un contexto arquitectónico en donde el lenguaje del gótico final, todavía vigente en el Aragón contemporáneo, pesa más que cualquier cita *al romano*. Es obvio que la erudita lección desarrollada en la escalera mayor del palacio episcopal (1549-1552) no era extrapolable a este ámbito catedralicio, pero a diferencia de lo experimentado por el

³⁴ LACTANTIUS, *Divinum Institutionum Libri*, Subiaco, 1465; BARBIERI, F., *De Sibyllarum et Prophetarum dictis*, Roma, 1481.

³⁵ También en el caso de Jacob se hace una excepción, pues le acompaña un letrero que reza VIDIT IACOB SCALAM.

propio González en la capilla Talavera con extravagantes resultados, ni siquiera se aprecia voluntad de romper con la tradición. El laudable esfuerzo de actualización estilística puesto en marcha por maestre Alonso a la luz de los trabajos de su aventajado colega Pietro Morone no cuajó en el difícil campo de la arquitectura.

Es incuestionable el papel rector de la familia Muñoz en la materialización de la empresa, aun a pesar de que el cabildo acabara asumiendo la decoración de la nave mayor y de los tramos del crucero adyacentes al cimborrio. Este poderoso clan, que retuvo en sus manos la dignidad archidiaconal desde los inicios del siglo XV hasta las postrimerías del XVI, dio hombres tan ilustres como Juan Muñoz *mayor*, camarero de Adriano VI, o Carlos Muñoz Serrano, obispo de Barbastro entre 1596 y 1604. Pero una vez formulada esta premisa, poco podemos aportar para esclarecer hasta qué punto sus decisiones influyeron en la configuración formal del programa.

Provoca cierta decepción el comprobar que Juan Muñoz *mayor*, a quien cabe suponer viajero a la corte pontificia en los albores de la tercera década del siglo y, en consecuencia, espectador del ambiente artístico de la Roma leonina, fuera el responsable directo de la edificación de un cimborrio mudéjar, quizás porque era la única solución posible en el Aragón contemporáneo. Sin embargo, poco sabemos todavía de Juan Muñoz Serrano y de Juan Bartolomé Muñoz Serrano, encargantes de los murales con profetas y sibilas. En todo caso, su aparente cultura humanística carecía del deseable respaldo erudito por lo que a su conocimiento de las Sagradas Escrituras se refiere dados los evidentes solecismos en que incurrir el repertorio tarazonense.



Catedral de Tarazona. Capilla mayor. *David*. (Foto Jesús A. Orte).

REMODELACIÓN DEL PALACIO EPISCOPAL (1549-1560)

TARAZONA

La dilatada historia de la Zuda de Tarazona como residencia episcopal tiene su origen en el pontificado de Pedro Pérez Calvillo¹ (1354-1391). Tras adquirir el inmueble, don Pedro inició un ambicioso proceso constructivo concluido en lo fundamental en tiempos de Juan González de Munébrega (1547-1567). Cuando éste tomó posesión de la diócesis, heredó un palacio en el que alternaban áreas en buen estado con otras ruinosas. Las primeras comprendían básicamente los edificios erigidos por los hermanos Pérez Calvillo y Martín Cerdán (1433-1441), que configuraban una «L» en torno a las actuales calle Rúa Alta de Bécquer y plaza de La Mata, además de una torre en el ángulo sureste. En contraposición, las dependencias apoyadas sobre el cortado que mira al río y hacia la iglesia de la Magdalena presentaban unas condiciones penosas.

Contamos con un testimonio excepcional al respecto. En septiembre de 1543 el concejo de Tarazona, encabezado por el justicia Francisco de Arabiano, interpuso un requerimiento a Luis de Castejón, oficial y vicario general de la diócesis, y a Martín de Saganta, procurador del obispo Hércules Gonzaga (1536-1546), denunciando que la Zuda ofrecía *mucha dirrupcion e daño, assi de cabeça como de pie, en todos los edificios de aquella*. Preocupaba de modo singular la escasa firmeza de los soportes de la zona sobre la antigua judería hacia el Queiles, donde había *quedado imperfecto el pilar et pie de ladrillo que se comenco a hazer para el sostenimiento de la dicha casa, de donde se espera mucho daño y menoscabo de la dicha casa de la Cuda por no repararla* —doc. n.º 6—. Sus interlocutores contestaron alegando que la ciudad carecía de competencias para denunciar la supuesta precariedad y que, además, durante el episcopado de Gonzaga *las dichas casas de la Acuda estan muy mejoradas y reparadas que quando el dicho señor cardenal tomo la posesion de dicho obispado, como es notorio en esta ciudad y obispado* —doc. n.º 7.

¹ AINAGA ANDRÉS, M^a T., 1985, pp. 210-213, doc. n.º 35 y pp. 227-229, docs. núms. 45-46; AINAGA ANDRÉS, M^a T., 1992, pp. 463-469, y pp. 484-488, docs. núms. 3-6.

Da la impresión de que la preocupación concejil estaba bien fundada, pues los argumentos esgrimidos por los representantes de don Hércules, que no llegó a pisar la sede por simultanearla con la dignidad de cardenal de Mantua, suenan a mera retórica. No hay constancia de que la denuncia surtiera efecto y todo indica que cuando González de Munébrega ocupó la propiedad hubo de encarar una situación delicada.

El *corpus* documental exhumado sobre el programa de reformas y mejoras desarrolladas por don Juan es insuficiente y sólo basta para ensayar una reconstrucción aproximada de las etapas del proceso, que a grandes líneas se extendió entre 1549 y 1560. A juzgar por lo conservado, la intervención afectó al ala Sur, ocupada por una prominente torre poligonal —todavía visible— a la que ya por entonces se había adosado un bloque, quizás a finales del siglo XV o comienzos del siguiente. Don Juan mandó levantar el gran corredor que mira al río, volado sobre la peña con ayuda de unos gigantescos arcos de ladrillo y dividido en dos sectores bien diferenciados. Al más próximo a la plaza del Palacio adosó una gran escalera que empalma con el frente occidental, mientras que en el otro se limitó a superponer una nueva fachada a la fábrica preexistente. Una vez cerrado el perímetro del inmueble sólo restaba dar unidad al patio central.

No parece que existiese un proyecto global de la actuación desde el primer momento, pues en tal caso resultaría incomprensible que la fachada hacia el Queiles no se hubiera estructurado de modo unitario. Don Juan debió optar por encargar unidades de obra concretas a maestros locales poco adiestrados en el lenguaje renacentista hasta que la aparición del pintor italiano Pietro Morone introdujera un cambio cualitativo que repercutiría en las zonas pendientes.

La noticia más temprana sobre los trabajos corresponde a 1549 y nos informa de que por entonces el alarife turiasonense Juan de León *el Viejo* afrontaba la erección de la escalera mayor. Tal y como detalla el documento, el obispo Munébrega deseaba *hazer una escalera principal en la casa de la Cuda de la presente ciudat, azia la parte de la torre de la dicha casa siquiere Cuda, vulgarmente llamada la torre d'Ercules* —doc. n.º 16—. No podemos ubicar con exactitud este cubo, hoy desaparecido, pero León se comprometió a que el nuevo elemento no afectaría a su estabilidad, garantizando su solidez por cuatro años.

Es probable que de modo simultáneo se estuviese construyendo la mitad del corredor meridional que abre a la escalera. Esta zona, que incluye las dos alturas levantadas sobre los tres arcos de ladrillo más occidentales, presenta una articulación muy tradicional. La planta noble, con tres ventanas adinteladas, se corresponde con el entresuelo desde el que arrancan los escalones. El piso superior dispone del habitual *mirador* o galería de arcos —ahora tabicados en su mayoría— que apoyan en un antepecho decorado en el frente con bustos dentro de medallones. En el transcurso

de las tareas Morone se incorporó al equipo², pues es al piacentino a quien cabe atribuir la excepcional solución dodecagonal conferida a la cubierta de la escalera, fechada en 1552.

A partir de ese momento Munébrega debió confiarle la dirección y supervisión de las obras. La segunda etapa, consistente en la anteposición de una nueva fachada a la mitad más oriental del frente sobre el Queiles, se concertó con una traza carente de firma pero que resulta difícil adjudicar a otro artífice. Su diseño contrasta con el de la zona aneja a la escalera y, además, no existe nada en Aragón que en justicia sea parangonable. Según el contrato rubricado en marzo de 1555, que preveía la finalización de los trabajos en cuatro meses, fue Juan de León *el Viejo* quien de nuevo asumió las labores constructivas³.

La última y más dilatada fase de las reformas supuso la articulación del irregular patio generado en el corazón del complejo⁴. El convenio para ajustar la empresa con los hermanos Juan y Melchor de León reviste un gran interés, pues contiene la única referencia documental sobre la responsabilidad de Morone en las partes ornamentales. Micer Pietro, testigo del acto notarial, había de dar trazas tanto para la decoración de los antepechos de la planta superior como de las molduras y adornos de puertas y ventanas.

Pero las primeras noticias sobre el patio comienzan dos años antes. En octubre de 1556 el cantero francés Guillaume Brimbeuf recibió el encargo de tallar sus columnas⁵ y en febrero de 1557 se firmó un primer acuerdo para las labores de albañilería con Gabriel Mezot cuyo tenor ignoramos al haberse perdido la pertinente capitulación. Mezot no cumplió con sus obligaciones y fue requerido en agosto para que pusiera manos en la labor⁶, amonestación que tampoco fructificó. En abril de 1558 el prelado decidió acudir a los hermanos León⁷, hijos del maestro de las fases precedentes, por entonces retirado del ejercicio activo. Aunque las partes acordaron la conclusión de la labor para agosto de ese mismo año, lo cierto es que hasta octubre de 1560 no cancelaron el contrato⁸.

Hemos dejado para el final la parte más significativa desde el punto de vista plástico de toda la reforma por las dificultades que reviste su datación: la

² Morone ya había llegado a la comarca del Moncayo en 1551, pues en septiembre doró las puertas bajas del retablo mayor del monasterio de Veruela (CRIADO MAINAR, J., 1992 (II), pp. 527-528, doc. n° 2 [VII]).

³ AINAGA ANDRÉS, M^a T., 1985, pp. 240-242, doc. n° 66.

⁴ ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., y AINAGA ANDRÉS, M^a T., 1981, pp. 175-194.

⁵ CRIADO MAINAR, J., 1988, p. 82, doc. n° 4.

⁶ ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., y AINAGA ANDRÉS, M^a T., 1981, p. 187, doc. n° 1.

⁷ *Ibidem*, pp. 187-190, doc. n° 2.

⁸ *Ibidem*, p. 190, doc. n° 5.

decoración al fresco de la sala de aparato del palacio, conocida desde ese momento como Salón de Obispos. Don Juan González ordenó la representación en sus muros de los eclesiásticos que se habían sucedido al frente de la sede turiasonense desde su instauración. Nos inclinamos por una fecha cercana a 1556, año en que consta la estancia en la ciudad de Morone, su indiscutible autor. Por entonces, el arcedianio Muñoz le encomendó en nombre del prelado la pintura de las puertas del retablo mayor del monasterio de la Concepción junto a una serie de cometidos que nos resultan desconocidos al haber desaparecido el texto dispositivo de la capitulación —doc. n.º 27—. Pensamos que la decoración que nos ocupa bien pudo ser uno de ellos.

Como se advirtió, la intervención de Pietro Morone en los trabajos promovidos por el obispo Munébrega resultó trascendental. Gracias a él la cúpula de la escalera mayor (1552) y el Salón de Obispos (ca.1556) adquirieron su magnífica apariencia renaciente. Otro tanto puede decirse de su participación en el trazado del corredor oriental del frente Sur (1555) y en los elementos ornamentales del patio (1558).

La fábrica de albañilería de la escalera noble debía estar muy avanzada en el momento de la entrada de micer Pietro al servicio de Munébrega, a falta de la espectacular solución cupulada del cierre. El arranque de la cubierta está remarcado por un entablamento que recorre el perímetro del rectángulo delimitado por la caja de la escalera. La transición al círculo se efectúa por medio de cuatro trompas aveneradas dispuestas asimétricamente en los ángulos, a las que cabe sumar otras dos, planas y de carácter ornamental, en medio de los lados largos. Sobre estas grandes conchas apoya un tambor dodecagonal en el que alternan seis edículos —ligera-mente adelantados— sostenidos por hermes serpentiformes alados con un número similar de huecos. La luz penetra por tres de ellos al estar los otros ocultos tras los retratos al fresco del emperador⁹, el príncipe Felipe¹⁰ y el promotor¹¹. Sobre el tambor se volteó una cúpula hemisférica de intradós casetonado que remata en una airosa linterna.

La obra en su conjunto exhala un aire más italiano o francés que español¹². A ello contribuye de modo decisivo el ritmo del tambor, que desarrolla una secuencia edículo-ventana/fresco-edículo que recuerda a la desarrollada en la ornamentación de la galería de Francisco I del palacio de Fontainebleau¹³. También ayuda la ingeniosa trama de la cúpula, cuyos

⁹ CAROLVS V.

¹⁰ PHILIPVS DEI GR[ACIA] FILIVS CAROLI PRINCEPS HISPANIAR[VM]. DVX BVRGV[N]DIE. BRABA[N]CIE COMES. FLAN (...).

¹¹ IOANNES GONCALEZ DE MUNEVBREGA DEI GRACIA EPISCOPVS TIRASONE[N]SIS. ACTV[M] A[N]O 1552.

¹² MOYA VALCAÑÓN, J. G., 1985, p. 271; MARIAS FRANCO, F., 1989, p. 439.

¹³ No conocemos las fuentes gráficas utilizadas por Morone para diseñar estos originales edículos sostenidos por hermes, pero su alternancia con los vanos y los retratos crea un

casetones van disminuyendo en número de lados a medida que se aproximan a la linterna.

Desde el punto de vista escultórico, lo más remarcable son los *ignudi* alojados en las veneras. Muestran al espectador escudos con la heráldica del promotor, pero su tratamiento trasciende el papel secundario asignado comúnmente a este tipo de figuras. Distorsionadas a causa de su incómoda ubicación pero de exquisito modelado y esbeltas proporciones, también evocan la elegante estética manierista de los ciclos belifontianos. Otro tanto sucede con los hermes serpentiniformes, inspirados en las mismas fuentes¹⁴, que Morone utilizará en trabajos posteriores —caso de los frescos de la escalera del palacio Magallón de Tudela.

La identificación de los personajes femeninos incluidos en los edículos del tambor resulta problemática, dado que la mayoría ha perdido sus atributos¹⁵. Aún así puede pensarse en una serie de virtudes entre las que figurarían la Justicia, la Prudencia y, quizás, la Verdad, representadas con iconografías poco frecuentes que remiten a modelos romanos. En su actual estado es difícil saber si la serie obedece a una intención programática. Quizás don Juan pretendió dejar constancia de su adhesión a la monarquía e ilustrar las cualidades que consideraba necesarias para el ejercicio de una misión pastoral que le llevaría a sancionar en calidad de representante del Santo Oficio el cruel auto de fe antiluterano de Sevilla del año 1559¹⁶. El enérgico lema que lucen los escudos de armas de la escalera¹⁷ 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.

No existen precedentes en la arquitectura aragonesa de soluciones parecidas en la manera de cubrir un ámbito de tipo claustral. Los ejemplos conservados o conocidos por fotografías demuestran que la opción más frecuente era el uso de cubiertas planas¹⁸ o de arcos entrecruzados rematados en linterna¹⁹. Por los mismos años se construía en Zaragoza el

ritmo que deriva del concepto ornamental desarrollado en la galería de Francisco I. Este ciclo tuvo una rápida difusión merced al gran número de estampas elaboradas a su sombra en los años cuarenta, dando pie a la creación de un verdadero estilo ornamental, tal y como ha estudiado ZERNER, H., 1972, pp. 112-123.

¹⁴ Como posible fuente conceptual —que no formal— se pueden citar algunos de los modelos de hermes grabados por Jean Mignon (ZERNER, H., 1969, Jean Mignon, núms. 10, 13 y 20).

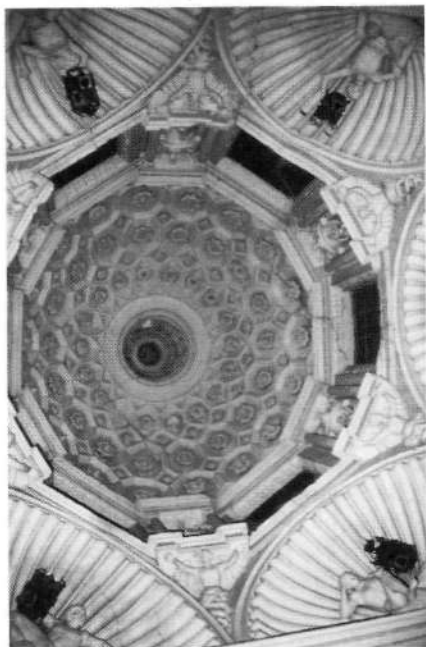
¹⁵ Agradezco al Dr. Fernando Marías Franco sus atentas indicaciones al respecto.

¹⁶ GONZÁLEZ NOVALÍN, J. L., 1980, pp. 215-217.

¹⁷ ESTO NOBIS DOMINE TVRRIS FORTITVDINIS A FACIE INIMICE.

¹⁸ Estudiadas por GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1987, pp. 126-128.

¹⁹ Como la que cubría la escalera del palacio Segura, en Teruel, conocida por la fotografía publicada en LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1922, vol. I, p. 383.



Tarazona. Palacio episcopal. Cúpula de la escalera noble. (Fotos Jesús A. Orte).

cerramiento lúneo hemiesférico de la escalera del palacio Zaporta²⁰ (1550), precedente del realizado en 1554 por Bernat Giner en el palacio Donlope²¹. En fechas recientes se ha señalado su filiación con el artesonado del Salón del Trono de la Aljafería (1493). Comparten con el *alicor* del palacio real el uso de mirador corrido, elemento que han transformado en un tambor de extrema ligereza que sirve como fuente de iluminación indirecta²². Pero más allá de este elemento común, las techumbres cupuliformes constituyen una propuesta novedosa fruto del avanzado tratamiento casetonado de su intradós, directamente inspirado en fuentes clásicas.

Habrà que esperar más de una década para que encontremos auténticas cúpulas, aunque en el ámbito funerario y, como corresponde, desprovistas de tambor²³. El más temprano ejemplo conservado es el cierre de la capilla de la Epifanía de la Seo oscense²⁴ (1565), pero el más conseguido es el de la capilla de la Trinidad de la catedral de Jaca (1573-1574) —doc. n.º 92—. Estas cúpulas, de planta ochavada e intradós casetonado, están volteadas sobre trompas angulares y rematan en linterna.

Para concluir, hay que lamentar la desaparición de la capilla de los Reyes de la iglesia de San Francisco de Barbastro, contratada en 1557 por Pascual de Soria, antiguo discípulo en Tarazona de Alonso González, pues la capitulación permite concluir que se proyectó para ella una cúpula volteada sobre tambor hexagonal rematada en linterna —doc. n.º 33—. Es posible que la cubierta de la capilla Verdeguer constituyera la réplica más cercana de la solución desarrollada por Pietro Morone en la escalera mayor de la Zuda.

Pero todas estas experiencias, tanto las paralelas en el tiempo como las dependientes de la cúpula turiasonense o las ajenas a ella, aportan soluciones mucho más rudimentarias que delatan un conocimiento epidérmico del lenguaje arquitectónico renacentista, muy lejos de la capacidad de asimilación demostrada por el pintor de Piacenza. Su estudio comparativo corrobora una vez más las dificultades de los artífices aragoneses para comprender los fundamentos de un sistema constructivo con el que no estaban familiarizados.

Ninguna de las creaciones del círculo turiasonense llegadas a nuestros días ofrece tal combinación de modernidad en los planteamientos archi-

²⁰ Conocemos la disposición de la caja y el cierre de la escalera del palacio Zaporta gracias al dibujo publicado por PRENTICE, A., 1970, láms. 46 y 47.

²¹ GÓMEZ ÚRDÁÑEZ, C., 1987, pp. 196-197; GÓMEZ ÚRDÁÑEZ, C., 1988 (I), p. 372, doc. n.º 122.

²² GÓMEZ ÚRDÁÑEZ, C., 1993, pp. 106-108.

²³ El uso de la cúpula sin tambor en la arquitectura funeraria española del Quinientos ha sido estudiado por BUSTAMANTE GARCÍA, A., y MARÍAS FRANCO, F., 1982, pp. 103-115.

²⁴ DURÁN GUDIOL, A., 1991, p. 173, nota n.º 48.

tectónico y decorativo. Del mismo modo que el talento de Morone introduce singularidad en el diseño del conjunto, la destreza de las manos de Alonso González proporciona calidad a la talla de los estucos. Un buen argumento a favor de esta última apreciación no documentada la proporciona la similitud entre el friso que recorre la base de la cúpula y el que corona las pinturas murales de la capilla de la Purificación (ca.1553-1555), en la catedral de Tarazona, decorada por maestre Alonso. En ambos frisos los motivos están centrados por bustos incluidos en medallones sostenidos por centauros, mientras que entre las grupas de estos monstruos se colocan sendos niños alados a los lados de un jarrón. Centauros y niños permanecen ligados por delicados tallos vegetales que nacen de las patas de aquéllos para morir metamorfoseados en máscaras al pie de los jarrones. Este hecho no descarta que la paternidad del diseño del friso corresponda a Morone, dado que no se aparta de su vocabulario.

Tampoco ha podido ser documentada la participación de micer Pietro en el Salón de Obispos, evidente tanto desde el punto de vista formal como conceptual²⁵. Al igual que sucede con los estucos de la escalera noble, el acusado italianismo del proyecto hace improbable pensar en su atribución a otro artífice.

Las galerías de retratos episcopales, popularizadas a lo largo del Quinientos, tienen su precedente más claro en la serie de sumos pontífices plasmada en la capilla Sixtina a fines del siglo XV. A la altura de las ventanas se incluyó una serie iniciada por Cristo y San Pedro e integrada por los treinta primeros papas de la Iglesia romana, presentados de cuerpo entero dentro de hornacinas aveneradas²⁶. En España, el ejemplo más temprano lo hallamos en la sucesión de arzobispos efigiados por Juan de Borgoña bajo los frescos que ocupan la parte superior de los muros de la sala capitular de la catedral de Toledo²⁷ (1509-1511). En Aragón, hay constancia de que en 1540 el arzobispo de Zaragoza hizo decorar la *quadra dorada* —actual Salón del Trono— de su residencia *con los retratos de los obispos y arzobispos desta sancta Iglesia*²⁸.

A imitación de las pinturas vaticanas, estos repertorios suelen arrancar de San Pedro, a quien en Tarazona escoltan San Prudencio y San Gaudioso, santos patronos de la diócesis. Los prelados turiasonenses, representados —como en Toledo— de medio cuerpo, se asoman desde un oscuro fondo neutro a unas ventanas enmarcadas dentro de una arquitectura ficticia de dos pisos que recorre la totalidad del perímetro de la estancia. Unas pilastras animadas con motivos *a candelieri* marcan la separación entre los huecos.

²⁵ Esta atribución a Morone fue propuesta por MORTE GARCÍA, C., 1985 (I), p. 293.

²⁶ SHEARMAN, J., 1986, pp. 79-87.

²⁷ Su más reciente estudio en MARÍAS FRANCO, F., 1989, pp. 204-205.

²⁸ ESPÉS, D. de, 1598, f. 796.

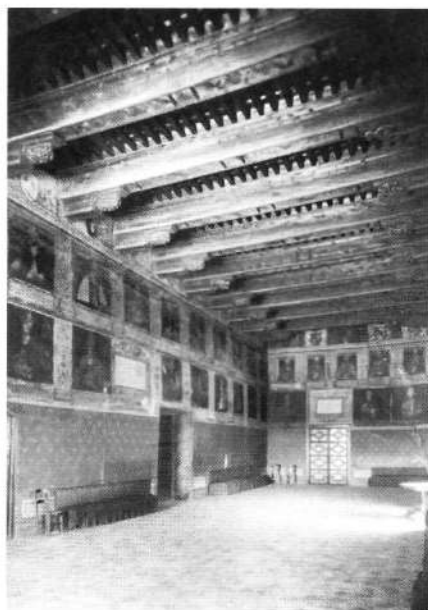
Cada retrato lleva en la parte baja una inscripción latina dentro de una cartela con un elogio del eclesiástico en cuestión, mientras que por arriba, en el hueco libre hasta el alfarje, campean los correspondientes escudos de armas. En el nivel inferior los retratos añadidos en fechas posteriores incorporan la heráldica en uno de los ángulos de la pintura. En la pared presidida por San Pedro el espacio reservado para este cometido lo ocupan el *stenma* de la Santa Sede, dos escudos imperiales y otros dos del cabildo turiasonense. En esta zona se anotó otra inscripción que recorre todo el muro. Morone confeccionó también la arquitectura pictórica del registro inferior pero en el siglo XVII se empezaron a agregar retratos sobre lienzo encolados a la pared que rompen el marco renaciente y restan coherencia al efecto global de la sala.

Al de Piacenza se debe la ejecución de todos los retratos que llenan la galería alta hasta el propio González de Munébrega. Es evidente que la retratística no constituía uno de sus puntos fuertes, pese a lo cual empleó todos los recursos a su disposición para romper la monotonía innata a una serie de este tipo. Para ello dispuso a los prelados en distintas actitudes mirando a uno y otro lado, con las manos sobre el cojín que apoya en el alféizar, bien orando, bien leyendo. También procuró introducir una cierta variedad en las capas pluviales o en las mitras. Pese a ello, la falta de calidad, ya evidenciada en los tres retratos del tambor de la escalera, es la principal carencia de este interesante programa.

También hay que anotar en el debe del trabajo la machacona reiteración de los motivos *a candeliri* que decoran las pilastras de separación entre los encasamientos, pues tan sólo apreciamos la utilización de dos composiciones diferentes. No deja de sorprender esta negligencia dada la fecunda imaginación del artista en este campo.

Falta aludir al lamentable proceso de deterioro que asola al conjunto. Con la salvedad del sector más occidental del muro sur las pinturas no han sufrido daños irreparables, pero la fábrica soporta un estado de conservación calamitoso, visible tanto en amplias áreas de la magnífica cubierta lúnea del siglo XV como en el pandeamiento de los muros. Al igual que otras partes de este vasto inmueble, el Salón de Obispos clama por una urgente restauración sin la cual parece imposible garantizar la preservación de un espacio que en muchos aspectos cabe considerar de excepcional ya no sólo en el contexto del arte aragonés sino de todo el producido en España durante el Renacimiento.

No deja de constituir una paradoja que el único ámbito de la Zuda de Tarazona para el que la documentación testimonia de manera explícita la participación de Morone haya llegado a nuestros días muy alterado. El contrato rubricado en 1558 por el representante del obispo Munébrega con los hermanos León para la obra de fábrica del patio interior puntualiza que el de Piacenza debía de señalar el tipo de labores ornamentales a aplicar sobre los ventanales y puertas anejas al patio. Además, indica que los maestros habían de labrar *el antipecho de la luna conforme a la traça que*



Tarazona. Palacio episcopal. Fachada hacia el río Queiles. Salón de Obispos: vista general y retrato de Juan González de Munébrega. (Fotos Jesús A. Orte).

micer Pietro ha hecho, de obra de yeso. El italiano asistió a la legitimación del acuerdo en calidad de testigo²⁹.

Todas las puertas y ventanas a que hace referencia la carta notarial desaparecieron en fecha desconocida y los restos de la decoración del antepecho perecieron hace escasas décadas como consecuencia de una restauración poco meticulosa, siendo rehecha por completo a partir de moldes nuevos³⁰. Por suerte, conservamos una fotografía anterior a esta intervención que demuestra cómo los motivos actuales imitan torpemente los originales, mucho más variados. No obstante, los nuevos siguen la disposición de los relieves antiguos, integrados por bustos dentro de tondos sostenidos por genios de cola enroscada que muere en mascarones.

La planta superior del patio sufrió una modificación ya en el siglo XVIII que rompió la articulación primitiva —con vanos adintelados— en beneficio de la actual solución cerrada con ventanales. Hay que suponer que si esta zona dispuso en origen de ornamentación, tal y como parece probable, se eliminara en la reforma. La rica decoración que cubre las zapatas líneas de las dos alturas del patio no parece deber nada al trabajo de Morone. Aunque de carácter renaciente, los motivos tallados se inspiran en la tradición local de las décadas anteriores³¹.

²⁹ ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., y AINAGA ANDRÉS, M^a T., 1981, pp. 187-190, doc. n^o 1 [6, 10 y 15].

³⁰ En el Centro de Estudios Turiasonenses se conservan algunos fragmentos de las yeserías originales, rescatadas del derribo (CRIADO MAINAR, J., 1989 (II), p. 185).

³¹ ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., y AINAGA ANDRÉS, M^a T., 1981, pp. 180-185.

DOTACIÓN ARTÍSTICA DE LA CAPILLA ARAGÓN (1550-1556)

CAPILLA DE SAN BERNARDO. CATEDRAL METROPOLITANA DEL SALVADOR. ZARAGOZA

Cuando en 1546 el arzobispo Hernando de Aragón (1539-1575) propuso al cabildo de la metropolitana ampliar a sus expensas la Seo del Salvador con dos nuevos tramos solicitó en compensación la capilla absidal de Nuestra Señora la Blanca para que le sirviera de sepultura, así como otra de las que habían de erigirse de nueva planta para enterramiento de sus deudos y criados¹. Los capitulares aceptaron, pero más adelante don Hernando renunció al primero de los espacios en beneficio de otra de las capillas levantadas a los pies del templo, colindante con la de sus servidores. Según Diego de ESPÉS, la nueva fábrica quedó ultimada en febrero de 1550², aunque la construcción de las capillas se dilató hasta mayo³. Parece que don Hernando deseaba ver concluida su dotación a la mayor brevedad, hasta el extremo de que iba a convertirse en el más importante empeño decorativo abordado por los talleres zaragozanos en el siguiente lustro, que ocuparía a algunos de los mejores pintores y escultores a un ritmo frenético con resultados artísticos desiguales.

Como era de esperar, el antiguo abad cisterciense consagró su capilla a San Bernardo y la de sus familiares a San Benito⁴. Para la primera, amén del retablo, encargó sendas sepulturas destinadas a cobijar sus propios restos mortales y los de su madre, Ana de Gurrea⁵, y para la segunda un reta-

¹ ESPÉS, D. de, 1598, f. 810 v.

² *Ibidem*, f. 842 v.

³ *En este mes de mayo [1550] se acabaron de echar los crueros de las capillas del arzobispo de la obra nueva del Asseo, y de lucir y enladrillar (ibidem, f. 845 v.).*

⁴ La dedicación de la capilla de San Bernardo data del 3-VIII-1557 y la de San Benito de la jornada siguiente (*ibidem*, ff. 895 v.-896 y 896 v.).

⁵ Fueron trasladados desde la iglesia del monasterio de Piedra, en donde había profesado don Hernando (*ibidem*, ff. 767 v.-768).

blo de pincel. Ambos quedaron clausurados con rejados y dispusieron de un suntuoso ajuar litúrgico".

Para 1550 don Hernando había modelado plenamente su gusto artístico. El prelado manifestó una marcada preferencia por la estética clasicista que caracteriza el Primer Renacimiento en Aragón, encontrando en el pintor Jerónimo Vallejo Cósida un perfecto vehículo expresivo para ella. Una opción que, desde luego, hemos de tildar de conservadora. No deja de sorprender su desinterés por las novedades de corte manierista introducidas a partir de la sexta década por artífices como Morone e, incluso, en años anteriores por Peliguet. En todo caso, supo atraerse al pintor aragonés mejor capacitado desde el punto de vista técnico y también el más eficaz para coordinar los proyectos ornamentales que promovió.

Pese a que la documentación descubierta sobre la dotación de las capillas de San Bernardo y San Benito es de inusual riqueza, ninguna fuente identifica al responsable de las abundantes muestras, trazas y patrones empleados tanto para redactar los pliegos de condiciones como para encauzar la tarea. Sólo la obligación suscrita entre el fustero Pedro Lorenzo y el mazonero Pedro de Zarza para la talla de dos columnas de la sepultura arzobispal alude a que el segundo había de trabajar *conforme a la muestra que sobrello se dio em poder de maestre Jeronimo Valejo, pintor*⁶. A éste, que se reservó la pintura de los paneles del retablo de San Benito⁸, cabe atribuir tanto la dirección como el diseño de todos los elementos de arte mueble. No en vano, compareció como fianza del maestro que contrató la sepultura del arzobispo y como testigo en las capitulaciones del retablo. La unidad estructural que muestran estas piezas hace improbable la participación de otros colegas en la fase proyectiva.

Mientras que el rejado y el retablo de San Benito se han perdido⁹, el ajuar de la capilla vecina ha llegado completo a nuestros días —retablo, dos sepulturas y cancel—. La materialización de todas estas piezas se inició a los pocos meses de la terminación de la fábrica arquitectónica, prolongándose hasta marzo de 1556.

La primera obra concertada fue la sepultura del prelado, para la que se requirieron en septiembre de 1550 los servicios del mazonero Bernardo Pérez, que garantizó su conclusión en dieciséis meses a cambio de 16.000

⁶ El inventario en A.H.P.Z., Pedro Sancho, 1557, ff. 733-742 v., (Zaragoza, 13-IX-1557). Existe publicación incompleta del mismo en COLOMINA ESCANERO, L., 1918, pp. 2-19. El arzobispo dotó las capillas con una larga lista de fundaciones pías que hizo poner en letra de molde (PEDRAZA GRACIA, M. J., 1990, pp. 249-251).

⁷ CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 70-71, doc. n° 20.

⁸ ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 26; CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 66-69, docs. núms. 4 a 6, y pp. 73-74, doc. n° 9.

⁹ Sobre la renovación de la capilla de San Benito en 1762, LACARRA DUCAY, C., 1987, p. 351.



Catedral de Zaragoza. Capilla de San Bernardo.
Sepultura del arzobispo Hernando de Aragón. (Foto Archivo Mas).

sueldos. Una semana después percibió los primeros 4.000 y para el 19-XI-1552, superado con amplitud el plazo fijado, había recibido 14.520 sueldos¹⁰, pero hasta el 20-VIII-1553 no otorgó el finiquito¹¹. Bernardo Pérez presentó como valedores al *baxador* Pablo de Arra, al pintor Jerónimo Vallejo, al fustero Pedro Lorenzo y al imaginero Juan Pérez Vizcaino. Está confirmada la participación del cantero Guillaume Brimbeuf, al que Pérez cedió el 30-I-1551 el escuadrado de la arquitectura¹² y la del entallador Pedro de Zarza, que el 11-X-1551 labraba dos de las cuatro columnas del cuerpo¹³.

Tradicionalmente se ha tenido a Bernardo Pérez por el autor material de este mausoleo, pero hoy sabemos que era un mazonero sin cualificación técnica para afrontar en solitario un empeño escultórico tan excepcional. El hecho de que entre los garantes compareciera Juan Vizcaino parece señalarlo como responsable de la parte escultórica, que exhibe un estilo muy cercano a otras obras cuyas documentadas¹⁴.

Cuando la tumba del eclesiástico se encontraba en proceso de realización comenzaron los trabajos de la de su madre. Hemos de pensar que la llevara adelante un equipo humano de dimensiones comparables aunque, por desgracia, disponemos de una información más parca. La elección del maestro recayó en el imaginero Juan de Liceyre, antiguo discípulo de Forment, con quien el procurador de don Hernando rubricó un acuerdo el 30-V-1551 que establecía unos honorarios similares a los del otro monumento y un plazo de entrega menor, trece meses. El artífice, que percibió 4.000 sueldos tras la firma, ya había culminado su quehacer cuando el 27-IX-1553 cobró 2.000 a cumplimiento de pago¹⁵. Entre otros colaboradores, Liceyre contó con el cantero Benet Bodrán para el aparejado del material pétreo tras formalizar el 12-VI-1551 un pacto, resuelto el 2-X-1553 a la finalización de la labor¹⁶.

Aún faltaba la que, sin duda, había de convertirse en la joya del conjunto. El retablo de la capilla fue confiado el 9-X-1553 al escultor Pedro Moreto¹⁷, que para entonces debía haber ultimado la sepultura del abad Lope Marco (ca.1551-1553), en la capilla de San Bernardo de Veruela.

¹⁰ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 163-167; CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 22-23, nota nº 32.

¹¹ ESPES, D. de, 1598, ff. 869 v.-870.

¹² CRIADO MAINAR, J., 1988, p. 81, doc. nº 1.

¹³ CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 70-71, doc. nº 20.

¹⁴ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 99-101.

¹⁵ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 103-106; CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 24, nota nº 35.

¹⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 37, doc. nº 28; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 165-166, doc. nº 33, y p. 67, doc. nº 35.

¹⁷ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 169-172.



Catedral de Zaragoza. Capilla de San Bernardo. *Sepultura de Ana de Gurrea*. (Foto Archivo Mas).

Como en los sepulcros, Pedro dispuso para el aparejado de los cantos de alabastro de un piedrapiquero, Juan de Amezcueta¹⁸. Tanto el contrato con el escultor como el establecido entre éste y el cantero fueron protocolizados en la misma jornada, concurriendo a ambos actos Vallejo. Moreto recibió un tercio de los 30.000 sueldos estipulados ese día, otros 6.000 el 14-X-1554 y una cantidad idéntica el 7-II-1555. Desconocemos la fecha de la liquidación, pero el 26-VI-1555 aún ingresaba 4.000 sueldos en parte de pago¹⁹. A su vez, satisfizo al cantero los 6.000 prometidos en cuatro fracciones que alcanzan hasta el 11-IX-1555.

Mientras los trabajos de dotación escultórica y pictórica de las capillas avanzaban a plena satisfacción del promotor, éste solicitó al rejero Guillén Tujarón la confección de sendas estructuras metálicas para clausurarlas, al parecer sin que mediara escritura pública, pues los albaranes despachados por el bearnés no refieren su existencia. Las noticias reunidas abarcan un arco cronológico comprendido entre el 6-IX-1552, momento en el que el maestro obtenía 6.000 sueldos *en parte de pago de la rexa o rexas que hago para su ilustrísima y reverendísima señoría*²⁰, y el 2-III-1556, cuando ESPÉS da cuenta de que habían sido asentadas tras pagarse 1.800 escudos por ellas²¹. Los cinco albaranes localizados totalizan 19.000 sueldos²², lejos de los 36.000 en que el cronista fija su valor, por lo que el maestro hubo de obtener otras cantidades de las que no contamos con refrendo documental.

La reja de la capilla de San Bernardo, la única que se conserva, es una pieza clave para valorar el alto nivel técnico alcanzado en esta disciplina por los profesionales activos en Aragón en la segunda mitad del siglo XVI, aun a pesar de que la rejería nunca gozó aquí del trato preferencial que disfrutó en otras áreas peninsulares. A juzgar por los datos que suministran las fuentes, pintores como Vallejo, autor del diseño de rejados como los desaparecidos de la Santa Capilla del Pilar²³ (1538) o de San Vicente de la metropolitana²⁴ (1539-1541), jugaron un papel capital en la incorporación de las novedades renacentes.

Sirviéndonos del argot retablístico, cuatro pilares de sección cuadrada dividen verticalmente el rejado en tres calles, de las que la mayor es más ancha y cuenta con un remate ornamental con la heráldica del promotor. Consta de tres órdenes de balaustres separados por entablamentos que

¹⁸ Documento avanzado por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 23, nota nº 33; publicado íntegramente por MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 199-200, doc. nº 99.

¹⁹ Los tres primeros fueron dados a conocer por ABIZANDA BROTO, M., 1915, p. 172; para el último, CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 23, nota nº 33.

²⁰ ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 238.

²¹ ESPÉS, D. de, 1598, f. 887 v.

²² CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 26, nota nº 42.

²³ ABIZANDA BROTO, M., 1915, p. 281.

²⁴ CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), p. 33 y 60-62, doc. nº 7.

definen un número similar de pisos y el acceso se efectúa por las dos primeras alturas de la calle central, que hacen la función de puertas. El entablamento que corona el piso inferior está concebido como una simple faja decorativa que no interrumpe el desarrollo vertical de los pilares, por lo que estimamos más correcto hablar de dos pisos, correspondiendo el más bajo a la suma de las alturas inferiores.

Los balaustres de cada uno de los pisos obedecen a un esquema diferente. El frente de los pilares y de los frisos está recorrido por una rica decoración de grutesco. Mientras los elementos verticales presentan los característicos motivos *a candelieri*, los horizontales exhiben otros en relieve sobre los campos, distintos en cada uno de los niveles.

Hay que remarcar la novedad que supuso la sustitución del hierro forjado, material habitual para la confección de rejas, por el bronce y el latón²⁵. Estas aleaciones permiten un trabajo más delicado en el que cobra mayor protagonismo la parte ornamental, ejecutada en esta ocasión con gran exquisitez. No obstante, el alto costo de las mismas limitó su uso en Aragón a obras tan excepcionales como la que ahora nos ocupa.

La dotación artística del recinto obedece a un diseño unitario, como evidencia la solución arquitectónica conferida tanto al retablo como a las sepulturas, derivada de las tradicionales estructuras en tríptico, uno de los esquemas más reiterados por la retabística aragonesa del Primer Renacimiento²⁶. En los tres casos el cuerpo aparece vertebrado a partir de un orden que distribuye la superficie en tres encasamientos con predominio del central, de mayor anchura y prolongado en semicírculo sobre el entablamento. En el retablo este remate interrumpe la arquitectura y en los sepulcros el adelantamiento de las calles laterales —transformadas en edículos— logra un efecto muy similar.

En las tres piezas un gran zócalo separa el cuerpo del basamento. En el retablo éste se compone de un banco muy desarrollado que apoya en el sotabanco, mientras que en las sepulturas encontramos aquí las camas funerarias, prolongadas en los extremos con un panel ornamental que hace de sotabanco. La ausencia de banco en estos verdaderos sepulcros retablo hace que el retablo mayor alcance una altura superior que ayuda a jerarquizar los tres elementos que integran la dotación de la capilla. Como último factor de diferenciación, el retablo dispone de un complejo coronamiento en el que prevalece lo ornamental sobre lo arquitectónico que suple al tradicional ático con un efecto de gran plasticidad. Aunque la fábrica no tiene guardapolvo, el espacio libre de los laterales alberga unas estructuras verticales divididas en cuatro pisos que incluyen retratos genuflexos de monarcas a la parte de la Epístola y de los cuatro arzobispos de sangre real en la del Evangelio. Esta solución, sin precedentes en Aragón,

²⁵ Cuestión analizada por OLAGUER-FELIU ALONSO, F. de, 1980, pp. 41-42.

²⁶ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 108-109.

sería retomada una década después por Vallejo —su más que probable mentor— con otro propósito en el retablo de Trasobares²⁷ (1566).

En todas las piezas del panteón se ha hecho uso de soportes retallados de orden corintio, aunque en el retablo los dos tercios superiores del fuste aparecen acanalados. El clasicismo de los capiteles del último contrasta con el hiperdecorativismo de los de las tumbas. Tanto en el enterramiento de don Hernando²⁸ como en el de su madre²⁹, el frente libre de la cama lo ocupan cinco hornacinas aveneradas separadas por pilastras con figuras de virtudes en el primer caso y de santas vírgenes en el segundo.

Llama la atención el protagonismo que adquieren los elementos decorativos. Aunque no invaden zonas que no les son propias, han sido tratados de tal modo que cobran casi tanta relevancia como las esculturas de bulto o los relieves. El gusto por lo ornamental que caracteriza las mazonerías aragonesas de las décadas precedentes se transforma aquí en exceso que llena frisos y zócalos pero, sobre todo, abarrota los soportes.

En muchos aspectos la ornamentación de la capilla de San Bernardo supone una renovación. Hallamos guirnaldas, serafines, máscaras, calaveras, niños desnudos, músicos, jinetes, antropomorfos, animales fantásticos como hipocampos, o reales como caballos y panteras, cartelas y telas colgantes. La escultura del período anterior contemplaba ya parte de este vocabulario, pero ahora se articula con un discurso narrativo muy novedoso que evoca repertorios tan sugestivos como el del retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada³⁰ (1537-1540).

De todas las piezas es la sepultura de doña Ana la que soporta una decoración más fantástica. No hay que olvidar que tras su matrimonio con la viuda de Nicolás de Lobato, Juan de Liceyre debió heredar los modelos y dibujos de este gran mazonero, autor en los años cuarenta de piezas con decoraciones vanguardistas de esta naturaleza. No es casual que muchos de los motivos que amenizan la tumba reaparezcan en el retablo mayor de

²⁷ CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 84-86, doc. n.º 16.

²⁸ La cama luce esta inscripción: D[OMINO] FERDINANDO AB ARAGONIA ALMAE HVIVS ECCLESIAE ARCHIE[PISCO]PO GENERE DOCTRINA MORIB[VS] ILLVSTRIS[IMIS] QVI EAM NEC SOLAM AMPLIFICAVIT AEDIFICIIS LOCUPLETAVIT DONIS EXEMPLIS MIRIFICE ILLVSTRAVIT.

«Al señor Hernando de Aragón, arzobispo de esta Santa Iglesia, de estirpe, educación y costumbres muy distinguidas, que amplió [esta iglesia] de fábrica, y no la única, la enriqueció con regalos y la embelleció maravillosamente con obras de arte».

²⁹ En la urna se colocó el siguiente epitafio: D[OMINAE] ANNAE A GURREAE NOBILI PIAEQVE MATRI FI[LIVS] ILLVSTRIS[IMVS] AC PIENTISS[IMVS] FERD[INANDVS] ARAGO[NEVS] CAESARAVG[VSTAE] ARCHIEPISCOPVS A[NNO] M. D. L. II.

«A doña Ana de Gurrea, madre noble y piadosa, su hijo, muy distinguido y piadoso, Hernando de Aragón, arzobispo de Zaragoza. En el año 1552».

Agradezco la traducción de estos epitafios a M^a Pilar Berberana Huerta.

³⁰ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y ORBE SIVATTE, A. de, 1991, pp. 55-67.

Almudévar (1555-ca.1558) y en el banco del de la Seo de Barbastro³¹ (1558-1560). Mientras que en el retablo y en la sepultura de don Hernando parece probable la intervención de Jerónimo Vallejo en la preparación de los temas ornamentales, en el otro monumento no se antoja imprescindible.

En el programa iconográfico del panteón se advierte una intencionalidad poco habitual en el Aragón contemporáneo. Podría haber sido elaborado por el propio prelado, un culto humanista muy interesado por las disciplinas históricas que siempre manifestó una gran preocupación por sus responsabilidades pastorales³².

Los compartimentos del retablo, culminado por la Visión de San Bernardo, contienen episodios de la infancia de Jesús —Nacimiento, Presentación en el Templo, Circuncisión, Matanza de los Inocentes y Jesús ante los Doctores— completados por cuatro pequeños medallones en la zona baja del cuerpo. Los santos obispos visigodos Eugenio, Leandro, Isidoro e Ildefonso sustentan el peso del programa desde sus hornacinas, sitas en el frente de los pedestales del banco, mientras cuatro santos pontífices lo coronan en el ático. Un tondo con la Trinidad sobre un pequeño relieve con el Bautismo del Señor concluye la fábrica. En los tarjetones de los laterales, a la parte del Evangelio se acomodan bajo la divisa *TRIVNFVS ECCLESIAE* los cuatro arzobispos cesaraugustanos de la casa real —Juan I, Alonso, Juan II y el propio Hernando—, y en el lado de la Epístola el título *IN HOC SIGNO VINCIS* encabeza las estatuas orantes de Alonso V, Juan II, Fernando II y Carlos V.

Sobre la cama sepulcral de don Hernando, que aloja en sus hornacinas alegorías de la Fe, la Esperanza, la Caridad, la Prudencia y la Justicia, carga un retablo presidido por el Crucificado ante el que reza genuflexo San Jerónimo en presencia de San Juan Evangelista y San Pablo. En las calles laterales se sitúan los obispos San Valero, patrón de la diócesis, y San Blas, coronados por los diáconos San Lorenzo y San Vicente. Mientras tanto, en el ático acaece el Juicio Final. En la tumba de doña Ana unas santas vírgenes —entre ellas Cecilia, Catalina de Alejandría y Margarita— reemplazan a las virtudes. Tanto la casa central como el ático del retablo están dedicados a la santa epónima de la difunta —Sagrada Familia y Natividad de María—, flanqueadas por el Precursor y Santiago apóstol en el cuerpo, y Marta y María en los tondos emplazados sobre el entablamento.

El núcleo del programa, de fuerte sabor contrarreformista, arranca del mausoleo arzobispal. Según narra su retablo, la salvación del alma es posible merced al misterio de la redención obrado por Cristo en la cruz, llave del Juicio Final. La intercesión de los Santos en favor de los hombres

³¹ PANO RUATA, M. de, 1906, pp. 812-819; PANO RUATA, M. de, 1909, pp. 3-12.

³² Esta lectura iconográfica resume la de CRIADO MAINAR, J., 1993 (II), pp. 89-90.

desempeña también un papel señalado. La inclusión de dos santos preladados, entre ellos el patrón de la diócesis, puede hacer referencia al destacado rol pastoral que les asignó el Concilio de Trento.

El retablo, transformado en palestra para la ostentación de los orígenes regios de don Hernando, llama la atención por su insistencia en la infancia de Jesús, un tema no demasiado usual pero en sintonía con la Visión que preside el mueble. La aparición de santos —en este caso obispos— vinculados a la pretérita gloria de la recién unificada monarquía hispana que se intenta resucitar convierte a la capilla en foco de propaganda institucional. No pasa desapercibida la trascendencia concedida a la colaboración entre la Iglesia y la monarquía. La iconografía de la tumba de doña Ana insiste en las virtudes que deben adornar a toda mujer cristiana.

De modo paralelo, en los frisos se desarrolla una desbordante iconografía decorativa de ascendente romano a base de niños que juegan y luchan entre sí, cabalgan sobre animales reales —panteras y caballos— o fantásticos —hipocampos—, tiran de carros o soportan guirnaldas. Se ha interpretado la misma como una aplicación del motivo clásico de la *paidia*, habitual en sarcófagos romanos de carácter dionisiaco. La «alegría báquica» que ilustran éstos pasa a simbolizar en su reutilización cristiana una iniciación en los goces del más allá³³.

Como es lógico, la unidad que inspira el discurso iconográfico de las piezas que integran la dotación mobiliaria de la capilla, extensible también al diseño arquitectónico e, incluso, al vocabulario ornamental que utilizan, no afecta al estilo de la escultura de cada una de ellas.

Desde el punto de vista formal³⁴, la pieza cumbre es el retablo. Pese a su juventud, Pedro Moreto era el escultor aragonés vivo de más valía, dotado de una excepcional capacidad narrativa y de gran destreza técnica. No obstante, sus códigos figurativos resultan arcaizantes para los años centrales del siglo XVI, alineándose con la tradición cuatrocentista introducida por su padre en Aragón en la década de 1520.

Las imágenes del retablo reiteran los arquetipos creados en la sepultura del abad Marco, caracterizados por el recurso a un canon corto que genera figuras de fuerte volumetría, en las que los paños juegan un papel configurador básico dejando entrever unas ampulosas anatomías. El gusto por el detalle les proporciona un aire de lujo poco común, pero la principal virtud de maestro Pedro es su perfecto dominio de la técnica del relieve. En las escenas de las casas del banco, pese a su reducido tamaño, incluye un elevado número de personajes en grupos magníficamente resueltos con una exquisita gradación de planos, fundamental para transmitir la

³³ REDONDO CANTERA, M^a J., 1987, pp. 207-208; CRIADO MAINAR, J., 1993 (II), p. 90.

³⁴ Los análisis formales de las piezas escultóricas que componen la dotación de la capilla siguen las conclusiones presentadas por HERNANDEZ MERLO, A., *et al.*, 1992, pp. 113-116.



Catedral de Zaragoza. Capilla de San Bernardo.
Retablo. Adoración de los pastores. (Foto Archivo Mas).

sensación de perspectiva. Nada en el pausado, sereno y armónico estilo de Moreto permite atisbar que el lenguaje artístico imperante en el panorama del momento deriva del primer manierismo italiano. No emplea tratamientos anatómicos de musculación exagerada, posturas antinaturales o efectos inesperados. El suave contraposto de sus figuras sugiere armonía y nunca tensión.

Juan de Liceyre efectuó en la tumba de Ana de Gurrea un trabajo de menor alcance que evidencia su relación estilística con Forment en los tipos humanos aunque, en general, les aplica un canon más alargado que apunta cierta modernidad. En la misma línea se sitúa el intento de proporcionar sensación de movimiento a las figuras exentas, bien resueltas. Destacan las incluidas en las hornacinas del frente de la cama, auténticas matronas dotadas de fuerte volumetría por medio de pliegues rígidos y angulosos, bien distintos de los utilizados por Moreto. Sus limitaciones quedan claras en la Sagrada Familia, pues no logra componer un relieve con intención narrativa, contentándose con acumular figuras de manera rígida y ordenada con un desenlace poco feliz marcado por la isocefalía. La técnica es más rudimentaria que la de Moreto y en ningún momento se aprecia capacidad real para plasmar una composición variada y rica en planos. Los relieves de Liceyre carecen de la gradación y sutileza de los de su joven colega.

Hasta fechas recientes no ha sido posible definir la personalidad artística de Juan Pérez Vizcaino, un imaginero formado en el taller de Gabriel Joly que desarrolló una actividad muy intensa entre 1530 y 1555. No está documentada su participación en la sepultura del arzobispo, pero el marcado parentesco estilístico de la imaginería de esta obra con otras salidas de sus manos la hace incuestionable.

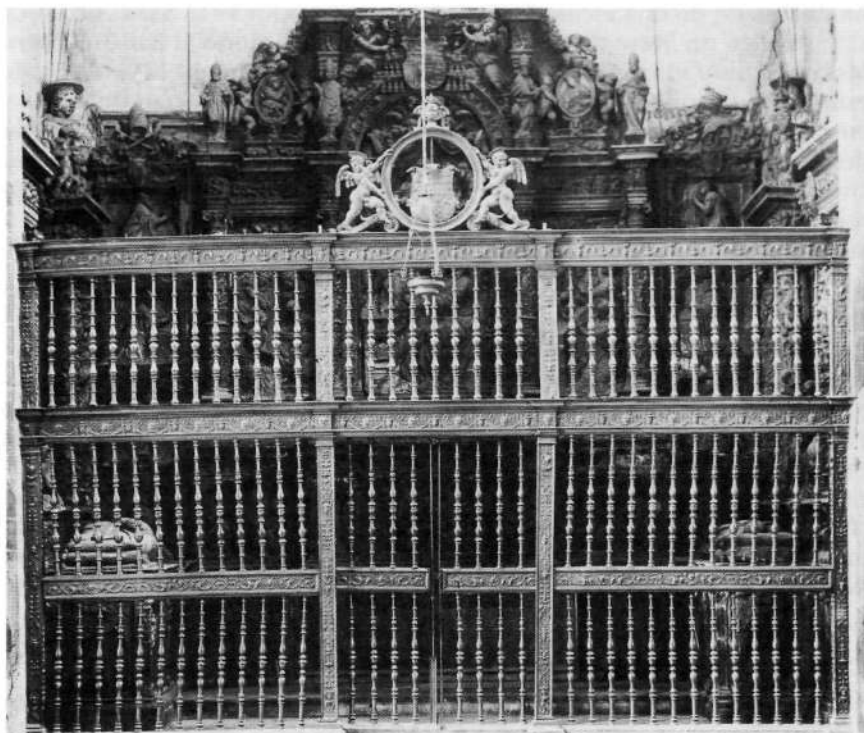
Sin duda, Vizcaino se responsabilizó de todas las imágenes y relieves del retablo. Como indicamos en otra ocasión³⁵, las imágenes de San Blas y San Valero son réplicas de los bultos de San Agustín y San Raimundo del retablo mayor de Roda de Isábena³⁶ (1533-ca.1536). Todas son figuras estilizadas, sujetas a un canon alargado y dispuestas en posturas muy naturales que no ocultan cierto estatismo. El escultor viste sus imágenes con paños angulosos que dejan un pliegue característico a la altura de la rodilla, envolviéndolas sin dejar traslucir la anatomía. No menos propios son los rostros, angulosos e idealizados, de nariz recta, mentón prominente y pómulos sobresalientes. No podemos juzgar su capacidad para organizar escenas, pues casi todas sus piezas conservadas son imágenes exentas. En la metropolitana el grupo central del retablo, compuesto por un gran Crucificado con San Jerónimo penitente y los Santos Juan y Pablo imploran-

³⁵ *Ibidem*, pp. 115-116.

³⁶ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 141-143; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 150, doc. n.º 7.

tes, apenas da pie para valoraciones de esta naturaleza. El Juicio Final del remate, de interés superior, está más cerca del estilo de Pedro Moreto, al servicio de Vizcaíno hasta marzo de 1551.

La capilla Aragón constituye el más acabado exponente de la estética defendida por la generación que protagonizó el tránsito al Segundo Renacimiento en las artes plásticas aragonesas. Con independencia de la calidad individual de cada una de las obras que la integran, todas ellas derivan de los modelos introducidos por los grandes creadores del Primer Renacimiento, con unos resultados de notable coherencia pero claramente conservadores. Esta valoración, no obstante, no debe ser extendida al novedoso vocabulario ornamental desplegado ni al papel director desempeñado por el pintor Jerónimo Vallejo.



Catedral de Zaragoza. Capilla de San Bernardo. *Rejado*. (Foto Archivo Mas).

RETABLO MAYOR DE SAN MIGUEL (ca.1550-1557)

CAPILLA MAYOR.

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MIGUEL. PARACUELLOS DE JILOCA

Entre las obras de arte reunidas en el templo parroquial de San Miguel de Paracuellos de Jiloca destaca tanto por sus proporciones como por su importancia el retablo mayor. Pese a ser uno de los conjuntos plásticos más interesantes realizados en Aragón en los años centrales del siglo XVI, ha disfrutado de una escasa fortuna bibliográfica. En 1948 SANZ ARTIBUCILLA¹ publicó un breve artículo periodístico identificando al italiano Pietro Morone como el responsable de su pintura y planteando la relación de este trabajo con las otras obras que por entonces se conocían del pintor, en particular el retablo mayor de San Miguel de Ibdes. Casi medio siglo después seguimos sin poder aportar novedades relevantes sobre el proceso constructivo del mueble, aunque estamos en condiciones de precisar algo más su cronología y las causas que forzaron a los vecinos de Paracuellos a encargar una empresa tan onerosa.

En el transcurso de una visita pastoral al arcedianado de Calatayud fr. Miguel de Sangüesa, auxiliar del cardenal Hércules Gonzaga, pasó revista al estado de nuestra iglesia. A pesar de que el visitador no prestó excesiva atención al gran acervo retabístico que ya por entonces albergaban los templos de estas prósperas comunidades, al llegar el 17-V-1546 a Paracuellos se vio forzado a consignar en una breve nota que la parroquia carecía de retablo mayor por haberlo destruido un incendio². La puntualización ofrece un término *post quem* seguro para la ejecución de su mazonería e imágenes. Hay que suponer, pues, que la parte escultórica fuera materializada en los años inmediatos, tal vez hacia 1550, y que para fines de 1552 estuviera concluida puesto que una carta notarial nos permite

¹ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1948, s. p.

² *Item visitavit altare maius et reperit aram consecratam et tres mapas, copertorium roli et pro frontali velum templi, duo tapetia et sine retabulo, ex eo que fuit ygne combustum. Fuit provisum que fiat frontalis senctum* (A.E.T., Sección de Visitas Pastorales, Visita pastoral al arcedianado de Calatayud de 1545-1546, s. f.) (Paracuellos de Jiloca, 17-V-1546).

descubrir que el 12-XII-1552 Morone residía en el lugar³. Esta data bien pudiera marcar la finalización de la fábrica lúnea y el arranque de las tareas pictóricas, pues en los ejercicios siguientes disponemos de varias pruebas, directas o indirectas, que sitúan al italiano en Paracuellos, habiendo constancia de que el 24-IX-1557 el conjunto estaba ultimado.

Así, sabemos que el 15-VII-1554 el concejo de la localidad le cedió un censo de 400 sueldos de renta con 8.000 de propiedad, redimible previa liquidación de su importe íntegro. Esta era una fórmula de pago bastante habitual cuando la institución promotora no contaba con liquidez para hacer efectivo el precio y micer Pietro se sirvió de ella para cobrar sus deudas en diversas ocasiones. Precisamente, la noticia se incluye en el contexto de una procuración del pintor a favor de Esteban Alconchel, vecino del lugar, para que negociara con los regidores la cancelación del censal⁴.

Para el 24-I-1556, en un momento en que ya había contratado el dorado y las puertas del retablo mayor de San Miguel de Ibdes⁵, Morone seguía avecindado en Paracuellos y, por tanto, cabe pensar que retenido por motivos profesionales. El pintor simultaneó sus compromisos allí, que amén del mayor de la parroquia alcanzaban al retablo de San Miguel de la ermita de Santa María, con otros en Tarazona, en donde tenía a su cargo el retablo mayor de las concepcionistas (1554-1556) —docs. núms. 24 y 27.

La última mención data del 24-IX-1557, cuando micer Pietro recibía en Tarazona 2.000 sueldos en parte de pago de nuestra máquina. Se da la anómala circunstancia de que conservamos este documento en dos redacciones distintas, pues además de la publicada, anotada en el protocolo de 1557 de Juan de Marquina⁶, existe otra legitimada la misma jornada por el notario Pedro de Silos. Esta versión añade unas pequeñas precisiones, al indicar que la suma satisfecha al pintor formaba parte de un total de 8.000 sueldos que los ediles de Paracuellos habían de abonarle en virtud de un convenio formalizado ante Domingo López, notario de la población, por el retablo que había entregado para la iglesia parroquia⁷.

El mueble se desarrolla sobre una planta de tres planos adaptada al perfil poligonal del ábside gótico. Cuenta con un sotabanco profusamente decorado en el que alternan paneles ornamentales y temas heráldicos. A

³ El escribano identifica al testigo 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).

⁴ A.H.P.T., Pedro de Silos, 1557, ff. 159 v.-161, (Tarazona, 25-XI-1557).

⁵ Ajustado el 13-VIII-1555 (GALLAY SARAÑA, J., 1945, pp. 8-9).

⁶ Documento dado a conocer por SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1948, s. p.; transcrito en su literalidad por MORTE GARCÍA, C., 1985 (II), p. 304, doc. n^o 29.

⁷ Interviene como testigo del acto el pintor Domingo de Yanguas (A.H.P.T., Pedro de Silos, 1557, ff. 111 v.-112) (Tarazona, 24-IX-1557).

cada parte del sagrario hay tres compartimentos con pinturas separados por entrecasas que cobijan hornacinas aveneradas. El tabernáculo es una pieza de gran efecto que invade en parte la casa mayor. Sus laterales denotan una inequívoca factura romanista, pero tanto el frente como el interior obedecen a una reforma dieciochesca.

El cuerpo presenta una articulación bastante compleja, con dos niveles definidos por otros tantos órdenes pseudocompuestos de cinco calles. En la parte superior se dispone el remate por medio de un tercer nivel que afecta a las tres calles del plano central y sirve de asiento a la casa del Calvario. Las calles exteriores de la primera bancada y todas las de la segunda —a excepción de la central— se dividen en dos alturas que albergan paneles pictóricos. Las otras alojan piezas de imaginería para configurar una gran calle mayor presidida por San Miguel. Sobre el arcángel se ubica la Coronación de la Virgen, mientras que a los lados de la titular sendas hornacinas acogen figuras de los Santos Juanes. El resto de las casas del retablo, con la salvedad del Calvario y el ostensorio, exhiben tablas con episodios marianos y la narración de la historia de San Miguel en el cuerpo y escenas de la Pasión en el banco.

La traza del mueble deriva de las propuestas más novedosas elaboradas durante la quinta década en los obradores zaragozanos⁸. En su creación se tuvieron en cuenta al menos los retablos mayores de La Fresneda (1539), Fuentes de Ebro (ca.1541-1545) y Veruela (1540-1544), dependiendo la solución de la imaginería del piso noble del cuerpo del titular de Híjar (1534). La alternancia de casas y entrecasas en el banco está presente tanto en Veruela como en Fuentes. Juan de Moreto ensayó la agrupación de dos alturas de pinturas en un solo piso en Híjar y, de forma más próxima a nuestra pieza, en La Fresneda, aunque en la localidad del Jiloca este recurso está manejado de modo más coherente, generando la percepción visual de falso orden gigante. El remate piramidal reproduce los de La Fresneda y Fuentes de Ebro. Ninguno de los modelos citados iguala las proporciones del retablo de Paracuellos y, en consecuencia, su efecto escenográfico. En obras inmediatamente posteriores de magnitud similar, como el retablo mayor de San Miguel de Ibdes (1555-1557), se abandonarían algunas de las propuestas menos tradicionales en aras de una superior coherencia arquitectónica.

Uno de los aspectos más significativos de la estructura línea radica en el gran protagonismo otorgado a la talla ornamental. Un exuberante repertorio decorativo recorre molduras, frisos y guardapolvos, articulando composiciones muy originales en el frente de las hornacinas y en los paneles del sotabanco. Los soportes abalaustrados del cuerpo constituyen un auténtico alarde de variedad. El mueble denota la intervención de gubias poco hábiles, con unas zonas aceptablemente resueltas —en especial, el banco— y otras bastante toscas.

⁸ SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, p. 199.

En el sotabanco, de talla muy descuidada, alternan los paneles heráldicos con otros ocupados por complejas composiciones de marcada simetría, centradas en torno a medallones o panoplias que soportan un vocabulario a base de aves afrontadas, máscaras, centauros, antropomorfos, hipocampos, escilas y otros monstruos fabulosos.

El sector más logrado es el banco, único en el que no se aprecian repintes. Aquí la decoración figurativa cubre el basamento, las enjutas de los arcos que enmarcan las tablas pintadas y las láureas con medallones de las entrecasas. Mientras que los frisos del entablamento portan querubines, en las otras partes se ha recurrido a un lenguaje a tono con el sotabanco, en el que sobresalen los seres fantásticos afrontados en el frente superior de las casas. Aunque la talla carece de una clara gradación de planos, el esgrafiado y las matizaciones estofadas contribuyen a realzar su volumen.

En contraste, el repertorio desplegado en el cuerpo es más restringido y, además, el grosero repinte que empasta muchas zonas resta volumen a la talla. Entre lo más feliz hay que colocar los soportes, a mitad de camino entre columnas abalaustradas y retalladas, con una decoración coherente con la de la parte inferior. Tanto el guardapolvo como las retropilastras lucen trofeos de máscaras, frutos, panoplias, ínfulas y querubines.

La policromía original sólo subsiste en el banco, los guardapolvos, las columnas del primer nivel del cuerpo y parte de las pilastras de este sector. Podemos suponer que en principio todos los soportes estuvieran dorados y contaran con matizaciones en morado y azul sobre las tallas. Los guardapolvos presentan los campos cubiertos de azul y sobre ellos se han obtenido esgrafiados de oro que crean una tupida trama vegetal. El friso del banco luce un tratamiento similar, pero con el rojo como color de base. Lo más destacado son, no obstante, las minuciosas labores de esgrafiado efectuadas sobre los motivos ornamentales que ocupan el frente de los remates semicirculares de las casas del banco, que ayudan a graduar el volumen de la talla a base de punteados, rayados y temas vegetales. No se vislumbra la aplicación de decoraciones a punta de pincel en ninguna zona.

El verdadero mérito del retablo reside en su rico repertorio de pincel, constituido por una veintena de tablas y las monumentales puertas de lienzo instaladas para clausurarlo en los tiempos litúrgicos de adviento y cuaresma.

En origen el banco disponía de seis encasamientos con escenas de la Pasión, amén de ocho pequeñas medallas con bustos por remate de las entrecasas. Falta la tabla con la que arrancaba la narración, sin duda dedicada a la Oración en Getsemaní, y el relato se inicia en la actualidad con el Beso de Judas, prosiguiendo con Cristo ante Anás, la Flagelación, Ecce Homo y la Caída. En el cuerpo se distribuyen doce tablas más, a las que aún cabe sumar otras dos del coronamiento. A la parte del Evangelio encontramos temas marianos como los Desposorios de la Virgen, la Visita-

ción, el Nacimiento, la Adoración de los Magos, la Circuncisión y la Huida a Egipto. El lado de la Epístola está consagrado al titular del retablo, con representaciones del Juicio Final, la Expulsión de Lucifer y los ángeles rebeldes, tres episodios sucesivos de la leyenda del Monte Gárgano —muy a propósito con el escarpado paraje sobre el que se yergue el templo—, el milagro de la parturienta y San Miguel vencedor del Anticristo.

La materialización de este vasto ciclo hubo de exigir un gran esfuerzo a Morone que, sin duda, cedió partes sustanciales a sus colaboradores⁹. La ejecución es irregular, con notables diferencias de unas pinturas a otras. La gruesa capa de barnices y suciedad acumulada sobre las tablas impide valorar las calidades cromáticas, muy oscurecidas, y dificulta la correcta apreciación de los detalles.

Micer Pietro puso especial cuidado en la confección de algunas de las escenas del banco, que evidencian la raíz italiana de su formación merced a una correcta construcción perspectiva que prima los efectos de profundidad. En varias de ellas crea primeros planos vacíos que aportan coherencia a unas composiciones muy mensuradas —*Ecce Homo*, tomada de modo casi literal de Durero—. Singular interés reviste el detalle de San Pedro cortando la oreja a un Malco dispuesto sobre el suelo en escorzo, que traslada el Beso de Judas a un segundo plano de atención. Plena de rafaelismo aparece la Caída de Jesús camino del Calvario, en la que el artífice se ha servido del Pasma de Sicilia del urbinés.

Merece la pena insistir en la preocupación demostrada por el artista en el tratamiento de los ambientes espaciales, extensible a tablas del cuerpo como el Nacimiento del Salvador y ausente de muchos de sus compromisos posteriores. Tal vez este olvido nazca de la creciente intervención de discípulos a causa de la acumulación de encargos en su obrador. Basta comparar las cuidadas escenas de la Adoración de los Magos y la Circuncisión con sus homólogas del retablo mayor de Santa María Magdalena de Tarazona (1566), réplicas de aquéllas, pero en las que se prescinde de los personajes accesorios de los planos interiores comprimiendo el espacio con las inevitables pérdidas de calidad y coherencia interpretativa.

En la parte superior de la tabla del Juicio Final consigue una convincente —aunque blanda— composición a mitad de camino entre el fresco miguelangelesco de la Sixtina (1536-1541) y la Gloria que preside la Disputa del Sacramento pintada por Rafael (ca.1509) en la Estancia de la Signatura. Morone prestó más atención a las tablas de Paracuellos de la que dispensaría por regla general en el futuro a este tipo de empresas. En ellas recurrió a una

⁹ Entre éstos es segura la concurrencia de Antón Claver, cuyos servicios requirió Morone para dos años en 1552 (ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 12). También se pueden aventurar otros nombres, caso del pintor de Zaragoza Miguel López, que en ese mismo año declaraba su condición de vecino de la capital pero indicando que por entonces habitaba en Paracuellos (A.H.P.C., Gaspar López, 1552-1553, s. f.) (Calatayud, 20-XI-1552).

paleta que adivinamos bajo la suciedad de rico cromatismo, otorgando a las vestiduras un tratamiento lumínico detallado que ayuda a realzar las formas.

Pero si el retablo mayor de Paracuellos merece un puesto de primer orden en el contexto del arte español del Renacimiento es merced al excepcional trabajo de micer Pietro en sus magníficas mamparas de lienzo. Con las puertas clausuradas la zona correspondiente al cuerpo se llena con dos representaciones gigantes del Descendimiento y la Resurrección, mientras que en el banco contemplamos la Resurrección de Lázaro, la Última Cena y el Lavatorio. Abiertas lucen en la parte superior el Nacimiento de la Virgen y la Anunciación, y en la inferior Caín y Abel ofreciendo sacrificios, la Creación de Eva, la Tentación y la Muerte de Abel.

Es una gran suerte que las mamparas de Paracuellos hayan llegado completas a nuestros días, si bien precisan una profunda restauración que les restituya su prestancia original, tal y como felizmente ha sucedido hace poco tiempo con sus gemelas de Ibdes. Ninguna otra obra aragonesa refleja de modo tan cristalino la herencia de la pintura romana posterior al Saco de 1527. Pietro Morone nos dejó en estos monumentales lienzos versiones casi literales de algunas de las creaciones más valiosas de Perino del Vaga y Daniele da Volterra, evocando el recuerdo de maestros como Rafael, Sebastiano del Piombo o Jacopino del Conte. Hasta fechas recientes la crítica no se ha hecho eco del gran interés que reviste la obra del pintor de Piacenza, aun a pesar de que en los últimos tiempos varios estudios han puesto de relieve su significativo papel en la difusión del lenguaje artístico manierista en el valle medio del Ebro a partir de 1550. Por desgracia, el carácter mecánico de una parte destacada de su producción posterior ha desdibujado la importancia de los lienzos de Paracuellos.

La tela más impresionante de la serie es el Descendimiento, que ocupa el lado del Evangelio cuando las puertas permanecen cerradas. En este caso cabe hablar de trasposición literal del fresco pintado por Volterra sobre el altar de la capilla Orsini (1541-ca.1545) de la iglesia romana de la Santa Trinità dei Monti¹⁰. La fidelidad al modelo casi obliga a pensar que Morone lo conocía por haber intervenido en su ejecución. Nos encontramos ante una de las realizaciones de más calidad de nuestro artista, que hace gala de una pincelada suelta y decidida, a la par que de una paleta rica en matices a base de rojos y azules muy intensos, complementados por una amplia gama de amarillos y sienas. Desafortunadamente, el brío que demostró en éste y otros lienzos de Paracuellos se irá difuminando con el paso de los años para resurgir sólo en los frescos de la capilla Zaporta (ca.1576).

Haciendo *pendant*, a la parte de la Epístola se plasmó una Resurrección plena de energía que testimonia el manejo de fuentes impresas de

¹⁰ Actualmente traspasado a lienzo y conservado en bastante mal estado (HIRST, M., 1967, pp. 498-509). El parentesco de la sarga de Paracuellos con el original romano ya fue advertido por MORTE GARCÍA, C., 1985 (I), p. 291.

procedencia belifontiana. El esquema general y el ambiente parecen derivar de una estampa grabada en 1544 por Leonard Limousin¹¹, aunque la resolución de los detalles remite de nuevo a la ciudad eterna. Es digno de mención el acusado parentesco entre la imagen de Cristo y el San Juan Bautista que preside el fresco de la Predicación del Precursor (1538) en el oratorio de San Giovanni Decollato, pintado por Jacopino del Conte a partir de un dibujo de Perino¹². Con la salvedad de la cabeza, inclinada al lado opuesto, la copia del modelo es absoluta. Por último, los ángeles que rodean al Salvador evocan a los incluidos por Rafael en el fresco de la Liberación de San Pedro (1513-1514), en la Estancia de Heliodoro.

Morone introducirá algunas modificaciones al reiterar este tema en las puertas del retablo de San Miguel de Ibdes pocos años después. Los cambios más significativos corresponden a la parte superior, en donde han desaparecido los ángeles, pero también se ha alterado la postura del Salvador —menos segura que la de Paracuellos— y la disposición de los soldados de la zona baja.

Una de las telas más genuinamente italianas del conjunto es la escena del Nacimiento de la Virgen. La atmósfera creada rememora la pintura del mismo tema obrada por Sebastiano del Piombo para el altar de la capilla Chigi¹³ (1533-1534), en Nuestra Señora del Popolo. En esta oportunidad no cabe hablar de una copia, pues las diferencias superan con creces a los puntos de coincidencia. No obstante, el pintor ha logrado cierto aire de familia con el cuadro de fra Bastiano aunque la pintura de Paracuellos carece de la magistral jerarquización planteada en aquél. Ambas obras comparten una misma concepción espacial, pero Morone ha trocado el clasicismo del veneciano en una agitación más próxima a los postulados de la *maniera*. Pese a todo, esta tela, al igual que la tabla de la Visitación emplazada en la zona superior del retablo, demuestra que Morone conocía de primera mano el arte de Sebastiano, aunque sus códigos figurativos y su paleta se acomodan a una estética diferente.

La cuarta y última sarga del cuerpo, consagrada a la Anunciación e instalada en la cara interior del lado de la Epístola, nos introduce de lleno en el arte de quien, a no dudar, fue el maestro de Pietro durante sus fructíferos años de permanencia en Roma. Contamos con dos versiones del tema realizadas por el artista, si bien la segunda, materializada años después para el retablo de San Miguel de Tarazona (ca.1570, ant.1572), constituye una simplificación de la que ahora nos ocupa. La espléndida pintura de Paracuellos deriva de los frescos ejecutados por Perino en la capilla Pucci de la

¹¹ ZERNER, H., 1969, Leonard Limousin, n.º 8.

¹² HIRST, M., 1966, pp. 401-402, fig. n.º 6.

¹³ Una buena aproximación a las circunstancias del encargo y ejecución de esta pintura en MARCONCINI, E., 1983, pp. 110-111.



San Miguel de Paracuellos de Jiloca. *Retablo mayor. Descendimiento. Resurrección de Cristo. Resurrección de Lázaro.* (Fotos Jesús A. Orte).

Santa Trinità dei Monti¹⁴. No obstante, la obra de nuestro artista denuncia un conocimiento de los dibujos preliminares del florentino para el fresco del mismo tema plasmado en uno de los plementos de la bóveda, en particular el conservado en los Uffizi¹⁵. Una vez más, el espacio es el principal protagonista de una composición en la que se alcanza una perfecta construcción perspectiva que facilita una puesta en escena de las figuras de gran coherencia.

Los tres temas reunidos en la zona exterior de las puertas bajas abundan en la ya evidenciada familiaridad de Morone con el arte de Perino. En concreto, la Resurrección de Lázaro reproduce de modo literal el fresco del mismo tema ejecutado por Perino en la capilla Massimi de la Santa Trinità dei Monti (después de 1538), ahora en el Victoria and Albert Museum de Londres¹⁶. La necesidad de sustituir el marco vertical por otro apaísado ha obligado a prescindir del contexto arquitectónico, reducido a unos muros y un idílico paisaje que se abre en lejanía. La calidad de ejecución figura entre lo mejor del conjunto y denota una intensa comunión con las fértiles experiencias artísticas que tuvieron como marco la iglesia romana de los mínimos en los años en torno al Saco.

Morone repetiría en 1566 este mismo suceso en el retablo de la Magdalena de Tarazona, aunque limitándose a rescatar los protagonistas. También llevaría la bella imagen de Jesús a la tabla de la Piscina de Betzeta del retablo de la parroquia de San Miguel de la ciudad episcopal, muy relacionada con los dibujos preparatorios de Perino para un fresco perdido de este tema de la capilla Massimi.

No hemos logrado identificar los posibles modelos de la Última Cena y el Lavatorio, de las que micer Pietro confeccionaría nuevas versiones en las sargas de San Miguel de Ibdes. No obstante, corresponden a la órbita de la pintura postrafaesca y están muy cerca de las estampas de estos mismos motivos grabadas por Marcantonio Raimondi. Vale la pena destacar la última de estas pinturas, con unas representaciones de Jesús y San Pedro llenas de gracia y de ritmo.

La superficie interior de las puertas bajas narra —como en Ibdes— historias del Génesis, en concreto los episodios de la Creación de Eva, la Tentación, el Sacrificio de Caín y Abel, y la Muerte de Abel. El Nacimiento de

¹⁴ Tanto para la problemática datación cronológica como para el análisis de los frescos de la capilla Pucci resulta básico el trabajo de BRUGNOLI, M^a V., 1962, pp. 327-350. De inestimable interés son las precisiones estilísticas efectuadas por FREEDBERG, S. J., 1983, pp. 214-216.

¹⁵ BRUGNOLI, M^a V., 1962, p. 347, fig. 31.

¹⁶ La capilla Massimi fue estudiada por GERE, J. A., 1960, pp. 10-14, espec. figs. 8 y 9. El Victoria and Albert Museum de Londres conserva trasladado a lienzo el fresco de la Resurrección de Lázaro, así como el dibujo preparatorio de Perino. La filiación entre la pintura de Morone y el original romano ya fue advertida por MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 119, nota n^o 4.



San Miguel de Paracuellos de Jiloca. Retablo mayor. Nacimiento de la Virgen.
Anunciación. Creación de Eva. (Fotos Jesús A. Orte).

Eva sigue muy de cerca el fresco de idéntica temática obrado por Perino en la parte superior de la bóveda de la capilla del Crucifijo (1524-1527), en el templo romano de San Marcelo al Corso¹⁷ que, a su vez, deriva de la pequeña historia incorporada por el florentino al fresco de la Visitación de la capilla Pucci¹⁸. Como es sabido, el fresco de Perino es una cita de la historia incluida por Miguel Ángel en la bóveda de la Sixtina, aunque cabe señalar la introducción de pequeñas variaciones en la organización del arbolado que configura el fondo. El resto de las escenas no alcanza la calidad de las otras pinturas de las sargas y su alto grado de deterioro dificulta su valoración. Amén de esto, en fecha posterior las figuras de Adán y Eva de la Tentación se cubrieron con unos púdicos vestidos, restando mérito a la obra.

Un último elemento digno de atención en las puertas de Paracuellos es la prolongación de las sargás que cierran el banco por la zona inferior, concebidas como auténticos *bassamenti* del gigantesco telón que protege la máquina. Morone aplicó aquí una sorprendente decoración inspirada en la de las Logias de Rafael. Como es sabido, en las pinturas de la residencia pontificia el taller del urbinés reprodujo encuadres arquitectónicos y motivos figurativos —saltimbanquis, tritones— tomados de edificios de la Antigüedad¹⁹ fuente directa de inspiración del gran conjunto mural romano, copiado por Pietro en esta lejana localidad ribereña del Jiloca.

No fue la única vez que recurrió a esta fuente, pues la utilizó también en las decoraciones *a candelieri* que flanquean la hornacina principal del retablo mayor de Ibdes. Su recuerdo estaría también presente en la mente del maestro cuando pintó las polseras del retablo mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Fustiñana (1569).

¹⁷ Sobre los frescos de la capilla del Crucifijo, HIRST, M., 1966, p. 402. La relación entre el fresco romano y la pintura de Paracuellos fue señalada por MORTE GARCÍA, C., 1990 (V), p. 114, figs. 58 y 59.

¹⁸ BRUGNOLI, M^a V., 1962, pp. 331-332, y fig. 9.

¹⁹ ZUCCARI, A., 1986 (I), pp. 8-19; DACOS, N., 1986, *passim*.

DOTACIÓN ARTÍSTICA DE LA CAPILLA TALAVERA (1551-1558)

CAPILLA DE LA PURIFICACIÓN DE NUESTRA SEÑORA. CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LA HUERTA. TARAZONA

La capilla Talavera es uno de los más singulares conjuntos funerarios creados en Aragón en la sexta década del siglo XVI¹. Su estado de conservación es lamentable y se ha visto agravado en los últimos años. Desprovista de retablo² y con grietas ostensibles en el muro occidental, sus delicadas pinturas murales, muy castigadas por la humedad, están sufriendo de modo especial las secuelas de los trabajos de restauración que de forma intermitente se suceden en el templo desde 1985.

Fue fundada a fines del siglo XV por el chantre Antón I Talavera quien, al parecer, levantó un primer recinto para el que en 1493 encargó un retablo de pincel a Martín Bernat³ y en 1505 una reja a Guillén de Turena⁴. La primitiva advocación de Nuestra Señora de la Piedad dejó paso a la de la Purificación de la Virgen en 1519, cuando Antón II Talavera decidió ensamblar el políptico gótico en una nueva mazonería *al romano* ejecutada por Juan de Heredia⁵. Un relieve de la Purificación reemplazó entonces a la antigua tabla titular, cambio motivado por la institución en el recinto de una cofradía dedicada a la Candelaria.

A partir de 1551 Juan Antonio Talavera, tercer chantre que dio esta poderosa familia, acometió una remodelación total del recinto. Con esta intención acudió al cabildo de la Seo solicitando permiso para renovar la

¹ El único estudio de este conjunto es el de BORRÁS GUALIS, G. M., 1987 (II), pp. 138-140.

² El retablo fue desmontado en 1986 y sus elementos se guardan en la sacristía del templo.

³ SERRANO Y SANZ, M., 1914, pp. 444-446, doc. V.

⁴ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1930, p. 86, nota n^o 3. El autor identificó la reja de Turena con la actual, error arrastrado en publicaciones posteriores.

⁵ CRIADO MAINAR, J., 1992 (I), pp. 493-494, doc. n^o 8.

fábrica, siéndole concedida licencia el 10-X-1551 para *alargar su capilla para fuera hasta en par de la capilla del arcediano de Tarazona, y para hazer una sacristia a las espaldas de la capilla de Miguel del Molino*⁶. Así pues, tras la reforma se alinearía con la de Santiago, extendiéndose por la trasera de la de Santa Marta —actual de Nuestra Señora del Pilar—.

Destaca el interés demostrado por los capitulares en regularizar la fachada del templo hacia la ciudad, razón por la cual exigieron que *la dicha sacristia no salga mas afuera que la dicha capilla saldra, de manera que la dicha sacristia y capilla, y las capillas de los arcedianos de Tarazona y Calatayud hagan todas una pared drecha, que responda con la esquina de la portada de la yglesia. Y sean las dichas sacristia y capilla de la mesma altura por la parte de fuera que agora son las capillas de los dichos arcedianos. Y conque assymesmo el dicho chantre haga ençima de las dichas sacristia y capilla una corona de almenas muy galana, que conbide a los dichos arcedianos a proseguir adelante ençima de sus capillas*. Este coronamiento, visible todavía en las fotografías antiguas de la iglesia, fue eliminado hace escasos años por Fernando Chueca Goitia.

En la práctica, don Juan Antonio reconstruyó la totalidad del ámbito. No conocemos la identidad del profesional responsable de la erección de la nueva fábrica, pero a ella debían ir destinados los fustes adquiridos por el eclesiástico en agosto de 1552, sin duda para soportar el nuevo tejado⁷. Se da la circunstancia de que los trabajos de su decoración no están documentados de modo directo, pero disponemos de indicios suficientes para establecer su autoría sin demasiadas vacilaciones.

El chantre debió confiar la dirección de los mismos a Alonso González, a quien cabe atribuir en su integridad el diseño del programa ornamental. Este maestro había llevado a cabo poco antes la decoración del cimborrio y el cuerpo de la iglesia. Tal vez en diciembre de 1552 el mazonero ya estuviera ligado a este compromiso⁸, pero la primera noticia que apunta a su relación data de febrero de 1553, cuando compraba treinta cahíces de yeso, *los veinte y quatro todo de granças, sin ningun polbo, y los seis de polbo y granca mezclado, [de la] mesura de la ciudat de Tarazona, puestos en el cor[r]al o casa del yeso de la Seo de Tarazona*⁹.

La documentación no explica las intenciones de don Juan Antonio respecto a la solución constructiva a aplicar en la capilla. Es, en todo caso, evidente que el cimborrio levantado en la Seo por Juan Lucas Botero pocos años antes (1543-1545) agradaba al chantre, dado que este elemen-

⁶ A.C.T., Actas capitulares, vol. II, 1530-1587, f. 121, (Tarazona, 10-X-1551).

⁷ A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1552, ff. 339 v.-340 v., (Tarazona, 14-VIII-1552).

⁸ Un documento calificaba a González de *cimbrero* (A.H.P.T., Jerónimo Gutiérrez, 1552, ff. 467 v.-469) (Tarazona, 18-XII-1552).

⁹ A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1553, f. 94, (Tarazona, 3-II-1553). En mayo incorporó a Martín Ducha a su taller, que hubo de colaborar en esta empresa (*ibidem*, ff. 263 v.-264) (Tarazona, 16-V-1553).

to, tan característico de la tradición arquitectónica de los últimos siglos medievales en Aragón, jugó un papel decisivo en el cubrimiento del ámbito.

Como ya señaló BORRÁS GUALIS¹⁰, el crucero que lo cierra —en realidad, una bóveda vaída a la que se ha adosado un rico molduraje de yeso— se ofrece al espectador bajo la apariencia de un sistema de arcos entrecruzados complementados por combados que dejan en el centro un octógono. La idea procede del cuerpo principal del cimborrio y demuestra el conservadurismo imperante entre los maestros de obras aragoneses en fechas avanzadas del Quinientos, compartido por sus clientes. Este hecho sorprende tanto más cuanto que el chantre, un hombre que suponemos bien informado, acometió la empresa cuando ya había visto la luz la cúpula de la escalera mayor (1549-1552) de la Zuda turiasonense.

Pero si la lección arquitectónica del palacio episcopal —debida al magisterio del italiano Pietro Morone— cayó en tierra estéril, algunas de sus peculiaridades ornamentales fueron incorporadas a la capilla de la Purificación con alarmante falta de crítica filológica. Si, como veremos más adelante, los motivos representados en el entablamento superior reproducen de modo servil los de la escalera episcopal, el espacio octogonal generado en el centro de la bóveda imita el clasicista cierre hemisférico de la linterna en que se remata esta elegante fábrica y no, como era previsible, el que corona el cimborrio de la Seo. En realidad, la «linterna» de la capilla Talavera es plana y, en consecuencia, ciega, lográndose su apariencia cóncava por medio de un ingenioso trampantojo casetonado de grisalla que deja en el centro un rosetón igualmente fingido.

¿Nos encontramos ante un encargante caprichoso y carente de criterio en materia artística que, pese a todo, impone su viciado gusto a un artífice forzado a obedecer o, con más probabilidad, ante un profesional hábil pero falto de la suficiente cultura clásica para desarrollar su trabajo de manera consecuente? No sería la única vez que un maestro hispano intentara algo parecido. En la catedral de Baeza la bóveda de crucería que cubre el tramo central del transepto dispone de un curioso remate hemisférico de intradós casetonado sin otra función que la meramente ornamental, dado que es opaco¹¹. Pero más allá de la amalgama de Gótico y Renacimiento, lo realmente singular de la fábrica turiasonense es el intento de simular volumen por medio de la perspectiva pictórica.

Bajo la bóveda, en los muros Norte y Oeste se despliega una cuidada decoración renaciente, quedando el lado oriental reservado al retablo. El intradós del arco de acceso, cuya profundidad iguala a la del primitivo muro perimetral del templo, también luce una rica ornamentación clásica. Un entablamento de estuco tallado atraviesa toda la capilla a la altura

¹⁰ BORRÁS GUALIS, G. M., 1987 (II), p. 138.

¹¹ GILA MEDINA, L., 1994, pp. 196-200.

del arranque de la bóveda, interrumpido sólo por el retablo. En su friso, algo tosco, alternan centauros, grifos alados, hipocampos cabalgados por *putti* y medallones. En los ángulos, unos atlantes aupados sobre calaveras aladas soportan visualmente el peso de la cubierta. La decoración del friso es una réplica de la desplegada en la base de la escalera de la Zuda.

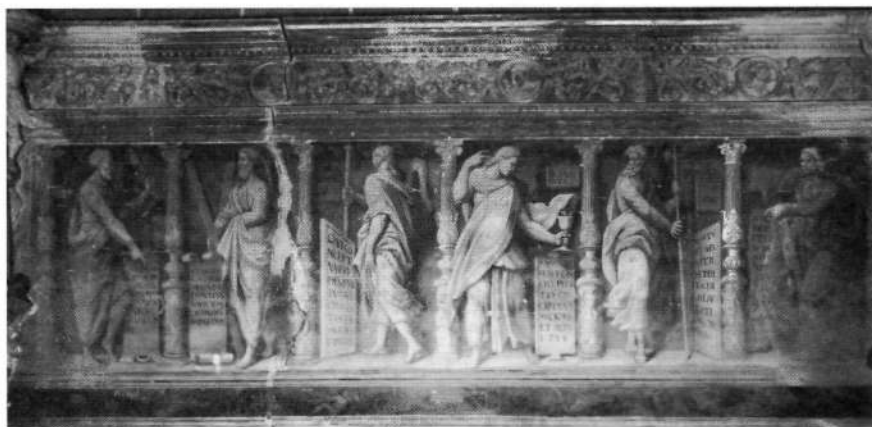
Por debajo, una imponente banda cubre el tercio superior de los muros Oeste y Norte con una representación en blanco y negro del colegio apostólico. Los personajes se mueven en el interior de una arquitectura adintelada sostenida por columnas abalaustradas similares a las del tambor del cimborrio sobre la que reposa el referido entablamento de yeso. La idea de profundidad viene dada por una correcta construcción perspectiva, sugerida tanto por el suelo como por una techumbre casetonada. Cada personaje porta su distintivo iconográfico, una cartela con su nombre y una *tabula* con un fragmento latino del Credo.

La base de las grisallas está recorrida por una bella composición polícroma que hace la función de entablamento del orden que incluye los arcosolios del piso inferior. Está decorada con cueros recortados entre niños o guirnalda de laurel, y en sus cartelas se engastaron camafeos con unos diminutos paisajes muy similares a los algo posteriores incluidos en las pinturas del palacio Guarás, también en Tarazona. No obstante, el último repertorio, de superior calidad, corresponde a Pietro Morone.

Estas pinturas han gozado de menor fortuna bibliográfica que sus gemelas de la capilla mayor, pero varios autores las han considerado en estudios de conjunto. Su patente italianismo ha inducido a situarlas en la órbita de alguno de los artífices transalpinos activos en Aragón en las décadas centrales del siglo, en especial Tomás Peliguet¹², pero hasta ahora nadie las ha vinculado a González. Cuando en 1562 se capituló la decoración de la capilla mayor, incluida la ejecución de las pinturas de los profetas que ocupan los plementos del tramo poligonal, se puso como modelo las de la capilla de la Purificación —doc. n.º 50—. A unas y otras las liga un parentesco tan estrecho que obliga a adjudicar las últimas a los mismos pinceles y a aceptar la evidencia plástica y documental de que Alonso González compaginaba la pintura con la escultura en aljéz.

La pared Norte, frente a la entrada, da cobijo bajo las pinturas a un doble monumento fúnebre bajo arcosolio estructurado a partir de un sobrio orden corintio que deja en el centro un edículo de entablamento adelantado. En éste existe una hornacina con una alegoría femenina de difícil identificación —¿la Justicia?— al haber perdido sus atributos. Los lucillos carecen de yacentes, quizás nunca proyectados. En el fondo, unos *putti* alados sostienen los epitafios dúplices de Antón I Talavera (+1512) y

¹² ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1954, p. 183; CAMÓN AZNAR, J., 1970, p. 304; MORTE GARCÍA, C., 1982 (II), pp. 2.617-2.618; BORRÁS GUALIS, G. M., 1987 (II), p. 138, citando un trabajo inédito de Carmen Morte García.



Catedral de Tarazona. Capilla de la Purificación. *Colegio apostólico. Sepulturas.* (Fotos A.C.T.)

su hermano Pedro Talavera, baile y merino de Tarazona (+1512), y de Ana de Guarás y su hija María Talavera (+1544)¹³. En origen las decoraciones en yeso estuvieron doradas en su integridad y los fondos pintados en azul, pero buena parte del pigmento y del oro ha desaparecido.

El programa se completa con la interesante decoración aplicada al intradós del arco de acceso al recinto. La parte curva muestra unos casetones estrellados de filiación clásica muy cercanos a los modelos de SERLIO¹⁴. En cada jamba, un templete corintio inspirado en los del tambor de la escalera de la Zuda alberga una hornacina coronada por *putti* portadores de cartelas correiformes con máscaras. En los entablamentos se despliega una fantástica decoración que representa una batalla de jinetes, centauros y antropomorfos. En el interior de los templetes hay sendas hornacinas que acogen imágenes de bulto en aljé de lo que parecen ser otros tantos profetas¹⁵. Como el resto de los elementos de yeso del recinto, recibieron policromía, aunque parte del color se haya perdido.

En su conjunto, la solución conferida al intradós del arco denota el conocimiento de modelos arquitectónicos de inspiración clásica y cuenta con innegables analogías en otros conjuntos escultóricos hispanos, caso de la tumba bajo arcosolio del arcedianio Gutierre de Castro, en la catedral vieja de Salamanca¹⁶ (ca.1540), y de modo más tangencial con el arcosolio de la sepultura del abad Lope Marco (ca.1551-1553), en el cercano monasterio de Veruela.

Materializada esta primera etapa, el chantre afrontó la segunda fase de la dotación artística de la capilla. Previamente solicitó permiso al cabildo catedralicio para mudar la reja del recinto, dedicar un nuevo retablo y abrir una ventana en la sacristía. Los capitulares le dispensaron la oportuna licencia en febrero de 1555¹⁷, pero don Juan Antonio no pudo llevar a término este nuevo proyecto puesto que falleció el 18-VI-1556¹⁸.

¹³ DOMINE ANNA DE GVARAS QVE / [...] OBIIT ET MARIA DE · TALAVERA EIVS FILIA ET DIDACI DE / MVR VXOR QVAE 23 OCTOBRI 1544 OBIIT HIC IACENT SEPVLTE.

DOMINIS ANTONIVS DE TALABERA HVIVS ALMAE ECCLESIAE QVADRAGINTA ANNIS CANONICVS ET DECEN OCTO CANTOR QVI 19 MAII OBIIT 1512 AC PETRVS DE TALABERA RAVIVS ET MERINVS TIRASONENSIS FRATRES QVI 8 MAII MDXII OBIIT HIC SEPVLT IACENT

Las inscripciones, hoy muy deterioradas, fueron publicadas por QUADRADO, J. M^a, 1844, p. 319, nota n^o 3.

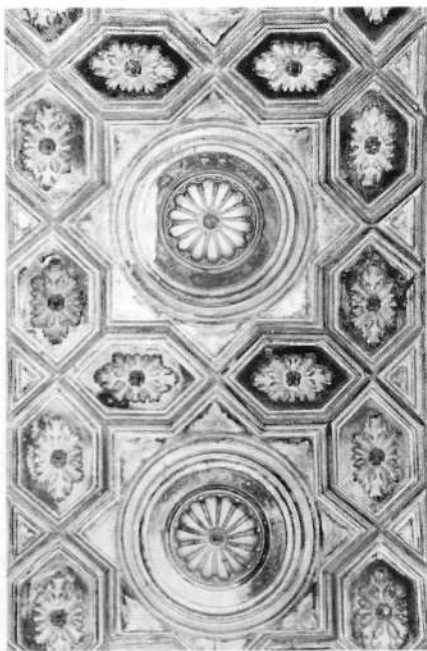
¹⁴ SERLIO, S., 1990, lib. IV, f. LXXIV v.

¹⁵ El primero porta la inscripción: [...] OMNE PRIMOGENITVM QVOD APERTIV ALBAN [...]. Por su parte, la ínfula del segundo reza: MISIS DEVS FILIVM SVVM FACIVM SVB LEGE VTQVS QVI SVB LEGE ERAT.

¹⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1974, pp. 134-135.

¹⁷ Los canónigos conceden a su compañero los necesarios permisos en atención a que en fechas recientes ha reedificado el recinto y tiene intención de mudar la reja de fierro que de presente esta en dicha capilla, y hazer retablo, y poner otra mejor reja en dicha capilla, todo en decoracion y honrra de la dicha capilla e yglesia (A.H.P.T., Francisco Pobar, 1555, s. f.) (Tarazona, 15-II-1555).

¹⁸ Hizo testamento en 1553 disponiendo su sepelio en la capilla de la Purificación y nombrando patrón de la misma a fr. Luis de Talavera, su hermano y futuro castellán de



Catedral de Tarazona. Capilla de la Purificación.
Bóveda. Detalles de la ornamentación. Profetas. (Fotos Jesús A. Orte).

Sus herederos no mostraron ningún empeño por renovar el retablo. No obstante, la magnífica reja que clausura el ámbito debió ajustarse aún en vida del eclesiástico, puesto que en septiembre de 1555 Hernando de Ávila *el Viejo* reconoció estar obligado al chantre en una carta de comanda por valor de 18.260 sueldos¹⁹. A buen seguro, su muerte contribuyó a dilatar la conclusión de la cancela, pues en la parte alta ostenta la fecha de 1558. Es una de las piezas más notables de su género creadas en Aragón por estas fechas, sólo superada por las de las capillas de San Bernardo y San Miguel de la metropolitana. A diferencia de éstas, fundidas en latón, la que ahora nos ocupa se realizó en hierro. Mantiene parte de la policromía original.

Está dividida en basamento y cuerpo. La articulan cuatro pilares abalaustrados que apoyan en la zona inferior sobre pedestales decorados en el frente con motivos *a candelieri*. La calle central la ocupa la puerta, de doble hoja. A lo ancho de la reja, entre pilar y pilar se insertan barrotes de diseño similar a los primeros aunque algo simplificados. Un primer entablamento separa el basamento del cuerpo y otro, mucho más potente, recorre la zona superior incluyendo en los extremos dos pilastras cajeadas de yeso. Los frisos de ambos contienen bajorrelieves de cuidada ejecución, similares a los realizados por Ávila algunos años después en la reja de la capilla de San Martín, en Santa María de Tudela. En la parte superior dos hipocampos cabalgados por *putti* sostienen un escudo con la heráldica familiar coronado por San Miguel. En los extremos se acomodaron sendas cartelas con la data de la fábrica.

La capilla Talavera constituye un paradigma de la encrucijada ante la que se encontraba el arte aragonés a mediados de la centuria. A pesar de que todo el programa obedece a una misma intervención, ni la arquitectura ni la decoración responden a un planteamiento coherente. Para esta ocasión González ha enriquecido su repertorio con una extensa serie de préstamos tomados de la escalera mayor de la Zuda sin que, en apariencia, le preocupe lo más mínimo su compatibilidad.

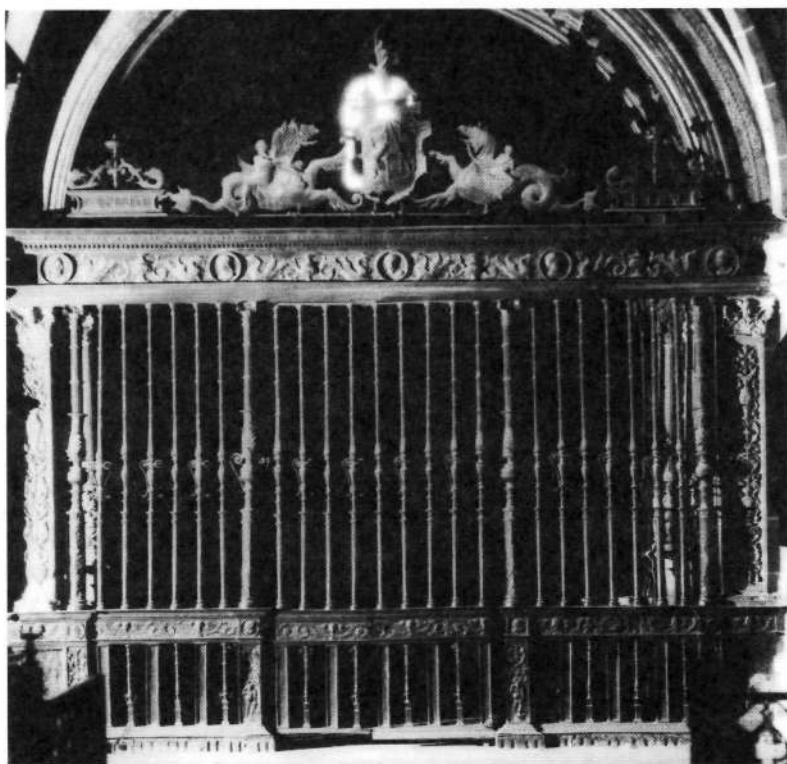
A partir del cimborrio catedralicio ha concebido un ámbito en el que el novedoso encasetonado de las cúpulas *all'antica* se yuxtapone al tradicional entrecruzamiento de arcos de raigambre mudéjar en una combina-

Amposta (A.H.P.T., Jerónimo Gutiérrez, 1553, ff. 111-123) (Tarazona, 28-II-1553). Murió en junio de 1556, en sus casas de la Plaza de la Seo (A.H.P.T., Jerónimo Gutiérrez, 1556, ff. 225 v.-227) (Tarazona, 18-VI-1556).

¹⁹ Hernando de Ávila, cerrajero, y Francisca de Barrionuevo, cónyuges, vecinos de Ávila y residentes de presente en Torrellas, junto con Luis Franco, zapatero, manifiestan tener en comanda de Juan Antonio Talavera, chantre de Tarazona, la suma de 18.260 sueldos. Como garantía, el matrimonio empeña unas casas y una fragua de su propiedad sitas en el barrio de la Trinidad de Ávila, 60 quintales de hierro y los útiles existentes en su fragua de Torrellas. Actúan como testigos Hernando del Castillo, cerrajero, y Luis del Castillo (A.H.P.B., Miguel García Tronchón, notario de Los Fayos, 1555, ff. 92-93 v.) (Torrellas, 13-IX-1555).

ción invariable para la que recurre tanto a medios pictóricos como constructivos. En su interior despliega un programa de esencia clásica compuesto por el arco de ingreso, los monumentos funerarios y los frescos. Estos elementos, de gran interés por separado, adolecen de una evidente falta de unidad ya que el artista no ha sabido jerarquizarlos. Contribuye a esta carencia su heterodoxo empleo del orden corintio, pues en cada una de las partes citadas utiliza un tipo distinto de soportes: abalaustrados en las pinturas —tomados del cimborrio—, de imoscapo retallado en los edículos y de fuste estriado en las tumbas —éstos procedentes de la escalera episcopal.

A pesar de que nuestro maestro reaccionó de modo favorable al arte de Pietro Morone, la asimilación de su sintaxis estaba fuera de sus posibilidades. Alonso González, excelente y polifacético artesano a la par que buen dominador de los aspectos teóricos de su profesión, no llegaría a comprender la radical novedad del lenguaje plástico del piacentino. Sin embargo, supo incorporar a su acerbo algunas de sus propuestas de más fácil aplicación.



Catedral de Tarazona. Capilla de la Purificación. *Rejado*. (Foto Archivo Mas).

DOTACIÓN ARTÍSTICA DE LA CAPILLA MARCO (ca.1551-1553 y 1556-1557)

CÁPILLA DE SAN BERNARDO. IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA. MONASTERIO DE VERUELA

En los años de gobierno de fr. Lope Marco (1539-1560) el monasterio de Santa María de Veruela experimentó una verdadera metamorfosis. Surgieron de nueva planta fábricas tan emblemáticas como la muralla o el sobreclaustro, mientras que otras muchas oficinas eran remodeladas. Uno de estos proyectos, respaldados por las bien nutridas arcas del arzobispo Hernando de Aragón —abad del cenobio entre 1535 y 1539—, fue la erección de la capilla de San Bernardo. Adosada al brazo Norte del crucero del templo, había de servir como mausoleo del abad Marco, secretario del prelado y vicario general de la diócesis.

La construcción se concertó en abril de 1547 con el cantero Sebastián Martínez de la Charcia, que murió cuando apenas había puesto los cimientos¹. Esta circunstancia obligaría a traspasar el compromiso en abril de 1548 a su colega Juan de Acorbe, que ya había concluido el vasto recinto de piedra sillar cuando en febrero de 1550 recibía 1.180 sueldos en solución de los 13.100 estipulados². No obstante, la consagración del altar se postergó hasta el 1-V-1552³.

La capilla de San Bernardo está cubierta por una bóveda de crucería estrellada de traza muy similar a las volteadas por los mismos años en la Seo de Zaragoza. En virtud de lo dispuesto en la capitulación, se hizo *conforme a un [crucero] que al dicho maestro se le ha mostrado, de mano de Jeronimo Valejo, pintor*. La portada pétrea que ocupa el frente y la embocadura del recinto, de interesante traza y tosca factura, sigue *un debuxo y muestra que vino de Caragoca*. Por el interior, en las tres paredes libres se despliega una

¹ CRIADO MAINAR, J., 1985, pp. 265-266, doc. n.º 15.

² SANZ ARTIBUGILLA, J. M.ª, 1942, pp. 25-29; CRIADO MAINAR, J., 1985, pp. 266-268, doc. n.º 16, y p. 272, doc. n.º 27.

³ ESPÉS, D. de. 1598, f. 862 v.

inscripción a lo largo del entablamento⁴. El solado actual, a base de alabastros y mármoles de Calatorao, pertenece a una reforma acometida en 1688-1692, que también afectó al retablo⁵.

Aunque el texto dispositivo explicita que Acorbe confeccionaría dos arcosolios *con sus arcos relevados con sus molduras relevadas conforme a la muestra*, al parecer luego se decidió suprimir el correspondiente al muro oriental. El de la parte occidental iba destinado a contener el monumento funerario del abad Marco que, según ABIZANDA BROTO, fr. Lope encargó a Pedro Moreto el 16-V-1558, formalizándose la pertinente capitulación en Zaragoza ante el notario Pedro Moles. Más adelante, Moreto habría cedido la talla del yacente al mazonero Bernardo Pérez, que en 1560 percibía ante el escribano Martín de Blancas 1.000 sueldos a cumplimiento de los 3.000 pactados⁶.

Hoy nos consta que el menor de los Moreto falleció antes del 22-X-1555, día en que Juan de Liceyre le sustituyó como responsable de la imaginería del retablo mayor de Almudévar⁷, y que en 1560 Bernardo Pérez residía en Cella⁸. Además, en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza no se conservan registros de esas fechas de ningún notario llamado Pedro Moles y Martín de Blancas no inscribió el finiquito del yacente en su manual del año 1560. Sin embargo, basta comparar la parte alta de la sepultura con el retablo de San Bernardo de la Seo (1553-1555), obra documentada de Pedro Moreto, para comprender que son de una misma mano. Por contra, el yacente y la cama podrían haber salido de otros cinceles, pues presentan unas características plásticas diferentes.

Nada sabemos de las andanzas del menor de los Moreto entre el 12-III-1551, jornada en que recibe las herramientas de su padre⁹, y el 10-VI-1553, cuando reaparece firmando como testigo en uno de los actos generados

⁴ FERDINANDVS ABBAS AB ARAGONIA FER[DINANDI] CATHOLICI REGIS NEPOS CAESARAVGVSTAE / PONTIFEX HOC SACELLVM PROPRIIS SVMPTIBVS STRVXIT QVO CORPVS D[OMINI] / LVPI MARCI SIBI IN HAC ABBACIA SVCCESORIS SEPELIRI VOLVIT ANNO M D L.

«El abad Hernando de Aragón, nieto del rey Fernando el Católico, obispo de Zaragoza, erigió esta capilla a su cargo, donde quiso que fuese enterrado el cuerpo de don Lope Marco, sucesor suyo en el abaciado. En el año de 1550».

Agradezco la traducción a M^a Pilar Berberana Huerta. Hoy es imposible leer la mayor parte del texto anotado en el muro occidental, por lo que resulta imprescindible acudir a la transcripción de BLANCO TRÍAS, P., 1949, p. 173.

⁵ *Ibidem*, p. 216.

⁶ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 126-129 y 130-131.

⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 71-72, doc. n^o 62; HERNANSANZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, pp. 177-178, doc. n^o 52.

⁸ BERGES SORIANO, M., 1959, p. 208.

⁹ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), p. 262.

por la contratación del retablo de San Benito de la metropolitana¹⁰. Sin duda, este vacío en las fuentes se explica por el hecho de que empleó esos dos largos años en esculpir la sepultura verolense¹¹. Hay que descartar, pues, la posibilidad de que el túmulo fuera ejecutado —como argumenta ABIZANDA BROTO— en una fecha próxima a la del óbito de fr. Lope, acaecido —según el epitafio grabado el frente de la cama— el 18-IX-1560¹².

La realización del retablo hubo de esperar a la culminación de la dotación de las capillas de San Bernardo y San Benito de la metropolitana. Se podría especular con la hipótesis de que el abad albergaba la esperanza de que lo tomase Moreto una vez liberado de los compromisos que lo ligaban al arzobispo, en cuyo caso su inesperada desaparición habría dejado a este exigente mecenas en una situación difícil. Sin embargo, cuando Moreto expiró disponía de una cartera de encargos bien repleta, por lo que cabe pensar que el retraso obedeció a razones de otro tipo. Al final se optó por Arnao de Bruselas, en esos momentos el escultor más importante del valle medio del Ebro, que abandonó una sólida posición y varios proyectos en curso en La Rioja para trasladarse a Aragón.

En el mueble verolense, ajustado en Zaragoza en septiembre de 1556 en presencia del pintor Jerónimo Vallejo¹³, resulta manifiesta la participación de colaboradores¹⁴. Su calidad se sitúa por debajo del sepulcro abacial y, desde luego, de los magníficos relieves que el propio Bruselas tallaría para el trascoro de la Seo entre noviembre de 1557 y junio de 1558 —doc. n.º 36.

¹⁰ CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 66-67, doc. n.º 4; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 194, doc. n.º 95.

¹¹ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 103-104.

¹² HOC LAPIDE TEGUNTUR D[OMINO] L[UT]I MARCO H[AB]ITVS MONASTERII VER[OLENSIS] ABBATIS OSSA QVI RELIGIONE FIDE INDVSTRIA VIGILANTIA INSGNIS ILLVSTRISSIMI PATRONI FERDINANDI ARAGONEI VESTIGIA SEQVITVS [EST]. / IDEM COENOBIVM POSQVAM E[IN] TERREO MARMOREVM EX ANGVSTO AMPLVM E[IN] PAVTE[RE] FECIT OPVIENTVM RELIQVIT TERRAS COELVM RECEPTVRS DIE DEC[IMO] OCT[AVO] MENSE SEPTEMBRI ANNO: 1560.

«Por esta lápida están cubiertos los huesos de don Lope Marco, abad de este monasterio de Veruela, quien siguió las huellas de su insigne y muy ilustre patrón Hernando de Aragón con veneración, fidelidad, dedicación y atención. Después de que convirtió este monasterio de térreo en marmóreo, de estrecho en amplio y de pobre en opulento, dejó la tierra para recibir el cielo, en el día 18 del mes de septiembre, en el año 1560».

Agradezco la transcripción y traducción de este texto a M.ª Pilar Berberana Huerta. El día 19 se levantó acta pública de la muerte del abad en el palacio arzobispal, a requerimiento de fr. Antonio García. No obstante, hasta pasados dos meses no se efectuó el traslado del cadáver a Veruela (A.H.P.Z., Lucas Bierge, 1560, ff. 702-703 v.) (Zaragoza, 19-IX y 20-XI-1560).

¹³ CRIADO MAINAR, J., 1985, pp. 276-277, doc. n.º 37.

¹⁴ Tal vez uno de ellos fuera Juan de Masa, mazonero que residía en Veruela cuando en abril de 1557 participó en la estimación de lo obrado por Pascual de Soria en el retablo de la Magdalena de Tarazona (A.H.P.T., Fernando de Burgos, 1553-1558, s. f.) (Tarazona, 6-V-1557).



Parroquia de Vera de Moncayo –procedente del monasterio de Veruela–.
Retablo de San Bernardo. (Foto Jesús A. Orte).

La portada que sirve de acceso al recinto encaja bien en el conjunto. Está concebida como un arco triunfal de proporciones colosales que apoya en el basamento. Verticalmente se estructura en dos niveles separados por una moldura situada en el arranque del arco. Cada altura dispone en el frente de un registro con una banda de decoración *a candelieri*, más estrecha en el superior para permitir una instalación desahogada de la heráldica abacial. Sobre el entablamento que culmina la arquitectura campea un escudo del arzobispo, de tamaño mayor que los del promotor.

Coincidiendo con el primer nivel del frente, en la embocadura del arco hay a cada parte un gran tablero ilustrado con máscaras, niños sentados, *putti* alados, grandes medallones con bustos, cornucopias y otros complementos que constituyen el componente más sobresaliente. Su tosca plasmación permite aventurar que las labores de talla se debieron a los propios maestros que edificaron la capilla, pero el innegable interés y actualidad de los temas respalda la hipótesis de que la traza corresponde a un artista bien informado que podría ser Jerónimo Vallejo.

Todo indica que el proceso de dotación dio comienzo con la talla de la sepultura, a pesar de que su cronología no sea segura. El monumento se acomoda en un profundo arcosolio rematado en bóveda de crucería. Tal vez la contribución de Pedro Moreto se limitara al revestimiento de sus muros a partir de la altura de la cama. Un gran relieve de enigmática iconografía que, en nuestra opinión, puede interpretarse como la Donación de la Regla a San Bernardo por la Virgen con asistencia del abad Marco y los Santos Pedro y Pablo¹⁵, llena la pared del fondo. San Valero, obispo de Zaragoza, y San Lope, arzobispo de Sens, dentro de hornacinas aveneradas, ocupan los laterales. Sobre ellos, unos tarjetones ovales con la Caridad de la Virgen a San Bernardo y San Jerónimo penitente. En correspondencia con el basamento, un potente entablamento unifica los tres lados. La tumba está coronada por un remate con niños que portan guirnaldas complementados en los laterales por tondos con los Santos Juanes. A la altura de la clave aparece una vez más la heráldica del arzobispo Aragón.

La zona inferior, de un alabastro menos transparente, pudiera deberse a otras manos. Consta de una gran cama con el frente dividido en tres compartimentos por pilastras jónicas. El central alberga un bello relieve con las virtudes teologales y los laterales escudos de armas del difunto —a la derecha el personal y a la izquierda el familiar—. Una inscripción recorre el sarcófago por la parte superior. Encima, ocupando todo el espacio libre del hueco, descansa el yacente.

¹⁵ La identificación del cisterciense arrodillado de la derecha con fr. Lope se apoya en el hecho de que en la casa central del retablo sería representado como espectador del milagro de la Caridad de la Virgen a San Bernardo, aunque aquí figure a una escala más reducida. Nuestro orgulloso abad fue asimismo incluido en 1551 en el pie del retablo mayor de la iglesia monástica, pero esta vez haciendo *pendant* con el arzobispo Aragón. En fechas recientes se ha interpretado la solución adoptada en Vuela como una adecuación del tipo iconográfico francés de doble difunto (MARIAS FRANCO, F., 1989, p. 574).



Monasterio de Veruela. Capilla de San Bernardo.
Sepultura del abad Lope Marco. (Fotos Jesús A. Orte).

Los temas ornamentales que cubren los frisos y pilastras de la parte alta son de gran calidad, con delicada gradación de planos y fuerte volumetría. No obstante, pertenecen al vocabulario cuatrocentista de raíz toscano-lombarda heredado de Juan de Moreto. El friso del basamento repite rítmicamente un morfema de grifos afrontados sobre máscaras con alguna variación en los laterales, y el del entablamento una pareja de centauros. Las decoraciones de las pilastras angulares o las que encuadran las veneras alcanzan más diversidad y están trabajadas con una talla muy suave, casi imperceptible.

Los relieves siguen los mismos principios que rigen en el retablo de San Bernardo de la metropolitana¹⁶. El artista se sirve de su característico canon, algo corto pero animado por la disposición de las figuras en vigoroso y armónico contraposto. Muchas de las imágenes verolenses encuentran su equivalente en el mueble zaragozano y así, el San Bernardo de la escena principal recuerda a su homónimo, y el San Valero al San Ildefonso. El tratamiento de los paños, plegados de modo suave pero anguloso, es similar. Magnífica es la imagen de la Virgen, instalada con elegancia en su trono merced a una leve torsión. La técnica con que Moreto elabora sus relieves no tiene parangón en la escultura aragonesa renaciente. El maestro ha entendido la Donación de la Regla como una sacra conversación de fuertes resabios italianos. Su cuidada ejecución, en algo más de mediorrelieve, contrasta con los obispos de las hornacinas laterales, casi de bulto redondo. Por último, los exquisitos tarjetones ovales están trabajados con infinita delicadeza.

De la cama merece destacarse el panel con las virtudes teologales, también de canon algo corto y con contrapostos bien marcados. Sin embargo, el sentido dinámico conferido a la composición es de un signo diferente a la armonía serena que define la producción de Moreto. Aunque podamos buscar puntos de contacto con algunas zonas del retablo de San Bernardo de la metropolitana, resulta poco factible que piezas ideadas de forma tan radicalmente distinta hayan podido salir de una misma mano. De admitirse todas como obras de Moreto, habría que aceptar que estaba dotado de una versatilidad excepcional sólo explicable por la conjunción de un gran talento y un estilo impresionable, todavía en formación. En cualquier caso, no hemos de descartar otras alternativas, como el que contara con colaboradores aventajados en su obrador, en los que delegara porciones importantes de sus encargos.

El retablo, realizado a partir de 1556 por Arnao de Bruselas, es una máquina de proporciones moderadas que desde comienzos de este siglo preside la parroquial de la vecina localidad de Vera de Moncayo. Su original distribución hubo de constituir una interesante novedad en el panorama zaragozano contemporáneo.

¹⁶ La caracterización estilística de Moreto puede seguirse en WEISE, G., 1957, vol. II, pp. 37-41, y HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 113-114.

El escultor ha provocado una ruptura parcial de la jerarquía normativa en la articulación de los elementos arquitectónicos. El plano principal está constituido por una característica estructura en tríptico¹⁷, con banco y cuerpo de piso único, en la que la calle central, rematada en frontón triangular, aparece adelantada con respecto a las laterales. Este tríptico, dotado de su propio orden, se incluye dentro de una poderosa arquitectura que utiliza el banco como basamento y cuyo entablamento se limita a una sencilla cornisa que en origen remataba el mueble. De este modo, los capiteles de las columnas exteriores alcanzan la altura del vértice superior del frontón e invaden las calles laterales restándoles anchura. El anómalo espacio generado a ambos lados del frontón lo ocupan bultos sedentes de Santa Tecla y Santa Lucía. El tradicional ático ha dejado su plaza a la heráldica del prelado que, de este modo, adquiere un protagonismo inusual.

A finales del siglo XVII se introdujeron una serie de aditamentos en la zona alta —coronamiento semicircular, tarja heráldica, etc.—, fácilmente discernibles de la fábrica original. Es probable que también se alterara el aspecto del fuste de las dos columnas que flanquean la casa principal, ahora helicoidales a partir del anillo —el tercio inferior, retallado, no se modificó—, pues el contrato, respetado por el maestro en el resto de los detalles, indica que debían ser *mas de medias canaladas, con unos colgantes, y sus capiteles y vasas*.

Este tratamiento anticlásico de la traza, sin precedentes en la retablistica aragonesa, cuenta con una referencia próxima en el retablo de Santa María de Palacio, bajo la responsabilidad de Bruselas por las fechas en que se capituló la pieza verolense¹⁸. En la espectacular estructura que ocupa la capilla mayor de la parroquia logroñesa se constata la aplicación de recursos muy similares, por lo que no cabe duda de que el diseño del mueble aragonés corresponde al artífice brabanzón.

En el espacio rectangular de la casa mayor se representó la Caridad de la Virgen a San Bernardo, aunque la iconografía se enriquece con la incorporación de la figura genuflexa del abad Marco. Los encasamientos laterales, de remate semicircular, se coronan con tondos sostenidos por niños que incluyen sendos bustos de los Santos Pedro y Pablo. Estas casas alojan escenas con la Muerte de San Luis y el Martirio de San Hermenegildo, santos monarcas evocados con asiduidad por don Hernando¹⁹. Por último, el banco lo comparten relieves con las Bodas de Caná, los Desposorios de la Virgen —desaparecido— y la Degollación del Bautista.

¹⁷ SERRANO GRAUJA, R., *et al.*, 1992, p. 195.

¹⁸ RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J., 1981, pp. 55-63.

¹⁹ En el retablo de San Benito de la metropolitana (1552-1554) también se representaron estos mismos temas (CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 73-74, doc. n.º 9).

Bruselas ha recurrido a un tratamiento muy plástico tanto para la traza como para la decoración, hasta el extremo de que lo ornamental adquiere una importancia cercana a lo arquitectónico. En los motivos tallados en los frisos del banco y del cuerpo alternan las series de querubines de la zona alta con grupos muy sencillos y de gran claridad a base de máscaras y niños en actitudes diversas avanzando en la zona baja, anticipo del lenguaje característico de la década siguiente. Por contra, el orden exterior luce una abigarrada ornamentación.

Tanto las caras laterales de los pedestales como los traspilares ocultos por las columnas presentan tableros repletos de niños jugando entre elementos vegetales, estípites y otras composiciones de gran tamaño. El fuste de los soportes *volantes* o exentos está retallado en toda su circunferencia con motivos muy variados, algunos de los cuales constituyen una novedad para la fecha —grandes estípites, tarjetones ovales con niños—. De gran interés son los *ignudi* recostados en el frontón que corona la casa mayor, presentes también en el trascoro de la metropolitana, que tanto predicamento alcanzarán en la escultura romanista. En estos aspectos, el retablo verolense también ocupa una posición de vanguardia en el panorama aragonés contemporáneo.

Sin embargo, el nivel medio de la imaginерía discurre por debajo de los magníficos relieves del trascoro zaragozano. Tanto las figuras exentas como las escenas delatan la intervención del maestro, aunque la ayuda de colaboradores parece haber sido extensa. En la caja central, la imagen sedente de San Bernardo rememora otras piezas anteriores del escultor, caso de la titular del retablo de San Esteban de Genevilla, pero sin alcanzar su calidad.

Especial atención merece la escena de la Muerte de San Luis por su notable construcción perspectiva. Las mujeres del primer término evocan el sentido envolvente característico de Arnao. En general, el tratamiento de las figuras es correcto aunque parece poco detallado, efecto acusado por los empastes y repintes sufridos en época barroca²⁰. Muy clásicas son las Santas Tecla y Lucía de la zona superior, mientras que el Dios Padre del frontón y los profetas de los pedestales que limitan el banco —con las características veneras invertidas de intradós casetonado—, tan cercanos a los de Santa María de Palacio, recuerdan la influencia que Alonso Berruete jugó en la formación de Bruselas²¹.

Cuando en 1560 se inhumaron los restos del abad Marco en su capilla, ésta debía ofrecer una apariencia de riqueza que el traslado del retablo a Vera de Moncayo ha roto de modo irreversible. El que fuera durante años mano derecha del principal mecenas del Renacimiento en Aragón consi-

²⁰ Las noticias sobre la alteración de la policromía en BLANCO TRIAS, P., 1949, p. 172.

²¹ Tal y como plantean RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J., 1981, p. 49, y ECHEVERRÍA GONÍ, P. I., y ORRÍE SIVATTE, A. de, 1991, p. 27.

guió levantarse un mausoleo digno de su patrón que provocó el rechazo y la hostilidad de la comunidad monástica. Allí trabajaron los mejores escultores activos en el reino a lo largo de la sexta década del siglo, pero la ausencia de una labor de diseño conjunto, similar a la desarrollada por Jerónimo Vallejo en la capilla de San Bernardo de la metropolitana, produjo una evidente falta de coherencia entre el retablo y el sepulcro, piezas muy interesantes por sí mismas aunque de dudosa compatibilidad estilística.



Monasterio de Veruela. Capilla de San Bernardo.
Sepultura del abad Lope Marco. San Lope. (Foto Jesús A. Orte).

RETABLO MAYOR DE SAN MATEO (1553-1555)

CAPILLA MAYOR.

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MATEO, SAN MATEO DE GÁLLEGO

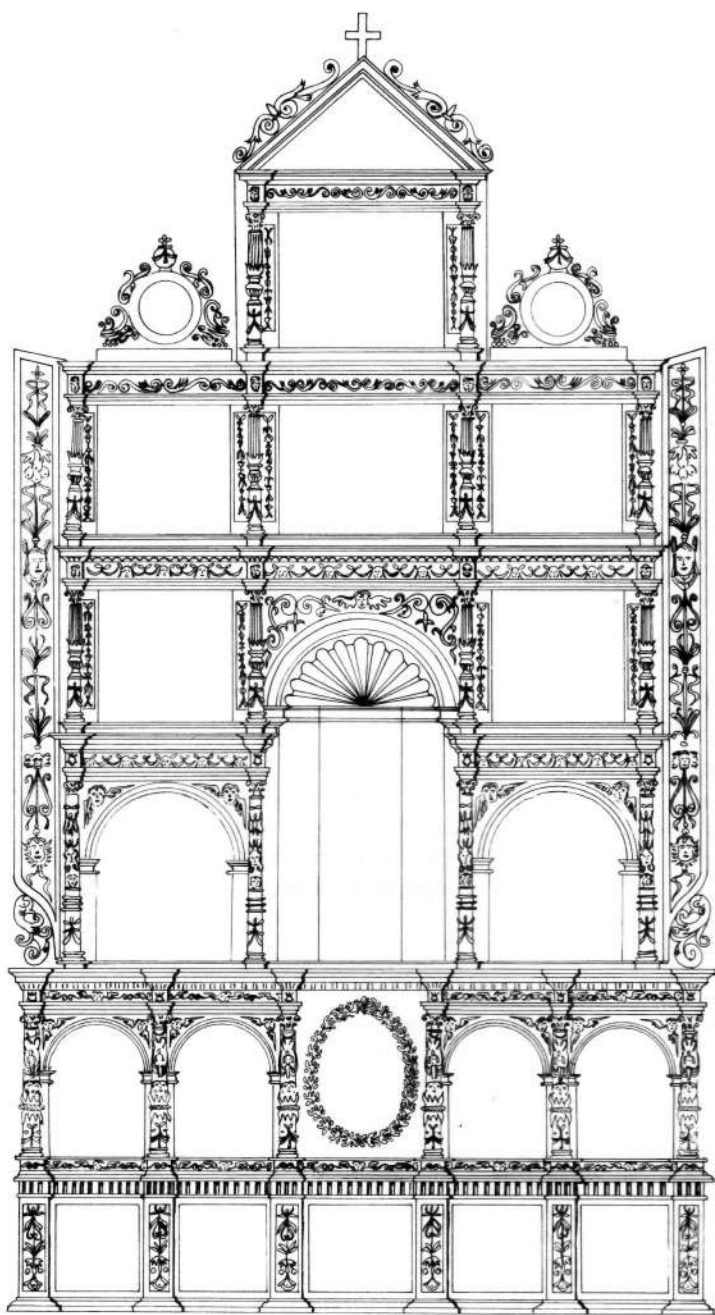
Contamos con información bastante precisa sobre el proceso de ejecución del retablo mayor de la parroquial de San Mateo de Gállego, una obra en la que colaboraron el mazonero Juan de Ampuero y los pintores Diego González de San Martín y Francisco Metelín. Los artífices rubricaron un contrato en Zaragoza con Jerónimo López, procurador del concejo de la localidad, el 7-V-1553, comprometiéndose a hacer un mueble *con la maçonería y del altura y anchoza que es el retablo principal que esta en la yglesia de señor Sanctiago de la presente ciudat, y de la misma obra*¹. El trabajo se valoró en la suma de 6.000 sueldos, susceptibles de incrementarse en otros 1.500 si el resultado final agradaba a los vecinos. Los dos primeros plazos estipulados, por un total de 2.500 sueldos, fueron satisfechos a mediados de septiembre².

Aunque la capitulación determinaba la finalización de la obra para la fiesta de San Juan Bautista de 1554, en octubre de dicho año distaba mucho de haber sido concluida. Por entonces, el representante de los ediles y maestro Juan firmaron un nuevo compromiso en atención a que *por ocupaciones justas que habian tenido, [los maestros] no habian cumplido con lo que por la dicha capitulacion eran obligados*³. Por el nuevo convenio, el mazonero se comprometió a ir entregando los componentes de la máquina a los pintores en plazos fijos: el banco para finales de octubre, el sagrario para Navidad, la imagen titular para la festividad de carnaval de 1555 y lo restante para Pascua de Resurrección. Ampuero recibió 800 sueldos en parte de pago de su labor y dio como garante del cumplimiento del concierto a su cuñado, el imaginero Juan de Liceyre.

¹ El texto del contrato, publicado en SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 46-47, doc. n.º 37; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 168-170, doc. n.º 39.

² *Ibidem*, p. 170, doc. n.º 40.

³ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 65-66, doc. n.º 55; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 175-176, doc. n.º 49.



San Mateo de Gállego. *Retablo mayor*. (Dibujo Juan José Bienes).

No contamos con más noticias sobre el desarrollo ulterior de los hechos, pero el empeño no se dilató en exceso, pues a comienzos de julio de 1555 el ordinario concedió la oportuna licencia para retirar el antiguo mueble e instalar el nuevo⁴. Hay que pensar que para esa fecha habría sido ultimado en todos sus detalles.

Como hemos visto, el modelo impuesto a los artistas fue el desaparecido retablo mayor de la iglesia de Santiago de Zaragoza. Su ejecución se había encomendado en 1540 a Juan de Moreto y Martín García⁵, colaboradores habituales en un buen número de empresas entre 1530 y 1541⁶. A pesar de que la capitulación confiaba la definición de la mayoría de los detalles a la traza oficial —elaborada por un tercer maestro cuyo nombre no se consigna—, la descripción de los elementos arquitectónicos permite constatar que Juan de Ampuero se ciñó al modelo con exquisita literalidad. De hecho, la única duda es si el sotabanco del mueble zaragozano era de talla o, como en San Mateo, enmarcaba tableros de pincel —solución, por cierto, poco habitual.

El contrato del retablo de Santiago permite vislumbrar la posible apariencia otorgada al sagrario de nuestro conjunto, único elemento desaparecido. Sería *de talla al romano, conforme a la muestra, con sus [ocho] columnas balaustradas y labradas de su romano*. Por el interior, *el cielo de la custodia ha de haver una benera redonda entallada al romano con sus artesones, y dentro de los artesones sus rosas*. En el centro se instalaría *un Christo de bulto como resucita, con su monumento labrado del romano... y de dentro del dicho monumento ha de haver un calax donde a de estar el Santo Sacramento*.

Tipológicamente, el retablo de San Mateo pertenece al modelo en arco de triunfo, aunque cuenta con cuerpo de tres pisos⁷. Amén de su relación con el de Santiago de Zaragoza, hay que destacar su evidente parentesco con el titular de la parroquia de San Pedro de Zuera, un conjunto iniciado por Nicolás de Lobato y proseguido tras su muerte, a partir de 1549, por Juan de Ampuero⁸.

⁴ A.D.Z., Registro de Actos Comunes, 1554-1558, f. 126 v., (Zaragoza, 2-VII-1555). Agradezco al Dr. Isidoro Miguel García su amabilidad al facilitarme este dato.

⁵ El contrato del retablo en A.H.P.Z., Jacobo Malo, 1540, ff. 80-87, (Zaragoza, 3-II-1540). Martín García pudo contar con la colaboración de Sancho Villanueva para las tareas de dorado, pues ambos habían rubricado en marzo de 1536 un contrato de compañía válido por seis años para compartir todos sus compromisos valorados en más de 1.000 sueldos (A.H.P.Z., Miguel Español, 1536, ff. 102 v.-103 v.) (Zaragoza, 2-III-1536).

⁶ Entre otros, realizaron los mayores de Híjar (1534), Sallent de Gállego (1537) y La Fresneda (1539). Esta colaboración ha sido analizada por HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1990, pp. 351-388.

⁷ SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, p. 193.

⁸ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 93-95; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 137 y p. 168, doc. n.º 38.

Las principales diferencias estructurales entre ambos residen en que en Zuera se colocaron falsas puertas en los extremos de la zona baja y que la separación entre las casas de la calle mayor y las colaterales tiene lugar por medio de soportes abalaustrados dobles frente a los simples de San Mateo. Así, la arquitectura de nuestro retablo se acomoda a uno de los esquemas de mayor éxito en Aragón en el segundo cuarto de la centuria, siguiendo la norma que rige para buena parte de las piezas ejecutadas a lo largo de la sexta década.

Algo parecido acaece con los soportes y los elementos ornamentales tallados en la arquitectura, en los que descubrimos a Juan de Ampuero como un maestro no desprovisto de habilidad pero muy conservador. Las columnas retalladas del banco y el primer piso del cuerpo alternan con las abalaustradas del resto de la fábrica, contando estas últimas con paralelos en el retablo de Zuera. Otro tanto ocurre con los motivos de los frisos, en los que destacan las máscaras ligadas por lienzos o los róleos vegetales, con o sin cabezas de niños entre medio. Podemos encontrar ejemplos de la primera tipología en Zuera y de la segunda en la mucho más elemental mazonería del retablo de Nuestra Señora Rosario de Tardienta, obra asimismo de nuestro mazonero⁹ (1554-1557).

Lo más interesante de toda la estructura línea son las polseras. Su campo aparece cubierto por trofeos con motivos vegetales, máscaras más evolucionadas que las aplicadas sobre los frisos, facies triples y angelotes. Un esquema similar se empleará en numerosas obras de la década de 1560, si bien renovando el lenguaje ornamental. La calidad de la talla, muy plana y con escasas gradaciones, constituye una labor poco remarcable. En conjunto, la arquitectura línea de San Mateo está lejos de merecer la calificación de notable y, mucho menos, de avanzada para las fechas en que fue confeccionada.

La única escultura de bulto del mueble es la titular. Parece evidente que entre las habilidades técnicas de Ampuero no se contaba la de confeccionar imágenes, por lo que se ha pensado que tanto esta talla como la de San Pedro de Zuera pudiera haberlas hecho su cuñado Juan de Liceyre, de cuyo estilo no se apartan en exceso¹⁰.

Diego de San Martín y Francisco Metelín corrieron con las labores pictóricas. Sabemos que el primero compaginó a lo largo de su carrera encargos de caballete y trabajos con el grafo, mientras que el último se dedicaba sobre todo a la aplicación de láminas de oro. Además, aun antes de conocerse los contratos del retablo sus tablas habían sido puestas en relación con San Martín¹¹. Parece, pues, que en esta ocasión Diego afrontó las labores de pincel y Francisco las de dorado.

⁹ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 54-55.

¹⁰ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 137-138.

¹¹ MORTE GARCÍA, C., 1981 (III), pp. 1.548-1.549.

Los temas representados en el banco son la Oración en el Huerto, el Beso de Judas, la Flagelación y Jesús con la Cruz auestas. En los dos primeros pisos del cuerpo, a los lados de la imagen del apóstol vemos escenas de su vida según la narración efectuada en la *Leyenda Dorada*, la vocación de San Mateo, el apóstol ofrece un banquete en honor de Jesús, San Mateo predica la Palabra de Dios a los habitantes de Nadaber y ordena a los dragones de los magos Zaroen y Artafax que salgan de la citada ciudad. En el último piso ¿la Predicación de Jesús en el Templo?, el Nacimiento del Salvador y dos santas mártires. En el ático, la habitual Crucifixión con las tres Marías y San Juan.

González de San Martín aplicó a los paneles del retablo de San Mateo unos principios representativos muy próximos a los de otros trabajos suyos. Las composiciones acusan una fuerte influencia rafaelesca, con predominio de la figura sobre el espacio que la rodea. Las construcciones perspectivas denotan un aparente desinterés por lograr una plasmación racional de la caja espacial y la idea de profundidad se alcanza a partir de un punto de vista muy alto que produce una diagonalización exagerada de los planos. Estos errores suponen, no obstante, un avance con respecto a trabajos anteriores como el retablo de la Coronación de Nuestra Señora de Tauste¹² (1546), en el que renuncia a toda ilusión de profundidad.

La mensurada disminución del tamaño de los personajes instalados en segundo término en escenas como la de la Predicación a los de Nadaber junto a la creación de fondos abiertos a paisajes, trabajados con exquisita delicadeza, es lo más meritorio. Los modelos figurativos son ahora menos macizos que en su etapa temprana, lo que redundará en unos resultados más felices que demuestran el influjo de su colega Jerónimo Vallejo. La paleta incluye colores intensos, en especial rojos y verdes o, en menor medida, sienas y salmones.

Merece la pena anotar el acertado tratamiento lumínico conferido a las tablas del banco, que resalta la vigorosa volumetría de los protagonistas de escenas como la Flagelación o Jesús con la Cruz auestas, de correcta composición y suave *sfumatto* de raíz leonardesca. Logra ambientaciones nocturnas inusuales para la fecha en tablas como el Beso de Judas, que avanzan algunos de los problemas característicos de la pintura del tramo final de la centuria.

Algunas de las tablas del retablo de San Mateo de Gállego se cuentan entre lo mejor de la producción de Diego González de San Martín, sólo comparables a la cuidada titular del retablo de la Coronación de Nuestra Señora de Tauste. En otras, sin embargo, se aprecia una importante participación de taller. En todo caso, no hay que olvidar que Diego no es una de las cabezas de la escuela aragonesa de mediados de siglo.

¹² ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 63-65.



San Mateo de Gállego. *Retablo mayor. San Mateo.* (Foto Jesús A. Orte).

El trabajo de dorado y policromía desarrollado por Francisco Metelín en el retablo es de extrema sencillez y, en líneas generales, sigue las órdenes dictadas para estos particulares por la capitulación del retablo de la iglesia de Santiago. Toda la arquitectura aparece revestida de oro, destacándose los motivos ornamentales tallados en las pilastras, frisos y guardapolvos merced a la aplicación de azul ultramar en los campos. El predominio de este color se rompe con la habitual alternancia del rojo, que en San Mateo cubre las enjutas del remate semicircular de las tres casas del piso noble.

Tan sólo en el banco vislumbramos restos de esgrafiado sobre azul, creando motivos vegetales muy rudimentarios presentes también en el frente de la rosca del arco de la hornacina titular. El bulto del evangelista fue profusamente dorado con la salvedad del rostro y las manos, que exhiben las acostumbradas encarnaciones. Es preciso advertir que el mueble ha debido sufrir alguna limpieza abrasiva que pudiera haber afectado a la policromía original.



San Mateo de Gállego. *Retablo mayor. Nacimiento.* (Foto Jesús A. Orte).

SEPULTURA DEL DEÁN MIGUEL DE ERLA Y AÑÓN (1554)

CAPILLA DE LOS SANTOS PEDRO Y PABLO. CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LA HUERTA. TARAZONA

La sepultura bajo arcosolio del deán de la catedral de Tarazona Miguel de Erla y Añón es una de las obras más importantes que conservamos del escultor Pierres del Fuego. En este mausoleo, tallado en alabastro, el artífice de Beauvais hizo gala de una notable destreza técnica y de su capacidad para resolver un compromiso que exigía un tratamiento realista dentro de un marco en el que primaba la pretensión de lujo y ostentación.

El encargo del monumento funerario del deán Erla deriva directamente del cumplimiento de una de las disposiciones testamentarias del eclesiástico. En sus últimas voluntades de 1550, don Miguel ordenó su inhumación en la capilla de los Santos Pedro y Pablo de la catedral de Tarazona, *en el hueco que esta en la paret de la parte de hazia la capilla de Sant Joan, y alli me sea fecha sepultura de bulto de piedra blanca o alabastro, conforme a la sepultura de bulto del muy reverendo señor don Pedro de Anyon, dean, quondam, de la dicha yglesia cathedral de Taracona, mi señor tio, exceptado que como lo de medio arriba es de yesso, es mi voluntad la mia sea de piedra*¹.

Pedro Pérez de Añón (+1542) había promovido la erección del recinto, practicado en la nave de la Epístola de la Seo, a partir de 1514, dotándolo con un interesante retablo de bulto realizado en torno a 1519 y con una sepultura bajo arcosolio a la parte del Evangelio que, con seguridad, estaba concluida para 1532². Por encima de los arcosolios, en ambos laterales se instaló una galería con imágenes de santos tallados en madera y policromados³.

¹ A.H.P.T., Francisco Pobar, 1550, s. f., (Tarazona, 17-V-1550).

² Sobre la construcción del recinto y de su retablo CRIADO MAINAR, J., 1992 (I), pp. 405-407 y pp. 433-434, doc. n.º 8. La tumba del deán Pedro Pérez de Añón ha sido estudiada recientemente en CRIADO MAINAR, J., 1993 (I), p. 82.

³ Por encima de la tumba de don Pedro se sitúan San Vicente —que procede de la casa central del banco del retablo de la propia capilla y sustituye a una imagen desaparecida—, San Roque, San Cosme y San Damián. Sobre el mausoleo de don Miguel se colocaron bultos de San Francisco, San Agustín, San Nicolás de Tolentino y Santa María Magdalena.

Así pues, cuando el deán Erla decidió la construcción de este entierro parietal el ornato de la capilla había sido completado en buena medida. Sin duda, el deseo de respetar el aspecto general de la misma le inspiró la idea de que su monumento siguiera el prototipo establecido en el de su antepasado y predecesor en la dignidad.

Aunque el canónigo falleció poco después de testar⁴, la materialización efectiva de la cláusula que hemos transcrito hubo de esperar más de tres años. SANZ ARTIBUCILLA⁵ facilitó el dato de la paternidad de la tumba al publicar las capitulaciones matrimoniales de Pierres del Fuego con Ana Veratón, su segunda esposa, datadas en septiembre de 1554. Entre otros bienes el artista aportaba 100 ducados *de una sepultura que ago para el dean, que Dios perdone*.

En realidad, la comanda la pactó en enero de ese año Martín de Mezquita, tesorero de la Seo —doc. n.º 22—. Según el contrato, el escultor debía imitar la disposición arquitectónica del túmulo de don Pedro en todos sus pormenores. Sin embargo, conforme a la voluntad de don Miguel el orden que enmarca el arcosolio se haría *de alabastro, es a saver, la concha y todo lo demas que es sobre el vulto*, pues en el modelo todos estos elementos habían sido tallados en piedra de aljez.

No disponemos de otras noticias sobre el proceso constructivo, aunque parece poco probable que se prolongara en exceso. Esta obra cierra la nómina de monumentos funerarios custodiados en el templo, que arranca con los asentados en época gótica para los obispos Miguel Ximénez de Urrea (1309-1318), Pedro Pérez Calvillo (1354-1391) y Fernando Pérez Calvillo (1391-1404), inspiradores de los ejemplos pertenecientes a la primera mitad del siglo XVI⁶.

La sepultura del deán Erla se articula a partir de una arquitectura que encuadra el conjunto, constituida por un orden corintio apoyado en un potente basamento y rematado por un entablamento que recorre sin interrupción toda su anchura. El interior del arcosolio, cubierto por una vena de amplio desarrollo, alberga la urna funeraria sobre la que descansa el bulto yacente del canónigo.

La cama, concebida como prolongación de los pedestales que soportan el orden exterior, tiene el frente dividido en tres encasamientos. El central,

⁴ Don Miguel murió el 24-V-1550. El día 31 del mismo mes tuvo lugar un primer recuento de sus bienes y en septiembre de ese año Juan Miguel Pérez de Añón, arcediano de Tortosa y canónigo de la Seo turiasonense, sobrino y heredero universal del finado, se hizo cargo de ellos tras la formalización de un nuevo inventario (A.H.P.T., Francisco Pobar, 1550, s. f.) (Tarazona, 15-IX-1550).

⁵ SANZ ARTIBUCILLA, J. M.^a, 1944 (II), pp. 337-338, doc. IV.

⁶ Sobre las sepulturas de los hermanos Pérez Calvillo, relizadas por el escultor de Tortosa Pedro de Corcán entre 1404 y 1405, AINAGA ANDRÉS, M.^a T., 1990, pp. 16-18, y p. 55, docs. núms. 1 y 2; AINAGA ANDRÉS, M.^a T., 1992, pp. 472, 476-477 y 489-490, docs. núms. 8 y 9.



Catedral de Tarazona. Capilla de los Santos Pedro y Pablo.
Sepultura de deán Miguel de Erla y Añón. (Fotos Archivo Mas).

destinado a contener el escudo del promotor, aparece flanqueado por delicadas pilastras corintias que lucen motivos *a candelieri* y que, a su vez, mantienen el correspondiente entablamento. Destaca la cuidada decoración que exhibe el friso del último, con exquisitos motivos a base de grifos, dragones y centauros de fuerte volumetría. Los cuadros laterales portan bustos orlados con guirnalda de frutas alzadas por *putti*.

Las grandes columnas abalaustradas que escoltan la tumba de Pedro de Añón han dado paso aquí a otras corintias de fuste estriado con el imoscapo retallado, de acuerdo con el gusto imperante en el tercer cuarto del siglo. El entablamento superior cuenta con un friso minuciosamente tallado en el que un escudo de armas entre tenantes genera un motivo vegetal a base de róleos y cornucopias. En el fondo del hueco mural campea una *tabula* con el epitafio⁷, acompañada por Nuestra Señora y el Ángel de la Anunciación bajo diminutas trompas de ángulo.

La figura del deán es el componente de mayor empaque e interés del conjunto. Su comparación con la estatua de Pedro Pérez de Añón sólo sirve para poner en evidencia la distancia que separa a sus respectivos responsables. Don Miguel viste ropas de protonotario y aparece tocado con roquete, según los hábitos de la escultura funeraria del momento⁸. Está representado como yacente y reposa sobre dos almohadones. Sobresale el cuidado tratamiento de los vestidos, a base de plegados muy suaves, y el realismo con que han sido plasmados todos los detalles. Notable es la atención puesta en la talla de manos y rostro; éste, bastante desfigurado por presentar la nariz quebrada, retrata a un hombre enfermo y demacrado. No debe descartarse la hipótesis de la utilización de una mascarilla funeraria para conseguir una mayor fidelidad.

A pesar de que la sepultura de Miguel de Erla y Añón no figura entre los más notables ejemplos de escultura funeraria aragonesa del Segundo Renacimiento llegados a nuestros días, constituye un excelente testimonio de la versatilidad de los talleres turiasonenses de las décadas centrales del siglo. Tanto la tipología como los motivos ornamentales aplicados son feudatarios de los modelos en boga en las décadas anteriores, pero la más que aceptable calidad de ejecución, habitual en la producción de Pierres del Fuego, la convierte en una pieza reseñable.

⁷ HIC IACET DOMINVS MICHAEL DE HERLA ET DE ANION DECANVS ET CANONICVS TIRASONENSIS ARCHIDIACONVS MAIOR DERTVSENSIS PRIOR BORGENSIS OBIT VIGESIMA QVARTA MENSIS MAII, ANNO 1550 (QUADRADO, J. M^a, 1844, p. 41, nota n^o 1).

⁸ CRIADO MAINAR, J., 1993 (II), p. 82.

RETABLO MAYOR DE LA ASUNCIÓN DE N^{ra} SEÑORA (1555-ca.1558)

CAPILLA MAYOR.

IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN DE N^{ra} S^a. ALMUDÉVAR

El retablo de la Asunción de Nuestra Señora de Almudévar es uno de los empeños escultóricos más notables afrontados por los talleres zaragozanos a lo largo de la sexta década del siglo. Contamos con información bastante precisa sobre las circunstancias de su realización, pero algunos aspectos básicos todavía se nos escapan. Así, continúan existiendo serias dudas respecto a la paternidad de buena parte de las labores de talla de la mazonería.

La dirección de los trabajos quedó en manos de Juan Catalán tras la firma de un concierto con el concejo de la villa el 5-VI-1555. Desconocemos su tenor al haberse perdido el texto capitular pero, no obstante, conservamos la traza que el artífice mostró a los de Almudévar, sin duda la misma que quedó en poder del notario cuando el 23-IX-1555 se ajustó el concurso de Pedro Moreto para la talla de la imaginería¹. En realidad, es un esquema con anotaciones de la iconografía y otros datos sobre las dimensiones de las cosas que no deja dudas respecto a la escasa habilidad del pintor en el campo del diseño.

Como hemos indicado, en septiembre de 1555 Moreto se comprometió a tallar todas las imágenes y relieves del retablo en siete meses a cambio de 3.420 sueldos, pero tras hacer testamento en los primeros días de octubre² falleció sin llegar a iniciarlos³. Catalán los traspasó entonces a Juan de Liceyre, que aceptó llevarlo a término por 2.300 sueldos en un

¹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 70, doc. n^o 60; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 176-177, doc. n^o 51, y p. 189, lám. n^o 3.

² SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 70-71, doc. n^o 61.

³ Sus ejecutores testamentarios restituyeron a Catalán el 29-X-1555 los 400 sueldos que le había adelantado tras dejar constancia de que su principal había fallecido *sin aver acabado dicha obra, ni escomencado aquella* (HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 178, doc. n^o 54).

plazo similar al concedido un mes antes a su malogrado colega⁴. El discípulo de Forment disfrutaba de un menor prestigio profesional, fruto de sus más limitadas dotes técnicas, de ahí la fuerte disminución en sus honorarios con respecto a los prometidos a Moreto. Es posible que este cambio afectara al trasfondo del proyecto, pues el 23-XII-1555 Catalán y el concejo rubricaron un nuevo acuerdo que tampoco ha sobrevivido⁵. Mientras que a Pedro Moreto no se le había impuesto ningún modelo, Juan se obligó a hacer la imaginería tan buena como la que esta en el banco del retablo de Sanct Miguel de los Navarros de la dicha ciudad. Además aceptó la fusta adquirida por el difunto, valorada en 400 sueldos.

A partir de febrero de 1556 se registran pagos de la universidad a favor del pintor. El día 14 de dicho mes Juan ingresa 2.097 sueldos 6 dineros *por la segunda tanda a mi debida por hazer y obrar el retablo de Nuestra Señora de la Corona de la dicha villa*⁶. En mayo despacha un ápoca por 4.000 sueldos más⁷ y en diciembre se le hace efectiva una cantidad igual, *de resta de mayor cantidad en tandas por hazer y obrarhos yo a mi costa todo el retablo de la yglesia de Nuestra Señora de dicha villa de Almudebar*⁸. El total de lo obtenido por el pintor en 1556 asciende a 10.097 sueldos 6 dineros, cifra a la que debe añadirse lo que se le adelantara a la hora de suscribir los contratos.

Amén de los citados 400 sueldos en madera a la firma del convenio, Liceyre debía percibir otros 1.000 más en dinero para el siguiente mes de mayo. Sin embargo, hasta septiembre de 1556 no otorgó albarán por el global de estos 1.400 *em parte de pago de dos mil y trezientos sueldos jaqueses que dar y pagar me debeys en tandas por hazer y obrarhos yo a mi costa toda la ymaginería del retablo de la villa de Almudebar, que a vuestro cargo esta hazer*. Según el escultor, la suma correspondía a lo que dar se me debia por la dicha razon en las dos tandas primeras, la una en enpeçando de hazer dicha ymaginería y la otra por todo el mes de mayo mas cerca passado del presente año⁹.

Como se ve, el abono de los dos primeros plazos se efectuó con cierto retraso, tal vez porque el imaginero no empezó la labor dentro del tiempo fijado. Lo cierto es que para la festividad de San Juan Bautista no la había concluido, tal y como estaba estipulado. Un mes después de que Liceyre recibiera este pago, Catalán formuló en Almudévar un requerimiento

⁴ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 71-72, doc. n° 62; HERNANSANZ MERLO, Á., *el alt.*, 1992, pp. 177-178, doc. n° 52.

⁵ No se conserva el registro de 1555 del notario de Almudévar Martín Alayeto ante quien, tal y como se indica en los albaranes expedidos por Catalán, se formalizaron las dos capitulaciones.

⁶ A.H.P.H., Martín Alayeto, notario de Almudévar, 1556, f. 31 v., (Almudévar, 14II-1556).

⁷ *Ibidem*, ff. 95-95 v., (Almudévar, 2-V-1556).

⁸ *Ibidem*, ff. 167-168, (Almudévar, 14-XII-1556).

⁹ *Ibidem*, ff. 121-121 v., (Almudévar, 4-IX-1556).

notarial contra él acusándole de haber contravenido los términos temporales pactados para la entrega de la imaginería —doc. n° 30—, sin que haya constancia de que Licyre respondiera a la carta de recuesta.

En los primeros días de 1557, cuando el pintor ya había cobrado del concejo todo lo convenido, era el escultor quien iba a interponer una demanda contra los de Almudévar denunciando que ni los jurados ni Catalán habían cumplido con lo que se le había de satisfacer¹⁰. Pese a su redacción no demasiado clara, el documento no deja dudas de que para entonces las esculturas y relieves del banco estaban asentados.

La entrega del resto debió dilatarse a lo largo de 1557-1558, pues en fecha tan tardía como el 30-VI-1558 el pintor satisfacía —ya en Zaragoza— 280 sueldos a los mazoneros Francisco Carnoy y Bernal del Fuego por las veintiocho columnas que habían hecho para el retablo¹¹, número que coincide con las existentes en el cuerpo.

A buen seguro, Juan Catalán vivió en Almudévar durante 1556 e, incluso, en los primeros meses de 1557, pues en los tres albaranes exhumados se le califica de habitante o residente de presente en la población¹². Otro tanto acaecería con Licyre desde mediados de 1556 y hasta una fecha más difícil de precisar¹³.

Sorprende la falta de noticias entre el 6-I-1557 y el 30-VI-1558 cuando, en buena lógica, una porción significativa de la empresa debió materializarse dentro de ese lapso cronológico. A pesar de todo, hemos de recordar que la villa había acatado escrupulosamente sus obligaciones económicas con Juan Catalán y que, en consecuencia, era éste quien debía exigir al escultor la terminación de su parte, sin la que el pintor no podía acometer su labor. Nos inclinamos a pensar que Licyre ya había completado su cometido en Almudévar al entablar a finales de septiembre de 1558 negociaciones con el concejo de Barbastro para responsabilizarse del banco del retablo mayor de la Seo de esa ciudad.

El antiguo retablo mayor de Nuestra Señora de la Corona ha llegado a nuestros días fuera del emplazamiento para el que se concibió. Tras el abandono del edificio medieval, fue reacomodado en 1762 en la capilla mayor de la iglesia baja de la villa¹⁴. En la mudanza se perdieron algunos

¹⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1977, p. 389, nota n° 235; SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 79-80, doc. n° 68.

¹¹ HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 181, doc n° 59.

¹² No hay constancia documental de la presencia del pintor en Zaragoza entre el 29-X-1555, cuando recibe de los albaceas de Moreto los 400 sueldos que le había adelantado para hacer la imaginería de Almudévar, y el 6-VI-1557, cuando Miguel Claver ingresa en su taller como aprendiz (A.H.P.Z., Miguel Español, 1557, ff. 190-192) (Zaragoza, 6-VI-1557).

¹³ Desaparece de las fuentes notariales zaragozanas tras la firma del convenio con Catalán y no retorna hasta marzo de 1557 (HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 180, doc. n° 57).

¹⁴ DURÁN GUDIOL, A., 1993, p. 13.

elementos, dado que en su actual estado la calle central parece bastante alterada. Ha desaparecido el tondo que en origen coronaba la hornacina principal y ha sido eliminada la casa correspondiente al tercer piso del cuerpo, invadida por el monumental Calvario que remata la estructura. En el nuevo montaje se combinaron piezas de la escena de la Asunción con una nueva imagen titular para componer el grupo que ahora lo preside. Para ello fue preciso sacrificar el referido tondo y ampliar la casa mayor dando cabida de este modo a los apóstoles del tercer piso.

Tal y como puede apreciarse en fotografías antiguas¹⁵, el traslado dejó también huellas visibles en la zona baja. La faja decorada que une sotabanco y predela estaba entonces compuesta por fragmentos que en buena medida procedían de otros lugares. Además, la sucesión lógica de las cinco escenas del banco había sido rota y no se ajustaba a la consignada en la traza. De izquierda a derecha se situaban los grupos de Jesús con la Cruz, la Oración en el Huerto, la Quinta Angustia, Jesús ante Pilatos y la Flagelación. Algo similar acaecía con las imágenes exentas de las entrecalles, redistribuidas de manera aleatoria, y con los relieves de las cajas del cuerpo, asimismo desordenados.

En 1986 el retablo fue sometido a una limpieza que ha restituido el ritmo natural entre los relieves e imágenes, aunque las modificaciones más notables introducidas a fines del siglo XVIII, es decir, las de la calle mayor, todavía subsisten. Pese a ello, continúa siendo un conjunto que impresiona por su monumentalidad. Tipológicamente pertenece al grupo de los retablos de entrecalles, uno de los prototipos preferidos por los talleres aragoneses para el ornato de capillas mayores desde que entre 1520 y 1524 se erigiera el titular de Santa María de Tauste¹⁶.

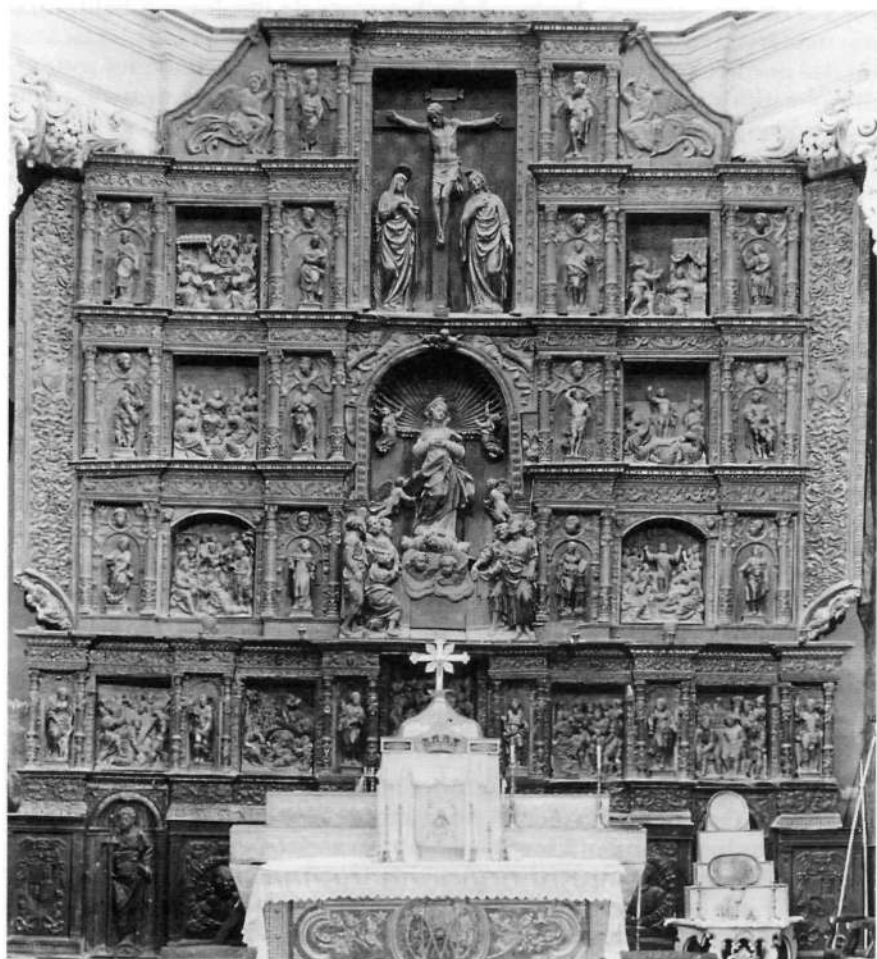
Uno de los aspectos más notables de la pieza es la rica labor de talla ornamental de sus frisos. Como ya se indicó, carecemos de noticias que aporten luz sobre su autor material¹⁷, pero no cabe duda de que la dirección de la misma corrió por cuenta de Liceyre. A este imaginero hay que atribuir la elección de los temas y, seguramente, la aportación de las estampas y dibujos para su preparación. Exhibe un repertorio muy similar al que luce el banco del retablo mayor de Barbastro¹⁸ (1558-1560) y cuenta

¹⁵ Archivo Mas de Barcelona, negativo G-24.359. Instantánea tomada en 1951.

¹⁶ SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, pp. 194-195.

¹⁷ Al margen de la noticia de las columnas liquidadas a Francisco Carnoy y Bernal del Fuego, la única referencia del período que presenta a Catalán ligado a un entallador es cierta carta de procuración datada en noviembre de 1557 por la que el pintor constituye como su representante legal al mercader de Pamplona Juan de Ezpeleta para demandar a *Abrañ el entallador*, habitante en la capital navarra, los 60 reales castellanos que le adeudaba, o en su nombre a Pedro Aragonés, fustero de la misma ciudad y fianza del anterior (A.H.P.Z., Miguel Español, 1557, ff. 425 v.-426 v.) (Zaragoza, I-XI-1557).

¹⁸ PANO RUATA, M. de, 1906, pp. 812-819; PANO RUATA, M. de, 1909, pp. 3-12.



Nuestra Señora de la Asunción de Almudévar. *Retablo mayor*. (Foto Archivo Mas).

con importantes puntos de contacto con la sepultura de Ana de Gurrea (1551-1553), en la capilla de San Bernardo de la metropolitana. No obstante, la ejecución de las tallas de Almudévar es de inferior calidad.

Un reciente análisis de los motivos presentes en este mueble ha puesto de manifiesto la existencia en el banco de temas poco usuales, derivados de la *scena satyrica*, de fuerte carga erótica, protagonizados por ninfas, sátiros y seres monstruosos. Junto a éstos hay otros de inspiración belifontiana, más frecuentes por estas fechas, como cueros recortados, máscaras unidas por lienzos cargados de panoplias, centauros y medallones sostenidos por niños organizados simétricamente¹⁹. Destacan por su realización más cuidada las tallas de la zona baja. Tanto en el banco como en el cuerpo se hace uso de soportes corintios estriados que lucen trofeos en el sumoscapo y presentan el tercio inferior retallado.

El trabajo escultórico se sitúa a un nivel más modesto, apreciándose una fuerte participación del taller. No en vano, había que conjugar la confección de una gran cantidad de obra con un plazo de entrega breve, por lo que no extraña que Liceyre incumpliera los términos temporales de su acuerdo con Catalán. Los modelos iconográficos utilizados por el imaginero evocan sus años de permanencia en el taller de Damián Forment, aunque las imágenes no cuentan con la fuerza y sentido rítmico de su maestro. Las carencias resultan particularmente sensibles en el caso de los relieves, con alternancia de ejemplos aceptables —Getsemaní, Jesús ante Pilatos o Adoración de los Reyes— con otros bastante deficientes —Flagelación, Resurrección o Anunciación.

La calle mayor contiene las mejores piezas, comenzando por el notable relieve de la Quinta Angustia de la casa central de la predela. Como de mediana calidad podemos catalogar los apóstoles ahora en la hornacina central, alguno de los cuales recuerda a los titulares de los retablos de Zuera²⁰ (ant.1548-1553) y San Mateo de Gállego (1553-1555). La imagen de la Virgen que ahora preside el mueble parece ejecutada en el siglo XVIII.

En cuanto al complemento pictórico, Juan Catalán desarrolló un aceptable trabajo de policromado. La presencia de oro es muy destacada, pero en muchos lugares queda recubierto por grutescos esgrafiados, generalmente sobre azul, en especial en piezas de mobiliario, cenefas de túnicas y objetos. En la superficie de las vestiduras alternan las decoraciones esgrafiadas con otras a punta de pincel, bastante toscas, a base de flores y motivos vegetales. Los bajorrelieves tallados en los frisos y en otras partes de la mazonería están dorados sobre campos de rojo y azul. El tercio inferior de los soportes luce motivos grabados que se suman a los variados temas

¹⁹ SERRANO GRACIA, R., *et alt.*, 1992, pp. 215-217.

²⁰ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 93-95; HERNANSANZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, p. 168, doc. n.º 38.

esculpidos. Las estrías de los fustes están pintadas de rojo o azul, dejando en oro las aristas.

No debe negarse cierto mérito al trabajo. Además, junto a su intervención en el de San Miguel de los Navarros, nada fácil de discernir, es el único conjunto que sobrevive en el que parece segura la participación personal de Juan Catalán. Como se estudia en otro lugar, pese a que contrató en compañía de Pietro Morone el dorado del titular de San Miguel de Ibdes, no debió colaborar de modo directo en él, mientras que los relieves conservados del retablo de Sisamón, cuya policromía ajustó en 1551²¹, están repintados en su mayoría²².

El antiguo retablo titular de la iglesia de Nuestra Señora de la Corona, maltratado por los traslados y el paso del tiempo, constituye todavía hoy un claro exponente del inmovilismo que atenazó a los protagonistas del tránsito al Segundo Renacimiento en la escultura aragonesa. Aun a pesar de las tardías fechas de su materialización, no hay nada en él que evidencie avances respecto al desaparecido retablo mayor del monasterio de Veruela (1540-1544), ni por lo que se refiere a la talla ni mucho menos a su conservadora traza. Tampoco la imaginería hace gala de superior modernidad. Esta situación, consecuencia del papel dirigente que un hombre de las limitaciones artísticas de Juan Catalán jugó en la empresa, denuncia la crisis de identidad que sumía al foco zaragozano en un momento en que empezaba a brotar savia nueva desde el campo de la pintura.

²¹ A.H.P.C., Jerónimo Azaila, 1551, s. f., (Calatayud, 23-V-1551).

²² El sagrario, actualmente instalado en un retablo lateral, conserva la policromía original, de calidad muy superior a lo de Almudévar, por lo que debe ser asignada a alguno de sus colaboradores habituales.

RETABLO MAYOR DE SAN MIGUEL (1555-ca.1565)

CAPILLA MAYOR. IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MIGUEL. IBDES

La gran máquina escultórica que preside la capilla mayor de San Miguel de Ibdes es la empresa más destacada materializada por los talleres aragoneses en la década de 1550 fuera de los proyectos promovidos en el círculo del arzobispo Hernando de Aragón. La superior calidad de piezas como la sepultura del abad Marco, el retablo de San Bernardo de la metropolitana o el trascoro de este mismo templo alcanza su mejor contrapunto en la monumentalidad del retablo de Ibdes.

La información documental disponible sobre esta obra, aunque relativamente abundante, no basta para narrar con detalle todos los pormenores de su proceso constructivo. Las noticias más tempranas corresponden a octubre de 1553, cuando el pintor Juan Catalán, el imaginero Pedro Moreto y el mazonero Bernardo Pérez suscribían un acuerdo en Zaragoza para repartirse su ejecución en caso de que alguno de ellos se aviniera con el concejo promotor. Acto seguido Moreto y Pérez rubricaron otro convenio para dividirse tanto el trabajo como los honorarios que devengaría la parte lúnea¹, roto unos meses después tras surgir diferencias entre ambos², en un momento en que el encargo aún no había cristalizado. La disputa se zanjó con la retirada del discípulo de Joly, que no volverá a figurar ligado a la empresa.

Días antes de que el concejo adjudicara el retablo, el escultor bilbilitano Juan Martín de Salamanca otorgaba en Zaragoza una comanda de 1.400 sueldos a favor de Pedro Moreto³. Los jurados formalizaron el 13-VIII-1555 un

¹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 54-57, docs. núms. 43 y 44; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 170-172, docs. núms. 41 y 42.

² *Ibidem*, pp. 173-174, docs. núms. 44-46.

³ La obligación fue suscrita en primera instancia a favor del mercader Miguel Dalmao, socio capitalista de Moreto en la construcción del retablo de la capilla Aragón, pero su nombre fue barrado y sustituido por el del escultor, pasando Dalmao a figurar como testigo jun-



San Miguel de Ibdes. *Retablo mayor*. (Foto Archivo Mas).

contrato con estos artífices y otro con los pintores Juan Catalán y Pietro Morone, cuyos términos exactos ignoramos al haber desaparecido los protocolos de Miguel Gobierno, notario encargado de su testificación.

Por fortuna Miguel Sanz, párroco de la villa, tuvo la ocasión de consultarlos y el acierto de registrar su contenido el 20-V-1744 sobre un folio que incorporó al volumen II de los *Quinque libris* de San Miguel. Merced a este erudito sabemos que a los escultores se les impuso como modelo el retablo mayor de San Miguel de los Navarros y que debían entregar la máquina en dieciocho meses a computar de la festividad de la Asunción de la Virgen a cambio de 20.000 sueldos. Los pintores concluirían la policromía y la pintura de las puertas —a imagen de las del retablo de Veruela—, seis meses después de que sus compañeros lo asentaran en blanco por otros 20.000 sueldos⁴.

La prematura muerte de Pedro Moreto en octubre del mismo año rompería estas previsiones⁵. Juan Catalán intentó entonces que la imaginaria pasara a Juan de Liceyre⁶, su socio en el retablo mayor de Almudévar (1555-ca.1558), pero Salamanca actuó con mayor habilidad y consiguió que en enero de 1556 los ediles le confiaran la porción del difunto sin modificar las condiciones pactadas en el verano anterior⁷.

Al parecer, Juan Martín respetó de modo escrupuloso los tiempos fijados, pues tenemos la certeza de que el mueble quedó instalado en blanco en el transcurso de 1557⁸. En dicho año está comprobada la residencia del escultor bilbilitano en la localidad al menos entre el 24-IV, día del bautismo de su hijo Juan⁹, y el 1-VII, cuando concurrió como testigo a las nupcias del entallador Juan de Bayarte, su más que probable ayudante, y Cándida Riquer¹⁰. También parece verosímil una estancia del artista en Ibdes en octubre de 1558¹¹.

to al pintor Tomás Peliguet. El acto fue cancelado, pero no se anotó la fecha (A.H.P.Z., Martín Sánchez del Castellar, 1555, ff. 242 v.-243) (Zaragoza, 6-VIII-1555).

⁴ A.D.T., Fondo de San Miguel de Ibdes, *Quinque libris*, lib. II, 1528-1550, ff. 53-53 v., (Ibdes, 20-V-1744). Las noticias fueron extractadas por GALIAY SARAÑA, J., 1945, pp. 8-9.

⁵ Hizo testamento hallándose gravemente enfermo el 11-X-1555 (SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 70-71, doc. n° 61), y ya había fallecido cuando el día 22 del mismo mes Catalán traspasaba la imaginaria del retablo mayor de Almudévar —a cargo de Moreto— a Liceyre.

⁶ *Ibidem*, p. 73, doc. n° 63; HERNANDEZ MERLO, Á., et al., 1992, p. 178, doc. n° 53.

⁷ GALIAY SARAÑA, J., 1945, p. 9.

⁸ A.D.T., Fondo de San Miguel de Ibdes, *Quinque libris*, lib. II, 1528-1550, f. 65 v., (Ibdes, 1557). El tenor del documento en MORENO DEL RINCÓN, E. B., 1969, p. 794.

⁹ A.D.T., Fondo de San Miguel de Ibdes, *Quinque libris*, lib. III, 1550-1579, f. 30 v., (Ibdes, 24-VI-1557).

¹⁰ *Ibidem*, f. 107, (Ibdes, 1-VII-1557).

¹¹ En esas fechas se anotó el bautizo de *Geronima, hija de Salamanca* (*ibidem*, f. 34) (Ibdes, 2-X-1558).

Más escueta es la información exhumada sobre el ritmo seguido por los pintores en su cometido. En nuestra opinión, resulta improbable la participación directa de Catalán, que sabemos vivió en Almudévar a lo largo de 1556 y, tal vez, también en los primeros meses de 1557 ocupado en la policromía del retablo titular de Nuestra Señora de la Corona, y que a partir de junio retornó a la capital¹², habiendo constancia de su presencia desde entonces en la ciudad del Ebro a intervalos regulares. Además, el trabajo de Ibdes nada parece deber a este modesto artífice. Tanto las puertas como las labores de esgrafiado, complementadas por exquisitas decoraciones a punta de pincel, delatan el estilo del piacentino.

No estamos en disposición de valorar hasta qué punto se cumplieron los plazos estipulados para la finalización de las labores pictóricas, pero una inquietante noticia de 1565 da fe de que por entonces Morone residía en Ibdes¹³. Se ha intentado vincular esta circunstancia con la erección del retablo de Nuestra Señora del mismo templo, una obra incuestionable de Morone sobre la que no disponemos de documentación¹⁴. Sin embargo, la avanzada concepción arquitectónica de este mueble hace aconsejable su datación a partir de los años centrales de la octava década, cuando la influencia de los postulados romanistas empezaba a impregnar la escultura aragonesa. Así pues, no hay que descartar que la conclusión de las tareas de pincel y grafo del retablo de San Miguel se dilatara hasta 1565.

Otro vidrioso problema radica en la identificación de los hipotéticos colaboradores de Salamanca en la confección de la fábrica lúnea. Escapa a toda lógica que afrontara un reto de esta magnitud en tan breve lapso de tiempo sin contar con un nutrido equipo de ayudantes. De hecho, cuando años más tarde contrató el retablo mayor de la parroquial de Valtierra (1577-1580 y después), organizó un amplio taller integrado por una decena larga de ensambladores, entalladores e imagineros. La desaparición de los protocolos notariales de Ibdes correspondientes a las fechas que nos ocupan dificulta el esclarecimiento del particular.

Sólo parece segura la implicación de Juan de Bayarte. El 12-VI-1557 este artífice concertaba capítulos matrimoniales en Calatayud con Cándida Riquer y el 1-VII-1557 contraía nupcias con ella en Ibdes¹⁵. El acto nota-

¹² Ninguna noticia lo sitúa en Zaragoza en 1556, año en que figura en varias cartas públicas como habitante de presente en Almudévar. A mediados de 1557 reaparece en la documentación notarial de la capital (A.H.P.Z., Miguel Español, 1557, ff. 190-192) (Zaragoza, 6-VI-1557).

¹³ Los libros parroquiales constatan su presencia en la localidad ya el 22-I-1565 (A.D.T., Fondo de San Miguel de Ibdes, *Quinque libris*, lib. III, 1550-1579, f. 52). Cuando el 30-X-1565 contrató en Tarazona cierto retablo destinado al monasterio de San Agustín de Ágreda adujo su condición de vecino de Ibdes (CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 80-82, doc. XII).

¹⁴ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1978, p. 44; MORTE GARCÍA, C., 1990 (V), p. 146.

¹⁵ A.D.T., Fondo de San Miguel de Ibdes, *Quinque libris*, lib. III, 1550-1579, f. 107, (Ibdes, 1-VII-1557).

rial se celebró sin la comparecencia de la novia, que al día siguiente habilitaba representantes legales desde Ibdes para que loaran el acuerdo, asistiendo Juan de Salamanca como testigo¹⁶. Nuestro escultor también acudió en persona a su testificación, pues tras éstos figura una comanda por la que reconoce adeudar 1.000 sueldos a Bayarte¹⁷, tal vez en pago de sus honorarios por su participación en el retablo de San Miguel.

También juzgamos posible la intervención en la imaginería del escultor Jaques Rigalte, que no consta asociado a ningún trabajo entre mayo de 1556 y mayo de 1558, y que en abril de 1557 pasaba cuentas en Zaragoza con Salamanca, como balance de las cuales reconocía una deuda de 100 sueldos a favor del maestro bilbilitano¹⁸. No conservamos otras obras seguras del mayor de los Rigalte, lo que hace casi imposible la identificación de su gubia en estos relieves y esculturas que, por lo demás, denotan claramente la presencia de al menos dos manos.

El retablo de San Miguel de Ibdes es una máquina de dimensiones colosales, en sintonía con la amplia iglesia de planta de salón que preside. Cerrado llena la pared oriental de la capilla mayor pero si se abren sus puertas de lienzo la superficie iconográfica invade la totalidad de los muros del presbiterio.

Desde el punto de vista tipológico pertenece al modelo de los retablos de entrecalles, el preferido en Aragón para los grandes conjuntos titulares de escultura desde que a comienzos de la tercera década se erigiera el de Santa María de Tauste¹⁹. Tanto las entrecasas del banco como las entrecalles del cuerpo están concebidas como edículos avanzados sobre el frente del mueble, un recurso muy plástico que ya había sido ensayado en las sepulturas (1550-1553) de la capilla Aragón. Según la información vertida por el vicario Sanz, Juan de Salamanca seguiría la pauta del retablo de San Miguel de los Navarros²⁰ (1519-1521). Damián Forment no recurrió en este mueble al uso de entrecalles para separar los compartimentos por lo que cabe pensar que, en realidad, la cláusula tenía por objeto determinar la iconografía²¹ y fijar un modelo de calidad para la imaginería.

¹⁶ A.H.P.C., Jerónimo Azaila, 1557, s. f., procuración suscrita en Ibdes el 13-VI-1557 ante Miguel Gobierno, notario de esta localidad, e inserta en el protocolo, (Calatayud, 23-VI-1557).

¹⁷ *Ibidem*, s. f., (Calatayud, 12-VI-1557).

¹⁸ HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 180, doc. n° 58.

¹⁹ SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, p. 70.

²⁰ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (II), pp. 185-187; SOUTO SILVA, A. I., 1983, *passim*; SOUTO SILVA, A. I., 1993 (I), pp. 82-83, nota n° 334.

²¹ Coinciden los temas de la pasión representados en las respectivas predelas, pero en el cuerpo las historias de la Tierra Prometida, la Adoración de los veinticuatro ancianos y la Jerusalén Celeste de Zaragoza han dejado paso en Ibdes al Nacimiento, la Adoración de los Magos y la Asunción.

El retablo adopta en planta un perfil ochavado para acomodarse a los tres planos del ábside. Sobre un sotabanco muy sencillo asienta una predela de excepcional desarrollo horizontal, organizada a cada lado del sagrario en tres casas y cuatro entrecasas, que recuerda a la del retablo de Paracuellos de Jiloca (ca.1550-1552). El gran número de huecos acumulados en esta zona hace que las proporciones de éstos resulten cortas en comparación con los del cuerpo. En esta parte se recurre a una solución más convencional, con tres calles y entrecalles divididas en otros tantos pisos más ático. En la hornacina principal, que ocupa las dos alturas inferiores, se ha sacrificado el expositor con el fin de dar más protagonismo a la monumental escultura del arcángel, tal y como Forment había hecho en San Miguel de los Navarros.

En Ibdes triunfa la columna acanalada sobre la retallada, cuyo uso queda limitado al banco. Las del primer tipo ofrecen el tercio inferior decorado, pero no lucen trofeos en el sumoscapo como en el titular de Almudévar. Su decoración es más sumaria que la muy exuberante aplicada a los soportes del retablo de San Bernardo de la Seo (1553-1555).

Uno de los aspectos más importantes en Ibdes es el tratamiento otorgado a las labores de talla. Dentro de un esquema arquitectónico que, como hemos comprobado, supone una tímida actualización de los prototipos del Primer Renacimiento, Juan de Salamanca compiló uno de los repertorios ornamentales más ricos y novedosos del momento, que combina numerosas versiones de antropomorfos con las más diversas cartelas de cueros recortados sostenidas por niños, lienzos colgantes y máscaras, amén de los seres monstruosos que pueblan los frisos del banco. Tanto los soportes retallados de la zona inferior como las pilastras de la casa mayor o los traspilares de todo el mueble lucen composiciones a modo de trofeos con estípites, máscaras, panoplias, cueros, espejos, músicos y danzantes. No faltan las figuras cabalgadas, las sirenas o, incluso, los dragones.

En resumen, un vocabulario marcado por el signo de la variedad que, si bien en parte ya había sido empleado tanto en el patio Zaporta (1550) como en el retablo de la capilla Aragón, adquiere aquí un protagonismo sin precedentes. No se conserva ninguna de las mazonerías obradas con anterioridad por Salamanca, pero la comparación entre los morfemas de Ibdes y los que desplegó sobre la cuidada traza del retablo de la Visitación de San Benito de Calatayud (1547) —doc. n.º 14— evidencia una gran distancia. Tan radical transformación sólo puede explicarse admitiendo que Pietro Morone aportó los modelos, dado que probablemente Moreto no llegó a implicarse en la empresa²². Este rico lenguaje, de esencia belifontiana, guarda una estrecha relación con las decoraciones aplicadas a punta de pincel en algunas partes de la mazonería, pero no alcanza su calidad.

²² Las columnas del banco de Ibdes cuentan con un interesante paralelo en los restos supérstites del antiguo retablo titular de la iglesia de las concepcionistas de Tarazona (1554-1556), contratado por Pietro Morone. Este hecho refuerza la hipótesis de la intervención del italiano en la selección de los temas ornamentales del retablo mayor de San Miguel.

Más problemas entraña el estudio de los componentes escultóricos, en los que no es difícil advertir la impronta de al menos dos personalidades diferentes. A la primera, bastante retardataria, debe adjudicarse el grueso del banco. A la otra, más interesante, corresponden tanto los relieves como la mayoría de las figuras exentas del cuerpo.

El autor de los relieves del banco desarrolló un ciclo de la Pasión que comprende la Oración en el Huerto, el Prendimiento, la Flagelación, Ecce Homo, Jesús con la Cruz camino del Calvario y la Piedad. Sus composiciones rara vez agobian el marco, primando el tratamiento individual de las figuras, de canon algo corto. El espacio aparece casi siempre bien sugerido pese al reducido número de planos creados. Los rostros, de gran expresividad, concentran la atención del espectador. En general, los resultados son aceptables, aunque los recursos estilísticos en juego son limitados. En este sector la escena de más calidad es la Piedad, de acertada composición pero con una utilización errónea del canon, en la que sobresale la elegante imagen de Cristo y la cuidada disposición de los protagonistas en planos sucesivos que logran la sensación de profundidad.

El otro maestro hace gala de un estilo más avanzado tanto por lo que respecta a la organización general como a los detalles anatómicos, de acusada volumetría, alcanzando los mayores logros en los relieves del Nacimiento y la Epifanía. Este artífice dota a las composiciones de mayor dinamismo, con ritmos diagonales bien marcados que generan cierto sentido del movimiento. En la casa de los Magos, el diálogo establecido por María —una matrona de porte clásico— y Melchor tiene su contrapunto en las figuras de Gaspar y Baltasar. Notable es el tratamiento de Adán y Eva en la Expulsión del Paraíso, de anatomía muy marcada. En la Unción de los elegidos y los Cuatro Vientos el arcángel, solemne, impone serenidad en medio del caos desatado por los elementos. Frente a éstas, las escenas de San Miguel presentando las ánimas ante el Padre Eterno o la Disputa del cuerpo de Moisés son más tradicionales. No obstante, es precisamente en las historias del titular en donde se aprecia una mayor dependencia de fuentes compositivas anteriores, siendo notables las coincidencias con el reiterado retablo de San Miguel de los Navarros.

Aun admitiendo la hipotética cooperación de Jaques Rigalte es casi imposible discernir a qué mano debe ser asignado cada uno de los bloques. No se conserva ninguna de las obras documentadas del período aragonés de Rigalte y la imaginería de Ibdes tiene poco que ver con los otros trabajos de Juan Martín. Los relieves del retablo mayor de Sisamón (ca.1551-1552) —doc. nº 17— son tan toscos que cuesta esfuerzo encajarlos en su producción, mientras que las imágenes e historias de Valtierra, imbuidas de la estética romanista, constituyen una labor de signo bien distinto. Además, los cuatro tableros de la Pasión del mueble navarro corrieron por cuenta de su colaborador Lázaro de Leiva —doc. nº 106—. Es probable que Juan no participara en la ejecución material de la parte escultórica, adoptando una actitud equiparable a la constatada en Valtierra.



San Miguel de Ibdes. *Retablo mayor. Epifanía. Nacimiento. Piedad.* (Fotos Jesús A. Orte).

Antes de entrar en la valoración de las magníficas puertas de la máquina hay que hacer referencia a la policromía de los elementos ligneos. En estos aspectos el retablo de San Miguel es uno de los más valiosos de todo el Renacimiento en Aragón. La variedad de soluciones adoptadas no merece de la riqueza de la talla sobre la que se despliegan.

Tanto en los traspilares como en los soportes retallados los motivos figurativos han sido estofados y encarnados para destacar de los campos de oro. Los fondos de las entrecalles del banco contienen unas exquisitas decoraciones policromas a punta de pincel sobre oro con alternancia de los temas de entrelazo geométrico y vegetal a base de morescos con otros que plasman una fantástica composición con arquitecturas fingidas, faunos y estípites inspirados de forma casi literal en una estampa anónima florentina grabada en torno a 1530²³. Las entrecalles del cuerpo lucen una ornamentación esgrafiada más sencilla a base de motivos vegetales y geométricos de naturaleza similar sobre azul, blanco o rojo.

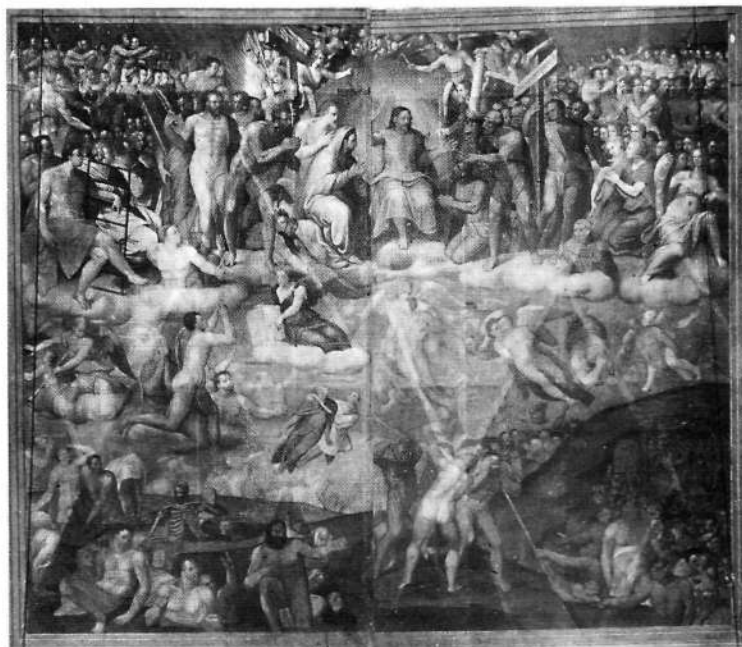
Muchos de los personajes del banco y aún de los distintos niveles de la zona superior visten atavíos enriquecidos con esgrafiados y motivos diversos a punta de pincel —angelotes, máscaras, animales, etc.—. Esta técnica, habitual en Castilla desde el segundo cuarto del siglo²⁴, sólo se generalizaría en Aragón en las postrimerías del Quinientos. No obstante, Morone la usó en otros trabajos, caso de la no documentada policromía del retablo de San Juan de Vallupí —ahora en Sediles—, que bien pudo ser uno de sus últimos compromisos profesionales.

Pero el elemento de mayor calidad e interés es el motivo *a candelieri* pintado sobre la superficie cóncava de la rosca exterior de la hornacina central. A ambos lados de la escultura micer Pietro aplicó sobre fondo de oro una composición con máscaras, esfinges, rólcos, cornucopias, aveci-llas, angelotes y jarrones inspirados en decoraciones romanas del primer cuarto del siglo.

La mayoría de los estudiosos interesados en el retablo de San Miguel han centrado su atención en el análisis de sus monumentales puertas de sarga. En ninguna otra pieza aragonesa —con la salvedad de sus gemelas de Paracuellos de Jiloca (ca.1552-1557)— se respira con tanta intensidad el aire de la pintura romana postrafaelesca. En ellas Morone incorporó las más genuinas creaciones de Miguel Ángel y Perino del Vaga, situándolas en la vanguardia de la pintura hispana del momento. La ejemplar restauración de que han sido objeto en fechas recientes permite admirarlas con toda su prestancia original.

²³ CHASTEL, A., 1988, p. 63. La relación de las decoraciones de Ibdes con esta incisión fue dada a conocer por HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 112, y pp. 191-192, fig. 1 y lám. 5.

²⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1953, pp. 301-302 y 305-306.



San Miguel de Ibdes. *Retablo mayor. Juicio Final. Creación de Adán. Creación de Eva.* (Fotos Archivo Mas y Jesús A. Orte).

Con las mamparas cerradas el espectador puede contemplar una recreación del Juicio Final de la Sixtina (1536-1541). No se trata de una trasposición fiel del fresco de Miguel Ángel, pero éste sirve de inspiración directa tanto a la ordenación como al ambiente general. Incluso algunos personajes —San Pedro o San Bartolomé— son réplicas literales. Aunque el Juicio de Ibdes carece de la fuerza dramática de su modelo, constituye un ejercicio excepcional de dibujo y de aplicación del desnudo. En relación con nuestra obra hay que poner tanto el ático como las tablas laterales del banco y del cuerpo del retablo de San Miguel de la ermita de Santa María de Paracuellos de Jiloca (ca.1552-1557). En este caso la falta de espacio obligó a micer Pietro a comprimir las composiciones, provocando una sensación de agobio muy característica del fresco original que, no obstante, falta en las puertas de Ibdes²⁵.

Como complemento, la cara exterior de las puertas bajas contiene temas del Génesis con la Creación de los seres vivos, la de Adán, la de Eva y la Tentación. Estas pinturas, de singular belleza, comportan una clara evocación del ciclo desarrollado por Miguel Ángel en la bóveda de la capilla Sixtina (1508-1512). Están dotadas de un tratamiento lumínico más delicado merced a la utilización de una gama a base de rosas, grises y azules pálidos que contrasta con los vibrantes efectos cromáticos del modelo romano, a base de verdes, azules intensos, ocre y naranjas.

En estas telas Morone nos dejó los más bellos desnudos de toda su etapa aragonesa. Como en Paracuellos, fueron públicamente cubiertos ya en el siglo XVI, privándonos de la visión íntegra de estas figuras. En este aspecto, la modernidad de la obra del italiano se enfrentó con un clima artístico y una mentalidad social poco propicios a la valoración estética de los estudios anatómicos. El artista combina en las pinturas de la Creación los originales citados con versiones grabadas de los mismos. El episodio de la Creación de Eva reproduce una estampa de Jean Mignon que nos traslada a la corte de Fontainebleau. No obstante, el piacentino ha introducido una severa reducción en la fuente, limitándose a plasmar los protagonistas del suceso y prescindiendo de todos los elementos accesorios²⁶.

La zona baja presenta una atmósfera límpida y serena que contrasta con la turbadora escena del Juicio. Los modelos figurativos son los habituales en la pintura romana de la cuarta década, fuente inmediata del estilo de Morone. La cara exterior de las puertas de Ibdes marca uno de los hitos más importantes de la pintura aragonesa del Renacimiento.

²⁵ Conservamos el dibujo preparatorio de Morone para una de las tablas del cuerpo, en concreto la del lado de la Epístola —ahora intercambiada de posición con su gemela—. La vinculación del dibujo, conservado en el Museo de Huesca y procedente de la colección Cardenera, con esta obra fue establecida por MORTE GARCÍA, C., 1990 (V), p. 146, fig. nº 61.

²⁶ ZERNER, H., 1969, Jean Mignon, nº 56. La incisión fue grabada ca.1543-1544 a partir de un original de Luca Penni. La utilización de la estampa por Morone ya fue advertida por MOYA VALGANÓN, J. G., 1985, pp. 272-273 y p. 276, figs. 6 y 7.



San Miguel de Ibdes. *Retablo mayor. Resurrección.* (Foto Jesús A. Orte).

En el interior los temas aparecen enmarcados dentro de arquitecturas. No debe olvidarse que los comitentes impusieron como referencia a seguir en ellas las del retablo mayor de Veruela (1544). Aunque éstas no subsisten, podemos hacernos una idea aproximada de su articulación a través de las también desaparecidas de Valderrobres (1550) que, no obstante, conocemos por sendas fotografías del Archivo Mas de Barcelona²⁷. La cara interna de los lienzos turolenses fue concebida como sendos arcos triunfales coronados por ángeles portaescudos que enmarcan la acción. En Ibdes se hizo otro tanto, con la única salvedad de la solución aplicada al arco. Si en Valderrobres Jerónimo Vallejo se había servido de modelos cuatrocentistas muy del gusto del Primer Renacimiento aragonés²⁸, en Ibdes Pietro Morone substituyó este lenguaje por otro mucho más actual. La potente arquitectura corintia, de exquisita corrección lingüística, está culminada por un bello motivo de cueros recortados sostenido por ángeles del que penden las características guirnalda cargadas de frutos. En las enjutas se colocaron figuras aladas de victorias, remarcando el sentido triunfal. En su conjunto, el ambiente creado recuerda a la arquitectura italiana del Alto Renacimiento.

Dentro de este artificio el maestro plasmó en el lado del Evangelio una manierista Resurrección y en el de la Epístola una Ascensión. En estas composiciones de tamaño colosal el pintor ofrece lo mejor de sí pues, como señaló Jusepe MARTÍNEZ²⁹, micer Pietro fue un artífice más dado a la manera grande que a la pequeña.

La escena de la Resurrección es una variación de la sarga del mismo tema existente en Paracuellos. La composición es muy cercana, aunque se han introducido alteraciones tanto en la disposición de los soldados de la zona baja como en la presentación del Salvador, privado de la guardia de ángeles de la localidad del Jiloca. Suspendido en el aire, carece de la fuerza persuasiva de la figura de la anterior versión que, como se recordará, estaba inspirada en la Predicación de San Juan del oratorio de San Giovanni Decollato (1538) y, a diferencia de éste, resulta afectado. El tratamiento de la escena carece de la magnífica puesta en acción de Paracuellos. También percibimos un cambio significativo en la paleta, pues unos colores muy tornasolados, con predominio de naranjas y verdes, reemplazan a los suaves tonos de Paracuellos.

De haberse conservado los frescos de la capilla Massimi de la Santa Trinità dei Monti es probable que hubiéramos podido establecer de modo más preciso la filiación de la Ascensión representada en la cara interior de

²⁷ Negativos C-28.283 y C-28.285. Las instantáneas fueron obtenidas en 1919. Tanto las puertas de Veruela como las de Valderrobres fueron ejecutadas por Jerónimo Vallejo.

²⁸ El estudio comparativo de las puertas de Veruela y Valderrobres en CRIADO MUNNAR, J., 1992 (II), pp. 520-526.

²⁹ MARTÍNEZ, J., 1988, p. 215.

la puerta de la Epístola. Distintos detalles de la misma conducen de modo inequívoco a los dibujos de Perino del Vaga que han sido puestos en relación con este ciclo, hoy casi enteramente destruido. La proximidad entre la imagen de Cristo y el dibujo del florentino para la escena de la Transfiguración del recinto romano parece bastante clara. La similitud de organización entre el grupo de apóstoles ubicado en la parte inferior de la izquierda y los personajes que ocupan la zona diestra de una incisión realizada a partir del fresco que Perino dedicó a la Piscina de Betzata en la referida capilla es casi absoluta³⁰.

Como complemento, en la parte inferior representó a Jesús lavando los pies a los apóstoles, la Última Cena, las Tres Marías ante el sepulcro vacío y el *Noli me tangere*. Las escenas van enmarcadas por unos magníficos cueros recortados de gran efecto y clara vinculación belifontiana en verde, naranja y amarillo.

Las composiciones de la Institución de la Eucaristía y el Lavatorio están muy cerca de las telas de esos mismos temas incluidas en la zona baja de las puertas de Paracuellos y, en general, parecen mejor resueltas que las del cuerpo. Sobresale en ellas la correcta construcción espacial y la perfecta articulación de las figuras. La gama cromática es menos viva que la aplicada a las sargas de la zona alta, produciendo un efecto mucho más grato. Conservamos el dibujo preparatorio del episodio de las Tres Marías, algo poco usual para la pintura aragonesa coetánea y que, en consecuencia, hay que valorar como dato del máximo interés³¹. En esta escena cabe reseñar el magnífico ángel apoyado en la losa del sepulcro, un personaje de exquisita belleza. No menos destacable es el lienzo dedicado al *Noli me Tangere* que, según argumenta MOYA VALGAÑÓN³², pudo inspirarse en la pintura de Luca Penni del mismo tema conservada en el Museo del Prado.

³⁰ GERE, J. A., 1960, p. 11, fig. 14 [Transfiguración], y p. 8, fig. 7 [Curación del paralítico en la piscina de Betzata].

³¹ Sobre esta pintura y el dibujo que le sirvió de modelo, véase MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1978, pp. 41, 44 y 46, nota nº 13; véase asimismo MORTE GARCÍA, C., 1990 (VI), pp. 150-151.

³² MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1985, p. 273.

RETABLO MAYOR DE SANTA MARÍA MAGDALENA (1556-ca.1558 y 1566)

CAPILLA MAYOR.

IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA. TARAZONA

La azarosa historia de la erección del políptico que preside la parroquia de Santa María Magdalena de Tarazona abarca el decenio 1556-1566. El grueso de la documentación que generó se ha perdido pero, por suerte, los datos básicos quedaron consignados en las diligencias notariales del pleito entablado entre Martín de Ahumel, responsable de su conclusión tras la precipitada salida de la ciudad de Pascual de Soria —a quien el cabildo de Tarazona lo había confiado en principio— y el fiador de éste, Pedro Bravo. Menos fortuna ha habido con la parte pictórica, fechada en la zona superior en 1566¹. No obstante, su atribución al pintor italiano Pietro Morone resulta irrefutable, a pesar de que la escasa calidad de muchas de las tablas hace suponer una intensa colaboración de taller.

Las fuentes atestiguan la existencia de un retablo con imágenes de alabastro en el puesto del actual hasta al menos mayo de 1548, cuando el obispo Munébrega lo describió con ocasión de una visita pastoral². Al parecer, este mueble adolecía ya de importantes deficiencias en 1523, pues en esa fecha María Cunchillos efectuó un legado testamentario de 1.000 sueldos para ayudar a su sustitución³.

¹ Se despliega por las dos tablas que flanquean el ático: AÑO D[IE] MIL DCLXVI.

² *Visitavit altare maius... et in retablo super quandam ymaginem beate Marie Magdalene, et super, la ymagen de Nuestra Señora con el Jesus en los brazos con un mantico blanco de damasco con fajas de raso colorado. Y abaxo, en medio el Crucifixo con otras ymagines, con otros dos estantes de ymagines de alabastro* (A.E.T., Caj. 7, lig. 5, n° 26, Visita pastoral a la Seo y a las parroquias de Santa María Magdalena y San Miguel de 1548, f. 51) (Tarazona, 6-V-1548).

³ Asigna el donativo para la fabrica del retablo principal de la iglesia parrochial de la Magdalena de la dicha ciudad de Tarazona; empero quiso que en tanto que el retablo no se fabricase o no huviese disposicion de otro dinero para la dicha fabrica, se formasen los dichos mil sueldos a renta... fasta que el dicho censo aya de servir para la dicha fabrica (A.H.P.T., Jerónimo López de Xep, 1523, ff. 133-135 v.) (Tarazona, 19-IX-1523).

No obstante, hasta 1556 no se empezó a trabajar en la nueva máquina. El encargo recayó, según dio a conocer SANZ ARTIBUCILLA⁴, en Pascual de Soria, un mazonero todavía mal conocido formado en el obrador de Alonso González —doc. n.º 10—. La testificación de casi todos los acuerdos referentes a la estructura lúnea incumbió al notario Francisco Pobar, cuyos registros y manuales conservamos de modo fragmentario. Por desgracia, entre los restos supérstites de los años 1556 a 1558 no figura ningún acto relativo a la empresa.

De este modo, la información recopilada en la carta de recuesta interpuesta el 6-V-1557 por Martín de Ahumel contra Pedro Bravo, fianza de Pascual de Soria ante el cabildo de la Seo, resulta preciosa —doc. n.º 31—. Según hizo constar Ahumel, Martín de Mezquita, tesorero de la Seo y obrero de la primicia, encomendó el 8-VIII-1556 la arquitectura lúnea e imagen titular de la fábrica a Soria a cambio de 3.600 sueldos, con la imposición de que los ultimara para mayo de 1557. En garantía del cumplimiento del convenio el mazonero presentó como fiador a Pedro Bravo, tío carnal de María Resano, su esposa.

Pascual de Soria abandonó la ciudad entre febrero y marzo de 1557 *por cosas de mucho peligro de su vida si el biniese a residir en la presente ciudad y aun al presente reyno de Aragon*. Al parecer, por entonces había percibido ya dos tercios del total acordado. Días después el tesorero Mezquita instó a su avalista para que adoptara las medidas oportunas para garantizar la conclusión de la tarea en los plazos estipulados. Entonces Pedro Bravo, con licencia de su sobrina, pactó con Martín de Ahumel la prosecución de la labor. Ambos llegaron a un compromiso el 25-III-1557, decidiendo que antes de que Martín pusiera mano en la obra se tasarían las partes aparejadas y los materiales aprovisionados. Además, como éste afirmó que era imposible respetar la fecha prevista para la entrega de la mazonería, establecieron un nuevo calendario según el cual el sotabanco y el banco se asentarían para la festividad de Santa María Magdalena y el resto en agosto de 1557.

El 2-IV-1557 los entalladores Juan de Masa y Pierres del Fuego efectuaron la estimación. El primero, a la sazón residente en el monasterio de Veruela, intervino en representación de Pedro Bravo y el turiasonense lo hizo en nombre de Martín de Ahumel. No cabe duda de que las diferencias entre éstos arrancan del veredicto establecido por el peritaje, que atribuyó un valor de 1.210 sueldos a la madera y a las partes obradas por Soria. En consecuencia, Bravo debía hacer efectivos de inmediato al nuevo responsable un total de 1.190 sueldos.

Según nos relata Ahumel, a continuación Pedro Bravo se puso en contacto con su pariente y éste elevó un pleito ante el justicia de Tarazona

⁴ SANZ ARTIBUCILLA, J. M.^a, 1930, p. 132, nota n.º 2. El docto archivero turiasonense asegura haber localizado en el Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona el texto del contrato con Soria. Nosotros hemos buscado sin éxito este documento.

acusando al propio maestre Martín de incautarse indebidamente de una obra que estaba a su cargo. Ante tal estado de cosas, Ahumel decidió formular un requerimiento notarial contra su patrón, negándose a entregar el retablo, en su poder desde el 25-III-1557, y pidiendo, por contra, la liquidación inmediata de la cantidad fijada.

Pedro Bravo respondió asegurando que no le cabía ninguna obligación legal para implicarse en cualesquiera pleitos que su sobrino pudiera haber iniciado contra él. A la vez, le previno para que no hiciera *cosa alguna de oy en adelante en la dicha obra, y si lo contrario yziere, sea a su costa y daño*. También se ofreció a satisfacer al artífice sus emolumentos por lo que ya había trabajado en el retablo según lo que dispusieran dos maestros, puestos uno por cada parte, y *esto por azerle buena obra, aunque no le tengo obligacion alguna para ello*. A su vez, le exigió la inmediata restitución de *la dicha obra y justa, y aparatos de ella, al dicho maestre Pascual de Soria, pues sabeys y os es notorio que es suya y a su cargo del dicho Pascual de Soria, y no de vos, dicho Martín d'Ahumel*—doc. n.º 32.

Desconocemos el tenor de las diligencias procesales seguidas por la corte del justicia de Tarazona, pero nos consta que falló a favor de Martín de Ahumel, pues el 15-X-1557 Pedro Bravo junto con sus hermanos Miguel y Ana, y su madre Isabel Burgano, reconocían deberle 1.390 sueldos⁵. A continuación otorgaron una comanda de 3.600 sueldos a favor del canónigo Juan Santa Fe, sucesor de Mezquita en la administración de la primicia por parte del cabildo⁶. El documento no refiere las causas de esta obligación, pero cuando Pascual de Soria aceptó la confección en blanco del retablo de la Magdalena se pactaron unos honorarios equivalentes. Tras estas comandas, el notario consignó una contracarta explicitando que 1.190 de esos 1.390 sueldos correspondían a la tasación *de la obra del retablo de la Madalena de la dicha ciudad, que me habeys dado ad azer por haverse ydo y absentado de la presente ciudad dicho Pascual de Soria, y el resto a las costas procesales*⁷.

Aunque maestre Martín dio seis meses de tiempo a sus acreedores para satisfacer la deuda, la misma no quedó liquidada hasta el 12-VII-1558, día de la cancelación del acto notarial⁸. No disponemos de otras noticias al respecto, pero podemos aventurar que para esta fecha el mueble en blanco estaría ya concluido.

⁵ A.H.P.T., Juan de Marquina, 1557, ff. 146-148, (Tarazona, 15-X-1557). Documento tachado y cancelado al margen con fecha 12-VII-1558 a requerimiento de Ahumel por haberse saldado la deuda.

⁶ *Ibidem*, ff. 148 v.-150, (Tarazona, 15-X-1557).

⁷ *Ibidem*, ff. 150-152, (Tarazona, 15-X-1557).

⁸ En abril Ahumel recibía 800 sueldos en parte de paga de los 1.390 que se le adeudaban (A.H.P.T., Juan de Marquina, 1558, ff. 55-55 v.) (Tarazona, 8-IV-1558). La cancelación fue anotada a mediados de julio (*ibidem*, ff. 118-119) (Tarazona, 12-VII-1558).



Santa María Magdalena de Tarazona. *Retablo mayor*. (Foto Archivo Mas).

De lo que no hay duda es de que la materialización de las labores de pincel, incluido el dorado, se postergaron hasta 1566⁹, en un momento en que Pietro Morone residía en Tarazona a raíz de la contratación de un gran retablo para el monasterio de San Agustín de Ágreda.

La mazonería del retablo de la Magdalena se desmarca de las tendencias tipológicas imperantes en la década de 1550, dado que forma un organismo extremadamente simple en el que la arquitectura, de rígida ortogonalización, está reducida al exclusivo cometido de definir encasamientos. Su apariencia de retablo telón perpetúa soluciones propias del gótico aunque, desde luego, no constituye un caso único. En otras piezas de pincel se optó por una reducción estructural similar, tal y como apreciamos en la aún más retardataria traza del desaparecido retablo titular de San Agustín de Calatayud, capitulado en 1545 por Juan Catalán, Juan de Marquina y Gonzalo de Villapedroche —doc. n.º 9.

El mueble turiasonense, de notables proporciones, consta de un esquemático sotabanco, banco de cuatro casas más sagrario y cuerpo de cinco calles de similar anchura dispuesto en tres pisos. El remate está presidido por una casa que hace de ático sobre la que apoya un Crucifijo, flanqueada por sendas tablas en disminución con pinturas de San Gregorio y San Jerónimo. La titular, única imagen de bulto, se aloja en una hornacina avenerada que ocupa el primer piso y parte del segundo, estando el espacio libre sobre la concha ocupado por una pequeña pintura con la Magdalena penitente. La diferenciación entre las casas del banco y las del cuerpo viene establecida por medio del remate en arco de las primeras, ausente en las demás. Menos clara es la existencia de una supuesta jerarquización de las distintas zonas por medio de los soportes, pues si bien el banco es el único sector en donde hallamos columnas retalladas de capitel corintio, en el cuerpo alternan las de fuste acanalado y tercio inferior retallado del primer y tercer piso con las pseudoabalaustradas del segundo y el ático.

No mucho más significativo es el análisis de la escultura ornamental. Cada piso cuenta con su correspondiente entablamento, concentrándose en los frisos el grueso de la decoración entallada. No obstante, también hay que citar el ligero basamento que separa el banco del sotabanco, las retropilastras del sagrario —al descubierto tras la desaparición del tabernáculo— o las pilastras de la hornacina central. Al igual que acaece con los soportes, donde coexisten arquetipos del Primer Renacimiento con otros más a la moda, la ornamentación oscila entre soluciones retardatarias —máscaras centrando composiciones de róleos, querubines, etc.— y otras más avanzadas —cueros recortados sostenidos por cornucopias y cartelas de las que surgen tallos vegetales—. Todas denotan una talla tosca que en nada hace presagiar los notables logros de Ahumel en el retablo de San Miguel de Tarazona (1558-ca.1559) —doc. n.º 38—. De hecho, resulta casi imposible deslindar las partes elaboradas por Soria antes de abandonar la empresa.

⁹ La paternidad de Morone sobre el retablo mayor de la Magdalena viene siendo admitida desde que la formulara ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1954, p. 334.



Santa María Magdalena de Tarazona. Retablo mayor. *Jesús predicando la palabra a Marta y María. María postrada a los pies de Jesús. Presentación en el templo. Epifanía.* (Fotos Jesús A. Orte).

La imagen titular de Santa María Magdalena es una escultura demasiado rígida, articulada a partir de un contraposto poco convincente, aunque la correcta disposición de las vestiduras ayuda a sugerir las formas anatómicas. No constituye un trabajo remarcable.

El prestigio del retablo deriva del trabajo de pincel. Como hemos dicho, sus veintiún tableros se atribuyen al italiano Pietro Morone, algo que no admite ningún género de dudas al comparar varios de ellos con otras versiones de los mismos temas incluidas en conjuntos bien documentados del artista. Sin embargo, resulta evidente que la simplificación de las composiciones y las notables deficiencias en la realización se deben a que el maestro lo afrontó en un momento en que estaba inmerso en otros proyectos de mayor empaque¹⁰, lo que le forzaría a delegar una parte considerable de la tarea en manos de su taller.

En el banco se introducen los acostumbrados temas de la Pasión —la Oración en el Huerto, la Flagelación, Ecce Homo y Cristo con la Cruz camino del Calvario—, y en el piso inferior del cuerpo otros de la infancia de Jesús —el Nacimiento, la Circuncisión, la Adoración de los Magos y la Presentación en el templo—. El segundo contiene pinturas de santos devocionales como San Sebastián, San Jerónimo, la propia Magdalena penitente, San Francisco y Santa Catalina de Alejandría. Como culminación, tanto el tercer piso como el ático sirven para narrar la vida de la titular. En la zona alta se representa a la pecadora arrepentida enjugando los pies de Jesús con sus cabellos, escoltada por San Gregorio y San Jerónimo. En las otras cinco casas un mensajero avisa a Jesús de la enfermedad de Lázaro, María se postra a los pies de Jesús recriminándole su ausencia al producirse la muerte de su hermano, el Noli me tangere, la Resurrección de Lázaro, y Jesús predicando la palabra a Marta y María.

Muchas de estas composiciones simplifican otras anteriores del artista. Tal ocurre en el banco con la Flagelación y Jesús con la Cruz, incluidas también en el retablo mayor de Paracuellos (ca.1552-1557). En la primera ha eliminado el ya de por sí escueto encuadre arquitectónico aplicado en la pintura de la localidad del Jiloca, mientras que en la segunda ha aumentado el tamaño de las figuras hasta agobiar la tabla. La acumulación de personajes rompe el elegante ambiente logrado en la primera versión.

Tres de los cuatro episodios de la infancia del Salvador son también trasposiciones edulcoradas de las mucho más italianas pinturas de Paracuellos. Tal sucede con el Nacimiento y Anuncio a los Pastores, la Circuncisión y la Adoración de los Magos. En las dos últimas se ha operado esa sorprendente reducción espacial de la que adolece el retablo turiasonen-

¹⁰ En octubre de 1565 el pintor permanecía vecindado en Ibdes, en donde es posible que aún atendiese a los trabajos del retablo mayor. Por entonces contrató en Tarazona la realización de cierto retablo destinado al monasterio agustino de Ágreda, sin duda una empresa de enjundia, pues a los 12.000 sueldos en que se valoró la mazonería hay que sumar los 20.000 prometidos a Morone (CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 78-81, docs. XI-XII).

se. Esta esquematización afecta también a la técnica pictórica pues ya no sólo los espacios, sino también las figuras, reciben un tratamiento menos detallado, de más limitada gradación de tintas.

En conjunto, lo menos logrado es el piso de los santos devocionales. Las figuras tienen la característica complexión blanda del estilo de Morone, pero al permanecer en solitario el defecto se hace más patente dado que el pintor no puede diluir dicho estilema en el contexto de composiciones con más personajes, aspecto en el que mostró mayor destreza a lo largo de su carrera.

Las tablas más aceptables son las consagradas a la vida de la patrona. Tampoco esta zona se libra de las deficiencias reseñadas para el resto del políptico, pero relatos como el de la Predicación de la Palabra a Marta y María, o el de la pecadora arrepentida, denotan una construcción y una ejecución más hábiles. La tabla de María arrojándose a los pies de Jesús trae a la memoria la forma de trabajar que marcará los últimos retablos de Morone, como el mayor de Fustiñana (1569), en los que prima la monumentalización de la figura con fines devocionales. El *Noli me tangere* tuvo su modelo en una de las historias de la cara interior de las puertas bajas de San Miguel de Ibdes (1557-ca.1565). El cambio a un formato de superior desarrollo vertical le ha obligado a aproximar los cuerpos del Resucitado y María. Mientras en Cristo contemplamos una réplica literal del protagonista de la tela de Ibdes, en María advertimos una interpretación bien distinta de la mujer.

El mejor resumen de lo que sucede en las pinturas de la Magdalena lo proporciona la escena de la Resurrección de Lázaro. Recordemos que en la zona baja de las puertas del retablo mayor de Paracuellos Morone había plasmado una soberbia versión del fresco pintado por Perino del Vaga en la capilla Massimi de la Santa Trinità dei Monti. En aquella ocasión micer Pietro se vio forzado a eliminar la parte principal de la arquitectura del original romano para adecuar su esquema al marco apaisado. Sin embargo, la frescura de la tela de Paracuellos había captado de forma perfecta el ambiente refinado y la elegante *maniera* del discípulo de Rafael, así como las altas cualidades que definen la pintura de la Roma paulina. En Tarazona, apenas los devotos que sostienen al Resucitado junto a los protagonistas de la acción avivan en el recuerdo el fresco de Perino. Si tan sólo conserváramos el retablo de la Magdalena de Tarazona, resultaría inimaginable pensar que la formación de Pietro Morone se había producido en el más destacado *milieu* artístico de la época. Lejos de ello, deberíamos mantener que Morone era un artesano de modestas dotes, buen conocedor pese a todo de los prototipos figurativos y de las composiciones de la pintura romana postrafaelsesca.

Para finalizar, hemos de advertir que una gruesa capa de barnices cubre las tablas de esta —pese a todo— espectacular máquina, restándoles transparencia e intensidad. Si se acometiera una limpieza en profundidad de sus pinturas el aspecto del retablo experimentaría un cambio radical que lo situaría muy cerca del mayor de la parroquia de Fustiñana.

ORNAMENTACIÓN DEL LADO SUR DEL TRASCORO (1557-1560)

CATEDRAL METROPOLITANA DEL SALVADOR. ZARAGOZA

La ampliación de la metropolitana promovida entre 1546 y 1550 por el arzobispo Hernando de Aragón supuso la adición de dos tramos a cada una de las cinco naves del templo, amén de la edificación de las capillas que acotan la nueva fábrica. La mayoría de éstas recibieron en los años inmediatos una cuidada atención artística, siguiendo el ejemplo de las de San Bernardo y San Benito, dotadas por el propio prelado. Dentro de este programa modernizador el cabildo abordó el acondicionamiento del portal de la Pabostría, un gran atrio abovedado sito en la prolongación de la nave mayor. Dicho acceso comunica directamente con el lado Sur del trascoro, una zona que la ampliación había dejado al descubierto y en la que se instaló de modo provisional un viejo retablo del Crucifijo procedente de la capilla Albién. Pero el creciente protagonismo adquirido por este sector del templo, ubicado frente a la capilla Aragón, decidió a los capitulares a asumir su ordenación definitiva en 1557.

La documentación reunida apunta a que el pintor Jerónimo Vallejo dirigió y supervisó la intervención, cumpliendo una función equivalente a la que poco antes había desempeñado en el mausoleo del prelado¹. Los maestros seleccionados fueron el imaginero Arnao de Bruselas y el mazonero Juan Sanz de Tudelilla. Mientras que el primero era uno de los artífices más prestigiosos del valle medio del Ebro y había alcanzado la etapa de plena madurez de su carrera, para maestro Juan ésta constituiría una de las primeras oportunidades de demostrar su valía, una vez superados sus años de aprendizaje en los talleres turiasonenses.

A finales de octubre de 1557 Bruselas formalizó un contrato para entregar *toda la ymagineria que le fuere pidida por Jeronymo Balejo, pintor desta ciudad de Caragoca*, formada por *hystorias, figuras y ninyos*. El cabildo le aprovisionaría de agua y aljez, y pondría a su disposición los peones necesarios.

¹ Sobre esta cuestión HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 97-102.

Además entregaría al brabanzón 100 ducados en tres fracciones y si esta suma no alcanzaba, todas aquellas exigidas por la buena marcha de la empresa. Una vez ultimada, la labor sería tasada para averiguar el coste definitivo. Salvo impedimento bien justificado, Arnao de Bruselas terminaría la obra para mayo de 1558. En seguridad de lo pactado presentó como fiadores al platero Tomás de Sobrarias y a Alonso de Salazar, correo real².

Días después los capitulares requerían los servicios de Juan Sanz de Tudelilla para acometer la parte arquitectónica del proyecto. El riojano ejecutaría en aljez blanco todo *lo que toca a las cornixas, fresos, alquitrabes, membretos, resaltos, finiciones, quadros, redondos, portales y banco con armas y romanos, pilares, capiteles, bassas, contrabassas, todas y qualesquiere pieças, papos y beneras con todo lo neçessario para el dicho trascoro, assi como conviene y es uso entre maçoneros, de muy buenas labores, y romanos, bestiones, rosas y artesones, todo puesto en talla y relieve en alto, pulido, limpio, fuerte, ajustado y dicho assi, como por la muestra que en la mesma obra han visto, antes mejor que peor.*

La administración de la fábrica facilitaría también en este caso los materiales, los andamios y un albañil. Al mazonero le fue garantizada una remuneración de 100 escudos que no incluía el precio de las columnas abalaustradas, pues por cada una de ellas obtendría tres ducados. Una vez más, el valor real de lo realizado se establecería a tasación. A diferencia de lo acaecido con Bruselas, el contrato no determina un tiempo para la conclusión de la labor³, pero una inscripción ubicada en la cara lateral del basamento del extremo oriental la data en 1560.

Tras completar su formación en el taller de Damián Forment entre 1536 y 1540⁴, Arnao de Bruselas fijó su residencia en La Rioja, quizás a raíz de una hipotética intervención en el retablo de Santo Domingo de La Calzada⁵ (1537-1540). No existen pruebas de que volviera a ejercer su profesión en Aragón hasta que el 18-IX-1556 reaparezca en Zaragoza para hacerse cargo del retablo de San Bernardo de Veruela⁶. Arnao debió considerar este traslado como provisional, pues el contrato estipula que el comitente, el abad Lope Marco, había de facilitar alojamiento al escultor y sus colabo-

² ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 136-137. Después se comprometió a sacar indemnes a sus fiadores (A.H.P.Z., Sebastián Moles, 1557, ff. 675-675 v.) (Zaragoza, 24-X-1557).

³ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 137-138. La publicación del documento deslizó una errata tipográfica que, en apariencia, convertía la intervención de Juan Sanz en una segunda etapa del proyecto fechada el 4-XI-1570, cuando en realidad la capitulación corresponde a idéntico día de 1557 (CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 24, nota nº 34; MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 46-49). No obstante, el mazonero había empezado a trabajar en septiembre (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1557, s. n.) (Zaragoza, 25-IX-1557).

⁴ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (II), p. 68, doc. nº 2.

⁵ Esta posibilidad fue planteada aún antes de conocerse la carta de aprendizaje de Bruselas con Forment por MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1981, p. 81.

⁶ CRIADO MAINAR, J., 1985, pp. 276-277, doc. nº 37.

radores, amén de sufragar sus gastos de manutención. Resulta lógico pensar que la buena impresión causada por este mueble le propiciara el prestigioso encargo de la imaginería del trascoro.

Estos nuevos compromisos incidieron de modo negativo en el cumplimiento de los adquiridos con anterioridad. Su desplazamiento a la capital aragonesa afectó al curso de los trabajos del retablo mayor de la parroquia logroñesa de Santa María de Palacio, un magnífico conjunto encomendado en principio a Pedro Bustamante y Juan de Goyaz y proseguido tras su muerte por Bruselas en diversas campañas, entre 1553 y 1561. El escultor desaparece de los libros de fábrica del templo entre 1556 y agosto de 1558, para no faltar hasta la entrega del mueble en 1561⁷.

Este calendario concuerda con las nuevas noticias documentales que ahora publicamos en relación al desarrollo de los trabajos en el frente meridional del trascoro. A pesar de que el Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza no conserva los libros de fábrica del periodo 1557-1560, subsisten varios legajos que incluyen casi todas las épocas otorgadas por Bruselas y Sanz de Tudelilla junto a otros datos relativos a la tasación de sus respectivas intervenciones.

A lo largo de 1557 el escultor septentrional libró tres recibos por un total de 1.000 sueldos que dan fe de que la labor progresaba a buen ritmo⁸. Mientras tanto, el 28-I-1558 el imaginero Juan Pérez Vizcaíno y el maestro de obras Juan de Segura, mayordomos de la cofradía gremial de la Transfiguración, le requirieron para que formalizara el oportuno examen de capacitación, imprescindible para ejercer en Zaragoza, concediéndole como límite la Pascua de Resurrección de 1558. La prueba consistiría en la ejecución de ciertas piezas de madera y yeso, los mismos materiales empleados por el artífice en la metropolitana⁹.

Bruselas respetó los plazos pactados, pues el 20-VI-1558 otorgó un albarán autógrafo que incluía los de 1557 por un total de 6.200 sueldos *por razon de la ymagineria que yo tengo fecha de algez y madera para el trascoro de la dicha Seo, que son quatro estorias, y says figuras, y catorze niños, y un Dios Padre de algez, y mas un Crucifizio y Maria y San Juan de madera* —doc. n.º 36—. Dicha cantidad, muy superior a los 100 ducados presupuestados, fue esta-

⁷ RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J., 1981, pp. 56-63; ÁLVAREZ CLAVIJO, M.ª T., 1995, pp. 154-177, p. 218, doc. n.º 13, pp. 222-223, docs. núms. 20 y 21, y pp. 223-224, docs. núms. 23 y 24. Otras fuentes localizan a Bruselas de vuelta a Logroño ya el 13-VII-1558 (RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J., 1981, pp. 70-71).

⁸ Por la primera el maestro reconoce haber recibido 20 libras *en parte de pago de la ymagineria que yo hago para el trascoro de algez* (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1557, s. n.) (Zaragoza, 3-XI-1557). En la segunda *Bruselas, ymaginario, estante al presente en Caragoça*, recibe 10 libras *para en parte de pago de la ymagineria del trascoro que al presente yo estoy haziendo de algez* (*ibidem*, s. n.) (Zaragoza, 1-XII-1557). En la última el artífice se califica de *escultor, vecino de Logroño*, y cobra otras 20 libras a cuenta de la empresa (*ibidem*, s. n.) (Zaragoza, 20-XII-1557).

⁹ CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), p. 14.



Catedral de Zaragoza. Frente meridional del trancoro. (Foto Archivo Mas).

blecida mediante tasación por Bernardo Pérez, Juan Vizcaíno y un tal *Liserio* [sic] que podemos identificar con Juan de Liceyre. No conservamos el texto de la estimación, pero sí el albarán otorgado por los escultores zara-
gozanos en pago a sus servicios¹⁰.

Más lento fue el trabajo de Juan Sanz para el que, como se recordará, no se estipuló un término temporal. Entre el 25-IX-1557 y el 21-XII-1559 maestro Juan otorgó al menos cuarenta y tres recibos que alcanzan un total de 5.332 sueldos¹¹. A pesar de ello, algún otro debe haberse extraviado, pues cuando en marzo de 1560 se estimó su cometido el canónigo Juan de Miedes, fabriquero de la iglesia, efectuó una averiguación de cuentas según la cual las sumas adelantadas totalizaban 5.532 sueldos¹².

La valoración de los componentes arquitectónicos, fijada en 6.512 sueldos, corrió por cuenta del mazonero de aljez Francisco de Santa Cruz y, de nuevo, Juan de Liceyre. El documento, redactado por aquél, desmenuza los pormenores de la labor de Tudelilla proporcionando una información preciosa para reconstruir el aspecto original de la fábrica —doc. n.º 40—. Aunque carece de fecha, hay que datarlo el 26-III-1560, jornada en la que los peritos le asignaron 23 escudos más por *serner el aljez blanco i masarlo*¹³, y en la que liquidó los 980 sueldos pendientes¹⁴.

¹⁰ *Nosotros, Vernal Perez y Liserio* [sic], *Juan Bizcayno, atorgamos aver recebido del señor canonigo Perez como administrador de la fabrica de la Seo de Caragoça, son a saber, tres ducados, ques a cada uno un ducado, por la tasacion que hizimos en la obra del trascoro. Y porques verdad que los rescibimos, hizimos hazer el presente de mano ajena en Caragoça a 22 de junio año 1558* (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1558, s. n.).

¹¹ Año 1557: 3 ducados, (25-IX); 3 ducados —en pago de la segunda columna—, (13-X); 300 sueldos, (5-XI); 120 sueldos, (30-XI); 180 sueldos, (15-XII). Año 1558: 100 sueldos, (5-I); 100 sueldos, (20-I); 100 sueldos, (30-I); 100 sueldos, (2-III); 100 sueldos, (18-III); 100 sueldos, (15-IV); 100 sueldos, (28-IV); 100 sueldos, (13-V); 100 sueldos, (27-V); 100 sueldos, (8-VI); 200 sueldos, (22-VI); 100 sueldos, (4-VII); 100 sueldos, (11-VII); 100 sueldos, (16-VIII); 100 sueldos, (30-VIII); 100 sueldos, (6-IX); 100 sueldos, (24-IX); 100 sueldos, (11-X); 100 sueldos, (8-X); 100 sueldos, (27-X); 100 sueldos, (8-XI); 100 sueldos, (20-XI); 200 sueldos, (1-XII); 200 sueldos, (17-XII). Año 1559: 200 sueldos, (9-I); 200 sueldos, (26-I); 200 sueldos, (12-II); 200 sueldos, (6-III); 100 sueldos, (30-III); 100 sueldos, (20-IV); 100 sueldos, (6-V); 100 sueldos, (22-V); 100 sueldos, (15-VI); 100 sueldos, (21-VI); 100 sueldos, (18-IX); 100 sueldos, (5-XI); 100 sueldos, (27-XI); 200 sueldos, (21-XII). Los libramientos se custodian en A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1557, 1558 y 1559.

¹² Tudelilla había recibido 732 sueldos en 1557, 2.900 en 1558, y 1.900 en 1559 (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1560, s. n.) (Zaragoza, [26-III-1560]).

¹³ *Ibidem*, s. n., (Zaragoza, 26-III-1560).

¹⁴ *Conozco yo, Joan Sanz de Tudelilla, entallador, habitante en Caragoça, que he rescibido del canonigo Miguel Falcon como administrador de la fabrica de la Seu de Caragoça, novecientos y ochenta sueldos a cumplimiento de paga de seis mil quinientos y doze sueldos que me fueron tassados por la obra que hize en el trascoro en los años de 58 y 59, siendo fabriqueros Domingo Perez y el canonigo Joan de Miedes. Los quales en parte de pago me dieron en diversas vezes cinco mil quinientos treinta y dos sueldos. Y aora de Falcon recibo y atorgo haver recibido los dichos novecientos y ochenta sueldos. Y por la verdad hize hazer a Jheronimo Fortun por yo no saber scribir este albaran en Caragoça a 26 de marzo 1560* (*ibidem*, s. n.).

Finalizadas las labores escultóricas el pintor Jerónimo Vallejo que, como se recordará, permanecía asociado desde el principio a la empresa en calidad de coordinador y, probablemente, también como responsable del diseño, policromó el Calvario. Por este particular recibió 610 sueldos¹⁵.

Tal y como ha llegado a nosotros, el aspecto del frente meridional del trascoro obedece a la importante remodelación acometida entre 1720 y 1731. En esos años se substituyó, conforme a un proyecto elaborado por Juan Zabalo, la arquitectura original de la zona central por un espectacular baldaquino sobre el que se yerguen un Cristo resucitado y cuatro ángeles con los instrumentos de la Pasión, obra del escultor Juan Ramírez¹⁶. La reforma alcanzó al basamento renacentista, reemplazado por el actual de taraceas marmóreas¹⁷.

La intervención desbarató la *bobeda de arcezonado con el arco de molduras i angeles* presidida por un Dios Padre en la que se alojaba el Calvario —que también resultó afectado—, a la par que debió eliminar sendas hornacinas con las imágenes de San Valero y San Braulio. De este modo se rompió el ritmo primitivo, que hacía corresponder a cada panel historiado un hueco avenerado con la figura de su respectivo protagonista. Esta explicación hace inteligible el texto de la tasación de la parte arquitectónica, que alude al pago de 25 escudos por *los guecos de las istorias cuadradas a dos escudos i medio, i los encazamientos de las seguras grandes asimesmo, que son todos diez, quatro de istorias y seis de obispos* —doc. n.º 40—. Estos obispos serían los dos prelados sin identificar que hacen ángulo recto en los extremos con los martirios de San Lorenzo y San Vicente, los bultos de los diáconos más los perdidos de San Valero y San Braulio que en origen flanquearían el Calvario.

Tras la mutilación, a cada lado del baldaquino subsiste una estructura formada por dos paneles con escenas narrativas separadas por una entre-casa en la que hay una imagen alojada dentro de una hornacina avenerada. Estos elementos están ligados por una armoniosa arquitectura corintia con soportes abalaustrados exentos sobre los que se alza el preceptivo

¹⁵ *Yo, Jeronimo Vallejo, atorgo aber recebido de buessa mercet, el señor canonigo Falcon, trenta libras y media, digo seyscientos y diez sueldos, los quales son por el horo, y pintura y manos del Crucifixo, y Nuestra Señora y Sant Joan que para una capilla de la Seo yo hize. Y porques verdat que recebi la dicha cantidad, yze el presente de mi mano en Caragoca a los XX dias de abril de 1560. Jeronimo Vallejo, pintor* (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1560, s. n.).

¹⁶ Sobre esta intervención BOLOQUI LARRAYA, B., 1983, vol. I, pp. 282-283; vol. II, p. 113, doc. n.º 139, p. 137, doc. n.º 180, y p. 138, doc. n.º 182.

¹⁷ El 29-IV-1731 se trasladaba el Santo Cristo del Trascoro a su nuevo tabernáculo. Según refieren los libros de sacristía del templo, en él se gastaron un total de 4.536 libras 15 sueldos, de las que 1.260 fueron para Juan Ramírez, autor de las esculturas, 1.230 para fr. Francisco Sánchez, del convento de Santo Domingo de Zaragoza, por las labores de dorado, correspondiendo el resto a trabajos de cantería, albañilería y el rejado (A.C.S.Z., Inventario de jocalías y ornamentos litúrgicos de la Seo de 1723, f. 183).

entablamento. Mientras que los compartimentos que contienen los relieves se rematan en veneras rebajadas, las entrecasas lo hacen en frontones triangulares con la heráldica capitular. En la parte superior apreciamos un rico coronamiento con jarrones y figuras infantiles que descansan sobre el trasdós de los frontones, sostienen guirnaldas o permanecen sentadas en actitudes y posturas diversas. Los niños —hasta un total de catorce— fueron ejecutados por el escultor septentrional.

Juan Sanz de Tudelilla llevó adelante una labor que no desmerece de los mejores trabajos de mazonería emprendidos por los talleres zaragozanos al filo de 1560. Los soportes abalaustrados resultan arcaizantes para la fecha, aunque los detalles aplicados en el tercio inferior de los mismos anticipan el vocabulario usual en los años siguientes. Sus retropilastras lucen composiciones verticales con templete, estípites, canéforas, camafeos, jarrones y otros morfemas propios de las etapas avanzadas del Segundo Renacimiento. Destacan por la calidad de su talla los frisos, donde alternan las decoraciones de las entrecasas, a base de cartelas con camafeos sostenidos por *putti*, con las mucho más monumentales de las casas, compuestas por cueros con máscaras flanqueados por desnudos recostados que el artífice ha convertido en cuidados estudios anatómicos.

Es probable que Jerónimo Vallejo supervisara también esta parte del proyecto, aunque el convenio no obliga al mazonero a seguir los dibujos del pintor. No obstante, Juan Sanz pudo familiarizarse con este nuevo lenguaje de origen belifontiano en su etapa turiasonense, pues ya se habían empleado motivos similares en la capilla de la Purificación (ca.1553-1555) de la catedral de Tarazona. Morfemas próximos pueden verse en la mazonería del retablo de San Bernardo de Veruela (1556-1557), obra del propio Bruselas. Los temas marinos con delfines e hipocampos cabalgados por nereidas y tritones que decoran los frisos de las hornacinas planas de los ángulos permiten establecer lazos con obras de La Rioja Alta directa o indirectamente vinculadas con este escultor, caso del retablo de Santo Domingo de la Calzada o el titular de San Esteban de Genevilla¹⁸.

La iconografía del lado Sur del trascoro alude a destacados santos aragoneses o que, al menos —como San Lorenzo—, eran tenidos por tales en la época. Como ya se ha dicho, no estamos en condiciones de identificar a los prelados de las hornacinas angulares. De izquierda a derecha, en la mitad occidental encontramos el martirio de San Lorenzo, la figura de bulto de este diácono y la comparecencia de San Valero ante Daciano. En origen el Calvario debió estar flanqueado por huecos avenerados con San Valero y San Braulio ahora perdidos. En la mitad oriental se representó a San Braulio interviniendo en uno de los concilios de Toledo —quizás el v—, una imagen bajo hornacina de San Vicente y un panel con su martirio.

¹⁸ La escultura decorativa de este grupo de obras ha sido estudiada por ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y ORBE SIVATTE, A. de, 1991, pp. 55-67; SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, pp. 162-169.



Catedral de Zaragoza. Frente meridional del trascoro. *Martirio de San Lorenzo. Comparecencia de San Valero ante Daciano. Intervención de San Braulio en el V Concilio de Toledo. Martirio de San Vicente.* (Fotos Archivo Mas).

El trabajo de Arnao de Bruselas en el trascoro, de gran nivel, entra plenamente en lo que se ha dado en llamar «manierismo de movimiento», caracterizado por la puesta en escena de soluciones compositivas propias del Primer Renacimiento a través de métodos que favorecen una presentación narrativa en clave expresiva. La trama argumental se articula por medio de desarrollos envolventes, en los que los protagonistas se revisten de una apariencia enérgica y vigorosa. Maestre Arnao extrema los recursos escenográficos de sus figuras¹⁹.

Los temas martiriales están supeditados a la esencia dramática del suceso con el fin de que el mensaje religioso impacte en el espectador. La composición en aspa generada por la cruz en que los sayones despellejan a Vicente encuentra su equivalente en el caso de la ejecución de Lorenzo en las sutiles diagonales contrapuestas con que el artista ha dispuesto a los protagonistas de la escena. El relieve del concilio toledano es de gran plasticidad. San Braulio jerarquiza la composición desde su escaño. Esta figura, dispuesta en un armonioso contraposto, evoca algunas de las mejores imágenes titulares salidas de las gubias del escultor septentrional, como el San Esteban del retablo mayor de Genevilla o la imagen mariana que preside el de Lapoblación. La colocación en círculo del colegio episcopal favorece una rica gradación de planos.

Más rotundas se yerguen las esculturas exentas de los diáconos, identificados por medio de la palma martirial y sus respectivos atributos iconográficos. Tanto uno como otro van a recibir el laurel de manos de las victorias ubicadas en las enjutas de las hornacinas que ocupan, lo que constituye una cita de gran clasicismo. Las figuras, de gran masa y levemente articuladas por medio del usual contraposto, destacan ante todo por su dignidad. Bruselas maneja los diferentes registros expresivos en función de sus necesidades. De hecho, San Lorenzo y San Vicente responden a un canon algo más alargado que las figuras incluidas en los relieves, sin duda para realzar su majestuosidad.

La gran calidad individual de cada una de las imágenes no iguala el efecto escenográfico que produce la suma de los tres protagonistas del Calvario. María y San Juan aparecen íntimamente ligados a un Cristo consumido pero de gran dignidad que acaba de entregar el espíritu. María es una talla de elegante serenidad, remarcada por un suave contraposto sugerido por medio de la túnica. Un tenso San Juan, pieza más personal que cuenta con paralelos en otros trabajos de Arnao, soporta el peso dramático del grupo. En el Crucificado apreciamos una talla de gran nivel en la que el exquisito modelado anatómico queda supeditado a la tensión emocional de un rostro que momentos antes ha dejado de sufrir. La poli-

¹⁹ Para la definición del estilo de Arnao de Bruselas, WEISE, G., 1957, vol. I, pp. 69-75; RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J., 1981, pp. 49-51; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y ORBE SIVATTE, A. de, 1991, pp. 44-46; HERNANDEZ MERLO, A., *et al.*, 1992, p. 117.

cromía que el grupo luce en la actualidad, del siglo XVIII, se debe a fr. Francisco Sánchez y oculta —o sustituye— la aplicada en 1560 por Jerónimo Vallejo.

El alto mérito artístico de los relieves y el Calvario obliga a pensar en la intervención personal del maestro en el grueso de la obra. Tanto los modelos figurativos como el estilo de estas piezas son coherentes con otros trabajos de Arnao. El discípulo de Forment dejó en la metropolitana algunas de las creaciones más inspiradas de toda su carrera. El éxito alcanzado en este compromiso hizo que ya en mayo de 1560 su Calvario fuera propuesto como modelo al joven Juan Rigalte en la confección de otro grupo similar destinado a Quinto de Ebro. Poco después, en 1562, los jurados de Barbastro exigirían al mazonero Juan Roca y al pintor Pedro Romero que la imaginería de la peana del Santo Sacramento que les habían encomendado fuera *de mano de [Arnao de] Brusellas, ymaginario, que es el que hizo el trascoro de la Seu de Caragoça* —doc. n.º 46.



Catedral de Zaragoza. Frente meridional del trascoro. Santos obispos. (Fotos Archivo Mas).

RETABLO MAYOR DE SAN MIGUEL (1558-ca.1559 y ant.1572)

CAPILLA MAYOR.

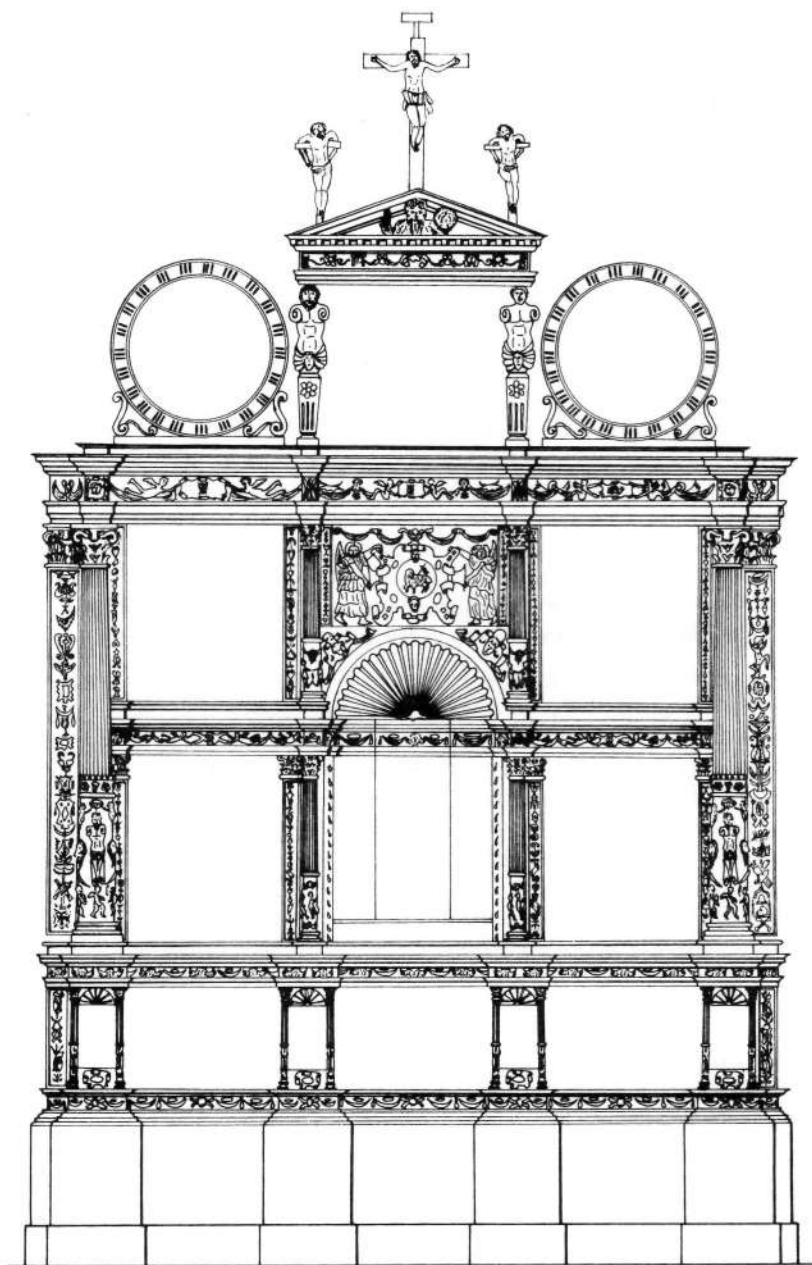
IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MIGUEL. TARAZONA

Una de las empresas plásticas de mayor relevancia afrontadas por los talleres turiasonenses durante el tercer cuarto del siglo XVI fue el retablo mayor de la parroquia de San Miguel. A pesar de que entre la realización de la arquitectura y de la parte pictórica transcurrió un decenio, el mueble exhibe una perfecta unidad estética entre todos sus componentes. El grueso del templo que preside se levantó en la década de 1530 para sustituir al edificio medieval, destruido por un incendio a comienzos de siglo, pero en 1548 aún no estaba acabado. De conformidad con el mandato efectuado por el obispo Juan González de Munébrega en la visita pastoral cursada en el último año, el cabildo de la Seo, responsable del sostenimiento de la fábrica de las parroquias de la ciudad, asumió su erección¹.

El inicio de los trabajos se retrasó hasta 1558, cuando ya estaba en pie la mazonería del retablo mayor de la cercana iglesia de la Magdalena. Su arquitectura corrió por cuenta de Martín de Ahumel, encargado también de la conclusión del retablo de la parroquia del Cinto tras la huida de su colega Pascual de Soria —docs. núms. 31 y 32.

Ahumel firmó el pertinente contrato el 4-XII-1558, interviniendo Juan de Santa Fe, canónigo obrero, en nombre de la catedral. Como veremos, pese a que este maestro merece una estimación profesional aceptable, no parece prudente atribuirle la concepción del mueble. Éste tendría *quarenta [y] tres palmos en alto y treynta y seis en ancho, conforme a la traça que tiene dada* —doc. n.º 38—. Lo concluiría en diez o, como máximo, trece meses, a cambio de 4.000 sueldos a satisfacer en tres tandas iguales una vez asentado. Nada sabemos de los episodios ulteriores, pues sólo subsisten algunos fragmentos de los registros notariales de estos años de Francisco Pobar, fedatario de los actos generados por el proyecto.

¹ A.E.T., Caj. 7, lig. 5, n.º 26, Visita pastoral a la Seo y a las parroquias de Santa María Magdalena y San Miguel de Tarazona de 1548, f. 62, (Tarazona, 17-V-1548).



San Miguel de Tarazona. *Retablo Mayor*. (Dibujo Juan José Bienes).

Las labores de pincel hubieron de esperar algunos años más hasta que las acometiera el italiano Pietro Morone, que efectuó en estos grandes tableros uno de sus trabajos conservados de mayor interés. Para esta empresa firmó una capitulación con el cabildo catedralicio cuyo tenor desconocemos. Tampoco hemos averiguado su data, dado que los albaranes otorgados por Morone no la especifican. El 24-v-1572 el pintor facultaba desde Zaragoza al turiasonense Miguel de Riba para demandar a los canónigos los 2.866 sueldos 8 dineros del segundo plazo *del retablo de la iglesia de Sanct Miguel de la dicha ciudad de Tarazona que yo e pintado*² que, en efecto, percibió³. Casi un año más tarde, el 6-III-1573 micer Pietro delegaba en el mercader zaragozano Pedro Navarro el requerimiento a los capitulares del tercer y último plazo adeudado, por un importe similar al anterior. Tres días después, ya en Tarazona, se saldaría la obligación económica⁴.

En los años que precedieron a su última etapa zaragozana Morone llevó adelante una intensa labor profesional. Entre octubre de 1565, fecha en que el obispo Munébrega le encomendó la confección de un gran retablo para el monasterio agustino de Ágreda⁵, y julio de 1570, cuando ya en la capital aragonesa se comprometió a hacer los componentes de pincel del retablo de la Trinidad de la capilla Lanuza, en la iglesia de San Francisco⁶, afrontó la pintura de los mayores de la Magdalena de Tarazona (1566), el Salvador de Tudela⁷ (1569), Nuestra Señora de Fustiñana (1569) y, como es lógico, el que ahora nos ocupa, que hubo de efectuar en los meses inmediatamente anteriores al verano de 1570.

La traza del retablo mayor de San Miguel resulta innovadora para la fecha de su concepción y en diversos aspectos marca una ruptura con respecto a los mucho más conservadores modelos estructurales cultivados en los talleres zaragozanos en la sexta década del siglo. Su característica más notable reside en la introducción de un orden gigante que unifica los dos pisos del cuerpo. Sin embargo, estos soportes no tienen continuidad en la calle mayor, pues aquí cada nivel dispone de su propio orden, supeditando la norma a una resolución coherente de la gran hornacina que preside el conjunto. Habrá que esperar aún unos años para encontrar una interpretación correcta de este problema en los retablos titulares de Perdiguera (1565-1567) y Trasobares⁸ (1566).

² MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 225-226, doc. n° 169.

³ CANADA SAURAS, J., 1981, p. 292, doc. n° 134. La data del documento está deteriorada y resulta imposible leer la fecha exacta de la liquidación.

⁴ A.H.P.T., Francisco Pobar, 1573, s. f., (Tarazona, 9-III-1573). El documento fue anotado al dorso de la carta de procuración original, expedida en Zaragoza ante el notario Miguel Español a 6-III-1573.

⁵ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 78-81, docs. XI-XII.

⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 176-177, doc. n° 148.

⁷ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 76-77, doc. IX.

⁸ CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 84-86, doc. n° 16.

La máquina turiasonense cuenta con paralelos en el modo de estructurar su arquitectura con la escultura palentina de los años centrales del siglo, mucho más pródiga a la hora de utilizar el orden gigante exterior con esta misma función. Entre otros, puede citarse el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Simancas (1550-1552), obra de Juan de Cambray y Mateo Lancrín⁹. En 1577 el retablo de San Miguel sería propuesto como modelo a Bernal del Fuego para la realización del de San Martín de Tudela —doc. n.º 95— y Juan Rigalte también lo imitó cuando en 1586 se hizo cargo del mayor de la parroquia de Tierga¹⁰.

Las columnas corintias acanaladas con el imoscapo retallado del cuerpo han sido reemplazadas en el ático por soportes estípitescos, que también constituyen una innovación en la retablistica aragonesa. En fechas anteriores sólo se habían utilizado con finalidad ornamental en pilastras cajeadas —mayor de la Magdalena de Tudela¹¹ (1551-ca.1554) y antiguo titular del monasterio de la Concepción de Tarazona (1554-1556)— o sobre columnas —retablo de San Bernardo de Veruela (1556-1557)—. En San Miguel este elemento se emplea como tema ornamental en diversas partes.

El vocabulario desplegado por frisos, pilastras y molduras es de inspiración belifontiana y sus antecedentes pueden rastrearse en obras locales de aljéz y de pincel como la decoración de la escalera mayor de la Zuda (1552) o la capilla Talavera (ca.1553-1555). Cabe reseñar los cueros recortados con máscaras acompañados de niños o águilas ligadas por lienzos, estas mismas aves sosteniendo telas con el pico, bustos, cupidos, etc. La decoración tallada adquiere extraordinaria riqueza en la zona baja de las columnas gigantes y en las pilastras que las flanquean por el exterior sustituyendo al tradicional guardapolvo. En las primeras el tercio inferior aparece organizado por un estípite barbado escoltado por águilas que porta en la cabeza un frutero. En la parte baja se coloca un *putti* alado, mientras que el resto se recubre con una copiosa proliferación de máscaras, niños y trofeos. Estos estípites —al igual que los del ático—, están muy cerca de algunos de los veinte modelos grabados por Jean Mignon¹² (ca.1543-1544).

Las pilastras perimetrales han sido interpretadas como verdaderos trofeos en los que advertimos panoplias, máscaras, lienzos, desnudos, cartelas correiformes, fruteros, calaveras, etc. Las más pequeñas o *membreto*s —las que enmarcan las tablas— lucen composiciones que simplifican las del fal-

⁹ PORTELA SANDOVAL, F. J., 1977, pp. 201-204 y lám. n.º 185; PARRADO DEL OLMO, J. M.^a, 1981 (I), pp. 77-79 y fig. n.º 25.

¹⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 407, doc. n.º 323.

¹¹ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 62-70, docs. núms. I-IV.

¹² ZERNER, H., 1969, Jean Mignon, núms. 9 a 28. El mazonero parece haber efectuado una particular síntesis de varios modelos, sin copiar ninguno de modo literal.

so guardapolvo. Los motivos esculpidos en el banco suscitan menor atención. El friso del entablamento principal muestra una alternancia de querubines de alas desplegadas y panoplias sobre paños. En la parte baja desaparecen las criaturas celestiales dejando todo el campo a los lienzos con despojos militares y a las cartelas de cueros recortados.

En conjunto, el mueble reporta una inusual variedad de temas. Martín de Ahumel se revela en él como un mazonero bien dotado para la composición y las labores de talla. Aunque estas últimas disten de la gran calidad que caracteriza las producciones de los principales maestros zaragozanos de la primera mitad del siglo, no desmerecen del nivel medio del momento. En cualquier caso, la falta de datos sobre sus actividades antes de su llegada a la sede episcopal y la falta de correspondencia con la mazonería del retablo de la Magdalena hacen pensar que Martín trabajó a partir de una traza que se le facilitó y sobre grabados o dibujos cercanos al círculo de Pietro Morone que, como es sabido, en ese mismo año de 1558 dirigía la decoración del patio del palacio episcopal de Tarazona¹³.

No se conserva el sagrario original ni tampoco la imagen de San Miguel, sustituida en fechas tardías por la actual. Pese a ello, los relieves con los evangelistas incluidos en el frente del basamento de las columnas, los ángeles que soportan el Cordero Pascual sobre la hornacina central y los tondos del ático con bustos de San Pedro y San Pablo, bastan para poner en evidencia las limitadas habilidades del maestro en este campo.

Como ya indicamos, hacia 1570 Morone se hizo cargo de la realización de los siete tableros encastrados en la estructura lúnea, así como de la policromía del conjunto. La iconografía seleccionada alterna temas tradicionales como la Anunciación y la Adoración de los Pastores, dispuestos en el primer piso, con otros poco habituales, caso de la Parábola de Lázaro o la Piscina de Betzata. El ático, flanqueado por dos tondos esculpidos con San Pedro y San Pablo, está dedicado a la historia de Tobías y el ángel, razón por la cual el Crucificado ha sido desplazado. En el banco, a los lados del tabernáculo se representa a Jesús recibiendo el auxilio de los ángeles para vencer las tentaciones de Satanás en el desierto y la Oración de Getsemaní.

Las notables dimensiones de los compartimentos contribuyeron a que el piacentino desplegara en ellos un trabajo de gran interés. De una parte, no venía obligado a multiplicar sus esfuerzos para atender a la confección de una veintena de paneles, tal y como le sucediera poco antes en el retablo de la Magdalena de la misma ciudad, a la par que disponía de superficie suficiente para dotar a sus composiciones de aire y espacio.

Las mejores pinturas son las dos que ocupan el nivel principal del cuerpo. La Anunciación trae de inmediato a la memoria la sarga de Paracue-

¹³ ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., y AINAGA ANDRÉS, M^a T., 1981, pp. 187-190, doc. n^o 2.



San Miguel de Tarazona. Retablo mayor. San Mateo. San Lucas.
Motivos ornamentales. (Fotos Jesús A. Orte).

llos de Jiloca (ca.1552-1557). Como en aquélla, el pintor se ha servido de los diseños de Perino del Vaga para uno de los frescos de la bóveda de la capilla Pucci, en la Santa Trinità dei Monti¹⁴ (después de 1523). La alteración más significativa radica en la postura del arcángel, que permanece arrodillado, mientras que la figura de María está muy cerca de la del dibujo preliminar custodiado en el Louvre. El artífice ha construido la escena sobre una perspectiva de horizonte más bajo que redundará en una sensación de cercanía al espectador. Las figuras parecen menos agitadas que en Paracuellos, pero el contexto arquitectónico no se ha modificado. En general, ha logrado un efecto de gran coherencia y aunque la tabla turiasonense ha perdido en italianismo con respecto a la anterior versión, este hecho no le resta méritos. Tan sólo hemos de lamentar el mal estado de conservación de la pintura, con desprendimientos apreciables de la policromía, común a la mayoría de las tablas del políptico.

La solución compositiva seleccionada para la escena de la Adoración de los Pastores constituye la más bella variación del tema conservada de Morone. La cualidad dominante es una exquisita gracia y la cuidada presentación del suceso. Ante la atenta mirada de José, la Virgen descubre al Niño, cubierto por un fino velo, y lo ofrece a la adoración de los pastores. En el cielo, un coro de ángeles asiste, con la anuencia del Espíritu Santo, al acontecimiento. Salta a la vista el parentesco de la mitad superior con la Gloria que preside el fresco de la Disputa del Sacramento, ejecutado ca.1508 por Rafael en la Estancia de la Signatura. Los barnices acumulados hacen difícil la apreciación de los tonos reales, pero se adivina una rica e intensa paleta a base de rojos, verdes, azules y amarillos. El moldeado de las anatomías y de los vestidos es suave y el claroscuro ha adquirido un papel ambientador primordial.

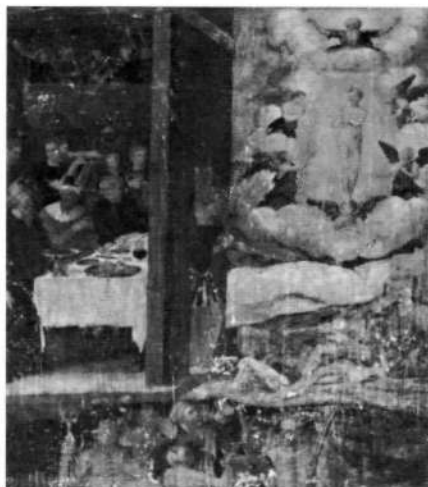
El tema iconográfico de la Piscina de Betzata resulta realmente extraño en el panorama aragonés. Está inspirado en el relato evangélico de la curación del paralítico (Jn. 5, 1-9), y su inclusión tal vez la sugirió el pintor, que debía tener *in mente* el fresco realizado por Perino ca.1538 en la capilla Massimi de la Santa Trinità dei Monti¹⁵. Podemos recomponer el original romano —hoy perdido— a través de la descripción efectuada por Giorgio Vasari y por un dibujo preparatorio de Perino —perteneciente a la Pierpont Morgan Library— que permite aproximarse bastante al proyecto. No obstante, conservamos un grabado que demuestra que el florentino debió introducir importantes variaciones a la hora de ejecutar este fresco¹⁶.

Micer Pietro no recurrió a una réplica servil pero, desde luego, tuvo presente el dibujo de quien debió ser su maestro en los fecundos años de

¹⁴ BRUGNOLI, M^a V., 1962, p. 333, fig. 11, y p. 347, fig. 31.

¹⁵ La reconstrucción de este ciclo, hoy perdido casi en su totalidad, puede seguirse en GERE, J. A., 1960, pp. 10-14.

¹⁶ *Ibidem*, p. 8, fig. 7 [grabado], y p. 11, fig. 12 [dibujo].



San Miguel de Tarazona. *Retablo mayor. Parábola de Lázaro y el rico epulón. La piscina de Betzeta. Anunciación. Adoración de los Pastores.* (Fotos Jesús A. Orte).

estudio en la ciudad eterna. Tanto el entorno espacial como la disposición de la piscina, con la columnata al fondo, parten de una esquematización de los diseños de Perino. Como hemos referido en otras ocasiones, el de Piacenza acostumbraba a simplificar las ambientaciones arquitectónicas de los modelos empleados en el proceso de preparación de sus pinturas.

Al analizar las puertas del retablo mayor de San Miguel de Ibdes (1557-ca.1565) pusimos de relieve el parentesco existente entre el grupo de apóstoles ubicados a la derecha de la sarga de la Ascensión y los personajes que ocupan idéntica posición en la citada estampa de la Curación del paralítico. El conocimiento de esta incisión por nuestro pintor —o, más probablemente, del fresco que la inspiró— viene reforzado por el hecho de que el panel turiasonense incorpora una versión del ángel del Señor que reproduce de modo fiel al que campea en la zona alta del grabado. El resto de los personajes no guarda relación aparente con el ciclo romano, pero la majestuosa figura de Jesús participa del estilo elegante de las puertas de Paracuellos.

Otra escena rara vez recogida en el arte aragonés de la época es la Parábola de Lázaro y el rico epulón. La fuente iconográfica hubo de ser el Evangelio de San Lucas (Lc. 16, 19-31), seguido hasta en los menores detalles. El deseo de fidelidad al texto bíblico añade complejidad y resta coherencia a la pintura. El artista ha optado por la comprometida solución de abrir el interior de la vivienda del rico, escenario de un pantagruélico banquete amenizado por músicos, confrontándola con el exterior, en donde Lázaro se arrastra por el suelo hasta entregar su espíritu. En la parte superior derecha Abraham recibe al pobre que, una vez muerto, asciende al Seno del patriarca conducido por un coro de ángeles. Como contraposición, debajo el rico se debate entre los tormentos infernales. La dificultad de unir todos estos sucesos era grande y, por tanto, no ha de extrañar que sea la tabla menos consistente de todo el conjunto.

En lugar del tradicional Calvario —aupado hasta el remate de la fábrica— el ático alberga dos momentos sucesivos de la historia de Tobías y el ángel, tomados del relato veterotestamentario (Tob. 6, 1-2 y 5). Tampoco es demasiado frecuente este episodio, pero unos años atrás había ilustrado las puertas del retablo de San Juan Evangelista (1530), en la iglesia de la Magdalena de Tarazona¹⁷. Como en la parábola de Lázaro, Morone representó dos fases de la historia: Tobías atacado en el Tigris por un pez, y acompañado del arcángel Rafael camino de Ecbatana. Por lo demás, la pintura participa de unas características formales similares a las del resto del repertorio.

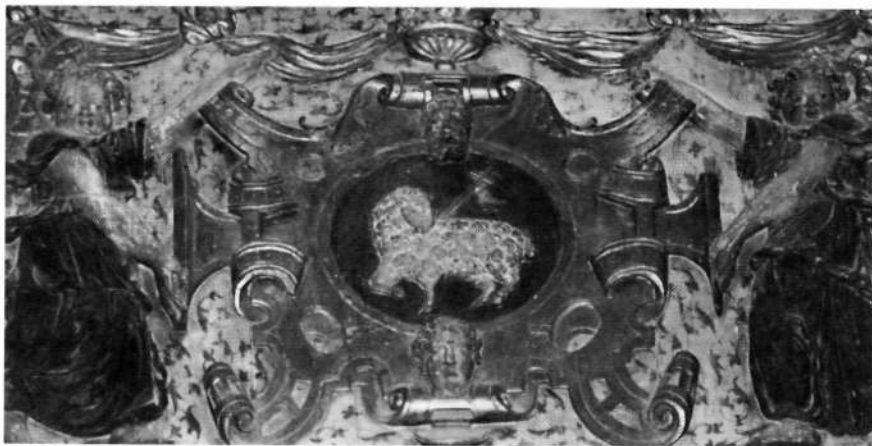
Las casas laterales del banco contienen las últimas historias. Junto a la usual Oración en el Huerto, hallamos un curioso recordatorio pictórico

¹⁷ Ejecutadas por el pintor Pedro de Vitoria —antes conocido como Maestro de La Seo— en 1530 (CRIADO MAINAR, J., 1992 (I), p. 412, y pp. 425-426, doc. n° 10).

de las Tentaciones de Cristo en el desierto. En ambas escenas prima el papel concedido al paisaje pero la suciedad acumulada dificulta la apreciación de las calidades del color.

Para concluir, hemos de hacer una breve referencia al dorado y estofado del mueble. Toda la superficie ha sido recubierta con pan de oro, concentrándose la atención en partes muy concretas de la talla ornamental. Los motivos esculpidos en los frisos del cuerpo han sido estofados y encarnados con sumo cuidado, cobrando una gran riqueza colorística. En contraste, los del banco reciben un tratamiento de esgrafiado rayado sobre una base policroma que ofrece una apariencia de gran belleza, próxima a la obtenida en la mazonería del retablo mayor de Fustiñana. El campo del panel que corona la hornacina central y las molduras que cumplen la función de basamento de las tablas del segundo piso se cubren de blanco salpicado de una ligera decoración a base de hojas en verde. También se resaltan en blanco las estrías de todas las columnas del mueble.

Las únicas pilastras que presentan el campo teñido de color son las que hacen la función de falso guardapolvo, pues en ellas los variados motivos de talla destacan sobre fondo rojo. Los evangelistas del basamento producen un efecto muy vistoso, pues lucen vestidos dorados y policromados a punta de pincel, si bien los motivos son mucho más sencillos que los realizados en otros retablos policromados por Morone.



San Miguel de Tarazona. *Retablo mayor. Agnus Dei.* (Foto Jesús A. Orte).

RETABLO MAYOR DE NUESTRA SEÑORA (1561-ca.1562 y 1569)

CAPILLA MAYOR.

IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN DE N^{ra} S^a. FUSTIÑANA

A lo largo del siglo XVI la comarca navarra de la Ribera y las tierras colindantes de la actual provincia de Zaragoza mantuvieron unos intercambios artísticos tan intensos que en la práctica resulta más ajustado hablar de unidad de ambas zonas que de relaciones estrechas. No en vano, la diócesis de Tarazona incluyó dentro de sus límites al deanado de Tudela hasta 1783, y por lo que respecta al período del Renacimiento, varios de los principales pintores aragoneses dejaron parte de sus mejores obras en tierras tudelanas. Así lo demuestra el retablo mayor de Nuestra Señora de Fustiñana, en cuya materialización intervinieron por parte navarra Rafael Juan de Monzón y Martín Catalán, y por la aragonesa Pierres del Fuego y Pietro Morone.

Los de Fustiñana confiaron la empresa a Rafael Juan de Monzón en torno a 1560. Éste contactó con Martín Catalán para que afrontara el ensamblaje de la máquina de acuerdo a una traza que, en buena lógica, había de ser la utilizada para ajustar el encargo. Los datos proceden del único contrato localizado de los varios que hubieron de mediar en el proceso de realización de la obra. Por este concierto, rubricado en Tudela el 20-X-1561, Monzón encomendaba la talla de la arquitectura a Pierres del Fuego¹.

El de Beauvais se obligó a realizar los *frizos y resaltes, chapiteles y ordenanzas de todo el retablo, con los remates de las deffinitiones de arriba*. De su competencia era la *talla del sagrario de dicho retablo, y bolver las columnas, y todo el samblage de manera que este puesto en razon, que las quatro columnas de aquel vengan a asentar delanteras, como este bien y conviene a la perficion de la obra, y*

¹ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 89-91, doc. III.

dichas columnas esten estriadas, canaladas y revestidas de buena talla y chapiteles. Se acordó que el escultor, afincado en Tarazona, llevara las piezas a su taller para desarrollar el grueso del cometido. Tan sólo las partes de tamaño excepcional —sagrario, guardapolvos y remates del ático— debían ser trabajadas en Tudela, en las casas del pintor, dados los inconvenientes que hubiera acarreado su transporte.

Monzón dio de plazo a su colega para completar la labor hasta el I-IV-1562, prometiéndole la modesta suma de 24 libras. Aunque el texto contractual hace referencia expresa a la gran imagen que preside el conjunto no contempla su ejecución, no quedando ni siquiera claro si por entonces ya había sido esculpida. Asistieron al acto como testigos Juan de Salazar y Felices de Cáceres, pintores enrolados en el taller de Monzón.

Pero por motivos que ignoramos el trabajo pictórico recayó finalmente en Pietro Morone, que en 1569 se desplazó a la población navarra para desempeñar el cometido, tasado tras su conclusión en 1.005 ducados más 16 por el sotabanco². Como veremos, a juzgar por lo conservado la aportación de Rafael a los paneles debió ser mínima.

La máquina que ocupa la capilla mayor de la parroquial de Fustiñana responde a la tipología de los denominados retablos telón. La arquitectura, muy simple y de gran claridad estructural, tiene como único papel facilitar una presentación racional de las pinturas. Para alcanzar este propósito con la máxima eficacia prescinde de cualquier elemento accesorio como pudieran ser las columnas, reemplazadas por unas sencillas pilastras corintias talladas con motivos *a candelieri*, poco acordes con su cronología. Tan sólo disponía de soportes columnarios el tabernáculo, pieza que no se ha conservado.

El retablo consta de sotabanco, banco, cuerpo de dos pisos y un rico remate integrado por el ático —culminado en frontón triangular decorado con cresterías— y un tondo a cada parte engarzado en la cola de un dragón, única concesión a la fantasía en toda la obra. Verticalmente se divide en cinco calles, siendo las exteriores y la central algo más anchas que las dos que flanquean a ésta. La rigurosa ortogonalización queda rota tan sólo por la hornacina central, cuyo cerramiento avenerado invade de modo parcial el segundo piso del cuerpo. Al no subsistir el sagrario, ignoramos la solución exacta de esta zona.

Pierres del Fuego concentró la talla ornamental en el sotabanco, los frisos, el frente de las pilastras y el remate —dragones y cresterías—. Aunque también incumbía al escultor turiasonense la talla de los guardapolvos, éstos quedaron en blanco y más tarde recibieron una interesante decoración pictórica a manos de Morone. El mazonero llevó adelante un trabajo de calidad, fruto de su buen oficio, pero muy reiterativo. La talla es jugosa

² ESTEBAN CHAVARRÍA, J. P., 1930, pp. 140-141.

y está bien resuelta, pero los temas seleccionados perpetúan los de sus obras anteriores —mazonerías de los retablos de la Degollación del Bautista (ant.1551) y de San Babil (1551-ant.1554) de Calcena³— y, por tanto, pertenecen a un lenguaje ya obsoleto a esas alturas del siglo, propio del Primer Renacimiento⁴.

En el sotabanco configuran la arquitectura unos pedestales que lucen en el frente trofeos de frutas que penden de querubines, mientras que los espacios cuadrados correspondientes a las casas exteriores los ocupan láureas con bustos de más de medio relieve. Los frisos que coronan los catorce tableros fueron ornados de modo alterno con dos tipos de motivos. El primero y más elemental parte de un querubín de cuya boca surgen sendos róleos que forman a cada lado un dibujo circular que muere en forma de máscara. El otro, de ritmo similar, tiene bajo una cabeza de ángel una copa escoltada por grifos. La decoración aplicada en las pilastras también presenta variaciones mínimas con morfemas parecidos a los de los paneles horizontales pero dispuestos en composiciones *a candelieri*.

Una reciente restauración ha permitido descubrir que tanto el rostro como las manos de la Virgen titular proceden de una intervención poco respetuosa efectuada hace ya algunas décadas y, en consecuencia, no responden al estado primitivo de la imagen.

El principal interés del mueble radica en las pinturas, consagradas en su mayoría a narrar la vida de la Virgen, con el acostumbrado complemento de la Pasión en la zona inferior. En el banco se representaron las usuales escenas de la Oración de Getsemaní, el Beso de Judas, la Flagelación y la Resurrección. El primer piso del cuerpo da cabida a la Anunciación, la Visitación, la Adoración de los Pastores y la Circuncisión. Sobre estas tablas se sitúan la Epifanía, la Transfiguración, la Ascensión —acomodada en el espacio que deja la venera de la hornacina mayor—, la Pentecostés y la Dormición de la Virgen. En el remate, un monumental Calvario coronado por Dios Padre encuentra contrapunto en los tondos laterales, dedicados al Ángel Custodio y Santa Marta.

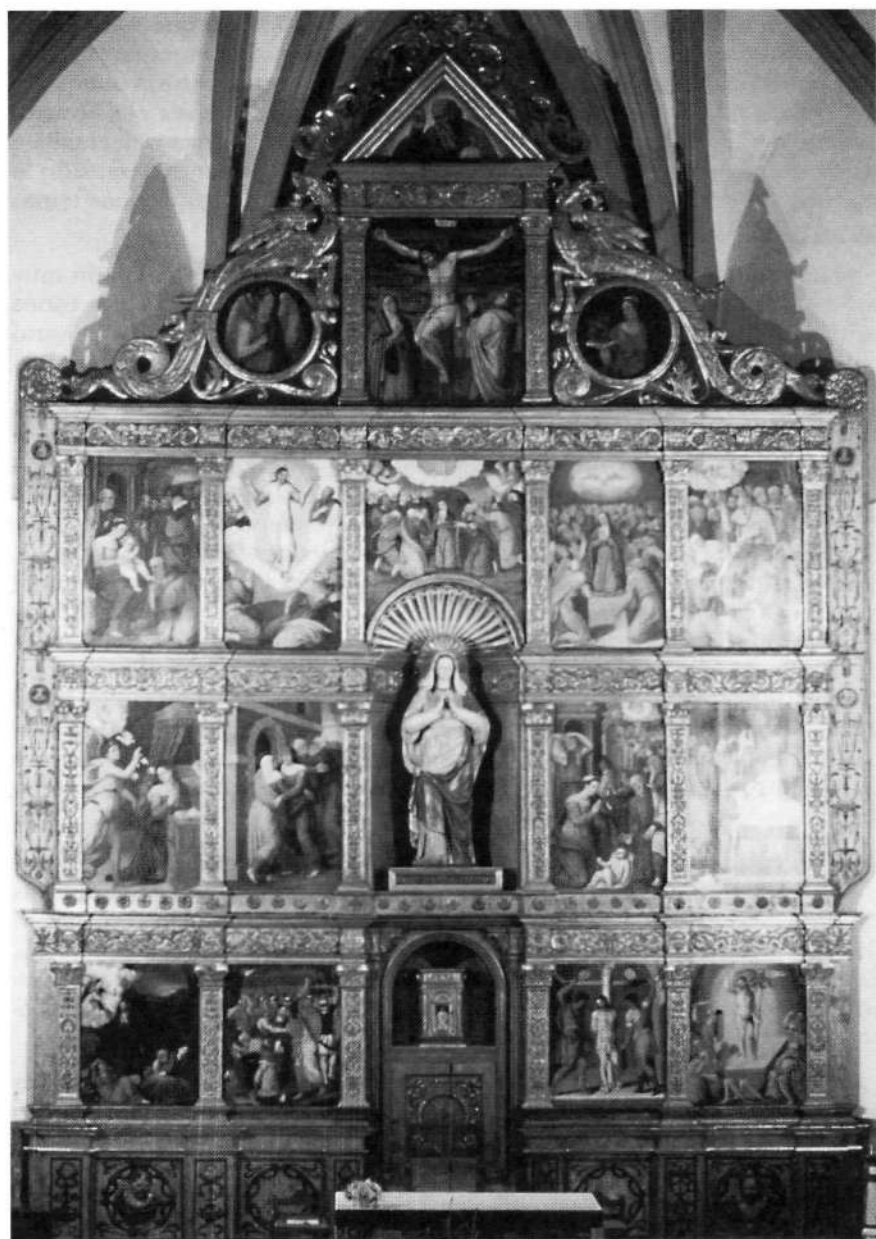
La precaria información conocida sobre la confección de las pinturas ha provocado discrepancias entre los estudiosos respecto a la paternidad de las distintas tablas. Este hecho viene agravado por la desafortunada desaparición de otras obras documentadas de Monzón que pudieran ayudar a esclarecer su participación. Según ANGULO ÍÑIGUEZ⁵ habría que asignar las escenas de la Pasión al tudelano y el resto a su colega italiano, opinión que acepta CASADO ALCALDE⁶. Para los redactores del *Catálogo Monu-*

³ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1944 (I), p. 158, doc. XIV; CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 32-33.

⁴ SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, pp. 204-206.

⁵ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., 1954, p. 334.

⁶ CASADO ALCALDE, E., 1976, pp. 53-56.



Nuestra Señora de la Asunción de Fustiñana. *Retablo mayor*. (Foto Jesús A. Orte).

*mental de Navarra*⁷ el grueso de las tablas correspondería a Morone, aunque atribuyen a su predecesor en el encargo la Anunciación, el Calvario, la Pentecostés y, tal vez, también la Dormición.

Nosotros compartimos el juicio de MOYA VALGAÑÓN⁸, que ve la mano de micer Pietro en la mayor parte de ellas. En conjunto, muestran tal unidad estilística que difícilmente se puede pensar en una autoría compartida. Quizás la única con unos rasgos formales diferentes sea el Calvario, carente de la gracia propia del arte del maestro de Piacenza y ejecutada a partir de una paleta más matizada. No resulta difícil poner en conexión la mayoría de las historias de Fustiñana con versiones de los mismos temas incorporadas en otros conjuntos de Morone.

La reciente limpieza del retablo ha sacado a la luz un colorido muy intenso, comparable al de las sargas de Ibdes (1557-ca.1565). Los tonos primarios dominan la paleta, con preponderancia de verdes y azules junto a una amplia gama de amarillos y anaranjados, configurando un espectro cromático de filiación manierista.

En Fustiñana se advierte una tendencia hacia la monumentalización de la figura, tal y como ya sucedía en el retablo de la Magdalena de Tarazona (1566). Aunque Morone no olvide por completo su formación italiana a la hora de construir las historias, limita la narración a los protagonistas, desestimando las laboriosas puestas en escena de sus trabajos tempranos. No obstante, evita los descuidos de la Magdalena y logra unas obras de mayor calidad. Pinturas como la Anunciación, en la que una estampa de Marcantonio Raimondi ha sustituido como referencia a los frescos de la capilla Pucci, contienen el germen de lo mejor del maestro italiano. También ha introducido variaciones en el Nacimiento y la Epifanía, algo alejadas de sus soluciones habituales y que, curiosamente, comparten un mismo marco arquitectónico. Esto lleva a plantear que cuando asumió el proyecto algunos tableros debían estar ya bosquejados y, en consecuencia, hubo de adaptarse a lo existente.

Uno de los más interesantes es el de la Transfiguración, presidido por un poderoso Salvador que trae a la memoria la Ascensión de las puertas de Ibdes. En esta ocasión no es tan patente la dependencia respecto al dibujo preparatorio de Perino para los frescos de la capilla Massimi, en la Santa Trinità dei Monti, aun a pesar de que en Fustiñana las figuras se distribuyen de manera virtualmente idéntica a la composición del pintor florentino⁹.

Las tablas del banco encajan con mayor claridad dentro de los modelos compositivos del maestro. Así, en el Getsemaní contemplamos una de sus

⁷ GARCÍA GAINZA, M^a C., *et al.*, 1980, pp. 197-198.

⁸ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1978, p. 43.

⁹ Sobre el dibujo de Perino, GERE, J. A., 1960, p. 11, fig. n^o 14.

numerosas variaciones de este tema, que guarda un cierto aire de familia con las de la Magdalena y San Miguel de Tarazona (ca.1570, ant.1572). En el caso del Prendimiento, aunque se pueden rastrear las fuentes figurativas en la obra gráfica de Dürero, muestra una relación menos evidente que la tabla del mismo tema del banco de Paracuellos (ca.1552-1557). Tanto la ambientación escénica como los sayones de la Flagelación reiteran la versión pintada años atrás en la localidad del Jiloca.

Para concluir, hay que hacer referencia a la Resurrección. Disponemos de dos espléndidas interpretaciones de este tema plasmadas por Morone en las puertas de Paracuellos e Ibdes, verdadero ejercicio de romanidad. En su lugar se comentó la filiación existente entre dichas sargas y la estampa grabada por Leonard Limousin en 1544¹⁰. Sin embargo, ninguna de éstas se encuentra tan cerca de la incisión belifontiana como la tabla de Fustiñana, en la que la silueta del Resucitado y la forma del sepulcro son muy similares, variando tan sólo el tratamiento dado a la túnica y a algunos detalles ausentes del original, como la disposición del brazo derecho y la separación de las piernas.

Como complemento de los tableros, Morone aplicó un cuidado tratamiento pictórico a la arquitectura sobre la tradicional base de oro. En esta ocasión no recurrió a la técnica del esgrafiado, que tan sólo aparece en la moldura que separa el sotabanco del banco, con una decoración de morescos sobre campo de azul. En su lugar prefirió una delicada policromía sobre la escultura ornamental de frisos y pilastras para resaltar las carnaciones y reforzar el efecto volumétrico de los motivos tallados por Pierres del Fuego. Aunque el paso del tiempo ha castigado bastante esta decoración, en la línea de otras realizadas por el italiano, todavía se aprecia el efecto multicolor que producen verdes, rosas y azules al contrastar con la base de oro.

El hecho de que Pierres del Fuego dejase en blanco el frente del guardapolvo le dio oportunidad para crear una exquisita selección de grutescos sobre campo blanco que rememoran sus años de formación en Roma. El único parangón en su obra conservada son los magníficos motivos desplegados en la superficie cóncava de las pilastras que flanquean la hornacina titular del retablo mayor de Ibdes. El pintor dispuso la ornamentación *a candelieri*, a base de camafeos y parejas de andróginos, *putti* y estípites alados. Estas labores destacan por su bella y delicada ejecución y no dejan dudas respecto a sus notables dotes como decorador.

Se ha propuesto la dependencia de estas pinturas respecto a algunas decoraciones del palacio del Te de Mantua¹¹, quizás las de la bóveda del Jardín Secreto¹². En nuestra opinión, el manejo por Morone de este len-

¹⁰ ZERNER, H., 1969, Leonard Limousin, nº 8.

¹¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., 1990, p. 287.

¹² TELLINI PERINA, Ch., 1990, p. 81.

guaje se puede explicar de modo más simple a través de su erudito acercamiento al *milieu* artístico romano. Durante las primeras décadas del Quinientos la ciudad eterna vio surgir algunos de los mejores programas de ornamentación pictórica de todo el Renacimiento, entre los que el uso de decoraciones *all'antica* —próximas a las que ahora nos ocupan— era característica común.

Hay evidencia de que nuestro pintor conocía ciclos como el de las Logias de Rafael, realizadas bajo la dirección del urbinés por lo más granado de su taller entre 1517 y 1519¹³. Morone acusa su influencia tanto en las citadas composiciones *a candelieri* de Ibdes y Fustiñana como en los basamentos de las puertas de Paracuellos, estos últimos inspirados en decoraciones festivas de tradición clásica —con acróbatas y gimnastas— a la manera de las aplicadas en la bóveda del *cortile* circular de Villa Madama¹⁴.

¹³ DACOS, N., 1986, tavola XCII, b) pilastro X; ZUCCARI, A., 1986 (I), pp. 8-19.

¹⁴ ZUCCARI, A., 1986 (II), pp. 20-27.

RETABLO DE NUESTRA SEÑORA (1563-1565)

CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA. ENCINACORBA

La historia de la realización de esta pieza bien pudiera remontar en sus inicios al año 1561, cuando los pintores Juan de Ainzón y Guion Teatoris rubricaron un contrato de compañía para repartirse la ejecución del retablo mayor y el de San Blas que, al parecer, el concejo de Encinacorba pretendía erigir en su iglesia parroquial en caso de que alguno de ellos lograra captar el encargo¹. Ignoramos si la sociedad prosperó, puesto que no disponemos de otras noticias respecto a los pasos dados por los regidores de la localidad zaragozana. Además, la citada referencia de 1561 es la única exhumada en que interviene el pintor borroñón. Nada más sabemos del retablo de la capilla mayor, cuyo emplazamiento ocupa en la actualidad un gran mueble barroco. Sin embargo, tal y como vamos a ver, Ainzón siguió en contacto con el concejo.

En efecto, para febrero de 1563 había prometido proporcionar a los de Encinacorba un mueble de bulto con imágenes de Nuestra Señora, San Blas y San Bartolomé que, con certeza, respondía a una modificación del proyecto original, en el que el obispo armenio era la invocación titular. Por entonces cedió su confección en blanco al mazonero Jerónimo de Mora, que debía concluirlo en tres meses a cambio de 920 sueldos². Esta iconografía coincide con la de la pieza conservada, aunque finalmente también se hicieron de bulto los grupos de las tres casas del banco, respecto a los que el acuerdo guarda silencio. El plazo fijado para la entrega no se respetó, pues hasta abril de 1564 el pintor no reconocería tenerlo en su poder. Por entonces abonó al mazonero 280 sueldos en parte de pago de su labor³, que no le finiquitaría hasta octubre de 1565⁴. Suponemos que para la última fecha el retablo habría sido ultimado en todos sus detalles.

¹ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 406, doc. n.º 447.

² SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 112, doc. n.º 95.

³ A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1564, f. 226, (Zaragoza, 10-IV-1564). En el documento consta que Mora había entregado ya el retablo en blanco a Ainzón.

⁴ MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 222, doc. n.º 130.

El lacónico contrato suscrito por Ainzón y Mora se limita a reseñar la iconografía de las casas del cuerpo. Ninguna cláusula o apartado especifica la forma en que el mazonero debía articular la arquitectura y, desde luego, tampoco se menciona la existencia de una traza. Pese a ello, parece evidente que el pintor había mostrado a los comitentes un boceto que luego impuso a maestre Jerónimo o, en su caso, que los de Encinacorba le habían señalado como modelo una pieza preexistente. Es una pena que carezcamos de esta información, puesto que la estructura del retablo repite de forma exacta la desarrollada en 1537 por Gabriel Joly en el de la cofradía de los Santos Cosme y Damián de la parroquia de San Pedro de Teruel⁵. Como este último, responde a la tipología de los denominados retablos en tríptico, muy en boga a lo largo de la primera mitad del siglo⁶.

El banco está concebido como basamento del cuerpo y sus tres casas aparecen separadas por los pedestales del orden corintio que articula el único piso de la zona superior. Como en Teruel, las columnas exteriores son abalaustradas y las interiores retalladas. Sobre las hornacinas de las casas laterales ostenta sendos tondos con bustos de San Pedro y San Pablo. El coronamiento reproduce de manera fiel la solución adoptada en el retablo de los santos médicos y es, sin duda, la parte resuelta de modo más singular. El ático, flanqueado por pilastras y coronado con frontón triangular, da cobijo al tradicional Calvario, pero instalado dentro de un peculiar tondo-expositor. Veneras planas rematan las calles laterales y sobre cada soporte abalaustrado hay un niño que muestra un cartel con una inscripción⁷.

El marcado conservadurismo que define este diseño no se corresponde con el exuberante complemento ornamental que cubre la pieza. Una profusa decoración invade todos los rincones provocando cierta sensación de *horror vacui*. Combina motivos utilizados en la década anterior con otros más innovadores llamados a marcar las directrices seguidas en este aspecto por la retabística aragonesa de los diez años posteriores. Sobresale el protagonismo asignado a las composiciones centradas a partir de cartelas sostenidas por niños ligados con telas que ocupan los frisos del cuerpo. Junto a éstas, los elementos verticales lucen trofeos con frutas, máscaras y cabezas de ángeles.

La zona inferior concentra lo más interesante. Tanto en los frentes del sotabanco como en los pedestales del banco se representan ángeles con

⁵ ABIZANDA BROTO, M., 1915, p. 145. No es probable que Juan de Ainzón conociera el retablo turolense, por lo que cabe pensar en la existencia de alguna otra pieza poco anterior de traza similar en la capital aragonesa que habría servido de modelo en ambas oportunidades.

⁶ SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, pp. 74-82.

⁷ En el escudo del angelote sito a la parte del Evangelio se lee «ACABOSE EL PRESENTE RETABLO AÑO», mientras en el otro lado el texto continúa «1565».



*Nuestra Señora de Encinacorba. Retablo de Nuestra Señora,
San Blas y San Bartolomé. (Foto Jesús A. Orte).*

búcaros de flores sobre la cabeza, niños con cornucopias y cueros recortados con bustos. Nos encontramos ante una forma original de articular morfemas a partir de elementos tradicionales como cabezas de ángeles o jarrones, en donde lo novedoso será la incorporación de cueros, paños y desnudos. Los resultados alcanzados son, en general, de gran originalidad y vienen realzados por una talla muy cuidada.

También cabe destacar el tratamiento conferido a las columnas del cuerpo. Mientras las abalaustradas reproducen de modo servil prototipos de las décadas anteriores, las dos que escoltan la casa mayor sustituyen la tradicional decoración de róleos por una composición a base de niños portadores de cestos con flores o con enormes vasos sobre la cabeza. Las primeras son exentas y, en consecuencia, disponen de sus correspondientes retopilastras, pero las retalladas están adosadas y sólo cuentan con dos tercios de circunferencia. Como es lógico, los pedestales acusan este particular.

Jerónimo de Mora recurre en esta oportunidad a un lenguaje ornamental aún más avanzado que el del retablo del Nacimiento de Monzón (1558-1561), que junto al también desaparecido de Nuestra Señora del Rosario de Caspe (1558-1561) pertenecen a su primera época. Además, hay certeza documental de que en estas dos obras confió las labores de talla a su colega Diego de Orea⁸. Esta renovación paulatina encontrará plena confirmación en sus dos mejores piezas conservadas: la mazonería del retablo mayor de Perdiguera (1565-1567) y, de modo muy particular, el de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Almudévar (1567-ant. 1571). Cabe plantearse si, tal y como sabemos sucedió en Monzón, Caspe y Almudévar, puso también esta vez la ejecución material de las labores de talla y de la imaginería en manos de otros colegas o de colaboradores enrolados en su taller. Sin embargo, en el caso que ahora nos ocupa no consta la participación de otros artistas.

Al igual que acaece con otros compromisos artísticos de Mora, la calidad de las esculturas de bulto discurre por debajo del buen nivel de las labores de talla. Merecen una reseña especial la cuidada imagen titular de la Virgen y la de San Bartolomé, mientras que San Blas y los tres grupos que ocupan los encasamientos del banco —San Lamberto, Misa de San Gregorio y San Matías— revisten menor interés. Pese a todo, no hay razones estilísticas para pensar que pudieran haber salido de otras gubias.

Juan de Ainzón desarrolló un trabajo de policromía meritorio. En muchas zonas el paso del tiempo sumado a la acción de limpiezas poco cuidadosas ha acarreado la pérdida parcial de las delicadas labores esgrafiadas, pero todavía subsisten restos suficientes para imaginar el lujoso aspecto de la obra en su estado original.

⁸ Sobre los retablos de Caspe y Monzón ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 29-30; CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 26-29, y pp. 74-79, docs. núms. 10 a 12.

Sobre la base de oro el pintor aplicó carmín y azul en los campos de los frisos, pilastras, enjutas de los arcos y frentes de los pedestales. En algunos lugares perviven vestigios que confirman que estas zonas fueron reto-cadas con el grafo para sacar motivos ornamentales. Tanto las imágenes como los relieves presentan las típicas carnaciones en rostros y manos, mientras que los ropajes han sido enriquecidos con cenefas en azul sobre las que se han esgrafiado labores vegetales, así como zonas rayadas y pun-teadas. Los frisos y las pilastras tienen decoraciones bícromas en blanco-azul o en blanco-carmín, formando pequeñas hojas que suplementan los motivos tallados. Ainzón doró los soportes del cuerpo, matizando las aca-naladuras de los balaustres en blanco, de manera similar a las conchas que rematan las calles laterales.

El retablo de Encinacorba sintetiza la tradición escultórica del segundo cuarto del siglo con la renovación propiciada por la última generación de artífices del Segundo Renacimiento. En las mejores creaciones de los siguientes años, los progresivos cambios introducidos en el lenguaje orna-mental se verán acompañados de una actualización de las soluciones archi-tectónicas, aunque las tipologías de más éxito del Primer Renacimiento nunca desaparecerán por completo.



Nuestra Señora de Encinacorba. *Retablo de Nuestra Señora, San Blas y San Bartolomé.*
Motivo ornamental. (Foto Jesús A. Orte).