RETABLO MAYOR DE NUESTRA SEÑORA (1565-1567)

CAPILLA MAYOR. IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA. PERDIGUERA

Uno de los conjuntos artísticos más interesantes de entre los realizados en los talleres zaragozanos en la década de 1560 es el retablo mayor de Nuestra Señora de Perdiguera. Compartieron su ejecución el pintor Martín de Tapia y el mazonero Jerónimo de Mora, dos de los protagonistas del panorama plástico del momento. Tanto la traza como la escultura se sitúan en la vanguardia de lo que se estaba haciendo en Aragón, no desmereciendo en absoluto la pintura, razón por la cual su estudio resulta básico para conocer en profundidad el abanico de opciones estéticas defendidas por este centro creador en el tercer cuarto del siglo.

El concejo de Perdiguera y Martín de Tapia formalizaron el preceptivo contrato el 7-IX-1565. El pintor aceptó confeccionar un gran mueble pictórico con la imagen titular de la Virgen de bulto redondo en dieciocho meses a cambio de 10.000 sueldos, recibiendo a los pocos días los 2.500 del plazo inicial. En marzo de 1566 los representantes de Perdiguera le abonaron una cantidad similar y a finales de año 1.000 sueldos más¹. La cancelación del vínculo tuvo lugar el 11-VII-1567, al reconocer Pedro Murillo en nombre de los promotores su satisfacción por el dicho retablo que se ha hecho para la dicha iglesia del dicho lugar, por haberse cumplido acerca de la construction de aquel con todo lo que por razon de la dicha capitulación y concordia se había de cumplir².

Parece lógico pensar que cuando Martín de Tapia se avino con los de Perdiguera ya hubiera cerrado las negociaciones con el mazonero que iba a encarar la construcción de la arquitectura, puesto que tan sólo dos días después de firmar el contrato de la obra el pintor y Jerónimo de Mora acudieron al notario para dar validez legal a su compromiso³. No sabemos

MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 407-410, doc. nº 449.

² Ibidem, pp. 412-413, doε. nº 453.

³ Ibidem, p. 410, doc. nº 450.

si ambos maestros habían trabajado ya juntos, tal y como harían con frecuencia en los años siguientes. Amén de la mazonería, maestre Jerónimo debía de entregar la imagen titular de Nuestra Señora tan bien acabada como ningun oficial de los que ay en Aragon la haga, los cuatro ángeles que la rodean y un gran sagrario que no subsiste. También recibieron tratamiento como figuras de bulto los soportes estipitescos del tercer piso del cuerpo y las imágenes que flanquean el Calvario. Por todo ello Mora obtendría 3.200 sueldos en diversas tandas, obligándose a concluir la labor para febrero de 1566.

Sin embargo, en julio de dicho año, rebasado ya el tiempo establecido para la entrega de los componentes lígneos, los artífices otorgaban una nueva carta pública por la que el pintor concedía licencia a su colega para cumplir con lo pactado hasta la festividad de Todos Santos de 1566³. Según se desprende de la lectura del documento, el aplazamiento guardaba relación con los retrasos ocasionados por la realización de la mazonería del retablo de Nuestra Señora del Rosario de Arándiga, un encargo adjudicado al pintor el 5-V-1566 y para el que también había solicitado el concurso de Mora³. Al parecer, éste ejecutó ambas piezas a satisfacción de Tapia, pero el acuerdo y las consiguientes obligaciones económicas no se liquidarían hasta marzo de 1569, coincidiendo con la capitulación de la mazonería de otro mueble destinado a Ejulve⁶.

Amén de pintar las doce tablas, Tapia debía efectuar las tareas de dorado y policromía del retablo de Perdiguera. En previsión de esta contingencia el 14-VIII-1566 los jurados consignaron —en sintonía con el artista— 60 ducados de los 5.000 sueldos que por entonces le adeudaban para que el batihoja Jaques Belanga suministrara los panes de oro precisos⁷. El 1-VI-1567 Belanga reconoció haber ingresado esta suma en pago de los 6.000 panes de oro que había despachado⁸.

La traza desarrollada en Perdiguera nace de la adecuación de la tradicional tipología en arco de triunfo al formato exigido por un retablo mayor. La distribución de espacios coincide con la de otros anteriores tan representativos como los mayores de Zuera. (ant.1548-1553) y San Mateo

⁴ Ibidem, pp. 410-411, doc. nº 451.

⁵ Ibidem, p. 412, doc. nº 452.

Documento dado a conocer por Criado Mainar, J., 1987, p. 50, nota nº 91; publicado por Morte García, C., 1988 (I), pp. 413-414, doc. nº 454.

A.H.P.Z., Miguel Español, 1566, ff. 807-808 v., (Zaragoza, 14-VIII-1566).

⁸ A.H.P.Z., Juan de Gurrea, 1567, ff. 231 v.-233, (Zaragoza, 1-VI-1567). El soporte está muy deteriorado, siendo apenas legible el contenido (ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 44).

SERRANO GRACIA, R., et alt., 1992, p. 192.

 $^{^{10}}$ · Abizanda Broto, M., 1932, pp. 93-95; Hernansanz Merlo, Á., et alt., 1992, p. 168, doc. n^2 38.

de Gállego (1553-1555), pero el tratamiento de los elementos arquitectónicos acusa la distancia que separa estas dos piezas, feudatarias del Primer Renacimiento, de las principales realizaciones de los años sesenta.

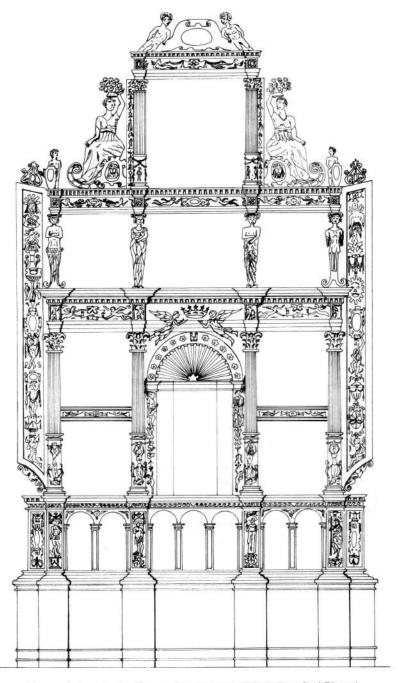
La clave para la articulación la proporciona el orden gigante que abarca los dos primeros pisos del cuerpo e incorpora el banco como basamento. El tercer nivel dispone de soportes estipitescos y sobre la calle central, algo más ancha, apoya el tradicional ático. En este remate se han colocado columnas de similar morfología a las otras, aunque de orden sencillo. Por vez primera en la retablística aragonesa se emplea con corrección desde el punto de vista lingüístico el orden colosal, un elemento que ayuda a racionalizar la arquitectura de los retablos de grandes proporciones. Poco antes se había ensayado una vía intermedia en San Miguel de Tarazona (1558-ca.1559) aunque aquí las columnas exteriores carecen de continuidad en los soportes de la calle mayor, adaptados a los dos pisos del cuerpo. De modo casi paralelo el pintor Jerónimo Cósida plantearía una alternativa muy próxima en Trasobares¹¹¹ (1566), aplicando un tratamiento mucho más rico al guardapolvo.

En el contexto aragonés, el retablo de Perdiguera tampoco es pionero en el uso del estípite con función de soporte, pues el ático del ya citado de San Miguel de Tarazona está flanqueado por columnas de este tipo. Sin embargo, Tapia y Mora lo han manipulado con más gracia, alcanzando unos resultados de gran coherencia que evocan la arquitectura del Arco de Constantino en Roma y algunos de los conjuntos funerarios que en el transcurso de la centuria se hicieron bajo la estela de este prestigioso monumento de la Antigüedad. El componente peor integrado en el diseño es el arcaizante guardapolvo, demasiado estrecho para su gran desarrollo vertical. No se ha colocado bajo el entablamento del tercer piso —tal y como puede verse en otras piezas contemporáneas— y, en consecuencia, recuerda en exceso a sus antecesores del primer tercio del siglo.

La doble necesidad de acomodar cuatro escenas de la Pasión a los lados del tabernáculo y de respetar la compartimentación del banco en tres encasamentos —incluido el central, en origen ocupado por el sagrario— conduce a dividir las dos casas por medio de unos pequeños arcos casi sin relieve que no interfieren en la arquitectura, una solución menos vistosa aunque en la misma línea que la adoptada poco después en el retablo del Rosario de Almudévar (1567-ant.1571).

La labor de talla de la mazonería se inscribe cronológicamente en los años centrales de la carrera de Jerónimo de Mora. En sus otros tres trabajos conservados utiliza un vocabulario decorativo muy parecido, si bien por su espíritu se aproxima más al de Nuestra Señora del Rosario de Almudévar. Como es habitual en este momento, la ornamentación se circunscribe a los frisos, tercio inferior de las columnas, retropilastras, guardapolvo y pedestales de las columnas.

¹¹ CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 84-86, doc. nº 16.



Nuestra Señora de Perdiguera. Retablo mayor. (Dibujo Juan José Bienes).

Los frisos muestran los característicos niños —alados o no— en actitudes diversas sosteniendo cartelas que centran la composición. En el que cierra la casa mayor en lugar de la cartela hay una corona soportada por dos ángeles de bulto simbolizando la Coronación de Nuestra Señora.

Las columnas, de orden corintio, son iguales a las de Almudévar, aunque despojadas de los trofeos que en aquéllas engalanan el tercio del sumoscapo. Sin embargo, el imoscapo contiene elegantes canéforas de canon muy esbelto, idénticas a las del retablo del Rosario. Los pedestales que separan las casas del banco exhiben santos en relieve dentro de veneras y apoyados en pedestales, querubines, etc. Esta zona tiene un aspecto más pobre que el basamento del retablo de Nuestra Señora de Encinacorba, tallado en blanco por Mora entre 1563 y 1564, y también que el de: Almudévar, aunque mantiene las directrices de su estilo.

Los motivos que ocupan el frente de los guardapolvos configuran un repertorio de gran variedad, en el que apreciamos auténticos trofeos con máscaras solares, estípites, cartelas, búcaros, niños y jarrones, todos ellos tratados con la acostumbrada maestría de Mora. Como complemento a toda esta decoración, a ambos lados del ático se han incorporado sendas canéforas sedentes erguidas sobre un trono formado por una gran cartela. Esta original solución, que viene a reemplazar los tradicionales grifos, tritones y dragones característicos de la primera mitad del siglo, no tendrá demasiada fortuna ulterior debido a la tendencia a componer remates cada vez más complejos con edículos, templetes y figuras, en los que no tienen cabida estos complementos.

Las labores de talla alcanzan el nivel de calidad que marca toda la producción de Jerónimo de Mora, aunque se sitúan más cerca en cuanto a canon y estilo al retablo de Encinacorba que al de Almudévar, cuya ejecución efectiva corrió por cuenta de Gaspar Ferrer que, a no dudar, trabajó a partir de diseños de su prestigioso colega.

La única imagen de bulto redondo del retablo es la titular, una escultura rotunda, de gesto idealizado y dispuesta en leve contraposto que presenta al Niño Jesús en su regazo. Los paños, trazados con suavidad, ayudan a formar una idea de armonía. María parece menos heroica y potente que la titular de Almudévar y está mejor resuelta que las de los retablos de Encinacorba y Arándiga. No obstante, es probable que sufriera algún tipo de retoque que desvirtuara su apariencia original durante la intervención efectuada en el conjunto hace algunas décadas. En cualquier caso, la costumbre de Mora de traspasar la imaginería de sus retablos hace dificil establecer sus características estilísticas como escultor de bulto, dado que existen testimonios contemporáneos que demuestran que los comitentes apreciaban menos sus habilidades en este campo que su pericia como arquitecto de retablos¹².

Recuérdese el caso del retablo mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús de Zaragoza, ocasión en la que se exigió a Mora que las esculturas de bulto fueran ejecutadas por



Nuestra Señora de Perdiguera. Retablo mayor. Motivos ornamentales. (Fotos Jesús A. Orte).

El concejo de Perdiguera y Martín de Tapia rubricaron un contrato muy preciso que detalla no ya sólo la iconografía del mueble, sino también los pormenores técnicos del proceso de dorado, especificándose en qué zonas era deseable aplicar decoraciones esgrafiadas y qué detalles convenía estofar o encarnar. No obstante, en el transcurso de los trabajos se introdujeron algunos cambios en la selección de las pinturas y, así, en el banco la historia de Jesús ante Pilatos dio paso a una Piedad, manteniéndose la Oración en el Huerto, la Flagelación y la Caída de Jesús con la Cruz. Tal y como hoy las vemos, las tablas del cuerpo no respetan la ordenación prevista, pero con la salvedad de la Asunción de Nuestra Señora —sustituida por la Dormición—responden a la temática establecida en el texto. Dentro del orden gigante Tapia acomodó la Anunciación y la Visitación a la parte del Evangelio, quedando tanto la Adoración de los Pastores como la Epifanía en la de la Epístola. El tercer piso lo ocupan la Ascensión, el Tránsito de María y la Resurrección, mientras que un monumental panel con el Calvario preside el ático.

De las tres obras documentadas de Martín de Tapia conservadas la que ahora nos ocupa es, por todos los conceptos, la más adecuada para analizar los componentes de su estilo¹³, dadas las más modestas pretensiones del retablo del Rosario de Arándiga y la data tardía del mayor de la parroquial de San Pedro de Romanos (1584-1585), en el que además se aprecia una significativa disminución de la calidad y para cuya materialización contó con la ayuda de su hermano Pedro Juan¹⁴.

Los paneles de Pediguera no dejan dudas respecto al sustrato de su formación, que acusa la influencia directa de la pintura zaragozana del segundo cuarto del siglo. Tapia emplea composiciones muy sencillas y equilibradas, convenientes a su monumental plasmación de la figura. Pese a la interpretación correcta del espacio, éste juega un papel accesorio en la construcción de sus historias. Describe las escenas de modo sumario, limitando al máximo el número de personajes, dado que el tratamiento macizo y algo pesado conferido a éstos llega a asfixiar el marco compositivo. Esta utilización poco ortodoxa del canon constituye uno de los rasgos más personales del estilo del pintor, que manipula con gracia para dotar a sus pinturas de una artificiosa naturalidad. También introduce un alto nivel de individualización en los protagonistas de las narraciones, logrando una caracterización que roza la caricatura aunque sin llegar a los excesos de pintores de cronología anterior como Pedro de Ponte.

Junto a estas notas tan peculiares, la obra de Martín de Tapia denota el influjo de algunos de sus colegas aragoneses contemporáneos más signifi-

Juan de Anchieta u otro imaginero de solvencia comparable (San Vicente Pino, Á., 1991, pp. 188-191, doc. n^u 156).

La única aproximación al estilo de Martín de Tapia efectuada hasta el momento es la breve nota incluida en Morte García, C., 1982 (III), pp. 3.148-3.149.

MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 281, doc. nº 252, y p. 291, doc. nº 270.



Nuestra Señora de Perdiguera. Retablo mayor. Anunciación. Adoración de los pastores. Visitación. Epifanía. (Fotos Jesús A. Orte).

cados. Así, en el terreno del color, con una gama cromática muy intensa en la que predominan verdes, rojos y ocres con una sabia aplicación de los complementarios para obtener claroscuros en los ropajes, es feudatario de Jerónimo Vallejo Cósida. Otro tanto ocurre con la delicadeza de las caras femeninas, quizás las únicas que plasma de forma idealizada.

En el banco la disposición oblonga de los paneles le ha obligado a alargar las figuras para llenar el espacio. Las fuentes figurativas y compositivas de estas escenas arrancan de la primera mitad de la centuria y resulta evidente el uso bastante libre de estampas de Durero en la Caída o en la Piedad, mientras que la Flagelación denota el conocimiento de repertorios grabados más modernos. En el caso de la Caída de Jesús con la cruz crea una escena de gran profundidad y rica en planos gracias a un horizonte sensiblemente alto.

Las tablas del cuerpo muestran la adopción de ese canon más pesado que hemos definido como típico de Tapia. Las figuras cuentan con mucha masa y en ocasiones agobian el espacio, aunque Martín hace gala de una notable capacidad para alcanzar una puesta en escena convincente de los sucesos. Historias como la Anunciación o la Adoración de los Magos están concebidas de manera notable y denotan un trabajo preparatorio minucioso. En la primera se sirve de una estampa de Marcantonio Raimondi, sabiamente manipulada para adaptarla a sus necesidades representativas y a su retórica expositiva.

La Epifanía es la pintura de más calidad. La escena, de filiación rafaelesca, aparece presidida por una bella representación de Nuestra Señora con el Niño en los brazos sentada en un trono, inspirada en los modelos figurativos del Alto Renacimiento italiano. Alrededor, los magos ofrecen sus presentes al Salvador, que les imparte su bendición bajo la mirada de un paciente San José. Fuera esperan los pajes ante un paisaje abierto en lontananza en el que se atisba la comitiva real atravesando un río. El manejo de los planos es impecable y cuenta con el apoyo de una mensurada disminución del tamaño de las figuras acompañada de una suave gradación de la intensidad cromática, imposible de apreciar desde la posición del espectador.

A pesar de que Tapia traduce sus fuentes a unos códigos muy personales, ello no oculta por completo la influencia de Jerónimo Vallejo. A las ya citadas coincidencias en el campo del color se suma cierta comunidad en cuanto a los planteamientos estéticos. No obstante, cada cual efectúa una muy particular plasmación de los mismos y, de hecho, sus respectivas obras discurren por senderos alejados. El papel desempeñado por nuestro artífice en el panorama plástico aragonés del tercer cuarto del siglo, aunque significativo, se sitúa por debajo de los atribuibles a Cósida, Peliguet o Morone, cabezas de esta escuela, que definen con su extensa obra un marco bastante amplio, dentro de cuyos límites se mueve el pintor.

Al margen de posibles relaciones puntuales con otras corrientes artísticas dentro de la pintura aragonesa del momento, Martín de Tapia consti-

RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO (1567-ant.1571)

CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO. IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN DE Nª Sª. ALMUDÉVAR

Entre los conjuntos salidos de los talleres zaragozanos durante la séptima década del siglo XVI merece un puesto destacado el retablo de la Virgen del Rosario de Almudévar. Al igual que el gran mueble que preside la parroquia, en origen engalanaba el templo de Nuestra Señora de la Corona, desde donde fue trasladado a su actual emplazamiento a finales del siglo XVIII¹. El concejo y la cofradía del Rosario actuaron conjuntamente como promotores de esta interesante pieza y aunque la fundación de la hermandad data de 1557², habrían de pasar más de diez años antes de que el proyecto de dotación artística del recinto cuajara.

Tras poner punto final ca.1558 a la realización del retablo mayor, los jurados afrontaron la remodelación de la zona de la Epístola de la iglesia de la Corona. La intervención consistió en crear una *navada* de capillas en esta parte del templo, transformadas ahora en ermita a raíz del hundimiento de la nave medieval. El proceso se inició con la erección en 1559 de las dos primeras por el cantero Pedro Idrezábal³, a la que siguió la de una nueva sacristía en 1563 en el espacio libre disponible entre la antigua y las capillas recientemente obradas⁴. Tal vez existiera la intención de dedicar una de éstas a la devoción del Rosario, pero en los últimos días de 1566 se optó por levantar un último ámbito abovedado para este fin, a continuación de los nuevos³.

Durán Gudiol, A., 1993, pp. 13-14.

La cofradía formalizó sus estatutos en dicho año (A.H.P.H., Martín Alayeto, notario de Almudévar, 1557, ff. 162-163 v. y 4 s. f.) (Almudévar, 13-VI-1557).

³ Ajustadas en 12.000 sueldos que el cantero terminó de recibir el 4-VII-1565 (A.H.P.H., Martín Alayeto, notario de Almudévar, 1559, ff. 53 v.-56 v.) (Almudévar, 10-IV-1559).

⁴ El contrato explicita que la nueva fábrica se alinearía con la sacristía antigua y con las dos capillas recién levantadas. El trabajo de Idrezábal se valoró en 12.000 sueldos (A.H.P.H., Martin Alayeto, notario de Almudévar, 1563, ff. 126-129 v. y 130) (Almudévar, 12-VII-1563).

⁵ El coste de la fábrica se fijó en 8.000 sueldos (A.H.P.H., Martín Alayeto, notario de Almudévar, 1565-1571, ff. 406-409 v.) (Almudévar, 28-XII-1566).

Mientras tanto, en 1562 los promotores habían concertado con el pintor Juan Catalán la confección de un retablo de bulto. Es evidente que los de Almudévar estaban satisfechos de las gestiones desarrolladas por el artífice en la fábrica del retablo mayor, por lo que en un primer momento recurrieron a él. Catalán prometió facilitarles en el plazo de un año un mueble valorado en 6.000 sueldos, compuesto por un banco de cinco casas, un cuerpo de tres calles y dos pisos más ático, que incluiría las representaciones de los misterios gozosos y gloriosos. Además, se contemplaba la posibilidad de que los dolorosos tuvieran cabida en el guardapolvo y en el tondo ubicado sobre la casa principal —doc. nº 49.

Tal y como se aprecia en las rectificaciones interlineadas en las cláusulas dispositivas, los tiempos de entrega de la obra se fueron dilatando por razones que ignoramos. El acuerdo se renovó por última vez el 22-IX-1564, transcurridos dos años desde el convenio inicial. No obstante, tampoco en esta ocasión surtió efecto y las partes debieron dar por resuelta la relación contractual en una fecha imprecisa. Es de suponer que a partir de entonces Catalán quedara desligado de la empresa.

En las postrimerías de 1566, a raíz de la decisión de erigir una capilla consagrada a la Virgen del Rosario, el proyecto tomaría un nuevo rumbo. Una vez en pie, los de Almudévar acudieron a Zaragoza para negociar con el mazonero Jerónimo de Mora y el pintor Diego González de San Martín la ejecución del retablo. El 24-x-1567 las partes suscribieron un contrato en presencia del notario de la capital Miguel Español que, por desgracia, no ha llegado a nosotros. En cualquier caso, el hecho de que la pieza haya pervivido en buen estado y la fortuna de conocer las tasaciones efectuadas tras su asentamiento suplen en parte la información que habría suministrado el texto capitular.

En los primeros compases de noviembre de 1568 Mora recibía en Almudévar 2.000 sueldos por razon de otros tantos que en virtud de una capitulacion y concordia... me debian dar por hazer la obra del retablo de Nuestra Señora del Rosanio. Los peritajes indican que la intervención de Mora se redujo al ensamblaje de la arquitectura, quehacer que el pintor Tomás Peliguet estimó en 1.246 sueldos —docs. núms. 81 y 87— y el mazonero Domingo Segura en 2.000 —doc. nº 84—. Parece claro que a Mora se le estaba pagando por su aportación personal a la empresa.

⁶ Ibidem, f. 487 v., (Almudévar, 8-XI-1568).

⁷ Tanto la tasación de Tomás Peliguet como la de Domingo Segura fueron efectuadas a instancias del concejo. No hay constancia documental de la previsible protesta de los responsables de la parte lígnea, habida cuenta que el peritaje de Segura, posterior en el tiempo, valoró esta faceta de modo más alto que el de Peliguet. Tampoco sabemos si el italiano compareció dos veces o si su estimación se testificó en dos oportunidades, pues sólo la segunda es hológrafa.

A finales de diciembre detectamos la presencia en Almudévar de Gaspar Ferrer⁸, artífice que asumió las labores de talla de la mazonería y la labra de toda la imaginería. Es previsible que el escultor hubiera finalizado ya su cometido cuando en mayo de 1569 reapareció en Zaragoza para contraer nupcias⁹. Tomás Peliguet valoró el trabajo de Ferrer en 3.872 sueldos —docs. núms. 81 y 87— y Segura en 5.540 —doc. nº 84.

No hay constancia de la aceptación de la segunda tasación —testificada el 14-v-1572—, que sólo afecta a la parte escultórica. Con anterioridad, los de la villa oscense ya habían satisfecho a sus autores las cantidades estipuladas por el pintor italiano, tal y como corrobora el hecho de que en abril de 1572 Ferrer recibiera por manos de Mora 3.140 sueldos en parte de pago de su quehacer¹⁰.

Las fuentes no vuelven a mencionar la cooperación de Diego González de San Martín hasta el reiterado peritaje de Tomás Peliguet. Este documento explica que su participación se limitó a la aplicación del pan de oro, por lo que se le adjudicaron 5.150 sueldos. Las operaciones de policromía, estofado, esgrafiado y decoraciones a punta de pincel corrieron por cuenta de su colega Pedro Ballebrera y fueron valoradas en 1.588 sueldos —docs. núms. 81 y 87—. Un mes después el pintor Juan Catalán percibía el importe de la remuneración de maestre Diego¹¹, mientras que Ballebrera no terminaría de cobrar hasta mayo de 1573, cuando el prior de la cofradía le entregó 400 sueldos en fin de pago de aquello que dar y pagar me debiades y erades tenidos y obligados por mis trebajos de pintar y colores puestos en el retablo que nuebamente se ha hecho de Nuestra Señora del Rosario en dicha villa¹².

Aún pasarían otros dos años antes de que se afrontara la realización del último complemento del mueble. En 1575 los mayorales del Rosario encomendaban a Ballebrera la pintura de unas puertas de lienzo para clausurar el retablo, por las que le satisfarían 45 escudos, y un florón para la bóveda del recinto, valorado en 10 ducados —doc. nº 94—. La pérdida de estas puertas y los relieves del sotabanco —que aún se conservaban en parte en 1951¹³— son las únicas mermas sufridas por el mueble respecto de su configuración primitiva.

⁸ Gaspar Ferrer, imaginero, habitante en Almudévar, firma como testigo en una carta pública (A.H.P.H., Martín Alayeto, notario de Almudévar, 1565-1571, ff. 662-664) (Almudévar, 20-XII-1568).

A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1569, ff. 550 v.-554, (Zaragoza, 6-V-1569).

SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 211, doc. nº 174.

Actuando como su procurador (A.H.P.H., Miguel Piraces, notario de Almudévar, 1571, ff. 335 v.-336 v.) (Almudévar, 15-XII-1571).

¹² A.H.P.H., Miguel Piraces, notario de Almudévar, 1573, f. 164 v., (Almudévar, 28-V-1573).

 $^{^{13}\,}$ Visibles en las fotografías del Archivo Mas de Barcelona. En concreto, negativo C-18.532.



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

En varios aspectos el retablo de Almudévar merece la consideración de pieza señera. Sin duda, es la empresa escultórica que mejor ejemplifica la estética defendida por los maestros zaragozanos que sucedieron a la generación responsable del tránsito al Segundo Renacimiento, a la par que ofrece un buen testimonio del proceso de actualización seguido por la retablística aragonesa a lo largo de los años sesenta, marcando el límite evolutivo anterior a la introducción de los postulados romanistas.

El mueble transmite una primera impresión de clasicismo y exquisita armonía de líneas, derivada del cuidado puesto en el diseño de su traza. Toda la arquitectura aparece supeditada a un orden corintio gigante que articula la fábrica en tres calles. El banco está concebido como basamento, con sus tres casas dispuestas entre los pedestales de las columnas. Los extremos del cuerpo se prolongan en un falso guardapolvo que se integra merced a su inclusión bajo el entablamento. A cada parte sendas hornacinas acogen a otros tantos padres de la Iglesia, transformando este elemento en soporte iconográfico, a imitación de lo ensayado en el retablo mayor de Trasobares14 (1566). Idéntica solución se aplicaría en las polseras del retablo mayor de la catedral de Albarracín¹⁵ (añadidas en 1582) y en las del titular de la parroquial de San Clemente de La Muela¹⁶ (1589-1591). El ático acusa la tendencia a desarrollar una solución compleja, hábito generalizado en Aragón a raíz de la construcción del retablo de San Miguel de la metropolitana (1569-1571) pero que, desde luego, cuenta con precedentes. En Almudévar, dos templetes con escenas de la Anunciación y la Visitación flanquean la tradicional casa del Calvario.

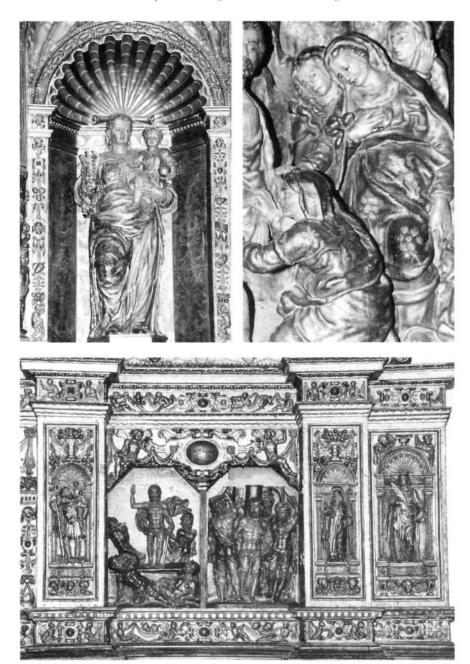
Una última cuestión que conviene señalar es la excesiva —y arcaizante— fragmentación de las calles laterales, tanto en el banco como en el cuerpo. La alternativa lógica hubiera sido alojar una sola escena en cada casa del banco y —como mucho— dividir en dos pisos o compartimentos las calles laterales del cuerpo, pero la necesidad de incluir los quince misterios del Santo Rosario obligó a seccionar verticalmente las primeras y en tres alturas las últimas. En cualquier caso, el hábil tratamiento conferido a la parte ornamental de la mazonería, en especial por lo que respecta a la predela, permite salvar con éxito este defecto.

Aunque las tasaciones dan cuenta de que la talla de la mazonería correspondió a Ferrer, que efectuó un trabajo lleno de ritmo, con perfecto tratamiento de los planos y de relieve jugoso, no es seguro que le incumbiera la selección y aportación de los diseños. Su principal punto de referencia lo hallamos en la mazonería del retablo de Nuestra Señora de Encinacorba, realizada entre 1563 y 1564 por el propio Mora, y muchos de sus temas

¹⁴ CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 84-86, doc. nº 16.

ARCE OLIVA, E., 1993 (III), pp. 170-173.

MORTE GARCÍA, C., 1982 (I), pp. 186-192, docs. núms. 2 a 6.



Nuestra Señora de la Asunción de Almudévar. Retablo de Nuestra Señora del Rosario. Imagen titular. Detalles. (Fotos Jesús A. Orte).

reaparecerán poco después en el ya aludido retablo Zaporta, cuya arquitectura obró Guillem Salbán. Parece evidente que Ferrer siguió modelos y grabados suministrados por Mora, puesto que sólo esta circunstancia explica el acusado parentesco con el retablo de la localidad del Campo de Cariñena. Por lo que sabemos, maestre Jerónimo, cabeza visible del principal obrador de mazonerías activo en la Zaragoza de la séptima década, en el que siempre tuvieron cabida numerosos entalladores e imagineros, actuaba con frecuencia de este modo.

Los motivos aplicados son los habituales en estas fechas, a base de cartelas y cueros recortados que centran composiciones complementadas por ninfas, lienzos colgantes y niños. Junto a ellos podemos admirar los jarrones con flores que coronan las hornacinas del frente de los pedestales y de otros lugares. También referiremos la aparición de grupos de querubines y las magníficas cartelas de cueros recortados que ocupan las caras interiores de los pedestales del banco y que, al parecer, también enriquecían el sotabanco. Un repertorio amplio y de perfecta ejecución que se sitúa a la cabeza de lo que por esas fechas se hacía en Aragón.

Mención especial merecen los soportes gigantes del cuerpo, de fuste acanalado y con el tercio inferior retallado. Constituyen una notable variación de los empleados por el propio Mora en el retablo mayor de Perdiguera (1565-1567). En el imoscapo lucen canéforas acompañadas por ángeles, un motivo ya utilizado en la década anterior aunque sin el protagonismo de ahora, mientras que en el sumoscopo exhiben unos bellos colgantes en los que se ha querido ver la influencia de Diego de Silóe¹⁷ pero que, en realidad, ya habían sido empleados ca.1558 por Francisco Carnoy y Bernal del Fuego en las columnas del cuerpo del retablo titular del mismo templo y aún antes por Pascual de Soria y Martín de Ahumel en el titular de la Magdalena de Tarazona (1556-ca.1558).

La imaginería, debida también a Ferrer, es menos innovadora. En el banco se representó la Oración en el huerto, la Coronación de espinas, Jesús con la cruz camino del Calvario —tema único de la casa central—, la Resurrección y la Flagelación. En el cuerpo, a la parte del Evangelio y de abajo arriba la Adoración de los Pastores, la Asunción de María y la Presentación de Jesús en el templo. En el lado de la Epístola Jesús entre los Doctores, la Ascensión y la Pentecostés. En el ático la Anunciación, el Calvario y la Visitación. Para finalizar, en el tondo ubicado sobre la hornacina central se figuró la Coronación de la Virgen. Algunas escenas pueden aparecer fuera de su emplazamiento original habida cuenta que el retablo se conserva lejos de su ubicación primitiva y, además, ha sido desmontado al menos en otras dos ocasiones para ser restaurado.

Estos relieves reiteran un modo de componer característico del Primer Renacimiento, a base de planos bien definidos y sin apenas gradaciones.

BUSTAMANTE GARCÍA, A., 1994 (1), p. 61.









Nuestra Señora de la Asunción de Almudévar. Retablo de Nuestra Señora del Rosario.

Motivos ornamentales. (Fotos Jesús A. Orte).

La ejecución es bastante correcta, destacando el uso de un canon algo corto en el que a veces se incluyen figuras más esbeltas. Las escenas cuentan con los personajes imprescindibles y carecen de verdadero ritmo narrativo, resultando algo anodinas. Los rostros están trabajados con detalle, exagerando el tamaño de las cabezas. El artífice gusta de recrearse en la plasmación de anatomías musculosas que, pese a todo, nada tienen que ver con la estética romanista. Las posturas son siempre naturales y, salvo excepciones, no transmiten tensión o dolor.

Otro aspecto de gran interés es la rica decoración polícroma aplicada al mueble. Por desgracia, ha llegado a nosotros alterada en muchas partes a causa de las manipulaciones efectuadas en nuestro siglo, la primera y más nociva en el taller de los Albareda. Como consecuencia de las mismas un grosero repinte cubre numerosos elementos escultóricos, aunque buena parte de la mazonería se libró de él.

La tasación de Tomás Peliguet nos informa de que la aplicación del oro corrió por cuenta de Diego de San Martín. Por su parte, Pedro Ballebrera se hizo cargo de la policromía —con predominio de rojos y azules muy saturados—, del estofado —con encarnaciones muy cuidadas—, y del esgrafiado, extremadamente simple salvo en los cueros recortados de los pedestales de las columnas, con detalles más elaborados sobre rojo y azul. Lo más cuidado de la intervención de Ballebrera es el motivo de rosas unidas por róleos formando una trama de cadeneta —en alusión a la iconografía titular— aplicado a punta de pincel para enmarcar las casas de las calles laterales del cuerpo. Con esta misma técnica engalanó el fondo de la hornacina principal y el vestido de la titular con buenos resultados.

A punta de pincel decoró asimismo los camafeos convexos engastados en cueros recortados que coronan las casas laterales del banco. En ellos se representaron sobre fondo de oro diminutos paisajes en verde, azul y rojo, en lo que constituye un verdadero *unicum* en la policromía aragonesa del Renacimiento, cuya sola referencia iconográfica son los paisajes decorativos incluidos en las pinturas murales turiasonenses de la capilla de la Purificación de la Seo (ca.1553-1555) y del Palacio Guarás, éstas de cronología próxima al retablo oscense.

Hemos de lamentar que, en apariencia, no sobrevivan otros trabajos de Pedro Ballebrera (doc.1560-1603), un pintor formado en Zaragoza que gozó del apoyo de colegas tan destacados como Jerónimo Cósida y Juan de Ribera mayor, y que alternó los trabajos de caballete con el uso del grafio, pero cuya personalidad todavía no estamos en condiciones de definir.

DOTACIÓN ARTÍSTICA DE LA CAPILLA BAGUER (1567-1579)

CAPILLA DE SAN JERÓNIMO. CATEDRAL DE SAN PEDRO. JACA

No estamos en condiciones de narrar con exactitud los pormenores que rodearon la decisión de remodelar la zona de la Seo de Jaca comprendida entre la primitiva capilla de la familia Baguer¹ y el ábside que cierra la nave del Evangelio. En buena lógica, el acontecimiento que hubo de actuar como desencadenante del proceso fue la muerte de Pedro Baguer, obispo de Alghero (Sicilia), acaecida con seguridad en los primeros meses de 1566². Es probable que don Pedro, un personaje todavía poco estudiado que participó en las sesiones del Concilio de Trento³, dejara fondos para acometer la empresa, si bien ninguna fuente atestigua el particular. Lo cierto es que tras la desaparición del prelado su sobrino político Martín Íñiguez afrontó esta responsabilidad deseoso, como veremos, de asegurarse una sepultura dentro del recinto.

El 11-II-1567 Martín Íñiguez y Juan de Xavierre mayor, notario de Jaca, entregaron a los canónigos una propuesta escrita solicitando la cesión de la capilla absidial de San Juan y del espacio existente entre la puerta de la sacristía —ubicada dentro del propio ábside— y la capilla Baguer, para transformarlas en un ámbito unificado⁴. Los peticionarios se proponían hazer en la paret, entre la capilla de Baguer y la puerta de la sacristia, una sepultura encaxada dentro de la mesma paret para poner el cuerpo de su señoria. La tumba se integraría en el complejo del ábside, para el que además confeccio-

Actualmente dedicada al Santo Cristo (Buesa Conde, D., 1987, p. 82).

Don Pedro ya había fallecido cuando en abril de 1566 Juan Sánchez, su capellán, recibía 400 sueldos por los nueve meses que le había ayudado y un vestido de luto (A.H.P.Z., Bartolomé Anchías, 1566, ff. 47-47 v.) (Zaragoza, 25-IV-1566).

³ Consta al menos que en 1551 residía en la ciudad italiana, desde la que constituyó procurador a su sobrino Juan Baguer, sacristán de la Seo de Jaca (A.H.P.H., Juan Bonet mayor, notario de Jaca, 1557-1559, ff. 28 v.-30) (Jaca, 27-IV-1559).

⁴ A.H.P.H., Jerónimo Arguís, notario de Jaca, 1567, ff. 9-11 v., (Jaca, 11-II-1567).

narían un buen retablo de la inbocacion de Sanct Hieronimo, y se podran poner las otras inbocaciones de sanctos que a sus mercedes parescera, al un lado Sanct Joan Baptista y al otro Sanct Joan Evangelista.

También requirieron autorización para inhumar allí los restos de Miguel Baguer, hermano de don Pedro, que se ha de traher de Cicilia, y para hacer dos sepulturas en el suelo, al lado de la sepultura del señor obispo, fuera la paret, una delante otra, comencando de la grada de la capilla de Baguer arriba. La primera había de contener el cadáver de don Miguel, mientras que Martín Iñiguez y los suyos dispondrían de la segunda. La capilla gozaría de fundaciones por valor de 20.000 sueldos y tambien se daran los ornamentos y adrecos de capilla, y pontifficales que fueron de dicho señor obispo, con condición de que no se emplearan en otras partes de la catedral. Los capitulares, presididos por el deán Francisco Herbás, aceptaron la oferta en los términos contenidos en el documento.

En apariencia no han llegado a nosotros las cartas públicas rubricadas por don Martín con los artífices encargados de la sepultura y el retablo, cuya contratación hay que datar entre la segunda mitad de 1567 y el arranque del año siguiente. Pese a ello, sabemos que el retablo fue confiado al escultor Jorge Erigert de Flandes y al pintor Antón Claver, mientras que Juan Rigalte y Guillem Salbán debieron compartir la realización de la tumba. En cualquier caso, una procuración de don Martín a favor de su hermano Juan Íñiguez, sacristán de la Seo de Jaca, menciona que a finales de 1568 se trabajaba en ambos conjuntos⁵.

La primera noticia documental exhumada es un contrato de compañía legitimado en Zaragoza por el que Juan Rigalte y Guillem Salbán acordaban repartirse la ejecución del monumento funerario en caso de que alguno de ellos lograra coparlo —doc. nº 64—. Así pues, el 11-VII-1567, cinco meses después de que don Martín obtuviera los oportunos permisos capitulares, la sepultura aún no había sido adjudicada. Las características formales de la tumba confirman la intervención de estos maestros —reafirmada en el caso de Salbán por el hecho de que está documentada su presencia en Jaca en septiembre de 15696— aunque todo apunta a que también colaboró el escultor Juan de Anchieta.

Hay que esperar hasta febrero de 1570 para hallar la primera referencia al retablo en un testamento del pintor Antón Claver, que reconocía haber recibido hasta ese momento 155 libras de Martín Íñiguez *en cuenta de pago de un retablo que le ago de Gaca*. El documento confirma su relación con Jorge de Flandes, que le adeudaba 4 reales⁷.

⁵ El acto exime a Juan de Xavierre de toda responsabilidad económica en la dotación del recinto (A.H.P.Z., Juan Díaz de Altarriba, 1568, ff. 779-781) (Zaragoza, 10-XII-1568).

⁶ Guillem Salbán Mallorquín, habitante en Jaca, firma como testigo en un acta notarial (A.H.P.H., Miguel Alcalde, notario de Jaca, 1569, ff. 106-107 v.) (Jaca, 4-IX-1569).

MORTE GARCÍA, C., 1988 (1), pp. 211-212, doc. nº 150. En septiembre de 1569 está documentada la presencia de Antón Claver en Jaca, donde comparece junto a Guillem Sal-

Dos años después Pedro Íñiguez, como procurador de don Martín, presentaba un requerimiento notarial en Jaca contra Erigert, haciendo constar que el escultor estaba obligado de hazer y dar acabado un retablo de señor Sanct Jeronimo en la Seo de dicha ciudat por todo el año de mil quinientos sesenta y nuebe ya passado, en virtud de lo estipulado en cierta capitulación concertada entre don Martín y maestre Jorge ante el escribano de Zaragoza Juan de Altarriba*. El demandante le acusaba de haver faltado y faltar, [y no haber] tenido ni cumplido lo que por dicha capitulación era y es tenido y obligado—doc. nº 85.

El artífice respondió afirmando que, en efecto, había contratado solidariamente con Antón Claver la construcción del retablo de San Jerónimo, pero que se había visto imposibilitado de cumplir con su parte ante las reiteradas negativas del encargante a satisfacer sus emolumentos en los plazos convenidos. Don Martín le había remitido a su hermano, el sacristán Juan Íñiguez, para que le hiciese efectivo el precio de la obra y éste tan sólo le había entregado 10 de los 60 escudos del primer plazo. Asimismo declaró que a mi culpa jamas la obra del dicho retablo se a dilatado ni se dilata, antes bien, esta ya casi toda acabada en lo que a mi toca, conforme a la dicha aserta capitulacion, y que cumpliendo y acabando de cumplir el dicho mi señor Martin Enyeguez en lo que es tenido y obligado, estoy aparejado de dar dicho retablo acabado conforme a la dicha asserta capitulacion —doc. nº 86.

No sabemos si las partes resolvieron sus diferencias económicas en breve plazo, pero el mueble exhibe la fecha de 1573 en una cartela esgrafiada en el banco. En cualquier caso, hasta 1579 no hay certeza de que hubiera sido ultimado en todos sus detalles. El 17-VIII-1579 Flandes y Claver acordaron nombrar cuatro tasadores para el retablo, dos de cada oficio, tras decidir que se evaluaran por separado sus respectivas participaciones a pesar de que en un primer momento pensaron en dividirse por igual la cantidad resultante del peritaje. No ha sido posible localizar el acta de tasación, ni conocemos a los profesionales que la efectuaron, pero la obra fue estimada en 17.600 sueldos, de los que 7.800 correspondieron al escultor y 9.800 al pintor, que los cobró de Martín Íñiguez el 23-x-1579¹⁰. Por entonces el retablo ya había sido instalado en su emplazamiento definitivo¹¹.

bán para actuar como testigo en la rúbrica de una carta pública (A.H.P.H., Miguel Alcalde, notario de Jaca, 1569, ff. 106-107 v.) (Jaca, 4-IX-1569).

⁸ Debe referirse a Juan Díaz de Altarriba, único notario de este apellido ejerciente en la capital aragonesa por esas fechas y que, además, testificó numerosos negocios de Martín Íñiguez. Sin embargo, sus manuales de 1566, 1567, 1568 y 1569 no contienen ni la citada capitulación del retablo ni ningún otro acto relacionado con la dotación artística de la capilla Baguer.

MORTE GARCÍA, C., 1988 (1), pp. 259-260, doc. nº 217.

SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 320, doc. nº 245.

Estas noticias imposibilitan la asociación del pintor Pedro de San Pelay al proyecto, por lo que la noticia que lo presenta en 1576 requiriendo 500 sueldos a Erigert por el dorar de un retablo en la ciudad de Jaca que a su ruego hize y dore habrá de vincularse con otra empresa aún sin documentar (Echeverria Goñi, P. L., y Fernández Gracia, R., 1983, p. 60, doc. nº 5).

En 1584 el recinto recibió los últimos complementos pictóricos, consistentes en las puertas de lienzo del retablo y la ilustración al fresco de muros y bóvedas de horo, azul, blanco y negro, a lo brutesco. El zaragozano Felices de Cáceres plasmaría en el fondo del arcosolio de la sepultura, a los lados de una Nuestra Señora que ay de marmol... los doze apostoles de colores finos y enriquescidos de oro donde fuere menester. También debía recorrer la Nuestra Señora y enriqueçerla donde y como biere conbiene de oro, y encarnar el rostro y otras encarnaciones que se acostumbran, y los angeles por lo mesmo. El pintor limpiaría y pintaría otras zonas del monumento funerario, obligándose a que todo lo que se pintare en las paredes a de ser al fresco, dexandolo luçido de fresco en fresco, como es costumbre y esta en la [capilla] de Caporta¹².

A pesar de que los exiguos datos documentales reunidos apenas bastan para reconstruir las líneas generales seguidas en la erección del sepulcro, no es difícil discernir sus posibles autorías. Como se recordará, la única noticia fehaciente es la compañía rubricada el 11-VII-1567 por Rigalte y Salbán para afrontar su eventual contratación, en un momento en el que ambos tenían a su cargo otros proyectos. Cabe suponer que la adjudicación del encargo se efectuara poco después, con probabilidad en beneficio de uno o ambos maestros, y aunque carecemos de información que permita establecer la fecha de terminación de la obra, la presencia del Mallorquín en Jaca en septiembre de 1569 podría estar relacionada con su instalación¹³.

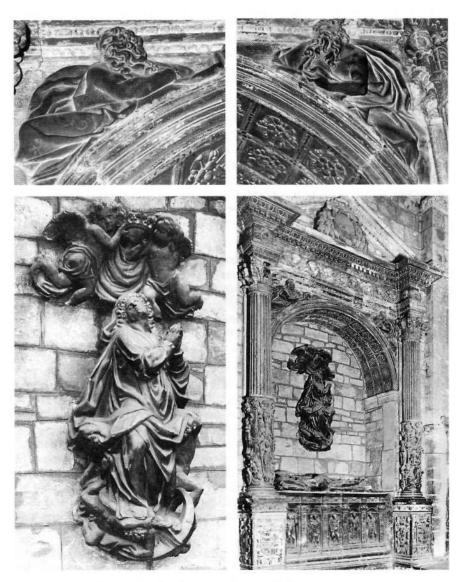
Una primera aproximación a la sepultura permite concluir que Rigalte realizó la cama y el yacente, pues muestran un estilo blando e impersonal muy cercano al de otros trabajos suyos de cronología próxima, como el retablo de la Epifanía de la catedral de Huesca¹⁴ (1565-1569). La arquitectura corintia que encuadra el arcosolio habría quedado bajo la responsabilidad de Salbán. Esta división favorece la atribución del magnífico grupo de la Coronación al escultor Juan de Anchieta, a quien hay que asignar asimismo los profetas que ocupan las enjutas. Como es sabido, entre julio de 1570 y marzo de 1571 el de Azpeitia ejecutó la imaginería del retablo Zaporta comisionado por Salbán —docs. núms. 75 y 78—. Más difícil resulta aventurar si dicha intervención siguió o antecedió en el tiempo al compromiso cesaraugustano.

La segunda hipótesis es muy atractiva, pues ayudaría a comprender las razones que decidieron la contratación de sus servicios para sacar adelante la imaginería del retablo de San Miguel de la metropolitana. Tampoco es improbable que fuera este último cometido el que le abriera las puertas

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

El 24-XI-1569 maestre Guillem contrataría el retablo Zaporta, un vasto proyecto que iba a requerir todas sus energías. Cabe pensar, pues, que para entonces ya hubiera concluido la sepultura Baguer.

Morte García, C., y Azpilicueta Olague, M., 1989 (I), pp. 56-58, doc. nº 4.



Catedral de Jaca. Capilla de San Jerónimo. Profetas. Coronación de la Virgen. Sepultura del obispo Pedro Baguer. (Fotos Jesús A. Orte y Archivo Mas).

tanto para colaborar en el monumento Baguer como para alcanzar el encargo del retablo de la Trinidad, por el que recibió sendos pagos en noviembre de 1573 y febrero de 1574 —docs. núms. 88 y 91—. La falta de más noticias documentales impide avanzar en la resolución de este dilema, pero lo cierto es que el 16-11-1574, al día siguiente de liquidar sus honorarios por la capilla Sarasa y encontrándose todavía en Jaca, Anchieta otorgó una procuración a favor de varias personas avecindadas en Zaragoza para demandar lo que allí se le adeudaba —doc. nº 93—. No debe olvidarse que Martín Íñiguez tenía su domicilio en la capital aragonesa y que, por tanto, pudiera haber sido el destinatario del requerimiento.

La cama funeraria está articulada siguiendo la pauta establecida en las sepulturas de la capilla del arzobispo Aragón. El frente se divide por medio de una arquitectura corintia sostenida por pilastras cajeadas en cinco hornacinas que cobijan figuras de tres cuartos de relieve con la representación de la Fe, la Caridad, la Templanza, la Justicia y la Prudencia. El programa culmina en el tercio inferior de las columnas que flanquean el monumento con alegorías de la Esperanza y la Fortaleza. El frente de las pilastras se decora con trofeos de querubines, máscaras, racimos de frutos, niños, camafeos y panoplias.

El contraste entre las virtudes —incluidas las talladas en el tercio inferior de las columnas—, de canon alargado y talla blanda, sin verdadera vertebración, o el convencional y estático yacente, un trabajo falto de originalidad, y el grupo de la Coronación de la Virgen y los profetas de las enjutas no puede resultar más significativo. En los primeros vemos un producto típico del Segundo Renacimiento aragonés, mientras que los personajes de la zona alta se alinean con la nueva estética romanista.

Nuestra Señora es una figura vigorosa y de perfecta articulación, cuyo contraposto está remarcado por una hábil disposición de los paños, que a base de pliegues angulosos ayudan a configurar su gran volumetría. El rostro, poco femenino, recuerda los prototipos del maestro de Azpeitia. También los ángeles que la coronan son característicos suyos. El grupo parece inspirado en el que preside el retablo mayor de Santa Clara de Briviesca. El ascendente romano de los profetas de las enjutas trae a la memoria algunas creaciones de la sede papal. Su miguelangelismo parece transmitido a través de la producción de maestros como Perino del Vaga. En su concepción —aunque no en los detalles— evocan los profetas pintados por el último en la portada de la capilla Pucci, en la iglesia de la Santa Trinità dei Monti¹⁵ (ca.1525-1526).

Para finalizar, hay que hacer referencia a la poderosa arquitectura corintia que cobija el túmulo. Su clasicismo refuerza la coherencia del conjunto, con detalles de gran corrección filológica —como el intradós

Brugnolf, M^a V., 1962, pp. 327-328; Freedberg, S. J., 1983, p. 216.

casetonado—, sólo rota por la decoración de querubines del friso o los motivos plasmados en el tercio inferior de las columnas. Los pedestales, muy marcados, ostentan en el frente escudos de armas de la familia Baguer y en los laterales características cartelas de cueros recortados. El frontón triangular del remate se aprovechó para instalar la heráldica del prelado.

Esta auténtica portada recuerda los trabajos de Esteban Jamete, que Salbán estudiaría en su etapa conquense (1554-1555), y los arcosolios de la Sacristía de las Cabezas de la catedral de Sigüenza, ciudad en la que consta la presencia de Salbán en 1557. Aquí se documenta a un maestre Guillén trabajando en este ámbito ya en 1559, autor también de una de las cajoneras (1560-1561) que ocupan los referidos huecos!⁶. Tiene un carácter mucho más clásico que todo lo realizado hasta entonces en Aragón en el campo arquitectónico, con la salvedad de la portada moretiana de la capilla La Sala (1520-1523) —frente a nuestra tumba— y algunos trabajos de Juan Tellet¹⁷. Su influencia es patente en la portada de la capilla Sarasa (ca.1571-1574).

Cuando Martín Íñiguez encargó el retablo de San Jerónimo a Jorge de Flandes y Antón Claver debió pedirles una transposición del retablo de la capilla La Sala, ejecutado entre 1521 y 1523 bajo la dirección de Juan de Moreto. Tanto la articulación del banco como la del cuerpo reiteran las del que encabeza por antigüedad el grupo de los retablos en arco de triunfo¹⁸. Como únicas variaciones apreciables incorpora la utilización de hornacinas aveneradas también en el segundo piso del cuerpo —en oposición a las cajas adinteladas del retablo de San Miguel— y, sobre todo, el desarrollo a partir de una planta en ala de gaviota¹⁹.

Hemos de pensar que el ábside de planta semicircular en el que se emplaza es un espacio de escasa profundidad y, por tanto, era de precepto adaptarse al perfil arquitectónico para aprovechar la superficie disponible. Por ello, el retablo se despliega en tres planos que corresponden a las tres calles del cuerpo más unas falsas polseras en los extremos, paralelas al ochavo central, que disimulan la embocadura de la capilla. La fidelidad al modelo afecta de manera singular a la predela, que mantiene la, por entonces, ya arcaica división en cinco casas separadas por un organismo muy moretiano pero también utilizado por Joly, compuesto por dos pequeñas pilastras —en sustitución de los balaustres originales— sobre los que apoya una diminuta hornacina con una imagen de bulto.

PÉREZ VILLAMIL, M., 1899, p. 132, nota nº 2. Aunque la arquitectura de las hornacinas de la sacristía seguntina —con columnas corintias de fuste estriado en toda su longitud sobre pedestales ochavados— no es idéntica a la del arcosolio jaqués, el intradós de sus respectivas bóvedas, decorado a base de casetones cuadrados con rosas, son muy similares.

Sobre Juan Tellet, Perrela Larrosa, C., 1989, pp. 481-496.

SERRANO GRACIA, R., et alt., 1992, pp. 63 y 353.

Los precedentes en la utilización de este tipo de planta quebrada en retablos concebidos como arcos de triunfo y, en concreto, en el mayor de San Juan de Vallupié —ahora en Sediles— (ca.1532-1534), son estudiados en *ibidem*, p. 200.

Tanto en el cuerpo como en el ático los soportes abalaustrados han dejado paso a columnas corintias de fuste estriado con el tercio inferior retallado, más acordes con el momento²⁰. Sin embargo, se ha mantenido el remate de hipocampos sobre las calles laterales, inspirados en los que soportan el óculo de la portada de la capilla La Sala.

El retablo exhibe el habitual aspecto hiperornamentado de las obras de Erigert. Se sirve de un vocabulario que combina morfemas propios del segundo cuarto del siglo con otros más avanzados, ejecutados con una técnica minuciosa pero falta de volumen y de gradación en los planos. Alternan grupos verticales integrados por máscaras, cartelas, cueros recortados y espejos con otros de frutas dispuestos rítmicamente y que recuerdan a los tallados en las pilastras del retablo de la Anunciación del mismo templo, atribuido a Pedro Lasaosa²¹ (ca.1535-1540). En los frisos mezcla registros a base de cabezas de ángeles con grutescos similares a los existentes en el banco del retablo de Santa Ana de Montmesa, obra documentada de Lasaosa²² (1537-1547). Más novedosas son las agrupaciones de niños con cartelas talladas del sotabanco.

El efecto plástico es de gran riqueza, sin duda como respuesta al deseo de ostentación del cliente, que debía apreciar este tipo de trabajo. No en vano, cuando Jorge de Flandes fue requerido para colaborar en la capilla Baguer ya había ejecutado para la familia un retablo de Santa Ana en Canfranc por encargo del sacristán Juan Íñiguez —doc. nº 62.

La imaginería merece una estimación menos favorable. Los Santos Juanes del primer piso están mejor resueltos que San Jorge y San Martín. La rotundidad de los primeros disipa cualquier duda respecto a las fuentes de su estilo, nutridas de la estética del Primer Renacimiento. Sin embargo, el artífice carece de recursos dramáticos para mostrar las figuras en acción y cuando lo intenta —como en el caso de la titular— provoca distorsiones inconsistentes. Los relieves de los padres de la Iglesia latina y de las Santas Vírgenes del guardapolvo, en ángulo con aquéllos, denotan mejor oficio. No sucede otro tanto con las historias del banco —Santa Ana y la Virgen, Nacimiento, Epifanía, Visitación y Anunciación—, que evidencian sus limitaciones a la hora de componer grupos.

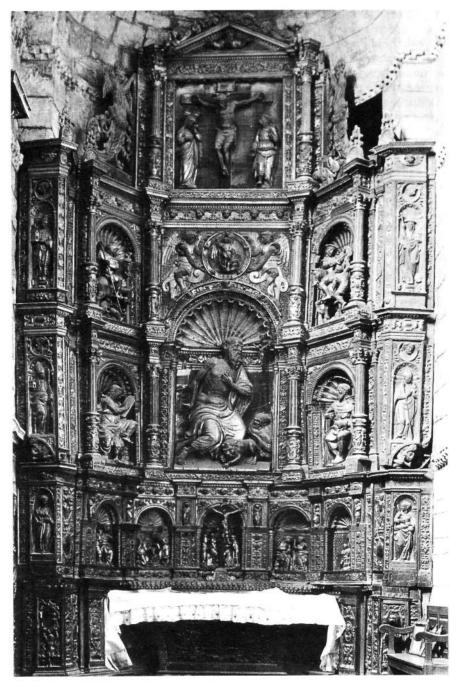
Tanto el retablo de San Jerónimo como el mayor de San Sebastián de Javierregay²³ (ant.1586) perfilan a Jorge Erigert de Flandes como un mazonero interesante aunque retardatario, perfecto representante de la situación que atravesaban la zona noroccidental de Aragón y las comarcas limítrofes de Navarra. Sin embargo, su valía como imaginero se sitúa por debajo de la que alcanza como arquitecto de retablos.

Sobre este retablo Echeverría Goni, P. L., y Fernández Gracia, R., 1983, pp. 36-44.

²¹ Serrano Gracia, R., et alt., 1992, p. 354.

²² ABIZANDA BROTO, M., 1915, p. 227; SERRANO GRACIA, R., et alt., 1992, p. 79, nota nº 29; Miñana Rodrigo, Mª L., 1993 (II), p. 219.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1983, p. 44, nota nº 23.



Catedral de Jaca. Capilla de San Jerónimo. Retablo. (Foto Archivo Mas).

Antón Claver consiguió un acabado polícromo de gran atractivo que hace lamentar la pérdida de la práctica totalidad de su producción, tanto de caballete como de grafio. No extraña que en la tasación su intervención se valorara por encima de la de su compañero, aun a pesar de tratarse de una empresa de escultura. No obstante, la gran cantidad de polvo y suciedad que recubre el retablo, unida a la muy deficiente iluminación del recinto, impiden apreciar sus notables cualidades. Tal y como puede atisbarse en el sotabanco y en distintos sectores del banco, el revestimiento ha sufrido daños y alteraciones importantes en muchos lugares.

El minucioso trabajo de talla de la mazonería —más acusado en el banco— contribuye al bello efecto que produce la sucesión de contrastes por la aplicación de azul ultramar sobre oro en alternancia con el carmín y el rojo. El pintor ha huido de la monotonía, de modo que en unas ocasiones llena el campo de las pilastras de azul dejando los elementos tallados en oro, mientras que en otras los fondos son de oro y los trofeos relevados están matizados a punta de pincel en diversos tonos. Otro tanto acontece con los diminutos motivos figurados de los frisos y paneles ornamentales, en los que la sensación de volumen se alcanza por medio del esgrafiado en rojo sobre el oro. Las cartelas correiformes lucen esgrafiados con temas vegetales y recuerdan la labor de Pedro Ballebrera en el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Almudévar (ca.1569-ant.1571).

Muy singular es el ajedrezado de oro y azul que cubre el fondo de las casas del banco, complementado en el entablamento que recorre la base de las correspondientes veneras con motivos vegetales en oro sobre rojo. La arquitectura del cuerpo comparte estas mismas notas, con la alternancia del rojo, el blanco y el azul, destacando por su exquisitez las columnas. El tratamiento es más sumario que el de la zona baja.

Claver desarrolla las labores más minuciosas en las esculturas y en los relieves que ocupan el falso guardapolvo. Sorprende la cantidad y variedad de cenefas que bordean túnicas y vestiduras, realizadas a base de esgrafiar el oro sobre campos de rojo y azul. Mención especial merecen las dos santas mártires emplazadas en los laterales, a la altura del banco, pues al repertorio ya descrito unen la aplicación de bellas decoraciones estofadas a punta de pincel, muy desgastadas.

Tanto el repertorio ornamental como las técnicas de trabajo recuerdan al pintor italiano Pietro Morone, a cuyo servicio ingresó Claver en el año 1552 para dos años²¹ que, con probabilidad, se prolongaron durante más tiempo. Entre otros elementos vinculados al de Piacenza pueden citarse las decoraciones a punta de pincel —poco usuales en el Renacimiento aragonés—, el tratamiento polícromo de los ornamentos de frisos y pilastras o el empleo de determinadas tonalidades de rojo y carmín, presentes tan sólo en los retablos mayores de Paracuellos de Jiloca (ca.1552-1557) e Ibdes (1557-ca.1565).

²⁴ ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 12.

RETABLO MAYOR DE SANTA EULALIA (1568-ca.1571)

CAPILLA MAYOR. IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA EULALIA. BORAU

Como hemos intentado poner en evidencia, uno de los fenómenos más interesantes del Segundo Renacimiento escultórico en Aragón es la influencia ejercida por el taller de Sangüesa en las comarcas de la Jacetania y las Altas Cinco Villas. Este proceso, que invierte la tendencia predominante en las décadas anteriores, tendrá continuidad a lo largo del período romanista, hasta el extremo de que con frecuencia creciente maestros navarros intervendrán en destacados proyectos altoaragoneses. El análisis de la situación demuestra que a la pérdida de pujanza de los obradores aragoneses tras la desaparición entre 1538 y 1547 de los protagonistas del Primer Renacimiento iba a suceder un fortalecimiento de varios focos navarros y, entre ellos, el de Sangüesa.

Por lo que sabemos, ningún estudio había atendido hasta ahora a las tareas desarrolladas por Leonardo de Labarzana (doc.1549-1568) y su hijo Lope de Labarzana (doc.1562-1571) en el área jacetana. De hecho, tan sólo había constancia de que el primero contrató en 1549 el retablo mayor del monasterio del Carmen de Pamplona, aunque al parecer no lo llevó a término¹. Sin embargo, estos artífices debieron desplegar una intensa labor en los territorios diocesanos de Jaca en el transcurso de las décadas centrales del siglo. Aunque sólo ha sido posible documentar la realización del retablo titular de la parroquial de Santa Eulalia de Borau, obra capitulada en 1568 solidariamente por ambos —doc. nº 69—, distintos indicios apuntan a que se les confiaron otros trabajos en la zona². Además, hay que

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1983, pp. 49 y 52.

² En 1560 Leonardo figura como testigo en la concertación de un censo por el concejo de Embún (A.H.P.H., Jerónimo Arguís, notario de Jaca, 1560, ff. 182 v.-183 v.) (Embún, 13-X-1560); tal vez su presencia obedeciera a motivos profesionales. Lope consta en 1562 asimismo como testigo, calificado de fustero y habitante en Sinués, en un documento expedido en esta localidad (A.H.P.H., Juan de Ejea, notario de Jaca, 1562-1563, ff. 48-49 v.) (Sinués, 16-VI-1562); de nuevo cabe elucubrar con un supuesto encargo que justifique la estancia.

atribuirles la ejecución del retablo de San Pedro de Borau, de características muy próximas al titular del templo.

En noviembre de 1568 los representantes del concejo de Borau encomendaron a los Labarzana el retablo de Santa Eulalia mediante una escueta escritura pública que no puntualiza ningún dato técnico, salvo que el mueble había de ser por entero de bulto. El plazo de ejecución quedó fijado en veinticuatro meses y los honorarios de los artífices, calificados en el texto de mazoneros, en 4.000 sueldos. La cifra era susceptible de modificación mediante tasación tanto al alza como a la baja, tomando también en cuenta el criterio de Agustín Pérez, vicario general de la diócesis, o de su sucesor en la dignidad. Los maestros habían de trasladar su residencia a la localidad pirenaica, obligándose a no aceptar otro encargo en tanto en cuanto no dieran cumplimiento al que nos ocupa. Al día siguiente de la firma el concejo de Borau ratificó el acuerdo alcanzado por sus procuradores con los navarros³.

Tal vez para abril de 1571 la obra estuviera concluida o casi lista, pues en esa fecha los jurados tomaban a censo 12.000 sueldos, interviniendo en el acto en calidad de testigo Lope de Labarzana, maconero, natural de Santguessa y estante de present en la villa de Borao[†]. Ignoramos si el empréstito perseguía, entre otros objetivos, el pago de esta máquina, algo que, por lo demás, no parece improbable.

A juzgar por los retablos de Santa Eulalia y de San Pedro de Borau, los Labarzana disfrutaban de escaso talento artístico. Tanto la traza del mueble como su ejecución denotan un absoluto anquilosamiento en los postulados del segundo cuarto del siglo y, sobre todo, una evidente incapacidad para afrontar con garantías la resolución de compromisos de imaginería.

El diseño de la estructura lígnea se halla a mitad de camino entre los desaparecidos retablos mayores del santuario de Nuestra Señora del Portillo de Zaragoza⁵ (1532-1533) y de la parroquia de la localidad turolense de La Fresneda⁶ (1539). Consta de sotabanco con paneles ornamentales tallados, banco de seis casas más sagrario y cuerpo de cinco calles y dos pisos coronado por ático. Todas las imágenes —la única escena la componen los protagonistas del Calvario— van cobijadas dentro de hornacinas con remate avenerado.

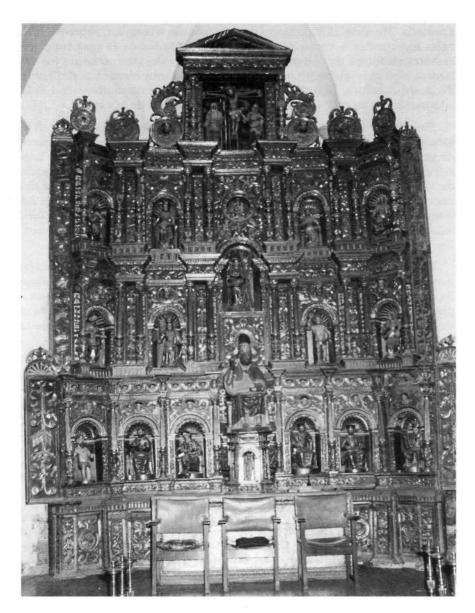
La separación entre las casas se efectúa por medio de columnas de orden compuesto que lucen el fuste acanalado y el tercio inferior retallado, aunque en el segundo piso del cuerpo y en el ático los soportes son

³ A.H.P.H., Pedro de Anglada, notario de Jaca, 1568, ff. 216 v.-218, (Borau, 7-XI-1568).

⁴ A.H.P.H., Lupercio Castillo, notario de Jaca, 1571, ff. 18-19 v., (Borau, 29-IV-1571).

ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 148-150, y 1917 (I), pp. 123-124.

⁶ HERNANSANZ MERLO, Å., et alt., 1990, pp. 381-382, doc. nº 10.



Santa Eulalia de Borau. Retablo mayor. (Foto Jesús A. Orte).

abalaustrados. En los encasamentos interiores se recurre a un sistema de dobles columnas que disponen de entablamento adelantado y generan entrecalles sin figuras al estilo de los ya citados ejemplos del Portillo y La Fresneda. Mientras el ático cierra con un frontón triangular, sobre los laterales hay tondos —con o sin bustos— y a los lados de la casa superior remates en forma de róleos. Tanto los laterales del cuerpo como los del banco, algo más ancho, tienen un guardapolvo muy elemental desligado de la arquitectura. El único detalle que denota cierta modernidad es la adaptación de las calles exteriores al perfil ochavado de la capilla.

Singular es la articulación de la mitad inferior de la calle mayor. A la altura del banco, un sagrario de modestas proporciones —in situ— sirve de peana a una gran imagen de San Pedro procedente de un retablo lateral; es posible que en origen fuera concebido para compaginar la función de tabernáculo con la de expositor eucarístico. En el primer nivel del cuerpo, el espacio correspondiente a la casa mayor fue repartido con un ostensorio que, curiosamente, está debajo de la imagen titular. No es fácil aducir las posibles razones que motivaron alteraciones tan poco habituales.

El retablo ha recibido un tratamiento ornamental cercano al *horror vacui*. La decoración predomina con claridad sobre la imaginería, confinada en hornacinas de proporciones muy reducidas. Resulta curioso que a pesar de la mayor anchura de la calle central la casa principal tenga idéntica altura a las otras y, como consecuencia, la imagen titular de Santa Eulalia sea de tamaño similar al resto de las esculturas de bulto.

Al igual que ocurre con el diseño arquitectónico, el lenguaje ornamental desplegado en el mueble también evoca el del período anterior. Los frisos del cuerpo repiten con machaconería un morfema integrado por dos delfines opuestos por la cola de los que surge un róleo que recuerda en su planteamiento general a los trabajos de Juan de Moreto. Así pues, no hay que descartar la posibilidad de que los maestros los hubieran tomado de la capilla de San Miguel⁷ (1520-1523) de la Seo de Jaca. Otro tanto ocurre con los grifos afrontados que sostienen tondos con bustos sobre las hornacinas del banco y del primer piso del cuerpo, aunque en este caso se hace alarde de una mayor diversidad⁸.

Otros elementos, como las bichas aladas entre róleos que se sientan sobre el tondo de la casa mayor, también podrían derivar de esta creación de Moreto⁹, del mismo modo que las panoplias del guardapolvo y las retropilastras se inspiran en modelos presentes en la portada de la capilla La

 $^{^7}$ — Abizanda Broto, M., 1917 (I), pp. 101-102; Calvo Esteban R., et alt., 1986, p. 394, nota nº 4, y pp. 402-404.

SERRANO GRACIA, R., et alt., 1992, p. 111, fig. 44-2, y p. 112, fig. 45-2.

⁹ Ibidem, p. 117, fig. 52.

Sala. Este recinto parece haber sido la fuente principal de los artífices, hasta el extremo que obliga a tomar en consideración la hipótesis de la existencia de algún tipo de relación entre los Labarzana —tal vez Leonardo— y el taller de Moreto. Los artífices han procedido a aplicar una selección restrictiva del variado lenguaje del maestro florentino aunque sin entender su magistral concepción de las técnicas de talla. La labor de Leonardo y Lope no está exenta de volumen pero carece tanto de la calidad como de la rica gradación de planos y matices propia del florentino.

No obstante, donde los de Sangüesa evidencian mayores limitaciones es en la ejecución de las esculturas de bulto. Hay que recordar que los escasos documentos conocidos sobre ellos hacen referencia exclusiva a su condición de carpinteros y mazoneros, no constando en ningún caso una supuesta especialización como imagineros. Las figuras instaladas en esta máquina son muy toscas y están desprovistas de cualquier mérito.

Como sucede con la mayoría de los retablos de escultura conservados en la zona fechables entre la realización de la capilla de San Miguel de la catedral jacetana y la del retablo de San Jerónimo del mismo templo (ca. 1567-1573, ant.1579), las casas adoptan la forma de hornacinas aveneradas para cobijar bultos exentos. En Borau el banco aloja a San Jerónimo, San Mateo, San Juan, San Marcos, San Lucas y San Victorián. El primer piso del cuerpo lo comparten Santiago, Santa Orosia, San Sebastián y Santa Catalina de Alejandría —ahora intercambiada con Santa Apolonia—. En el segundo nivel figuran San Pablo, Santa Apolonia —en la actualidad en la plaza de Santa Catalina—, Santa Bárbara y Santa Juliana. En la calle central se sitúa la titular, coronada por un tondo con la Virgen y el Niño, cerrándose la composición con el Calvario.

No contamos con noticias relativas a la ejecución de las operaciones de policromía, que parece aconsejable datar ya en el primer tercio del siglo XVII o, incluso, algo más tarde. En la mazonería el efecto general se consigue por medio de la alternancia del oro con el color rojo, matizado en algunas zonas con toques de un celeste muy diluido. Por contra, la imaginería mereció un tratamiento más complejo.

Los campos están cubiertos por una densa capa de rojo que ayuda a resaltar los elementos tallados sobre frisos, pilastras, tercio inferior de las columnas y trasdós de las hornacinas. Solo en el cuerpo los traspilares presentan el campo de celeste, aplicado también a los glifos tallados en el basamento de cada uno de los pisos o al frente de la rosca de las veneras. La talla ornamental de todo el mueble, los arquitrabes y cornisas de los entablamentos, los nervios de las veneras, la rosca de los medallones y el fondo de las casas del banco han sido dorados, mientras que los bustos y las cabezas de los querubines tienen encarnaciones a pulimento. De este modo se rompe con la tradicional bicromía de rojo y azul típica del Renacimiento aragonés a favor de un dominio casi absoluto del primer color. El azul ultramar queda desterrado en beneficio del celeste, empleado de modo muy restrictivo. Tampoco se aprecia la utilización del blanco.

Jesús Criado Mainar

La imaginería ha sido objeto de un tratamiento más rico, con superior variedad de recursos técnicos, aunque materializado con los mismos colores. De nuevo, la parte más conseguida es el banco, en donde las vestiduras de los personajes lucen labores vegetales esgrafiadas sobre rojo y azul en alternancia con sencillos punteados cubiertos con rameados estofados a punta de pincel. Por contra, en el cuerpo predomina el oro liso para las túnicas de las esculturas. Como en la mazonería, rostros, manos y otros elementos anatómicos han sido encarnados.

DOTACIÓN ARTÍSTICA DE LA CAPILLA ZAPORTA (1569-1579)

CAPILLA DE SAN MIGUEL. CATEDRAL METROPOLITANA DEL SALVADOR. ZARAGOZA

Si fuera preciso citar un conjunto que refleje de modo diáfano la situación de los talleres zaragozanos al filo de 1570 recurriríamos a la capilla de San Miguel de la metropolitana. Cuando el acaudalado mercader Gabriel Zaporta afrontó la dotación de su recinto funerario reunió a los artífices aragoneses más cualificados del Segundo Renacimiento y en aquellos casos en que los maestros locales no podían garantizarle la calidad que exigía buscó fuera del reino. Conocemos los pormenores del proceso merced al estudio que hace ya treinta años le dedicó SAN VICENTE PINO¹, pero su capital importancia para diagnosticar los cambios acaecidos en la plástica aragonesa durante la octava década lo hace imprescindible dentro del presente trabajo.

La historia arranca del 13-x-1569, cuando el cabildo de la Seo cedía a Zaporta la capilla de San Jerónimo, sita en la zona del templo ampliada entre 1546 y 1549. El mercader expresó su voluntad de que esta advocación dejara paso a la de San Miguel, por lo que los capitulares le dieron licencia para que la dedicara a señor Sant Miguel angel, y Sant Gabriel arcangel y de señor Sant Geronimo, y para que todos ellos figuraran en el nuevo retablo². Poco antes don Gabriel había instituido diversas fundaciones respaldadas por una larga relación de censales³. Cabe pensar que para entonces ya hubiera adoptado las principales decisiones sobre la ornamenta-

El autor dedicó al conjunto su tesis de licenciatura —defendida en la Universidad de Zaragoza en junio de 1959—, publicando un resumen en SAN VICENTE PINO, Á., 1963, pp. 99-118, que reúne la mayoría de las noticias documentales conocidas sobre la dotación. No obstante, la edición íntegra de los contratos ha tenido que esperar a fechas recientes, en SAN VICENTE PINO, Á., 1991, passim, y SAN VICENTE PINO, Á., 1994, pp. 170-171, doc. nº 72.

² A.H.P.Z., Sebastián Moles, 1569, ff. 358 v.-360 v., (Zaragoza, 13-X-1569); publicado parcialmente por SAN VICENTE PINO, Á., 1963, p. 100.

A.H.P.Z., Sebastián Moles, 1569, ff. 360 v.-364, (Zaragoza, 13-X-1569).

ción, pues los canónigos expresaron que había prometido de adornar la dicha cappilla de fabrica, altar, retablo, rexado, ornamentos, joccalias, caliz y patena de plata, y de otras cosas necessarias. Cuarenta días después se testificarían los primeros contratos.

Desde el punto de vista artístico el documento más importante de todo el proceso es la capitulación rubricada el 24-XI-1569 por Zaporta y Guillem Salbán para definir los pormenores de la construcción del retablo⁴, pieza que considerada en el contexto de la escultura aragonesa del Renacimiento resulta excepcional en muchos aspectos.

Salbán erigiría un gran mueble de madera con la imaginería de alabastro, conforme a una trasa firmada de mano del señor Saporta y maestro, eseto que en algunas cosas se a de enmendar como por la capitulación se dira. Estas enmiendas afectaban al tratamiento ornamental de la arquitectura, pues el texto reitera que las molduras que conforman los entablamentos debían ser enriquecidas de talla. Así, una de las cláusulas puntualiza que como todos los frisos que estan en dicha trasa son bentanicas, estrias, conpartimentos simples y baladis, es consertado entre las dichas partes que por quoanto si se hisiere conforme a la trasa seria obra pobre, simple y de poco sugeto, se agan dichos frisos de muy boena tallie, como son ninios, serafines, figuritas, frutas, liensos y otras cosas de las que los muy boenos entalladores oi acostunbran labrar, y no todo conpartimentos solos. Y si algunos conpartimentos se labran sean enriquiscidos de boena tallie, y no solos ellios, que no paresen bien sin ninios y frutas.

El precio de la obra se fijó en 16.000 sueldos que Salbán percibiría en tandas a medida que avanzara en su tarea. Conocemos cinco albaranes por un montante de 13.000 sueldos⁵, ninguno de los cuales aporta el finiquito, por lo que hemos de suponer que liquidó sus honorarios con posterioridad a la última ápoca exhumada, del 17-III-1571. El acuerdo contemplaba tanto la confección de la arquitectura como la de su imaginería. Aunque competía a Salbán aser rancar la piedra de alabastro precisa, su ejecución sería entendida de manos de muy boenos escultores o imaginarios, como son Sanches o Benero, o otros tan boenos como ellios, y no de mano de entalladores.

En febrero de 1570 maestre Guillem concertó con Juan Melero, cantero de Gelsa, el aprovisionamiento de dieciocho carretadas de alabastro bueno y limpio, que sean cada pieça por lo menos de çinco palmos de largo y dos y

 $^{^4}$ A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1569, ff. 913 v.-922, (Zaragoza, 24-Xt-1569); publicado por San Vicente Pino, Á., 1991, pp. 157-160, doc. nº 137.

Dos días después de la firma del acuerdo obtuvo 2.000 sueldos (A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1569, f. 940 v.) (Zaragoza, 26-XI-1569). En agosto del año siguiente otros 4.000 (A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1570, ff. 654 v.-655) (Zaragoza, 7-VIII-1570), y días más tarde 2.000 más (*ibidem*, f. 668) (Zaragoza, 11-VIII-1570). A finales de septiembre ingresaba 1.000 (*ibidem*, f. 805 v.) (Zaragoza, 30-IX-1570). El último albarán localizado totaliza 4.000 sueldos (A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1571, ff. 226 v.-227) (Zaragoza, 17-III-1571). Citados por SAN VICENTE PINO, Á., 1994, p. 55. nota nº 6.



Catedral de Zaragoza. Capilla de San Miguel. Retablo.

medio de ancho, y de gordaria palmo y medio, o lo que pudiere tener, y dos piedras a lo menos an de ser de a siete palmos de vara de largo y tres de ancho, a precio de un ducado la carretada, puestas en su taller para marzo⁶. Melero cumplió lo convenido, pues el 16-III-1570 se canceló la capitulación, autorizando además al Mallorquín la extracción franca de otras treinta carretadas⁷. Ninguno de estos escritos especifica que el alabastro tuviera por destino nuestro retablo, pero habida cuenta que el suministro de esta materia dependía de Salbán y que tanto el tamaño de los bloques como la cronología de los documentos encajan en el proceso de erección, hay que pensar que guarden relación con el encargo.

No estamos en condiciones de aventurar en qué imaginero apellidado Sánchez pensaba don Gabriel cuando firmó la capitulación. La segunda persona citada es con certeza el burgalés Nicolás de Venero, un escultor de mérito inferior al finalmente elegido. A pesar de ello, el 29-VII-1570 Salbán cedió la talla de la imaginería a Juan de Anchieta, por entonces un artífice de poco renombre. Se ha especulado mucho respecto a cómo establecieron contacto los comitentes y el de Azpeitia, que con toda seguridad había pasado los años precedentes trabajando en el retablo mayor de Santa Clara de Briviesca, a las órdenes de Pedro López de Gámiz¹¹, pero de momento nada podemos afirmar con absoluta certeza.

Salbán y Anchieta suscribieron un contrato muy parco que no suministra ninguna información accesoria. Días después el imaginero recibía 2.000 sueldos como anticipo, a la vez que presentaba como fiador al mazonero zaragozano Jerónimo de Mora —doc. nº 75—, con quien debió mantener estrechos lazos tras su llegada a la ciudad del Ebro¹². El vasco ejecutó

 $^{^6}$ — A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1570, ff. 149-151 v., (Zaragoza, 18-II-1570). Publicado por San Vicente Pino, Á., 1994, pp. 170-171, doc. nº 72.

A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1570, ff. 214-215, (Zaragoza, 16-III-1570).

⁸ Tan sólo hemos localizado a un Juan Sánchez, ensamblador abulense, documentado entre 1552 y 1582, que no parece tener entidad suficiente como para ser el mencionado (PARRADO DEL OLMO, J. Mª, 1981 (II), pp. 365-366 y pp. 529-530, docs. núms. 203-207). Tal vez sea éste el mismo personaje que compareció en Toledo en 1565 como fianza del entallador Rafael de León y de los pintores Domingo Montes y Lesmes de Sarasa en la contratación de un retablo para la parroquial de San Pedro de Las Ventas con Peña Aguilera (RODRÍGUEZ QUINTANA, M. I., 1991, pp. 215-216, doc. nº 4).

Una completa biografía de Nicolás de Venero en Echeverria Goñi, P. L., 1984, pp. 58-60 y p. 68, notas núms. 28-39; Echeverria Goñi, P. L., y Orbe Sivatte, A. de, 1991, p. 30.

¹⁰ A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1570, ff. 626 v.-629, (Zaragoza, 29-VII-1570); publicado por San Vicente Pino, A., 1991, p. 178, doc. nº 149.

Diez Jáviz, G., 1985, pp. 104-119; Barrón García, A., y Ruiz de la Cuesta Bravo, Mª P., 1993, pp. 255-261.

¹² Cuando en las postrimerías de 1570 Mora tomó a su cargo el retablo mayor de la Compañía de Jesús en Zaragoza se estipuló que la imaginería corriera por cuenta de Juan de Anchieta (SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 188-191, doc. nº 156).

lo pactado a plena satisfacción de sus clientes y el 17-III-1571, tras cobrar 6.000 sueldos a cumplimiento de pago por su trabajo, expidió el pertinente finiquito —doc. nº 78.

Urgía a Gabriel Zaporta la conclusión del retablo, puesto que en la misma jornada que firmó la capitulación con Salbán formalizó otra con el pintor Juan de Ribera [mayor] para afrontar su policromía¹³. El maestro debía ultimarla en el mismo período de dieciocho meses que Salbán, esto empero se entiende dandoselo [el retablo] el dicho Mallorquin acabado, y no en otra manera. Por este motivo, incluyó una carta anexa con las condiciones que el escultor acataría para que, por su parte, pudiera acomodarse a los plazos —doc. nº 73—. Pese a ello, ignoramos si Ribera los respetó, puesto que hasta el 8-II-1576 no liquidó sus haberes, aunque entonces Zaporta le gratificó con 1.280 sueldos graciosamente a mas de lo concertado¹⁴, sin duda contento con su quehacer.

Una vez puesta en marcha la ejecución del retablo el promotor centró su atención en la portada y en el rejado. La primera la confió el 8-VII-1570 a Francisco y Jerónimo de Santa Cruz, dos de los más prestigiosos mazoneros de aljez de la capital, que se comprometieron a tallarla según una traza preparada por maese Tomas, pintor¹⁵. Parece claro que se trata de Tomás Peliguet, hombre acostumbrado a facilitar dibujos a otros profesionales de las más variadas disciplinas artísticas, aunque también se ha barajado la hipótesis de que el texto aluda a Juan Tomás Celma, que por las mismas fechas negociaba con el cabildo del Pilar la realización de la gran reja del coro, cuya traza sirvió además para la contratación de la cancela metálica de nuestra capilla.

Esta última fue solicitada a Guillén Tujarón¹⁶. Zaporta ya había pensado en el bearnés cuando en 1563 dispuso una comanda vinculada a la eventual materialización de cierta reja que aspiraba a hacer en la Seo¹⁷, sin duda la que nos ocupa. Había de seguir la pauta de las que el propio Tujarón había asentado años atrás (1552-1556) en las capillas de San Bernardo y San Benito de la metropolitana por orden del arzobispo Aragón. Las únicas diferencias residirían en los motivos ornamentales, pues *las labores y romanos an de ser diferentes*, más acordes con el gusto imperante en 1570, y

 $^{^{13}}$ A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1569, ff. 922-928 v., (Zaragoza, 24-XI-1569); publicado por San Vicente Pino, Á., 1991, pp. 160-162, doc. nº 138.

 $^{^{14}}$ A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1576, ff. 133-133 v., (Zaragoza, 8-II-1576); San Vicente Pino, Á., 1963, p. 111, nota nº 18.

A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1570, ff. 584-587 v., (Zaragoza, 8-VII-1570); publicado por San Vicente Pino, Á., 1991, p. 174, doc. nº 147.

 $^{^{16}}$ A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1570, ff. 564 v.-569 v., (Zaragoza, 4-VII-1570); publicado por San Vicente Pino, Á., 1991, pp. 171-172, doc. $\rm n^9$ 146.

A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1563, ff. 119 v.-122, (Zaragoza, 17-II-1563). La obligación se anuló dos años después (A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1565, ff. 406-406 v.) (Zaragoza, 11-VIII-1565).

la configuración de los cuatro pilares verticales, que en vez de presentar una sección cuadrada de abajo arriba se harían redondos, a modo de coluna balaustrada, acanalada y enriquescida, redonda, conforme [están] en la trasa que se a echo para el coro de Nuestra Señora del Pilar. No obstante, en la primera altura, concebida como basamento, se respetaron los pilares de planta cuadrada y en los otros dos órdenes se optó por columnas corintias de fuste acanalado con el imoscapo retallado.

Tujarón recibió en ese momento 10.000 de los 24.000 sueldos acordados¹⁸, y otros 4.000 diez meses después¹⁹. Esta excepcional pieza ya había sido concluida y colocada cuando el 29-II-1575 Zaporta autorizó su tasación por la necesidad de evaluar las mejoras introducidas respecto a lo ajustado, de acuerdo con sus propias instrucciones²⁰.

Seguramente por entonces el pintor italiano Pietro Morone se disponía a afrontar la decoración de los muros interiores del recinto. El artífice iba a desarrollar una labor excepcional tanto por su calidad como por lo inusual de la misma, dado que son escasos los ejemplos conocidos de empleo de pintura al fresco en el contexto del arte funerario aragonés del siglo XVI. El 10-III-1576, poco antes de su abandono definitivo de la capital aragonesa, cobró 12.800 sueldos en pago de los trabajos acometidos para don Gabriel en la capilla de San Miguel y en la de Nuestra Señora de Loreto, en San Francisco de Zaragoza²¹.

Faltaba un último complemento. En vez de las acostumbradas laudas sepulcrales de alabastro o las más ricas sepulturas exentas o parietales, Zaporta solicitó una plancha de metal con su efigie al rejero castellano afincado en Torrellas Hernando de Ávila. El artífice se acomodaría al vulto de papel que para dicho effecto se ha hecho y se le da²². La singular sepultura estaba lista para agosto del año siguiente, cuando el maestro reconoció haber percibido el total de los 2.200 sueldos pactados²³.

Uno de los problemas más delicados que plantea el retablo de San Miguel estriba en el análisis de su traza. A pesar de que algunos de los

¹⁸ A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1570, f. 569 v., (Zaragoza, 4-VII-1570). A continuación, en los ff. 570-572 v., se testificaron sendas comandas y contracartas en seguridad de las sumas adelantadas.

¹⁹ A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1571, ff. 383 v.-384, (Zaragoza, 7-V-1571); SAN VICENTE PINO, Á., 1963, p. 112.

 $^{^{20}}$ A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1575, ff. 237-237 v., (Zaragoza, 29-II-1575); San Vicente Pino, Á., 1963, p. 112, nota nº 21.

²¹ A.H.P.Z., Mateo Solórzano, 1576, f. 270, (Zaragoza, 10-III-1576); SAN VICENTE PINO, Á., 1963, p. 114, y transcripción en Morte García, C., 1988 (I), p. 243, doc. nº 194.

²² A.H.P.Z., Mateo Solórzano, 1578, ff. 803 v.-808, (Zaragoza, 2-VIII-1578); publicado en SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 315-316, doc. nº 241.

²⁸ A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1579, f. 833 v., (Zaragoza, 22-VIII-1579); SAN VICIENTE PINO, Á., 1963, p. 118, nota nº 26.

recursos aplicados encajan en la dinámica evolutiva del retablo aragonés del Segundo Renacimiento —introducción del orden gigante para unificar el cuerpo o articulación edicular de las calles laterales—, cuesta esfuerzo admitir que una presentación tan novedosa de la arquitectura sea fruto de una simple actualización de soluciones anteriores.

Por el contrario, otras innovaciones carecen de precedentes seguros. Así, la utilización de un potente zócalo ornamental que ayuda a elevar el cuerpo al que sirve de basamento, sustituyendo en este papel a la predela²⁴ y, en consecuencia, marcando distancias con respecto a muebles casi contemporáneos como el de Nuestra Señora de Perdiguera (1565-1567) o el de la Virgen del Rosario de Almudévar (1567-ant.1571). La disposición en «L» de los laterales del cuerpo poco o nada debe a los tradicionales guardapolvos. Presididos por unas exóticas *piramidas* —de probable significado funerario— coronadas por imágenes de bulto, estos paneles posibilitan un exuberante despliegue ornamental.

De la literatura artística pueden proceder los templetes circulares o cimborrios en que culminan las calles laterales. Aunque estos edificios, popularizados a raíz de la construcción del tempietto de Bramante, fueron recogidos por los tratadistas del Renacimiento, hay que recordar que Gil Morlanes el Joven erigió en 1534 un monumento de diseño próximo para la zaragozana Cruz del Coso, cuya apariencia general se reprodujo pocos años después en uno de los respaldos del coro del Pilar²⁵. Su originalidad reside en su uso como remate²⁶, pues piezas similares —aunque de concepción menos clasicista— habían sido hechas antes como tabernáculos.

En contraste con la claridad compositiva del cuerpo, el banco ofrece una apariencia algo confusa derivada de la adaptación de sus cinco encasamentos a la planta de la zona superior. Las dos casas que acotan la central están adelantadas con respecto al plano principal para alinearse con las calles laterales, efectuándose la transición por medio de pilastras dobles escalonadas que rompen el entablamento que atraviesa de parte la

No obstante, en las sepulturas del arzobispo Hernando de Aragón y su madre se babía ensayado una solución comparable. La introducción del zócalo en este retablo ya fue destacada por Serrano Gracia, R., et alt., 1992, p. 190.

²⁵ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1989, pp. 461-477.

Anterior a su empleo en el retablo Zaporta pudiera ser el que aparece rematando la calle mayor del retablo de Santa Casilda, en Santa María la Mayor de Briviesca, obra de Pedro López de Gámiz de cronología todavía incierta (Diez Jáviz, C., 1985, pp. 130-143). Otro precedente de interés en la utilización de este elemento podemos encontrarlo en el monumental retablo mayor de Santoyo (1562-1573), cuya calle central aparece coronada por un templete oval que, como en Zaragoza, cobija figuras. Este mueble presenta un tratamiento edicular de las entrecalles y una valoración del zócalo en sintonía con lo desarrollado en nuestra máquina y, en general, en otras obras castellanas que preindian las concepciones arquitectónicas romanistas (Portela Sandoval, F. J., 1977, pp. 315-321, lám. 266; Parrado del Olmo, J. M², 1981 (I), pp. 227-232, y lám. LXXX, fig. 211).

predela. Todo ello da lugar a una multiplicación de planos que dota de gran plasticidad al mueble y ayuda a resaltar la fuerte volumetría de los relieves escultóricos.

Desconocemos el nombre del autor de la traza. Está descartada la paternidad de Salbán, pues el contrato extendido entre don Gabriel y el Mallorquín hace referencia expresa a el [maestro] que a echo la trasa, como un tercero. No tendría nada de particular que el promotor, acostumbrado a viajar de manera casi continua, la hubiera conseguido fuera del reino. A este respecto es sintomático que en un momento en que el foco zaragozano carecía de imagineros de valía se prevea que la parte escultórica quede a cargo de Nicolás de Venero, un castellano cuya presencia en Aragón no está documentada y que por entonces trabajaba en la localidad burgalesa de Villaescusa de Butrón²⁷. No en vano, al final la tarea recayó en un artífice formado en Valladolid, dominador del lenguaje más avanzado de la época.

Detalles como el protagonismo asumido por las estructuras ediculares o la incorporación del zócalo como elemento potenciador de la arquitectura apuntan hacia el romanismo como fuente de inspiración, pero el conjunto demuestra una clara raigambre aragonesa. El tratamiento ornamental produce la misma impresión, aunque a la firma del contrato ésta fue la faceta en la que más se incidió como susceptible de mejora. De haber llegado a nosotros, tal vez la traza hubiera resultado más esclarecedora que el propio mueble.

Tanto la arquitectura como la talla constituyen un excelente trabajo que, en buena lógica, cabe atribuir a Salbán. Por desgracia, no conocemos otras labores de este tipo del maestro que permitan valorar hasta qué punto participó personalmente en la ejecución de la obra, pero no hay razones para cuestionar que la elección del rico repertorio ornamental quedara bajo su responsabilidad. En todo caso, la magnitud de la empresa hace suponer que organizó un taller específico para este proyecto. Según puntualiza el texto dispositivo, la decoración comprende ninios, serafines, figuritas, liensos y otras cosas que los muy boenos entalladores oi acostumbran labrar, que integran una de las más completas series de filiación belifontiana de la plástica aragonesa del período 1555-1575. Los motivos dispuestos tanto sobre frisos como basamentos, pilastras, columnas y paneles en «L» de los extremos logran el efecto de riqueza deseado por el mecenas.

Algunos morfemas derivan del vocabulario propio de los años sesenta, caso de los niños sosteniendo cueros recortados de los frisos del cuerpo o los paneles con niños transportando cestas de frutas, máscaras con lienzos y cueros recortados de los laterales del cuerpo. Otros, como los trofeos de

Tras la muerte del escultor Pero de Colindres los tutores de sus hijos traspasaron a Nicolás de Venero la continuación del retablo de San Torcaz de Villaescusa de Butrón (LÓPEZ MATA, T., 1966, p. 415; IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., 1976, p. 276).

máscaras, lienzos y frutas que flanquean los obeliscos o las cartelas del zócalo nunca habían sido plasmados con tanta monumentalidad. En concreto, las cartelas del basamento componen el muestrario más variado de esta naturaleza de todo el período en Aragón, más amplio aún que el tallado por Gaspar Ferrer en el retablo del Rosario de Almudévar.

Más novedosas son las labores de las pilastras y los frisos del banco. Los últimos están poblados por una densa masa de nubes entre la que surgen querubines, en solitario o en formaciones de a tres. En las pilastras los habituales trofeos de máscaras, niños, cartelas y otros objetos, presentes en los laterales de la casa principal y en otros lugares, han dejado su plaza a superposiciones de figuras, con o sin hornacinas, dispuestos en ritmos similares a los del frente de las pilastras de la portada de la capilla que, como se recordará, había trazado Tomás Peliguet. Los principios de la variedad y la libertad compositiva marcan la pauta en esta zona. También los obeliscos han recibido un tratamiento similar a base de cartelas y otros motivos con unos logros que traen a la memoria incisiones del círculo de Fontainebleau²⁸.

El lujo desplegado en el mueble supera incluso a los hiperornamentados conjuntos dirigidos por Jerónimo de Mora y sólo encontrará respuesta en el mayor de la colegial de Santa María de Alquézar (ca.1572-1580), cuya articulación arquitectónica también deriva del retablo de San Miguel. No obstante, al haber desaparecido muchas obras de la década de 1570, algunas tan importantes como el retablo de Aula Dei (iniciado en 1574), carecemos de puntos de referencia suficientes para calibrar la influencia que ejerció la mazonería del retablo Zaporta.

Desde que CAMÓN AZNAR²⁹ adjudicara a Juan de Anchieta la parte escultórica del retablo, ésta ha gozado de una fortuna bibliográfica acorde con su mérito artístico. La atribución sería corroborada años después por SAN VICENTE PINO, adelantando la cronología propuesta por aquél (ca.1580) hasta situarla en 1570-1571, convirtiéndola en la primera obra documentada del artífice vasco. Todos sus estudiosos destacan la alta calidad de los relieves e imágenes de bulto, así como la novedad plástica que constituyen. El estilo de estas piezas, imbuido del más puro sustrato romanista, obliga a pensar que la formación del maestro se produjo en este contexto y que, en consecuencia, hay que admitir como muy plausible la colaboración de Anchieta en el retablo de Santa Clara de Briviesca en los años previos, algo que las fuentes sugieren de modo indirecto³⁶.

Véase, por ejemplo, la estampa grabada por Antoine Caron con el tema de las honras fúnebres en honor del rey Mansolo. La composición está centrada alrededor de un obelisco con el frente decorado con motivos organizados en un ritmo como el de las *piramidas* del retablo Zaporta, aunque con un lenguaje ornamental diferente (LÉVÉQUE, J. J., 1984, p. 187, pl. 187).

²⁹ Camón Aznar, J., 1990, pp. 72-75.

Juan Bautista Beltrán, escultor de Valladolid, en su testamento del 20-VIII-1569 incluyó una cláusula según la cual me debe Juan de Ancheta noventa y seis reales que le preste quando se fue agora la postrera vez a Birbiesca, y ansimismo que pague por el a Pedro de Barbara veynte y siete reales por yr a buscar la mula que avia llevado el dicho Juan de Ancheta (MARTÍ v MONSÓ, J., 1992, p. 194).

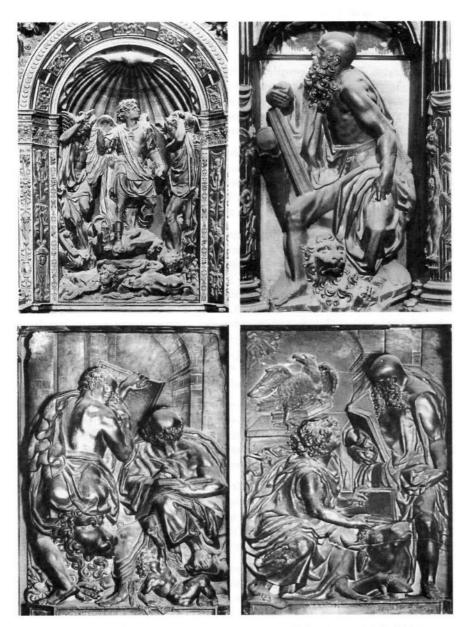
El carácter rotundo y heroico de este trabajo había de convertirse en nota característica del estilo del artista. Al admirarlo causa una primera impresión de dinamismo y fortaleza. Anchieta se muestra menos dependiente de la estética manierista que Gaspar Becerra, pero es capaz de transmitir la energía de Miguel Angel con mayor rotundidad. Su concepción anatómica parece deber mucho a Pedro López de Gámiz, aunque con un modo más personal —casi geométrico— de entender los plegados de las telas. Se ha insistido en un hipotético aprendizaje del de Azpeitia en el taller de Juan de Juni en su etapa vallisoletana³¹. En nuestra opinión, la puesta en escena enérgica y envolvente de los relieves de San Marcos-San Mateo y San Juan-San Lucas lo demuestra de forma casi irrefutable. Ningún otro escultor ha sabido captar con tanta claridad la esencia artística del artífice galo, aunque este influjo se hará más difuso en años posteriores.

De excepcional altura es el relieve de la Anunciación, tal vez una de las más lúcidas recreaciones de este tema de toda la plástica renacentista española. La energía del gran grupo que preside el retablo y el movimiento de las parejas de evangelistas encuentran perfecto contrapunto en la serenidad de la Salutación. Como advirtió CAMÓN AZNAR, el arcángel ha recibido un tratamiento anatómico propio de un efebo clásico, en la clave del nuevo lenguaje difundido por Becerra y López de Gámiz³², y se ofrece al espectador tanto para el recogimiento como para el simple goce estético. El imaginero concentra toda su atención en los protagonistas del acto, plasmados por medio de un relieve de poderosa volumetría y exquisita corrección. En contraste, el marco arquitectónico queda reducido a un bajorrelieve de fuga forzada que escapa del plano principal.

En cada relieve o imagen Anchieta ha buscado aquella postura que favorece una presentación heroica o una más cuidada valoración de la anatomía. Hay que destacar la atenta puesta en escena de las imágenes de las calles laterales, vueltas —como en el retablo Sarasa (1573-1574)— hacia la acción desarrollada en la casa central, mientras que los profetas instalados sobre los obeliscos y en el ático miran con atención hacia el Calvario y, por tanto, hacia el dogma de la redención. El de Azpeitia ha interpretado este grupo con un sentido retórico que no resulta ajeno al del magnífico Calvario esculpido por Arnao de Bruselas para el trascoro del mismo templo (1557-1558) —doc. nº 36—. Como en la obra de todos los grandes maestros, la forma aparente de las imágenes está supeditada al mensaje espiritual que transmiten. Anchieta hizo gala en el retablo Zaporta de una madurez sorprendente, dejando escasas dudas sobre las razones que aconsejaron su venida a la ciudad del Ebro.

Un acertado planteamiento de la cuestión en MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1988, pp. 469-476.

Resulta muy notable el parentesco existente entre este relieve y el del mismo tema incluido en el retablo de Santa Clara de Briviesca. Además, el arcángel de Zaragoza sigue muy de cerca el San Juan instalado en el Calvario de la máquina burgalesa.



Catedral de Zaragoza. Capilla de San Miguel. Retablo. San Miguel. San Jerónimo. San Marcos y San Mateo. San Juan y San Lucas. (Fotos Archivo Mas).

Por su parte, Juan de Ribera *mayor* nos dejó en el retablo Zaporta uno de los ejemplos de policromía más sobresalientes del Renacimiento aragonés. Como para el resto de la dotación de la capilla, don Gabriel buscó los servicios del artífice aragonés más destacado, que además desarrolló aquí su trabajo más maduro. Su labor, minuciosamente prevista en la carta contractual, constituye un completo vademécum de lo que por esas fechas podía solicitarse a un profesional del grafio, con profusión de esgrafiados de diversos tipos, decoraciones a punta de pincel, estofados sobre la talla figurativa y encarnados. Al impresionante efecto de lujo alcanzado hay que añadir la gran destreza del maestro.

A partir de la base dorada que cubre la práctica totalidad de la máquina, maestre Juan esgrafió motivos sobre campo azul en las pilastras del banco y del ático, obeliscos y cueros recortados. Alternan los sencillos diseños de punteado —graneteados— con los delicados morescos de la predela o los temas vegetales que salpican las cartelas talladas.

A pesar de la insistencia del texto capitular, las ornamentaciones a punta de pincel se restringen a la parte curva de las hornacinas que cobijan al arcángel Gabriel y a San Jerónimo, así como a la moldura que individualiza los dos pisos del interior de los monumentales edículos que flanquean la calle mayor. La talla ornamental de frisos y pilastras, en su mayoría figurada, fue estofada y encarnada con suma delicadeza, realzando la labor del mazonero. Muchos elementos de la arquitectura —conchas, fondos de la talla, estrías o veneras— lucen un rico complemento polícromo a base de azul —campos del sotabanco—, rojo —fondos de los obeliscos— o, también de rojo combinado con el oro —intradós de las conchas en que rematan las tres hornacinas aveneradas del cuerpo.

Las imágenes de alabastro recibieron un delicado recubrimiento de color a base de oro mate grabado y suaves carnaciones que potencia los logros del maestro vasco. Preocupaba de modo especial a Gabriel Zaporta esta parcela del encargo, pues insistió varias veces a Ribera que su cometido no debía enmascarar, sino destacar, el del escultor.

Francisco y Jerónimo de Santa Cruz levantaron una gran portada de aljez en la capilla de acuerdo a un diseño preparado por el pintor Tomás Peliguet. La embocadura del recinto quedó enmarcada por un gran orden corintio elevado sobre pedestales de mármol negro de Calatorao en cuyos frentes se encastraron sendas cartelas de alabastro con inscripciones.

En vez de columnas encontramos pilastras con el frente dividido en tres hornacinas aveneradas con santas separadas por querubines y en la parte alta ángeles con las *arma Christi*. Sobre las pilastras descansa un entablamento fuertemente moldurado con bustos de los Santos Pedro y Pablo en los extremos y en el friso dos cartelas correiformes centrando un tarjetón con las armas del promotor. El detalle más original reside en el frontón curvo partido que cierra la fábrica, en cuyo interior sendos niños sostienen la heráldica. En el trasdós hallamos más figuras infantiles ligadas

por guirnaldas de flores y frutos. La decoración de las grandes pilastras recuerda a la de los soportes del banco del retablo. Constituye un trabajo en altorrelieve bastante minucioso, similar al grupo de la Anunciación que ocupa las enjutas del arco. Tanto el frente como los laterales de las jambas del último exhiben una rica ornamentación de trofeos con motivos muy variados que en los laterales alternan con hornacinas como las de la parte exterior.

La labor de los Santa Cruz, la saga de mazoneros de aljez más importante activa en Zaragoza a lo largo del siglo, tuvo repercusiones inmediatas. Cuando en 1574 el cabildo de la Seo erigió la portada de la capilla de Santa María la Blanca, expresó su deseo de que los pilares tuvieran tanto relieve como los de la capilla Caporta³⁸. Años más tarde, cuando Jerónimo Ferrer construyó la capilla del Nacimiento, sita justo enfrente de la de San Miguel, labró una portada imitando la que sufragara Gabriel Zaporta, si bien simplificando su rica ornamentación.

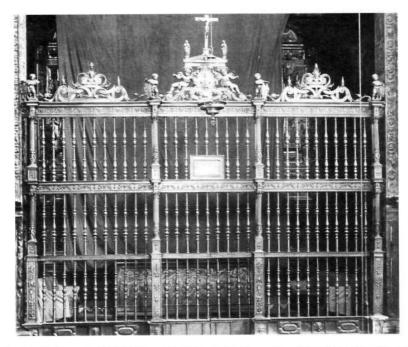
Su efecto se completa con la magnífica reja encargada a Guillén Tujarón días antes de la firma del contrato de la portada. En este caso el artifice bearnés debía tomar como pauta los rejados que él mismo había confeccionado para las capillas de San Bernardo y San Benito. Aunque el último ha desaparecido, el de la capilla del arzobispo ha sobrevivido casi en perfecto estado y permite evaluar el acusado parentesco que liga ambas piezas. Es de suponer que el cancel de la capilla del prelado se fundiera a partir de una traza del pintor Jerónimo Vallejo, coordinador del programa de dotación del recinto y autor en los años anteriores del diseño de otros de tanta relevancia como el de la Santa Capilla de Nuestra Señora del Pilar³¹ (1538) o el de la capilla de San Vicente de la Seo³⁵ (1539). Al parecer, en esta ocasión no se solicitó un dibujo a otro artifice, sino que la propia reja de la capilla de San Bernardo sirvió como prototipo, con la salvedad de que los dos tercios superiores de los pilares verticales serían sustituidos por columnas corintias.

Las similitudes entre ambas obras son evidentes, pero la reja de la capilla Zaporta es menos pesada que su modelo. Este hecho obedece a que en ella Tujarón distribuyó el espacio en tres calles de anchura casi igual, y aunque la central continúa siendo algo más estrecha, las diferencias resultan menos acusadas que en la capilla de don Hernando. Tampoco es ajena a esta impresión la colocación en los dos registros superiores de columnas corintias apoyadas en los pertinentes traspilares. Además, la reja del arzobispo ha perdido sus remates laterales mientras que los instalados en la de la capilla de San Miguel, todavía intactos, son de gran efecto plástico.

SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 254-255, doc. nº 209.

³⁴ ABIZANDA BROTO, M., 1915, p. 281

 $^{^{35}}$ Criado Mainar, J., 1992 (III), pp. 60-62, doc. n^{α} 7.







Catedral de Zaragoza. Capilla de San Miguel. Rejado. (Fotos Archivo Mas).

Hay que destacar la notable calidad de la labor desarrollada por el bearnés, uno de los rejeros más notables del Renacimiento español, aun a pesar de que no se prodigó en exceso en este tipo de piezas. La delicadeza con que fundió los relieves ornamentales parece propia de la mano de un platero. No obstante, al contrario de lo que sucede en el retablo, no ofrece la sensación de recargamiento excesivo. Tal y como exige el contrato, el vocabulario ornamental de los frisos y pilares es el característico del momento, en la línea del utilizado en otras partes de la capilla. Tan sólo desconcierta el que los dos registros superiores no quedaran unificados por medio de un solo orden, como se haría poco después en la reja del coro del Pilar, siguiendo el proyecto que había de servir también de pauta para las columnas de nuestra obra. En general, Tujarón ha otorgado a esta pieza un tratamiento más arquitectónico que el conferido a la de la capilla arzobispal. A este respecto cabe destacar que los dos primeros registros no están separados por medio de un entablamento, sino por una faja moldurada con una greca.

Vale la pena reseñar la influencia ejercida por el rejado de la capilla Zaporta sobre obras posteriores como el monumental cancel de la capilla Terrer, en Santa María de Daroca. Esta fábrica, virtualmente idéntica ya no sólo en su concepción sino en numerosos detalles a la de la metropolitana, fue confiada en 1605 al rejero Juan Blanco a partir de una traza elaborada por el escultor Juan Miguel Orliens.

Gabriel Zaporta mandó ejecutar al pintor italiano Pietro Morone una serie de frescos en los muros laterales que completan el fastuoso ambiente del recinto funerario a la par que constituyen el mejor conjunto de pintura parietal de todo el Renacimiento aragonés. La obra está documentada merced a un albarán datado en marzo de 1576 aunque se ha pretendido adelantarla hasta 1572, pues para entonces el pintor declaraba estar impidido de las manos, brazos y pies de una dolenzia llamada gota o puague, de manera que esta tullido en la cama³⁷. Pensamos que dicha circunstancia no obliga a modificar la cronología, pues el artífice ya había padecido antes esta enfermedad y con posterioridad a la recaída de 1572 siguió en activo. Así pues, parece más adecuado situar su materialización en torno a 1575, en un momento en que el retablo posiblemente aún no estuviera asentado.

En cada uno de los muros laterales se narran sendas historias en la superficie libre que deja el arrimadero de azulejos. En el lado del Evangelio se afrescó la Epifanía y encima, en el luneto de la bóveda, la Adoración de los Pastores. A la parte de la Epístola, los episodios de la Presentación de Jesús en el templo y la Visitación, adaptada al espacio curvo disponible. Las pinturas presentan un estado de conservación calamitoso, pues la humedad ha destrozado en gran medida el tercio inferior de los paneles

³⁶ Borrás Gualis, G. M., 1980, pp. 84-85, doc. nº 5.

³⁷ MORTE GARCÍA, C.,1988 (I), p. 233, doc. nº 175.

rectangulares. En la escena de los Magos hay que dar por perdida buena parte de la mitad derecha, mientras que en la Presentación ya se cubrió en tiempos la zona baja con una copia sobre lienzo. Además, los trabajos de restauración seguidos en el templo en los últimos años han agravado, si cabe, las condiciones ambientales de la capilla.

SAN VICENTE PINO³⁸ ya señaló la impronta del arte de Rafael tanto en la composición como en el dibujo de las pinturas, pero hasta fecha reciente no se ha remarcado su vinculación con las Estancias Vaticanas. MORTE GARCÍA³⁹ ha destacado los puntos de contacto existentes entre la Presentación y la Donación de Roma a Constantino, ejecutada entre 1520 y 1524 por Giulio Romano y Gianfrancesco Penni en la Sala de Constantino. En efecto, el grupo de figuras ideado por Morone para la zona inferior derecha reproduce el incluido en idéntico lugar por los discípulos del urbinés. Un detalle de este mismo sector corrobora que las fuentes del piacentino comprendían también otros ciclos pictóricos romanos. La canéfora situada en el segundo plano, junto a una columna, en la obra de Romano y Penni ha sido sustituida por una figura femenina con el brazo derecho extendido hacia adelante mientras que con el izquierdo sostiene una cesta sobre la cabeza. La dependencia de esta artificiosa muchacha respecto a la pintada por Francesco Salviati en su fresco de la Visitación (1538) de San Giovanni Decollato⁴⁰ es total.

Se ha insistido mucho en que las obras pintadas por Salviati y Jacopino del Conte en ese oratorio romano están influidas por Perino del Vaga, de modo especial por sus frescos de la capilla Pucci, en la Santa Trinità dei Monti. Este particular resulta manifiesto si comparamos la citada Visitación con el fresco del mismo tema de Perino de la referida capilla. Otro tanto hubo de acontecer con Morone, quien sin duda completó su formación a la sombra del maestro florentino. Ya hemos visto en las puertas de los retablos mayores de Paracuellos de Jiloca (ca.1552-1557) e Ibdes (1557-ca.1565) cómo micer Pietro estaba al corriente tanto de los ciclos miguelangelescos de la Sixtina como de los trabajos de Perino y sus seguidores en San Marcello y en la Santa Trinità. La capilla Zaporta corrobora este hecho puesto que el luneto con la Visitación traslada el Abrazo ante la Puerta Dorada de la capilla Pucci, parentesco que resulta más notable aún con el dibujo preparatorio del mismo conservado en la Albertina de Viena⁴¹. Incluso el personaje de espaldas colocado en la parte izquierda del segundo plano puede relacionarse con el plasmado en el fresco cesaraugustano de la Presentación.

Sin embargo, tal y como sucede con el Nacimiento de la Virgen de las puertas de Paracuellos, por encima de citas más o menos literales destaca el

⁸⁸ San Vicente Pino, Á., 1963, p. 115.

MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 185, nota nº 5, y p. 195, figs. 16 a y 16 b.

⁴⁰ FREEDBERG, S. J., 1983, p. 438, fig. 184. En la pintura de Morone la disposición de la figura original de Salviati ha sido invertida y ocupa la parte opuesta del fresco.

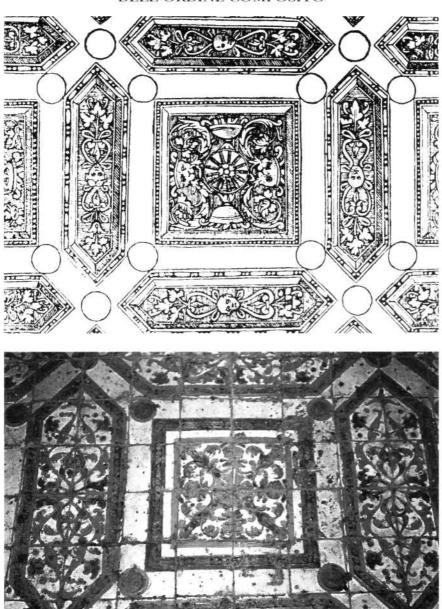
⁴¹ Bruenoll, M^a V., 1962, p. 332, figs. 8 y 9.





Catedral de Zaragoza. Capilla de San Miguel. Adoración de los Magos. Presentación. (Fotos Archivo Mas).

DELL'ORDINE COMPOSITO



Catedral de Zaragoza. Capilla de San Miguel. Detalle del pavimento y fuente gráfica. (Foto Mª Isabel Álvaro).

ambiente italiano recreado por el pintor. En proyectos como el que nos ocupa y otros como las pinturas murales del palacio Guarás de Tarazona o las inmensas sargas de retablos referidas, Pietro Morone ofrece su verdadera talla artística, tan difuminada en la pintura sobre tabla. Por ello, hemos de lamentar de modo especial la degradación de los frescos de la capilla Zaporta.

Resta efectuar una breve alusión a la plancha funeraria de don Gabriel. Sorprende que un panteón tan excepcional, que causó un fuerte impacto en la época y que sirvió como referente para la dotación de otros recintos funerarios en las siguientes décadas, haya reservado una posición tan modesta al enterramiento propiamente dicho. Es cierto que tanto el promotor como Sabina Santángel y los hijos del matrimonio fueron retratados en los frescos por Morone⁴², pero en este aspecto Zaporta se separa de los suntuosos hábitos tradicionales, acercándose a una solución más acorde con los nuevos usos de la época. A este respecto pueden mencionarse mausoleos como el de los vizcondes de Ebol, en la desaparecida iglesia de los predicadores de Zaragoza⁴³, o el ya citado de la familia Terrer, en la capilla de la Anunciación de Santa María de Daroca. En este último Martín Terrer también recibió sepultura bajo una plancha de bronce que reproduce su efigie, depositada en el centro de la capilla.

La lauda fundida por Hernando de Ávila en 1578 ha llegado a nuestros días en mal estado, pero ello no es óbice para remarcar que el rejero castellano hizo gala de una habilidad mucho más limitada que la que desplegó en la cancela metálica de la capilla de la Purificación de la catedral de Tarazona (ca.1555-1558).

También es preciso hacer referencia al revestimiento cerámico aplicado al recinto bajo los frescos de Morone y en el suelo. Tal y como advirtió SAN VICENTE PINO⁴⁴, está integrado por azulejos de cuenca o arista procedentes con certeza de los obradores de la localidad zaragozana de Muel. Los del arrimadero configuran un bello motivo de lazos de a ocho habitual en numerosos conjuntos aragoneses del Quinientos. Como remate luce un espectacular friso de grifos afrontados también muy común para esas fechas. Menos usual es el elegante motivo reproducido en el suelo, inspirado en una lámina del libro IV del tratado de Sebastiano Serlio⁴⁵. Hay que advertir que la referida lámina incluye además un segundo diseño que justamente coincide con el motivo desarrollado en el arrimadero de nuestra capilla. Este notable conjunto de azulejería, dañado por el paso del tiempo, ha sufrido de modo especial la incidencia de los trabajos de restauración que en la actualidad se siguen en el templo. De hecho, cabe dar prácticamente por perdidas las singulares losetas del suelo.

⁴² SAN VICENTE PINO, Á., 1963, pp. 115-116.

⁴³ CRIADO MAINAR, J., 1989 (I), pp. 316-325; CRIADO MAINAR, J., 1993 (II), p. 92.

SAN VICENTE PINO, Á., 1963, pp. 116-117 y lám. IV-5.

⁴⁵ SERLIO, S., 1990, lib. IV, f. LXXV; ÁLVARO ZAMORA, Mª I., 1976, pp. 182-183.

DOTACIÓN ARTÍSTICA DE LA CAPILLA SARASA (1570-1574)

CAPILLA DE LA TRINIDAD. CATEDRAL DE SAN PEDRO. JACA

Conocida ante todo por su magnífico retablo, la capilla de la Trinidad es una de las empresas artísticas más interesantes promovidas en Aragón durante el tercer cuarto del siglo ya no sólo por su dotación escultórica sino también por su cuidada arquitectura renaciente. A partir de los nuevos datos exhumados que ahora presentamos podemos reconstruir con bastante exactitud los pasos seguidos para su materialización.

La historia del recinto arranca —tal y como dio a conocer ARCO GARAY¹— del año 1569, cuando el matrimonio formado por Martín de Sarasa y Juana de Aranda manifestó por vía testamentaria su intención de edificar un ámbito funerario dentro de la Seo de Jaca, en el lugar que autorizara el cabildo. Este documento, firmado en Zaragoza el 17-v-1569 ante el notario Jerónimo Andrés, no se ha conservado, pero el dato aparece recogido en un codicilo dispuesto por la pareja en 1572.

A finales de 1570 Pedro Agustín, obispo de Jaca y Huesca, dispensaba la oportuna licencia a don Martín para construir y edifficar en la dicha Seu de Jacca, en la partida llamada la inbocacion de la Trinidad, que confronta con la capilla de Sancta Heurosia y con la pila de batizar, una capilla so la imbocacion de la Sanctissima Trinidad, o otra qualquiere imbocacion que al dicho Martin de Sarasa paresciere, dandole licencia, permisso y facultad de poder romper la paret de la dicha yglesia, y poner qualquiere retablo o retablos, y lampadas, y otras qualesquiere [ilegible] para la construccion de la dicha capilla.

Concretado este trámite, los promotores debieron iniciar las gestiones precisas para hacerse con los servicios de un maestro que la trazara y eje-

Según este autor —que no cita sus fuentes—, la capilla fue fundada el 17-V-1569 aunque no se empezó a labrar hasta 1572, habiendo sido ya concluida cuando tres años después el patrono entregaba rentas para su dotación (ARCO GARAY, R. del, 1921, p. 179, nota nº 1). Estos apuntes coinciden en lo sustancial con los que aquí aportamos.

A.H.P.H., Jerónimo Arguís, notario de Jaca, 1570, f. 97 v., (Jaca, 18-XI-1570).

cutara. No parece que llegara a existir un contrato público para este particular, pero cuando el 8-XI-1572 el matrimonio otorgó un codicilo mancomunado las obras habían principiado, pues hacen mención expresa a que se ha comencado de labrar dicha capilla, y se labra en ella. De hecho, lo redactaron para garantizar la provisión de los fondos precisos para llevar a término los trabajos en el caso de que alguno de ellos muriese antes. Así, estipulaban que la dotación se financiaría de sus bienes comunes, de tal modo que la capilla se acabe y ponga en toda perfiction conforme a la traca y a nuestra intencion, contemplándose el aporte de caudales tanto para el retablico para dicha capilla como lo demas que se offresca en ella, sin partir la mano della fasta que sea acabada³. Fue entonces cuando decidieron que la invocación principal sería la Santísima Trinidad, corroborando lo que en la carta de concesión se contemplaba ya como posibilidad. Junto a ésta se admitieron en calidad de cotitulares las de San Martín y el Ángel Custodio.

Martín de Sarasa debió fallecer poco después, dado que cuando a finales de noviembre el cantero Juan de Landerri suscribió un primer albarán público por valor de 20.284 sueldos por razon de la obra rebiesa ya en su capilla se hizo constar la desaparición del fundador!.

La siguiente alusión, contenida en el testamento de Juana de Aranda, nos informa de que para octubre de 1573 el recinto estaba casi ultimado⁵. A continuación entregó al escribano un codicilo con diversas cláusulas relativas al mismo, entre otras la institución de una capellanía sostenida con un censo de 12.000 sueldos de propiedad y 600 de renta anual. El documento refiere que, según el codicilo del matrimonio datado el 8-XI-1572, se habían reservado 40.000 sueldos del patrimonio conyugal para su construcción y dotación artística, a pesar de lo cual a la hora de presente no estan hechos ni acabados de hazer ni perfectionar dichos capilla y retablo, y temo de morirme antes que se acaben de hazer y perfectionar. Por este motivo estipuló que se tomaran de las pertenencias comunes del matrimonio todos aquellos dineros y bienes que paresçeran y seran bien vistos a los muy magnificos señores mossen Martin de Aysa, canonigo de la dicha Seo, y Orosia de Aranda, mi hermana y heredera, executores testamentarios mios... para que dicha capilla y retablo se hagan y [a]caben, y perfectionen. Mientras no se concluyera la empresa quedaría en suspenso el reparto de la herencia matrimonial⁶.

Es la primera ocasión en que se habla del retablo como una obra en proceso de ejecución y, al igual que sucediera con la fábrica de la capilla,

 $^{^3}$ – A.H.P.H., Juan de Xavierre mayor, notario de Jaca, 1571-1573, ff. 32-33 v., (Jaca, 8-XI-1572).

⁴ A.H.P.H., Jerónimo Arguís, notario de Jaca, 1572, f. 103 v.. (Jaca, 30-XI-1572). Seguidamente el maestro firmó una carta reconociendo que Juana de Aranda le había dado un total de 216 libras después de la muerte de su marido (*ibidem*, f. 103 v.) (Jaca, 30-XI-1572).

⁵ A.H.P.H., Tadeo de La Sala, notario de Jaca, 1573, ff. 39-46 v., (Jaca, 16-X-1573).

⁶ Ibidem, ff. 46 v.-50 v., (Jaca, 16-X-1573).

tampoco hay noticia de que se hubiera testificado un convenio ante notario para reglar su realización y establecer la modalidad de pago.

Doña Juana falleció poco después. Transcurridos ocho días desde la redacción del codicilo su cadáver fue reconocido a instancias de Jerónimo Lobés y Pedro Sarasa en el interior de la catedral de Jaca antes de su inhumación. Cuando el 3-xi-1573 Landerri recibió 27.716 sueldos para fin de pago de la obra [que] he fecho en la capilla, en la Seu de la presente ciudad, de los dichos quondam Martin de Sarasa y Joana de Aranda, la administración de los bienes de la difunta incumbía a su hermana Orosia. El cantero declaró haber cobrado 48.000 sueldos, incluidos los albaranes extendidos en vida de los patronos. A continuación se obligó a Orosia de Aranda y Pedro de Sarasa, herederos de aquéllos, en una cantidad idéntica que no podrían exigirle sino en caso que por tiempo de dos anyos de oy adelante contaderos que da y asegura la obra de dicha capilla, y en dicho tiempo de dichos dos años si hiziere ninguna raça o quiebra lo haya de remediar, todo a su costa excepto de gotas.

La misma jornada en que Landerri liquidó su intervención Juan de Anchieta, maçonero, natural de la provincia de Vizcaya y de presente residente en la ciudad de Jacca, manifestaba haber percibido hasta ese momento 221 libras 12 sueldos en parte de pago de la obra del retablo [que] yo hago en la Seu de Jacca [entre líneas: en la capilla] de los dichos quondam Martin de Sarasa y Joana de Aranda —doc. nº 88—. Cuatro meses después despachaba otro recibo por valor de 10.400 sueldos, los quales son por razon del retablo [que] yo he fecho en la capilla de la Trinidad de la dicha Seu de Jacca, y absolvía a los deudos de los fundadores de todo lo que yo podria pidir por lo que yo con mis criados habemos trebajado en dicha capilla de la Trinidad —doc. nº 91—. No queda claro si en la suma estaban comprendidos los 4.432 del primer albarán o si, en realidad, el maestro cobró un total de 14.832 sueldos.

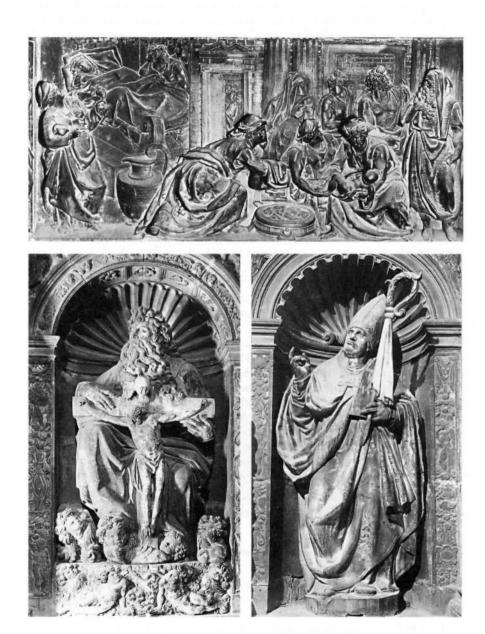
Durante el tiempo transcurrido entre las dos ápocas del escultor Landerri continuó trabajando en el recinto, pues al día siguiente de la expedición del finiquito por los honorarios de Anchieta, otorgó una nueva carta especificando que, en realidad, había ingresado 55.000 sueldos *por razon de la capilla de la Trinidad* [que] *yo he fecho en la Seu de Jacca, y de todo lo anuexo y conuexo adaquella*—doc. nº 92—. El documento no detalla el concepto por el que se le abonaron los 7.000 sueldos que median entre la primera liquidación y la definitiva.

El proceso de dotación artística de la capilla de la Trinidad denota una actitud excepcional por parte de los promotores, tanto en lo que respecta al celo desplegado para garantizar los fondos precisos para su total conclusión como en el cuidado puesto a la hora de seleccionar los maestros que la llevaron a cabo y que, sin duda, fueron los mejores posibles.

A.H.P.H., Juan Domec, notario de Jaca, 1573, ff. 107-108 v., (Jaca, 24-X-1573).

⁸ A.H.P.H., Jerónimo Arguís, notario de Jaca, 1573, f. 63, (Jaca, 3-XI-1573).

⁹ Ibidem, ff. 63 v. y 64, (Jaca, 3-XI-1573).



Catedral de Jaca. Capilla de la Trinidad. Retablo. Natividad de la Virgen. Trinidad. San Martín. (Fotos Archivo Mas).

Lo primero que llama la atención es la solución arquitectónica del recinto, pues frente a los habituales abovedamientos de tradición gótica hallamos aquí una armoniosa cúpula volteada sobre cuatro trompas angulares. A pesar de que arranca de una planta octogonal, tiene un desarrollo hemiesférico y su intradós está ocupado por casetones cuadrados muy sencillos que cobijan rosas doradas. La luz penetra a través de una airosa linterna rematada por un cupulín también casetonado. El único precedente conservado dentro de la arquitectura funeraria aragonesa es la capilla de los Reyes de la catedral de Huesca, cuya terminación confió en 1565 el chantre Tomás Fort al cantero Juan Buiso¹⁰. No obstante, la capilla Fort, privada de su linterna en fechas recientes, es un empeño de pretensiones más limitadas¹¹.

Para valorar en su justa medida el papel de la capilla Sarasa en la adopción de los usos constructivos al romano hemos de recordar que por las mismas fechas Gabriel Zaporta resolvió la cubierta de su capilla de San Miguel de la metropolitana —el más ambicioso empeño funerario aragonés del momento— con una bóveda de crucería estrella, si bien es cierto que cuando el mercader se hizo con la propiedad del panteón su fábrica debía estar ya en pie. Sólo a partir de los años ochenta se generalizaría el uso de la cúpula en la arquitectura funeraria aragonesa.

La falta de fuentes documentales sobre las circunstancias que rodearon la concepción de la capilla Sarasa imposibilita determinar la paternidad de su diseño. Sobre esta cuestión tan sólo podemos afirmar que el maestro siguió cierta *traza* de autor desconocido, mencionada por don Martín y doña Juana en su codicilo del 8-XI-1572¹². No hay duda de que la elección de Juan de Landerri (doc.1552-1584, +1584) constituyó un gran acierto. Martín de Sarasa conocía de primera mano la valía de este cantero pues, no en vano, en los años cincuenta había levantado el claustro de las benedictinas de Jaca por su mediación¹³. Aún no se ha estudiado en profundidad esta importante figura¹⁴, asociada a algunos de los proyectos de arquitectura e ingeniería hidráulica más destacados de Aragón en el tercer cuarto del Quinientos, pero lo que por ahora sabemos de su actividad previa no basta para asignarle con total fiabilidad la génesis del proyecto.

Ninguno de los textos exhumados alude a la construcción de la portada del recinto. En fechas recientes se ha sugerido la posibilidad de que

DURÁN GUDIOL, A., 1991, p. 173, nota nº 48.

Marias Franco, F., 1994, p. 67.

¹² Declaran que se ha comencado a labrar dicha capilla y se labra en ella, y que es su voluntad que se acabe y ponga en toda perfiction conforme a la traca y a nuestra intención (A.H.P.H., Juan de Xavierre mayor, notario de Jaca, 1571-1573, ff. 32-33 v.) (Jaca, 8-XI-1572).

¹⁸ A.H.P.H., Juan de Xavierre mayor, notario de Jaca, 1551-1554, ff. 323-323 v., (Jaca, 7-XI-1554) y 1555-1557, ff. 62-63, (Jaca, 7-XI-1555).

La única biografía publicada de Landerri -que, no obstante, sólo incluye parte de los datos conocidos sobre la actividad del maestro- es la de SAN VICENTE PINO, A., 1994, pp. 42-44.



Catedral de Jaca. Capilla de la Trinidad. Portada. (Foto Archivo Mas).

Guillem Salbán hubiera tomado parte en la ejecución de la arquitectura del retablo habida cuenta de su vinculación con Juan de Anchieta¹⁵ quien, como es sabido, accedió a la contratación de la imaginería del retablo Zaporta previsiblemente gracias a él. Esta hipótesis cuenta a su favor con argumentos de tanto peso como el nexo existente entre el retablo de la Trinidad y la arquitectura de la sepultura del obispo Baguer (ca.1567-1569), empresa a cargo del escultor balear —doc. nº 64— en la que la cooperación del maestro de Azpeitia parece irrefutable.

No obstante, si Salbán llegó realmente a colaborar en la dotación artística de la capilla, es más probable que lo hiciera en la portada. Este trabajo estaría en estrecha relación con las enseñanzas asimiladas durante sus años de permanencia en el taller conquense de Esteban Jamete y explicaría a plena satisfacción las diferencias formales que separan sus labores escultóricas de las del retablo. Tampoco hay que descartar la implicación de otros artistas, caso de Pascual Bengoechea, un imaginero avecindado en Zaragoza que residía de forma temporal en Jaca cuando en septiembre de 1571 ajustó los servicios de Domingo Arizaga¹⁶.

Por desgracia, las dos obras documentadas con esculturas del Mallorquín no bastan para definir su estilo como imaginero, dado que tanto en el retablo Zaporta como en la arquitectura del monumento Baguer —la cama y el yacente corresponden a Juan Rigalte— requirió a Anchieta para afrontar este cometido. Menos sabemos aún de Bengoechea, pues hasta el momento no se ha podido documentar ninguna obra suya.

La arquitectura de la portada guarda un estrecho parentesco con la de la tumba del obispo de Alghero. La principal variación se sitúa en la zona superior, pues el frontón triangular ha dejado paso a un remate semicircular ligeramente abocinado, presidido por un ostensorio con un grupo de Nuestra Señora y el Niño. Los laterales los ocupan escudos heráldicos y tarjas con inscripciones ahora casi perdidas. Sobre el entablamento reposan tres figuras sedentes de la Justicia, la Fortaleza y la Prudencia, réplicas de los evangelistas que ocupan idéntica posición en el retablo. El friso principal luce una decoración menuda a base de cartelas correiformes con bustos alzadas por niños, peor resuelta que los motivos tallados en el frente de las pilastras que soportan el arco de acceso y en la rosca del mismo. Lo más notable de esta zona son los elegantes relieves de la Caridad y la Templanza de las enjutas.

En el interior de las jambas se sitúan frente por frente dentro de hornacinas la Fe y la Esperanza, imágenes rebosantes de energía en más de tres cuartos de relieve. En el resto del intradós hay cartelas de cueros recortados sostenidas por niños. La de la clave incluye la heráldica de los

BUSTAMANTE GARCÍA, A., 1994 (I), p. 62.

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







Catedral de Jaca. Capilla de la Trinidad. *Portada. Fe. Esperanza. Intradós del arco.* (Fotos Jesús A. Orte).

promotores mientras que las otras alojan bajorrelieves de la Huida a Egipto y la Visitación —bajo la Fe y la Esperanza—, la Epifanía, la Matanza de los Inocentes y dos ángeles con las *arma Christi*.

En el arco de ingreso se aprecia la intervención de dos artistas, ninguno de los cuales puede ser identificado con Anchieta. Al primero, de formación romanista pero de formas menos rotundas que el de Azpeitia, hay que asignar las figuras añadidas a la portada —el grupo de Nuestra Señora y los bultos de la Justicia, la Fortaleza y la Prudencia— y la Esperanza. La Caridad, la Templanza, la Fe y la decoración del intradós del arco y los motivos aplicados sobre otras partes de la arquitectura obedecen a una concepción estilística menos avanzada en la que la influencia de Miguel Ángel juega un papel menos decisivo.

En el trabajo de este segundo maestro pueden rastrearse puntos de contacto con las obras de Esteban Jamete, ya no tanto en los repertorios ornamentales —pues, como era de esperar, en este aspecto nuestra portada es más avanzada— como en los arquetipos figurativos y en el modo de articular la decoración dentro del marco arquitectónico. Así, la Caridad y la Templanza recuerdan a las virtudes del arco de la capilla de Santa Elena (1548) de la catedral de Cuenca, mientras que el intradós del arco jaqués recurre a una ordenación similar a la del que da acceso al claustro catedralicio conquense¹⁷ (ca.1546-1550). En nuestra opinión, estos hechos hacen plausible la participación de Guillem Salbán en la fábrica de la portada de la capilla Sarasa.

A juego con la clasicista arquitectura del recinto se concibió la del retablo. No deja de sorprender que en esta ocasión la notable labor de corte miguelangelesco desarrollada por Anchieta tenga como soporte una estructura derivada del Primer Renacimiento aragonés, en la que se echan de menos los recursos plásticos esgrimidos por los maestros romanistas¹⁸. Una vez más, carecemos de información para fijar de modo inequívoco la autoría de la traza, en absoluto atribuible al de Azpeitia, y que, como ya se ha dicho, ha sido asignada en fechas recientes al Mallorquín¹⁹.

El retablo responde al modelo en tríptico²⁰, empleado con profusión durante todo el siglo para piezas destinadas a capillas particulares. Consta de sotabanco, banco de tres casas, y cuerpo rematado en ático. Como es habitual, el banco ha sido planteado como basamento del único piso del

¹⁷ ROKISKI LÁZARO, Mª L., 1985, pp. 152-153 [capilla de Santa Elena] y pp. 146-149 [portada del claustro]; TURCAT, A., 1994, pp. 184-186 y p. 288, figs. 280-281 [capilla de Santa Elena], y pp. 170-176 y pp. 269-273, figs. 218-235 [portada del claustro].

La caracterización del retablo romanista ha sido objeto de análisis en fechas recientes por García Gainza Mª C., 1987-1988-1989, pp. 85-98.

BUSTAMANTE GARCÍA, A., 1994 (I), p. 62.

SERRANO GRACIA, R., et alt., 1992, p. 197.

cuerpo, articulado en tres calles por medio de un poderoso orden corintio prolongado en la arquitectura del ático que concluye en frontón triangular.

El lenguaje decorativo aplicado al cuerpo del retablo conecta con la tradición aragonesa de la década anterior. El friso luce un bello motivo de niños aupando cartelas con cabecitas de ángeles en los extremos, mientras que en el frente de las pilastras de las hornacinas aveneradas se tallaron trofeos con cabezas de ángeles, guirnaldas de frutas, cartelas y niños, de composición similar a los del retablo del Rosario de Almudévar (1567-ca.1571) o el de San Miguel de la metropolitana (1569-1571). Muy interesantes son las jugosas láureas que rodean los bustos de los Santos Pedro y Pablo en las casas laterales y que, en opinión de GARCÍA GAÍNZA21, acusan la influencia del retablo de San Miguel del mismo templo²² (1521-1523). La innovación no radica tanto en el vocabulario como en el tratamiento que se le ha dado. Estos motivos están trabajados con el mismo esmero que las esculturas de bulto y participan de idénticas características de estilo. Llaman la atención los ignudi de la casa mayor, con una anatomía de acusada volumetría que incide de modo especial en la valoración de las musculaturas. Se advierte un marcado predominio de las figuras frente a las labores menudas y da la impresión de que la decoración ha sido manejada desde la perspectiva de un imaginero.

En el ático la escultura ornamental se reduce al máximo, mientras que en el banco ha desaparecido por completo, opción de carácter restrictivo que supone una novedad en el panorama aragonés. Para finalizar, en el frente del sotabanco campean sendas parejas de escudos con las armas de los fundadores dentro de cartelas de cueros recortados.

La imaginería del retablo de la Trinidad ha disfrutado de un gran predicamento desde que CAMÓN AZNAR²³ la catalogara entre la producción de Anchieta. A partir de entonces todos los estudiosos del maestro vasco han incidido en el grupo titular, considerando al Padre Eterno como una recreación del Moisés de Miguel Ángel. Este modelo figurativo, que resume la posición estética defendida por el de Azpeitia, es uno de los más habituales en su arte y cuenta con numerosos paralelos. Situado a la parte de la Epístola, San Martín es una de las imágenes de más calidad del conjunto. El patrón epónimo del fundador adopta un calculado contraposto y dirige sus ojos al grupo principal, como si intentara guiar la mirada del espectador hacia él.

Los encasamentos del banco contienen tres bellos relieves con la Visitación, el Nacimiento de la Virgen y la Predicación del Bautista. Si en este último Anchieta muestra una puesta en acción de cuatro personajes dentro de una típica articulación romanista que incide en la presentación de las figuras en actitudes variadas, en el primero hace gala de lo aprendido

GARCÍA GAÍNZA, Mª C., 1988, pp. 445-446.

ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 101-102; CALVO ESTEBAN, R., et alt., 1986, pp. 402-404.

²³ CAMÓN AZNAR, J., 1990, pp. 67-71. Este autor formalizó el primer y más completo estudio sobre el retablo.

en el taller de Juan de Juni²¹. En el Nacimiento de Nuestra Señora Anchieta suma a su estilo poderoso y heroico una enorme carga emotiva que comunica a través de una bella y armoniosa composición rica en planos, volúmenes y matices que trae a la memoria el exquisito panel consagrado al Nacimiento del Precursor en el retablo de Tafalla²⁵.

A pesar de todo, la calidad de las imágenes del retablo de la Trinidad se sitúa por debajo de los relieves y esculturas de bulto ejecutados por Anchieta en la metropolítana. No obstante, algunos de los planteamientos desarrollados en el conjunto jaqués habían de jugar un papel de superior peso en la configuración del estilo maduro del escultor²⁶. No extrañan las dificultades que los conservadores maestros aragoneses experimentaron para asimilar los radicales cambios introducidos por el de Azpeitia en la primera mitad de la década de 1570, por los años en los que, sin duda, se estaba levantando el retablo mayor de Alquézar (ca.1572-1580).

El retablo de la Trinidad, tallado en piedra caliza, fue policromado en fecha poco posterior a su conclusión²⁷. Aunque este complemento ha llegado a nuestros días muy deteriorado —como suele acontecer con los conjuntos pétreos sometidos a este tratamiento— todavía subsisten restos significativos en muchas partes del mueble que testimonian la delicadeza de su aplicación.

Tanto los rostros y manos de las imágenes de bulto como los niños distribuidos por la mazonería recibieron las habituales carnaciones, mientras que los campos de los frisos y pilastras fueron dorados, creando bellas tramas de naturaleza geométrica. Sobresalen, entre otros temas, los punteados del cuerpo y los rombos que cubren los fondos de las casas del banco. En la actualidad la zona baja mantiene el repertorio de mayor interés. Las figuras que pueblan los compartimentos de la predela visten ropajes matizados con motivos vegetales muy variados. La falta de labores talladas en el entablamento queda suplida con labores de oro aplicadas a punta de pincel a base de temas florales.

No ha sido posible exhumar ningún dato documental relacionado con el complemento pictórico de este gran conjunto de escultura, del mismo modo que carecemos de noticias relativas a la confección del rejado que clausura el recinto. La realización de esta sencilla fábrica de metal, compuesta de barrotes torcidos de hierro unidos en sentido horizontal por fajas muy rudimentarias, tampoco debió retrasarse en exceso de las fechas en que se materializó el resto de la dotación artística de la capilla.

Tal y como va destacó ibidem, pp. 68-69.

²⁵ Cabezudo Astráin, J., 1948, pp. 277-292.

²⁶ ÁLVARO ZAMORA, Mª I., 1993, p. 126.

Según Camón Aznar, 1990, p. 68, en el ático existe una inscripción que data la obra en 1578 y que, tal vez, pudiera estar referida al dorado. Los efectos de la humedad, patentes en el remate –al igual que en otras partes de la máquina– nos han impedido comprobar este aserto.

DOTACIÓN ARTÍSTICA DE LA CAPILLA MEZQUITA (1570-1579)

CAPILLA DE SAN MARTÍN. CATEDRAL DE SANTA MARÍA. TUDELA

Tanto por su planteamiento como por los artistas que colaboraron en ella, la capilla de San Martín de Tudela debe considerarse como una empresa de raigambre aragonesa. Para su dotación Martín de Mezquita, tesorero de la catedral de Tarazona, concibió un ambicioso plan que combinaba soluciones puestas en práctica en la sede episcopal durante los años precedentes con la participación de uno de los más destacados maestros del pincel radicados en la zona en la década de 1570.

No sabemos si don Martín albergó la esperanza inicial de que la capilla acogiera su propio enterramiento, pero lo cierto es que llegado el momento decidió que su cuerpo fuera depositado bajo la portada septentrional de la Seo turiasonense, edificada a sus expensas a partir de 1577 —docs. núms. 97, 101 y 102—. En cualquier caso, la hipótesis parece poco factible, puesto que la licencia que le otorgó el cabildo de Santa María sólo refiere que allí descansaban sus padres y otros parientes, no mencionando la eventualidad de futuros sepelios.

El 28-VII-1570 se le autorizaba a renovar la capilla de San Martín, situada en el brazo Norte del crucero. En ella, ocupada en parte por la obladería y la aceitería, tenían su sede las fuentes bautismales del templo. El tesorero trasladaría a su costa estas oficinas al lugar que se le indicara y erigiría un pequeño recinto frente a la capilla para asentar una nueva pila bautismal, cuya confección también asumió. Por último, debía entregar unos candelabros de plata a la sacristía, comprometiéndose a instituir diversas fundaciones por los difuntos de su familia que reposaban allí. A cambio, los canónigos le concedieron permiso para remozar la fábrica del recinto y construir sobre él un cimborrio. Asimismo el propietario edificaría una pequeña sacristía con sus calajes, encargaría un nuevo retablo, decoraría las vidrieras y cerraría el espacio con un rejado de hierro. El 8-II-1599 los

miembros del cabildo firmaban una escritura pública a favor de Gaspar de Mezquita, heredero de don Martín, por entonces ya difunto (+1592), reconociendo que éste había cumplido con todo lo estipulado¹.

Aún había de transcurrir un año desde la obtención del permiso para que el tesorero pusiera manos en la empresa. En el verano de 1571 suscribió un contrato para la decoración de la capilla con el pintor de Tarazona Jerónimo Amigo —doc. nº 80—, artifice documentado en la ciudad episcopal al menos desde 1556 y, con probabilidad, ya en 1548², pero sin otras obras conocidas. No obstante, el hecho de que se le solicitara una recreación de la capilla Talavera (1551-1558) parece sugerir algún tipo de vínculo con Alonso González, su versátil autor. Para colmo de desgracias, los últimos vestigios de este trabajo se suprimieron en la década de 1930 para devolver al recinto su aspecto medieval³.

Es presumible que para 1571 el tesorero hubiera abandonado la idea de cubrir el ámbito con un cimborrio similar al de la capilla de la Purificación de la catedral de Tarazona en beneficio de una bóveda de apariencia estrellada que imitara la del primer tramo de la capilla mayor de este templo, también remodelada por González (1562-1564) —doc. nº 50—. Amigo había de bocelar el crucero gótico para conferirle una morfología más vistosa. También labraría un gran florón para la clave con su tajador y balaustres, identificado con las armas del promotor y otras doze o trece llabes doradas de la proporcion y medida que respondan a la mayor, como estan en el cruzero primero de la capilla mayor de Tarazona. En las paredes laterales ejecutaría una rica decoración concebida como un gran entablamento desplegado bajo los arranques de la bóveda. Tanto el arquitrabe como la cornisa se dorarían, mientras que el friso contendría doze apostoles pintados de blanco y negro y alcachophas doradas, con la compusition del Credo, y como estan en la capilla del chantre Talabera.

En el frente de la portada se aplicaría una ornamentación muy sencilla formada por diversas molduras a modo de entablamento a la altura del arco, mientras que engalanaría el intradós de éste con un artesonado similar al de la capilla Talavera. También era responsabilidad de Amigo la decoración al óleo de la vidriera del óculo sito enfrente del recinto, en el muro occidental del crucero. Por todo ello, el comitente prometió abonarle 5.000 sueldos en cuatro plazos iguales. No hay noticias sobre la fecha de finalización de la labor.

CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 65-67, doc. IV.

² En 1548 aparece un personaje de ese nombre, hijo de Pedro Amigo, aunque no se detalla su profesión (A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1548, ff. 291-291 v.) (Tarazona, 12-X-1548). En 1556 Jerónimo Amigo, pintor, firma como testigo en un documento (A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1556, f. 45) (Tarazona, 22-1-1556). En 1558 consta Jerónimo Amigo, pintor, hijo de los difuntos Pedro Amigo y Catalina Cervera (A.H.P.T., Juan de Marquina, 1558, ff. 6 v.-9 v.) (Tarazona, 6-1-1558).

³ Por entonces se eliminó lo que aún quedaba de la portada (CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, p. 58).

La siguiente fase de la dotación corresponde ya a finales de 1576, cuando el tesorero ajustó la confección del rejado que clausura el ámbito con el cerrajero Hernando de Ávila y su hijo homónimo en unos términos que ignoramos al haberse perdido el tenor dispositivo del concierto⁴. El cancel quedó concluido antes de julio de 1577, pues por entonces Ávila presentó un requimiento sobre el pago de los derechos del general por su transporte a Tudela que, al parecer, le exigía el aduanero cuando ya los había satisfecho su cliente⁵. Hay que suponer que también en este caso el punto de referencia lo proporcionara el rejado de la capilla Talavera, realizado sin duda por el mismo maestro ca.1555-1558.

En julio de 1577 don Martín dio un paso más en su proyecto al encargar el retablo en blanco al escultor de Tarazona Bernal del Fuego. Este debía entregar el mueble, de tamaño suficiente para llenar todo el frente de la capilla, en un período de diez meses. A cambio le satisfaría 4.000 sueldos en cuatro fracciones de idéntico importe —doc. nº 95—. El modelo a imitar era el mayor de la parroquial de San Miguel de Tarazona, cuya estructura lígnea asumiera en 1558 Martín de Ahumel —doc. nº 38—, con las únicas diferencias de la iconografía de la casa principal y la sustitución del sagrario por un tablero para pintar en el centro del banco. Tampoco en esta ocasión el promotor consiguió un trabajo de la misma calidad que la pieza utilizada como referente, pues la capacidad técnica del menor de los Fuego estaba por debajo de la de Ahumel.

Algo más de suerte tuvo el tesorero con el responsable de las labores de pincel. Por esas fechas vivía a caballo entre Tudela y Zaragoza uno de los dos pintores de nombre Pedro Pertús y con él se avino el eclesiástico⁶. A juzgar por su parecido con los tableros conservados en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza procedentes del retablo de Santa Apolonia de la iglesia de San Lorenzo de la capital, contratado en 1576 con el hermano menor⁷, el elegido hubo de ser éste.

Para entonces el retablo ya estaba asentado en blanco, pues se acordó que don Martín lo hiciera desparar al maestro que lo a echo, que lo hara mejor por su mandado, y si por algo se gastare que se adobe. Y al asentar, el dicho maestro que se halle, porque todabia lo tratara mejor el que lo ace que no otro extraño. Pertús se obligó a confeccionar los ocho tableros del mismo con las historias que le fueran indicadas, a llevar a cabo íntegramente el dorado y estofado de los componentes lígneos y a ejecutar las puertas —por desgracia perdidas—. Por todo ello recibiría 350 libras en tres plazos. Urgía al comitente

⁴ A.H.P.T., Juan López de Lobaina, registro de 1576-1577, s. f., (Tarazona, 31-XII-1576). Falta el texto dispositivo del contrato.

A.H.P.T., Francisco Planillo, 1575-1577, ff. 365-366 v., (Torrellas, 26-VII-1577).

⁶ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 62-64, doc. II.

ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 67-68

ver ultimado el recinto dado que tan sólo concedió siete meses al maestro para completar su labor, un período de excepcional brevedad que, además, éste respetó de modo escrupuloso, puesto que el 17-VII-1579 ambos resolvían la capitulación dándose mutuamente por satisfechos."

Como indicamos, nada subsiste de la decoración solicitada en 1571 a Jerónimo Amigo. Para imaginar su aspecto resulta imprescindible contemplar la, por lo demás, muy deteriorada capilla de la Purificación de la Seo de Tarazona, cuyas grisallas con apóstoles sirvieron de pauta. Además, en fecha reciente el cabildo de Santa María mudó el retablo a otro emplazamiento dentro del templo, en concreto al muro de los pies de la nave del Evangelio, por lo que en la actualidad la gran verja de hierro es el único elemento que subsiste *in situ*.

Es obvio que, como sucede con el resto de la dotación plástica del recinto, en el ánimo de don Martín estaba emular el rejado con que el chantre Talavera había mandado cancelar su capilla, una pieza que noticias indirectas permiten adjudicar a Hernando de Ávila el Viejo. Cabe pensar que el elevado costo económico de una estructura de metal tan lujosa forzó al tesorero Mezquita a contentarse con una de pretensiones más modestas. Así, los balaustres cincelados de Tarazona han dejado su plaza en Tudela a barras torcidas, del mismo modo que se ha suprimido la faja que separa la zona baja del orden principal. Además, tanto el arquitrabe como la cornisa del entablamento superior presentan un molduraje menos elaborado que el de la pieza supuestamente utilizada como referencia. La simplificación afecta también al motivo repujado en el friso.

La reja de la capilla de San Martín prescinde de los animales fantásticos que en la de la Purificación sostienen la tarja de armas del promotor en favor de un róleo muy elemental. Amén del friso, el único detalle ornamental que anima el cancel son los estípites de madera engarzados en los dos pilares circulares de orden corintio sobre los que giran las puertas. En conjunto, esta obra recuerda más a las rejas realizadas por Ávila para las capillas de Nuestra Señora del Rosario de Caspe (1561) —doc. nº 43— y del Nacimiento de Monzón (1561-1562) —doc. nº 45—, hoy perdidas, pero cuyo planteamiento general podemos imaginar a partir de las descripciones contenidas en sus respectivas capitulaciones.

La parte más notable de la dotación de la capilla Mezquita es, sin duda, el retablo. El contrato con Bernal del Fuego resulta tajante por lo que respecta al modelo estructural a seguir, que no era otro que el titular de San Miguel de Tarazona. El escultor se atuvo a los deseos del comitente y confeccionó un mueble cuya arquitectura podemos tildar de conservadora para la fecha, sobre todo si pensamos que en ese mismo año se ajustaría el de la Asunción de Nuestra Señora de Valtierra —doc. nº 96.

⁸ Castro Álava, J. R., 1944, pp. 64-65, doc. III.



Catedral de Tudela. Retablo de San Martín. (Foto Jesús A. Orte).

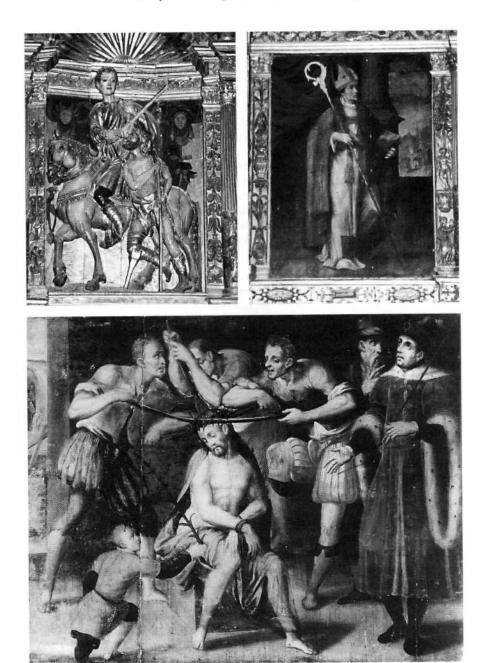
Como era de esperar, el maestro manifestó una actitud menos servil en la talla ornamental. El retablo turiasonense exhibe un completo vocabulario de naturaleza belifontiana a base de trofeos con panoplias militares y cartelas de cueros recortados sostenidos por niños. En Tudela estos motivos conviven con otros más naturalistas formados por róleos vegetales y trofeos de frutas tanto en composiciones verticales como horizontales que contienen niños, estípites e, incluso, diminutas hornacinas con santos que recuerdan obras zaragozanas poco anteriores, como la portada (1570) de la capilla Zaporta. Bernal aplicó un repertorio muy variado en el que conviven temas característicos de las dos décadas anteriores con otros más novedosos que hacen acreedor a este trabajo de una estimación favorable aun a pesar de su ejecución poco feliz.

Es en este último aspecto donde el artífice evidencia de modo más patente sus limitaciones. Al igual que sucede con las grandes figuras de bulto que talló en la portada catedralicia de Tarazona, los relieves del retablo de San Martín denotan una comprensión escasa del volumen y una deficiente articulación de los sistemas proporcionales. Pese a la correcta disposición de los pliegues, éstos ocultan más que sugieren las anatomías a las que se sobreponen.

Mejor consideración merecen las labores de pincel aplicadas por Pedro Pertús menor sobre esta fábrica lígnea. Bajo su responsabilidad quedó tanto la ejecución de las tablas como la de su exquisita policromía, una de las más interesantes labores de este género acometidas en la zona durante la década de 1570.

El banço cobija las acostumbradas escenas de la Pasión —aquí la Oración en el huerto, la Piedad y la Coronación de espinas- mientras que las calles laterales del cuerpo están consagradas al titular, San Martín de Tours, y a San Martín I papa, los santos epónimos del promotor. En el piso noble el maestro efigió a estos eclesiásticos dentro de un marco monumental que en ambos casos se abre en el fondo hacia un exterior de intensa luminosidad en el que tienen lugar otros tantos sucesos. La elegante y grave figura del prelado domina la aparición en sueños al propio santo de Jesús cubierto con la media capa que él había cedido a un pobre en Amiens. Haciendo pendant, el fondo de la estancia que ocupa el sumo pontífice comunica con una capilla en la que él mismo celebra la misa, justo en el instante en el que el hexarca Teodoro se dispone a apresarlo. Las tablas del ségundo piso acogen las escenas de la muerte del pastor de la Iglesia de Tours y la comparecencia de Martín I ante el emperador Constante II en Bizancio a causa de la disputa de la doctrina monotelista que motivaría su condena a muerte, finalmente conmutada por el destierro a Crimea. Completa el conjunto el usual Calvario instalado en el ático.

Tal y como se ha indicado, las coincidencias de estilo entre estas tablas y las cuatro conservadas del retablo de Santa Apolonia, debidas al menor



Catedral de Tudela. Retablo de San Martín. Grupo titular. San Martín de Tours. Coronación de Espinas. (Fotos Jesús A. Orte).

de los Pertús, no permiten albergar dudas respecto a la paternidad común de todas ellas. Sin embargo, las pinturas navarras manifiestan con superior claridad los componentes de la particular manera del maestro.

Los códigos figurativos empleados por el artífice emanan de la plástica aragonesa del Pleno Renacimiento, como advirtió ANGULO ÍNIGUEZ⁹, pero la paleta deriva de la tradición veneciana, introducida en estas regiones por Rolán Moys. Pertús gusta de servirse de una gama de tonalidades muy saturadas, con marcado predominio de rojos, verdes y anaranjados, a la que añade de modo sistemático un acusado sentido del claroscuro que delimita en casi todas sus pinturas zonas muy contrastadas de luz y sombra. Las composiciones, aunque correctas, pecan de elementales, razón por la cual el artífice recurre a un exceso de gesticulación para crear un cierto efecto escenográfico que no alcanza por medio de las figuras. Algunos autores¹⁰ han señalado sus limitaciones en la plasmación de los rostros algo que, en nuestra opinión, no ha de tomarse como una carencia capital.

Las tablas que flanquean el grupo titular de bulto evidencian un buen conocimiento de las convenciones en boga en la retratística hispana del último tercio del siglo. Tanto el prelado como el papa están representados con el decoro propio del momento, dentro de interiores oscuros que tienen por objeto ayudar a su monumentalización, contando como único apoyo con una columna o un fragmento de arquitectura de los que penden cortinajes recogidos para mostrar los sucesos que acaecen en el fondo. Merece la pena incidir en el interés del artífice por la figuración de estos segundos planos narrativos, un recurso reiterado en las cuatro tablas del cuerpo y que, por tanto, resta variedad compositiva a la obra. Más tradicionales son sus fuentes en las pinturas del banco, dado que ninguno de los temas seleccionados aporta variaciones reseñables con respecto a los usos iconográficos consolidados a lo largo del segundo tercio del siglo.

Las pinturas de Tudela tienen un tratamiento del espacio más satisfactorio que las del retablo de Santa Apolonia de Zaragoza. En este aspecto sobresale el Getsemaní —muy próximo al ideado por Pietro Morone ca.1570 en San Miguel de Tarazona—, con una mensurada gradación de planos hacia la lejanía merced a una hábil alternancia entre espacios llenos y vacíos.

No debe olvidarse el hecho de que las dos obras documentadas que conservamos de Pedro Pertús *menor* datan de la etapa final de su carrera. Hubiéra sido de interés conocer alguno de sus trabajos tempranos para poder apreciar su evolución. A la vista de los datos disponibles hay que considerarlo como un pintor avanzado para esas fechas, cercano a los postulados defendidos por otros artífices activos en Aragón en el tramo final

ANGULO ÍNIGUEZ, D., 1954, pp. 334-335.

GARCÍA GAÍNZA, Mª C., et alt., 1980, pp. 253-255.

de la centuria. Como Silvestro de Estanmolín o Felices de Cáceres, con quienes, a no dudar, hubo de mantener algún tipo de relación profesional, formaba parte de la escuela creada en torno a Rolán Moys a raíz de su aparición en la escena pública aragonesa ca.1570. Sus limitaciones figurativas y compositivas quedan ocultas tras la aplicación de unos principios artísticos de gran sencillez, que parecen huir de lo difícil como mejor vía para evitar el error.

Tal vez la parcela de superior nivel sea la policromía, en la que Pedro se muestra como un consumado especialista en el siempre difícil arte de la decoración a punta de pincel. Todo el mueble está dorado y las labores de talla ornamental que cubren frisos, pilastras, tercio inferior de las columnas y falsos guardapolvos han sido enriquecidas a base de entonaciones polícromas muy matizadas que traen a la memoria los logros de Morone en el retablo mayor de Fustiñana (1569). Sin embargo, en Tudela esta técnica convive con el esgrafiado de la talla figurativa de los soportes, de gran riqueza iconográfica, y de las figuras relevadas en el frente del basamento de las columnas, a la altura del banco.

Bernal de Fuego dejó sin tallar la moldura del basamento del cuerpo, los frisos del banco y los laterales de los intercolumnios que separan las tres casas de la última zona ofreciendo al pintor la oportunidad de recubrirlos con motivos a punta de pincel que imitan las labores propias del mazonero, extendidos también al sotabanco, donde emplazó dos soberbias cartelas de cueros recortados a ambos lados del altar.

La importancia de este trabajo, que en algunos aspectos supera al de Juan de Ribera *mayor* en el retablo de la capilla Zaporta (1569-1576), ha sido puesta de relieve en fechas recientes por ECHEVERRÍA GOÑI¹¹, que pasa revista exhaustiva tanto al vocabulario —a base de cartelas correiformes que alojan figuras— como al repertorio técnico usado por el artífice. Destaca la representación de máscaras con diademas correiformes en el fondo de la hornacina principal —cercanas a los modelos de Cornelis Vos— y la plasmación a punta de pincel de las virtudes cardinales dentro de cueros recortados integrados en composiciones *a candelieri* en las caras laterales de los pedestales del banco.

El estudio de la capilla Mezquita resulta fundamental para comprender el desarrollo del arte funerario en las comarcas del Moncayo a lo largo del tercer cuarto del siglo XVI. A pesar de haber llegado a nuestros días privada de una parte destacada de sus componentes plásticos primitivos, demuestra la influencia ejercida por la capilla de la Purificación de la catedral de Tarazona en la configuración del gusto de los más destacados mecenas de la zona en los años inmediatos a su erección. Como se ha señalado, el tesorero Mezquita intentó recrear en Santa María de Tudela

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., 1990, p. 288.

el recinto de la sede episcopal, imitando su decoración parietal e, incluso, en un primer momento, también su extravagante arquitectura.

Del mismo modo, el proceso seguido en su dotación es de gran interés para establecer el modo de actuación en los no documentados trabajos de la capilla Talavera. El contrato rubricado por Martín de Mezquita con Jerónimo Amigo o el firmado en 1564 por Bernardino García con el propio Alonso González para el fallido ornato de la capilla de San Antonio de Padua —doc. nº 54—, en San Francisco de Tarazona, permiten suponer que González hubo de presentar a Juan Antonio Talavera un proyecto en el que se contemplaba todo el programa de intervenciones, tanto arquitectónicas como plásticas, consolidando un modelo de actuación que apenas tuvo repercusión más allá de los talleres de la ciudad del Queiles.



Catedral de Tudela. Capilla de San Martín. Rejado. (Foto Jesús A. Orte).

PORTADA MAYOR (1577-ca.1578)

FACHADA SEPTENTRIONAL DEL CRUCERO. CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LA HUERTA. TARAZONA

Entre los empeños edilicios alumbrados en la Tarazona de finales del siglo XVI destaca la construcción de la portada del brazo Norte del crucero de la catedral. La peculiar ubicación del edificio, desplegado en paralelo al río, convierte este acceso en el principal integrándose su decoración en la estampa que el templo ofrece al observador desde el casco urbano. Por desgracia, su construcción se abordó en unos años en que la ciudad carecía de maestros de mérito, razón por la cual la parte escultórica acusa el agotamiento de los talleres turiasonenses que tan espléndidos frutos habían rendido en el tercer cuarto de la centuria.

La obra fue sufragada por Martín de Mezquita, tesorero de la Seo, con finalidad funeraria, pues puso como única condición que se le otorgara licencia para recibir sepultura bajo la fábrica, comprometiéndose a cambio a gastar 2.000 libras en ella[†]. Don Martín sometió el proyecto a la consideración de los capitulares el 4-xI-1577, haciéndoles notar que siempre havia tenido voluntad y desseo de hazer una obra señalada en esta yglesia cathedral, assi por deseargo de su consciencia como por lo mucho que dessea imitar y seguir las pisadas y vestigios de otras dignidades y prebendados que fueron en esta sancta yglesia. En atención a que una de las empresas más urgentes tras la erección del cimborrio y la ornamentación interior del templo era la portada primera y principal della, se prestó a patrocinarla a sus propias expensas. Para dicho efecto presento un libro de traças de portadas, el qual contenia cinquenta traças de portadas, hecho y ordenado por mastre Sebastian Serlio, architector, para que vistas y examinadas por el cabildo se tome una, la que mas bien visto le sera y que pueda corresponder a la demas fabrica de la dicha yglesia —doc. nº 97.

El tesorero dio garantías de que el inicio de los trabajos no se postergaría más allá de marzo de 1578 y de que si su óbito acontecía antes de la fina-

ARRÚE UGARTE, B., et alt., 1991, p. 137.

lización de los mismos éstos no quedarían sin fondos. Cuatro días después el cabildo le facultaba para llevar adelante su deseo. Para finalizar, por mostrarse gratos, como siempre acostumbran con los servidores y bienhechores desta yglesia, y para animar a otros que siempre lo hagan ansi, concedieron y de gratia special al dicho señor thesorero dieron una sepultura, para su persona tan solamente, debaxo de la dicha portada, en el suelo, donde pueda poner una losa llana con la figura y letra que le paresciere, con tal que no exceda ni se llevante mas que el mesmo suelo.

Cumplidos estos trámites, don Martín encomendó la ejecución de la obra al escultor Bernal del Fuego en fecha que ignoramos al haber desaparecido la correspondiente nota pública de Francisco Pobar, escribano a quien incumbió su testificación. Por fortuna, el tenor de la misma nos resulta conocido merced a que cuando el tesorero ajustó con los canteros Juan de Charri y Miguel de Muguiro el aprovisionamiento de la piedra precisa, adjuntó una copia de la capitulación firmada con maestre Bernal. Este texto —doc. nº 101— es básico para reconstruir el proyecto original, dado que tal y como hoy la vemos la portada adolece de notables simplificaciones que, sin duda, le confirieron superior monumentalidad a costa de una reducción de las labores estrictamente escultóricas.

El acuerdo entre el tesorero y el artífice hubo de producirse antes del 9-III-1578, fecha en que el prebendado contrató a los canteros² —doc. nº 102—. Parece fuera de toda duda la participación de Bernal del Fuego en la concepción de la idea inicial, pues de otro modo estimamos poco plausible que don Martín hubiera podido mostrar a sus compañeros del cabildo el tratado del arquitecto boloñés para seleccionar un modelo, por cuanto resulta improbable que el impreso le perteneciese a él³.

No es fácil imaginar la articulación de la fachada prevista en principio, sobre todo si se intentan cotejar los datos que suministra el confuso texto contractual con el edificio construido. Según el escrito, parece que la portada iba a estructurarse a partir de un gran orden corintio con cuatro columnas exentas a cada parte del vano central, cuyo interior alojaría hornacinas dispuestas a dos alturas con las figuras de San Pedro y San Pablo, San Gaudioso y San Prudencio, y los cuatro padres de la Iglesia latina. En su lugar se elevó un orden columnario más sencillo, con dos soportes corintios exentos a cada parte que enmarcan dos pisos de hornacinas con los bultos de los doctores.

Precisamente esta disposición arquitectónica aporta el mayor acierto del diseño. Además, los laterales fueron planteados como estructuras edi-

Las partes no presentaron el acuerdo para su protocolización hasta el 16-III-1578.

³ No obstante, Echeverría Goñi, P. L., 1990, p. 234, se pronuncia a favor de que el libro fue aportado por el tesorero. En todo caso, disponemos de un testimonio que da fe del interés de al menos uno de los miembros del alto clero de lá diócesis por estas cuestiones. Cuando en 1574 Francisco Pérez, chantre de la catedral de Tarazona, fue electo arzobispo de Cagliari se levantó inventario de sus bienes, incluida su rica biblioteca, compuesta mayoritariamente por obras de temática religiosa pero que incluía un libro grande de architectura romano y otro de dibujos (A.H.P.T., Pedro Pérez, 1574, ff. 305-312) (Tarazona, 7-VI-1574).



Catedral de Tarazona. Portada del brazo Norte del crucero. (Foto Archivo Mas).

culares adelantadas con respecto al plano de la fachada. Este hecho recuerda soluciones tan cercanas en el tiempo como la usada en el retablo de San Miguel de la capilla Zaporta de la metropolitana (trazado ca.1569), y que el maestro pudo apreciar en persona durante su etapa zaragozana (ca. 1554-1557), pues ya habían sido ensayadas en las sepulturas de la capilla de San Bernardo del citado templo (1550-1553). El documento indica que el basamento había de lucir relieves con los miembros del colegio apostólico cuando, en realidad, esta zona quedó líbre de toda decoración, recibiendo un sencillo motivo cincelado en forma de rombo.

La fuente notarial describe el arco abocinado de la zona central de manera vaga, puntualizando tan sólo que allí se colocarían quatro colunas, dos a cada parte, como las de la delantera, mayores o menores como lo suffriera el lugar, con sus pedestrales, basas, pilares y arquitecturas y personajes, con los frisos labrados; y que correspondan las arquitecturas de dentro con las de fuera. Pese a ello, en este punto contemplamos una arquitectura de filiación manierista sostenida por cariátides que representan seis virtudes —Fe, Justicia, Esperanza, Fortaleza, Prudencia y, probablemente, Templanza— y que alberga en el interior las imágenes de San Pablo y San Gaudioso —izquierda del espectador— y San Pedro y San Prudencio —lado derecho—. Como indicó MOYA VALGAÑÓN¹, parece inspirada en una imaginativa arquitectura grabada en 1575 por Cherubino Alberti a partir de un modelo de Rosso Fiorentino¹.

En cambio, la bóveda abocinada que cubre esta zona sigue de modo más fiel la traza original, ya que sobre un fondo casetonado presenta esculpida de relieve una dança de niños o angeles, o lo que mejor pareciere que conviene, muy bien labrados y con mucha gratia. Sin embargo, la imagen de la Caridad colocada en la clave y que cierra el ciclo de las virtudes no consta en la capitulación.

Como remate, sobre el orden principal se instaló un encasamento a modo de ático elevado sobre pilastras corintias y rematado en frontón triangular de trasdós cóncavo en el que se acomodó la titular del templo flanqueda por San Miguel y el Angel Custodio. La imagen de Nuestra Señora de la Huerta esculpida por Fuego está muy lejos de la que por entonces presidía —tal y como hoy sigue sucediendo— el retablo mayor de la Seo y que, según el contrato, debía imitar el maestro⁶.

Bernal del Fuego asumió el compromiso de confeccionar una losa grande llana, labrada en figura de un ecclesiastico, de ocho a nueve palmos de larga y quatro y medio o cinco de ancha. Y en ella puestas las letras que se le daran al

⁴ Este investigador plantea –acertadamente– la hípótesis de una fuente común para el grabado de Alberti y el diseño de la portada, más verosímil que la utilización directa de la estampa dado el breve lapso de tiempo transcurrido entre las fechas de ambas obras (Moya Valgañón, J. G., 1985, pp. 268-271).

CARROLL, E. A., 1966, pp. 170-175 y figs. 4-5.

⁶ Janke, R. S., 1987, p. 12, nota nº 7, y p. 16, doc. nº 11. Tal y como menciona el autor, la titular del retablo, tallada por Pere Johan ca.1438, sirvió de prototipo para otras obras del mismo templo.

maestro. No subsiste ningún vestigio de esta lauda, aunque QUADRADO⁷ todavía llegó a leer poco antes de 1844 parte de su leyenda, encabezada por el pretencioso lema «QUIEN MAS HICIERE PASE ADELANTE, QUE YO AQUI ME QUEDO». Tampoco se ha conservado el porche que en origen protegía la portada, sustituido por el actual, una aparatosa edificación de la primera mitad del siglo XVIII. De acuerdo con la capitulación, el primitivo debía disponer de una bóveda de yeso y ladrillo, y artesonado, muy bien labrado... con sus llaves doradas y señaladas figuras al labor mossayca de oro, de blanco y negro, pintando nimphas o angeles carchofados. La cubierta también serviría para recordar a San Martín de Tours y San Martín I papa.

Merece la pena reseñar la influencia que ejercieron sobre el tesorero Mezquita algunas de las intervenciones impulsadas en la propia Seo por otros capitulares en los años anteriores. Si para la capilla familiar de San Martín, en Santa María de Tudela, tomó el esquema ornamental establecido en la de la Purificación (1551-1558), en el pórtico de la fachada se aprecia el deseo de emular la decoración de la capilla mayor, más en concreto las grisallas de sibilas y profetas sobre fondos de mosaico dorado de la bóveda. También era su voluntad esculpir en el basamento el colegio apostólico con sus insignias cada uno, como estan en la capilla del chantre, siguiendo, pues, la disposición de los frescos de la citada capilla de la Purificación, creados por Alonso González ca.1553-1555 por deseo de Juan Antonio Talavera.

Una de las cuestiones más sobresalientes de entre las que rodean el proceso de diseño de la portada estriba en que el tesorero enseñó a los canónigos la obra de Serlio para que eligieran una de las *cinquenta traças de portadas* que contenía, *para que vistas y examinadas por el cabildo se tome una, la que mas bien visto le sera, y que se pueda corresponder a la demas fabrica de la dicha yglesia*. Tal proceder entraba dentro de los usos de la época, aunque rara vez se reseña en las fuentes de un modo tan preciso. Ya hemos apuntado que, en nuestra opinión, el tratado de Serlio debía pertenecer a Bernal del Fuego, quien ya había trabajado para el tesorero en la dotación de la capilla Mezquita, cuyo retablo le había confiado en ese mismo año de 1577 —doc. nº 95.

Esta circunstancia hace suponer que el artífice poseía alguna edición del libro extraordinario del boloñés, impreso por vez primera en Lyon en 15519. Este volumen, no previsto por el autor en el plan general de la obra cuando empezó a publicar su tratado de arquitectura, constituye una recopilación de medio centenar de proyectos para portadas, treinta de obra rústica combinada con diversos órdenes y veinte de labor más delicada¹⁰. Tal hipótesis explicaría de manera satisfactoria la afirmación de que el tesorero había mostrado un libro de traças de portadas, el qual contenia cinquenta traças de portadas, hecho y ordenado por maestre Sebastian Serlio, architector.

Quadrado, J. Ma, 1844, p. 314, nota no 2.

Noticia avanzada ya por Arrúe Ugarte, B., et alt., 1991, p. 137.

Sobre las ediciones del tratado de Serlio, Schlosser, J., 1976, pp. 358-359.

Deseo agradecer al Dr. Fernando Marías Franco su amabilidad al llamarme la atención sobre la proximidad de la portada turiasonense con los modelos del libro extraordinario.

Sin embargo, el estudio comparativo de la fábrica turiasonense y el libro extraordinario resulta algo decepcionante, pues ninguna de las láminas de Serlio es asimilable con exactitud a lo realizado. Las mayores coincidencias se producen con el modelo XVIIII de la serie de portadas de obra delicada¹¹, pero maestre Bernal ha sometido la fuente a una profunda reelaboración.

Aunque parece claro que la documentación no alude a ellos, tal vez nuestro artista dispusiera también de alguna edición de los libros III y IV, quizás la versión castellana de Francisco de Villalpando impresa en Toledo en 1552. Este hecho justificaría la proximidad del orden principal con la portada trazada en el f. LXI del libro IV¹² y con la versión del Arco de Pola incluida en el libro III¹³. Esta última presenta —al igual que la fábrica turiasonense— el pedestal unificado y el entablamento adelantado sobre las columnas pareadas, aunque sin apenas espacio para ubicar esculturas en los intercolumnios. En todos los modelos propuestos los soportes corintios son semicolumnas adosadas —en el caso de la lámina del libro extraordinario, los exteriores son pilastras cajeadas—, mientras que en la catedral el orden quedó exento —transparente—. Estas precisiones apuntan a que no se optó por seguir de manera fiel un prototipo sino que, como era habitual, se tomaron elementos prestados de varios hasta adecuar la estructura a las necesidades específicas.

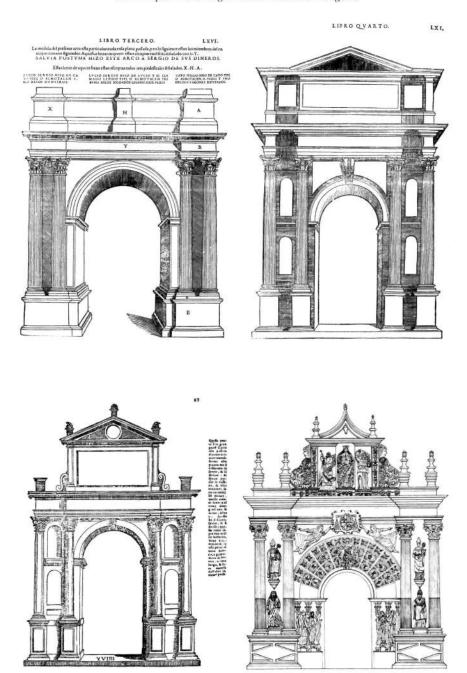
En líneas generales, el ático se acomoda a la lámina ya referida del libro extraordinario. Como en ella, está integrado por un encasamento apaisado sostenido por pilastras y rematado en frontón triangular, pero una vez más el escultor ha manipulado la resolución de los detalles de acuerdo con sus intereses. Así, cuatro eolípiles —ausentes de la traza—prolongan visualmente las columnas del cuerpo, mientras que la falta de espacio ha obligado a reducir las proporciones de toda esta zona, causa evidente de la deformación introducida en el frontón. El espacio libre creado en los laterales lo ocupan unos trofeos de frutas y niños en forma de aletón inspirados —al igual que la decoración aplicada en el frente de las pilastras— en los ribetes de la portada de la traducción de Villalpando.

La iconografía figurativa responde a la finalidad de la obra. En las peanas ubicadas en los intercolumnios del orden hallamos a San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio y San Gregorio, mientras que en la embocadura del arco figuran San Pedro, San Pablo y los Santos prelados Gaudioso y Prudencio, patronos de la diócesis. El repertorio se completa con la titular del templo escoltada por San Miguel y el Ángel Custodio junto a las virtudes teologales y cardinales encabezadas por la Caridad. Sobre el arco cen-

¹¹ En la edición de Venecia del año 1600 el libro extraordinario figura como libro VI (Serlio, S., 1986, lib. VI, f. 27).

En la numeración de la mencionada edición toledana.

¹³ Serlio, S., 1990, lib. III, f. LXVI.



Modelos gráficos para la construcción de la portada del brazo Norte del crucero de la catedral de Tarazona. Dibujo de la misma (según Juan José Bienes).

tral, en las enjutas, dos ángeles sostienen un gran escudo con la heráldica del tesorero Mezquita. Como se recordará, a este programa se sumaban San Martín de Tours y San Martín I papa —que debían ser representados en el porche—, en alusión al promotor.

El pobre trabajo puesto por Bernal del Fuego en la talla de la imaginería merece una estimación menos favorable. Como ya indicamos, el hijo de Pierres del Fuego era un escultor de dotes limitadas y las figuras de la catedral de Tarazona reflejan su insuficiencia en este campo. No extraña que tradicionalmente la portada haya merecido un juicio muy severo para los estudiosos¹⁴ que, desde nuestro punto de vista, no debe hacerse extensivo a sus componentes arquitectónicos. El maestro no permanece ajeno a las corrientes estilísticas en boga y, como ha señalado MOYA VALGAÑÓN¹⁵, sus figuras transmiten cierto aire miguelangelesco. Pese a todo, falta en ellas el modelado poderoso que define la producción aragonesa de Juan de Anchieta o la pose heroica de las esculturas ejecutadas en Valtierra bajo la dirección de Juan Martín de Salamanca.

Tal vez las piezas mejor resueltas sean los Santos Prudencio y Gaudioso, que tan poco gustaron a Vicente de LA FUENTE, figuras de amplia volumetría y buena concepción pero desprovistas de movimiento o fuerza interior. Las cariátides sufren tal deterioro que apenas permiten establecer una apreciación ponderada. Los padres de la Iglesia latina son imágenes articuladas con tosquedad entre las que sólo San Agustín roza una valoración positiva. Ni los ángeles tenantes de las enjutas ni las figuras del ático tienen la mínima calidad, mientras que la comparación entre la Nuestra Señora de la Huerta de Fuego y la titular del retablo mayor de Johan solo sirve para poner de manifiesto la enorme distancia que media entre la estatura artística de sus respectivos autores.

Bernal del Fuego es un maestro al corriente de la estética romanista, capaz de incorporar los novedosos postulados clasicistas a la concepción arquitectónica de sus obras pero sin el talento preciso para asimilar sus mecanismos figurativos. Su trabajo no excede el interés local y hace pensar en la dimensión plástica que el proyecto podía haber alcanzado de haberse emprendido veinte años antes.

Según La Fuente, V. de, 1865, p. 245, la portada es de pésimo gusto y desdice del interior de una iglesia tan hermosa y grave, criticando de modo especial las cabezas de San Prudencio y San Gaudioso, que solo sirven de irrisión. Para Quadrado, J. Mª, 1844, p. 314 crece el desagrado al examinar de cerca las labores y estatuas de la portada, no tanto por el mal gusto que es de mediados del siglo XVI, como por la grosería de la ejecución; y se siente uno poco agradecido a la liberalidad del buen canonigo cuya losa pisa a la entrada. Para Torralba Soriano, F., 1974, p. 12, es una pesada y desgraciada máquina, juzgándola de un renacimiento purista y muy tardio, de arte completamente local y aún popular. En un artículo reciente, Borrás Gualis, G. M., 1987 (II), pp., 128-130, se expresa en términos más moderados.

Moya Valgañón, J. G., 1985, p. 270.

RETABLO MAYOR DE LA ASUNCIÓN DE Nº SEÑORA [PRIMERA FASE DE LOS TRABAJOS] (1577-1580)

CAPILLA MAYOR. IGLESIA PARROQUIAL DE LA ASUNCIÓN DE Nº Sº. VALTIERRA

Son pocos los retablos españoles del Renacimiento cuya realización se vio rodeada de acontecimientos tan complejos y difíciles de prever como el de la Asunción de Nuestra Señora de Valtierra, fruto de los cuales los seis años fijados para su conclusión se convertirían en veintidós. La historia de esta empresa, tan singular por su envergadura como por el papel artístico que desempeña, constituye una fuente básica para comprender los mecanismos de funcionamiento de los obradores de escultura y lo que la consecución de un encargo de estas dimensiones llegaba a suponer en la vida profesional de un artista.

Conocemos las noticias básicas relativas a la erección de este gran mueble desde que las avanzaran BIURRUN SOTIL¹ y ZAPATERO PÉREZ². Su papel en la formación de la escultura romanista navarra ha sido analizado por GARCÍA GAÍNZA³. Menos repercusión ha tenido en la bibliografía aragonesa, aun a pesar de que su concepción se debe a Juan Martín de Salamanca, un artífice que desarrolló el grueso de su carrera en los territorios del arcedianado de Calatayud. Pese a estos esfuerzos, la mayor parte del expediente generado por la construcción de la máquina, custodiado en el Archivo Parroquial de Valtierra, sigue inédito⁴. Nuestro estudio se limitará a la primera etapa de los trabajos, coincidente con la intervención de Juan Martín entre mayo de 1577 y noviembre de 1580.

BIURRUN SOTIL, T., 1935, pp. 209-228.

ZAPATERO PÉREZ, F., 1972, pp. 124-141.

Sarcía Gainza, Mª C., 1986, pp. 26-27.

Junto a este voluminoso expediente en el Archivo Parroquial existe una transcripción parcial y un breve estudio inédito del mismo, realizados por Mercedes CASTILLEJO GARCIA. Deseo manifestar mi más sincero agradecimiento a D. Amado Melero, párroco de Valtierra, por las facilidades ofrecidas para el estudio del retablo y de los materiales guardados en el Archivo.

El comienzo de la historia del retablo mayor remonta a la primavera de 1577, cuando los regidores de la localidad constituían procuradores para ajustarlo con Juan Martín de Salamanca o con otros cualesquiere escultores, así como para hacerse con los servicios de los pintores y doradores precisos para policromarlo³. Desconocemos cómo contactaron las partes, ya que el obrador del maestro tenía su sede en Calatayud, pero la hipótesis más plausible apunta a la mediación del bordador bilbilitano Alonso Morales, que a la sazón había confeccionado unos ornamentos para el templo navarro⁶. No en vano, cuando el 21-IX-1577 se rubricó el acuerdo, Morales asistió al acto en calidad de testigo —doc. nº 96.

El texto desglosa las condiciones materiales y económicas de la obra, pasando de refilón sobre las características técnicas, reservadas a la traza que había aportado Salamanca. El concejo dejó a la discreción del maestro las dimensiones de la fábrica, haciendo constar tan sólo que sus historias narrarían episodios de la vida de la Virgen. Unicamente el Calvario y el grupo de la Asunción se harían de bulto redondo, mientras el resto se ejecutaría en medio relieve. Aunque Juan Martín disponía de seis años para llevar a término la empresa, a los dieciocho meses debería de haber asentado el sagrario y el primer banco —el sotabanco y la predela—. Una vez ultimada, la obra sería tasada con el fin de averiguar su verdadero valor. Los comitentes saldarían la deuda en plazos anuales de 300 ducados, efectuándose la primera paga el 15-V-1581. No obstante, cuando el maestro trasladara su residencia a Valtierra recibiría un anticipo de 600 ducados para adquirir madera y hacer frente a los primeros gastos. La fecha máxima para el traslado quedó fijada en la festividad de Carnaval de 1578. El texto incluye varias cláusulas que resultarían providenciales, destinadas a subvenir las contingencias derivadas del hipotético deceso del escultor si éste se producía antes de la conclusión de los trabajos.

Pero los problemas comenzaron de inmediato. Días después de la firma del convenio Juan Pérez de Aramayona, vicario general del obispado de Pamplona, enviaba una provisión al concejo de Valtierra comunicando que el ensamblador Blas de Arbizu, avecindado en la capital navarra, manifestaba su disposición a afrontar el encargo por 150 ducados menos del precio que se estableciese por peritaje⁷. A la semana siguiente el escribano Juan de Sarriá notificaba esta circunstancia a los regidores, en cuyo nombre respondió el alcalde Juan Osés que no podían atender a la solicitud dado que la obra ya había sido iniciada, estando el sagrario colocado

A.P.V., Expediente del retablo mayor, doc. nº 20, ff. 1-4, (Valtierra, 31-V-1577). Publicado parcialmente por ZAPATERO PÉREZ, F., 1972, pp. 125-127.

⁶ A.P.V., Expediente del retablo mayor, doc. nº 2, s. f., (Valtierra, 2-II-1579). Para sufragar este ajuar estaba empeñada la primicia de Valtierra de los años 1579 y 1580.

⁷ *Bidem*, doc. nº 20, ff. 10-10 v., (Pamplona, 30-IX-1577). Documento citado por Biu-RRUN SOTIL, T., 1935, p. 211; y Zapatero Pérez, F., 1972, pp. 128-129.

en la iglesia⁸. Sarriá entregó también la provisión al primiciero de la parroquia y esa misma jornada los regidores navarros redactaron un cartel justificativo de su negativa a aceptar la oferta de Arbizu que al final no remitieron⁹. Sin embargo, transcurridos dos días habían cambiado de opinión y nombraban procurador a Sancho Verroni para que compareciera ante Juan de Aramayona solicitando que Blas de Arbizu detallara sus condiciones¹⁰.

El 13-XI-1577 llegó a Valtierra la propuesta del ensamblador pamplonica. Arbizu se comprometía a hacer el retablo conforme al modelo propuesto por su rival en dos años menos y con 150 ducados de rebaja sobre lo que se estimase. Tallaría en roble, nogal, tilo o cualquier otra madera que se dispusiese y en los dos primeros años asentaría obra por valor de 400 ó 500 ducados. Además, introdujo una modificación muy ventajosa para el concejo, puesto que declinó cobrar suma alguna antes de mayo de 1581. A partir de esa fecha recibiría todos los frutos de la primicia hasta saldar la deuda, reservándose 70 ducados anuales para que la parroquia atendiera las necesidades del culto —doc. nº 98—. Los de Valtierra aceptaron la oferta y comisionaron a Aramayona para que presentara a Juan Martín el cartel de mejora de Blas de Arbizu, lo que en efecto hizo el 18-XI-157711.

Podemos imaginar el monumental enfado del escultor bilbilitano cuando el vicario le pusiera al corriente de la situación. Su respuesta consistió en formular un requerimiento notarial contra el concejo exigiendo el rechazo de la proposición de Arbizu. Salamanca recordó que por entonces ya había instalado el sagrario, cuyo valor excedía los 400 ducados. Se sentía lesionado en sus derechos porque para atender a este compromiso había dexado en el reyno de Aragon hobras de mucha importancia. Según expuso, de conformidad con las leyes de Navarra no se puede admitir revaxa ninguna sino dentro de veynte dias y antes quel que toma la tal arendaçion aya hecho gastos algunos, porque a darse lugar a ello ninguno se obligaria a tomar cosas de las villas ni yglesias, y seria en gran detrimento dellas.

Interesa incidir en otro de los argumentos, ya que incumbe a uno de los conflictos más graves planteados por entonces en el seno de las instituciones gremiales aragonesas que amparaban a los profesionales de la escultura. Según Salamanca, la oferta de Arbizu era inadmisible porque siendo ensemblador no puede cumplir lo que yo tengo ofrescido a la dicha villa, pues los bultos los a de hazer por manos de terçero y desta manera la revaxa sera daño y de menos valor del retablo, y assi seria en perjuyzio de la yglesia. En caso contra-

A.P.V., Expediente del retablo mayor, doc. nº 20, f. 11, (Valtierra, 8-X-1577).

⁹ Ibidem, doc. nº 20, ff. 11-13, (Valtierra, 8-X-1577).

¹⁰ Ibidem, doc. nº 20, ff. 13-14 v., (Valtierra, 10-X-1577).

 $^{^{11}}$ $\,$ $\it Ibidem,$ doc. nº 20, ff. 15 v.-16 y 16 v.-17, (Valtierra, 13-XI-1577); ff. 17-19 v., (Calatavud, 18-XI-1577).

rio exigía la ejecución de cierta cláusula de inclumplimiento contemplada en el contrato —ausente de nuestra copia— que penaba con 1.000 ducados a la parte contraviniente —doc. nº 99.

Los promotores se negaron a admitir el contenido del requerimiento, haciendo llegar su respuesta a maestre Juan, a la sazón hallado en Valtierra, al día siguiente¹². Además, por mediación de Juan de Sarriá remitieron puntual noticia de los hechos a Arbizu¹³.

Como las circunstancias se tornaran abiertamente desfavorables para el de Calatayud, el 2-XII-1577 optó por elevar una contraoferta comprometiéndose a obrar el mueble en las condiciones propuestas por el ensamblador navarro que los encargantes aceptaron¹⁴. A partir de ese momento Salamanca y Arbizu iban a entablar una guerra abierta, pues cuando el último conoció las maniobras de su oponente decidió preparar una rebaja añadida de otros 50 ducados¹⁵. Antes de regresar a Calatayud, el maestro aragonés habilitó procuradores para que le representaran en el negocio, a quienes un mes después el concejo informó que había dispuesto adjudicar el proyecto a remate de candela¹⁶.

El 2-III-1578, fecha fijada para el acto, Juan compareció en Valtierra adjuntando un nuevo requerimiento contra los regidores por lo que consideraba un procedimiento irregular y lesivo para sus intereses. Asimismo exigió el pago de una cuenta de 184 ducados correspondiente a los gastos derivados de los viajes a Valtierra y los derechos de aduana por el transporte del sagrario. Tras negociar, las partes acordaron que si el de Calatayud no obtenía la obra le sería satisfecho el precio del tabernáculo y 100 ducados a los que renunciaría si alcanzaba el encargo¹⁷.

A continuación se dio publicidad al pliego de condiciones. El adjudicatario se ajustaría a los detalles técnicos marcados en la capitulación rubricada entre el concejo y Salamanca a 21-IX-1577 pero teniendo en cuenta que los comitentes estaban liberados de la obligación de adelantar 600 ducados al comienzo de los trabajos. En caso de que la obra no recayera en aquél el triunfador le abonaría el dinero en que fuera tasado el sagrario y una gratificación de 100 ducados para subvenir los gastos que había afrontado —doc. nº 100—. El concejo había informado de la subasta en

¹² Ibidem, doc. nº 20, ff. 21 v.-23 y 23 -23 v., (Valtierra, 27-XI-1577).

¹³ Ibidem, doc. nº 20, f. 23 v., (Valtierra, 27-XI-1577).

¹⁴ Ibidem, doc. nº 20, ff. 23 v.-24 v., (Valtierra, 2-XII-1577).

¹⁵ Ibidem, doc. nº 20, ff. 24 v.-25, (Pamplona, 17-XII-1577); ff. 25-26, (Valtierra, 22-I-1578). El mismo día de la presentación de la nueva oferta ésta fue notificada a Salamanca, que no la admitió (*ibidem*, doc. nº 20, ff. 26-26 v.) (Valtierra, 22-I-1578).

¹⁶ Ibidem, doc. nº 20, ff. 26 v.-28 v 28-28 v., (Valtierra, 22-I v 21-II-1578).

¹⁷ Ibidem, doc. nº 20, ff. 28 v.-30 y 30-31 v., (Valtierra, 2-III-1578).

Pamplona, Tudela, Logroño, Zaragoza y otras localidades, y tras hacer una breve referencia a los sucesos acaecidos hasta ese momento, constató la comparecencia al remate de tres maestros: los consabidos Salamanca y Arbizu junto al entallador de Tudela Bernal Gabadí. El remate resultaría aún más tormentoso que todos los acontecimientos vividos hasta entonces en relación al retablo. Tras terribles discusiones se dictaminó que el vencedor era Gabadí, que confeccionaría la máquina con un descuento de 620 ducados sobre la cantidad en que fuera estimada.

Pero Gabadí se negó a asumir los compromisos adquiridos por la villa con Juan Martín, motivo que obligó a Pedro de Ulivarri, alcalde de Valtierra, a encarcelarlo. Al día siguiente don Pedro liberó al prisionero y los regidores de la localidad le demandaron explicaciones que la máxima autoridad no ofrecería hasta pasados tres días¹⁹. La crisis se resolvió el 5-III-1578, cuando Gabadí traspasó la empresa a Salamanca con la aceptación inmediata de los encargantes²⁹. Había pasado un año desde la apertura de las negociaciones, allá por mayo de 1577, y la obra tornaba de nuevo a su primer responsable aunque en unas condiciones económicas muy gravosas que habían de marcar ya todo el proceso de realización.

No sabemos en qué fecha arribaron a Valtierra Juan de Salamanca y su familia, pero la siguiente noticia nos lleva al primero de mayo de 1578, cuando el concejo constituía procuradores para la obtención de 500 ducados a censo que el escultor había solicitado para iniciar los trabajos²¹. Aunque Juan se había visto forzado a renunciar al adelanto gracioso de 600 ducados previsto en el contrato, necesitaba de forma perentoria una cantidad similar para poner en marcha la empresa. El comienzo efectivo debió postergarse hasta mediados de octubre, cuando Juan Martín y María González, su esposa, recibían algunas partidas de madera y 300 ducados a censo de los regidores de la villa, con la obligación de pagar los réditos y restituir el capital en el plazo de cuatro años²². Al día siguiente Sebastián de Osso alquilaba al artífice unas casas con corral dentro de la población por cuatro años. a razón de 10 ducados anuales²³.

 $^{^{18}}$ – Ibidem, doc. nº 20, ff. 34-42, (Valtierra, 2-III-1578); documento citado por Biurrun Sotil, T., 1935, p. 212, y Zapatero Pérez, F., 1972, p. 129.

¹⁹ A.P.V., Expediente del retabio mayor, doc. nº 20, ff. 42 v.-44, (Valtierra, 3-III-1578).

²⁰ *Ibidem*, doc. nº 20, ff. 44-48 v. y 48 v.-49 v., (Valtierra, 5-III-1578); documento citado por Biurrun Sotil, T., 1935, p. 212, y Zapatero Pérez, F., 1972, p. 129.

A.P.V., Expediente del retablo mayor, doc. nº 20, ff. 49 v.-53, (Valtierra, 1-V-1578).

²² *Ibidem*, doc. nº 20, ff. 58-64 v., (Valtierra, 16-X-1578). Hay constancia de la concesión de otros préstamos de este tipo a favor de maestre Juan, consignados cuando en mayo de 1582 se efectuó una averiguación de cuentas entre las partes (*ibidem*, doc. nº 1, cuadernillo s. f.) (Valtierra, 12-V-1582)

²³ A.M.Td., Sección de Protocolos, Pedro de Mesa, notario de Valtierra, 1578, nº 117, (Valtierra, 17-X-1578).

Salamanca organizó un obrador de excepcional magnitud para acometer el encargo. Disponemos de varias fuentes para conocer la composición del mismo al comienzo y al final de su intervención. Las primeras referencias figuran en las actas del proceso incoado por el alcalde de Valtierra a raíz de las agresiones perpetradas por varios criados del escultor a Miguel de Ciraqui, sacristán de la parroquia, en la noche del 21-XII-1578²⁴.

Según constata este pleito, abordó la tarea con la ayuda del ensamblador Miguel Pérez de Huérmeda, los entalladores Jerónimo de Urquizo Laguardia y Francisco de Villalpando, junto a otros dos criados, Tomás de Segura y Juan del Hoyo, de quienes no consta especialización. Los tres primeros permanecieron ligados a la empresa hasta el óbito del bilbilitano. En los libramientos de María González desfilan también Pedro Ulibesar, Juan Muñoz y Beltrán de Irigay, mencionados como escultores, y Lope García, de quien no se detalla cualificación²⁵. A éstos hay que sumar al imaginero calceatense Lázaro de Leiva, que para el 18-XII-1579 se había ocupado en azer y escultar quatro historias de madera para el retablo de la parrochial yglesia de Santa Maria desta dicha villa —doc. nº 106.

Algunos de estos jóvenes artífices desempeñarían un papel relevante cuando a partir de la novena década del siglo cristalizara el foco romanista aragonés. Destacan los nombres de Jerónimo Laguardia, Lope García [de Tejada]²⁶ y Francisco Villalpando. Este último auxilió a María González en las negociaciones seguidas para liquidar las cuentas pendientes con el concejo tras el deceso de Salamanca y luego retornó a Calatayud, ciudad en la que se instaló tras desposar en 1584 a Francisca, una de las hijas de su maestro²⁷. También hay que subrayar a Lázaro de Leiva, que tras regresar a Santo Domingo desarrollaría una intensa actividad en los años finales del siglo²⁸. Ninguna fuente testimonia la presencia en Valtierra de Pedro Martínez de Calatayud *el Viejo*, hijo de nuestro artista y heredero de su taller²⁹, quizás el escultor de más valía de entre sus seguidores.

²⁴ A.M.Td., Sección de Protocolos, Pedro de Mesa, notario de Valtierra, 1579, nº 9, (Valtierra, 21-XII-1578 a 19-II-1579).

A.P.V., Expediente del retablo mayor, doc. nº 4, cuadernillo s. f., (Valtierra, 29-IV-1582 y 5-VI-1584). Citado por BIURRUN SOTIL, T., 1935, p. 215, y ZAPATERO PÉREZ, F., 1972, p. 131. Existe copia en A.M.Td., Sección de Protocolos, Pedro de Mesa, notario de Valtierra, 1582, nº 150 [reconocimientos de deudas otorgados por María González], (Valtierra, 2-V-1582).

Sobre Lope García [de Tejada], Rubio Semper, A., 1980, pp. 151-152, docs. núms. 20 y 22, y pp. 162-163, doc. nº 40; Morte García, C., 1982 (1), p. 191, doc. nº 5; Arce Oliva, E., 1995, pp. 233-241.

A.P.S.A.C., Quinque libris, lib. II, 1576-1659, f. 92, (Calatavud, 2-II-1584).

La figura de Lázaro de Leiva ha sido estudiada por Barrio Loza, J. A., 1981, pp. 48-60, y Ramírez Martínez, J. M., 1993, pp. 111-112, doc. nº 2.

No obstante, la documentación del retablo de Valtierra contiene una referencia implícita al joven artífice. Cuando tras pasar cuentas con el concejo en mayo de 1582 María González se disponía a trasladarse a Calatayud, pidió un préstamo de 9 ducados a los regidores para



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

Pero Juan de Salamanca no vería ultimado este proyecto. Enfermo y arruinado, a los sesenta y dos años de edad hacía testamento mancomunado con su esposa el 4-x-1580 —doc. nº 107—, falleciendo antes del 14-xI-1580³º. Conservamos un testimonio tan patético como el recibo de las medicinas facilitadas por Martín de Abinzano al escultor y su familia entre el 16-IV-1578 y el 7-xI-1580°I, que da fe de que el maestro arrastraba una salud quebrantada ya cuando se instaló en la población navarra.

Conforme a lo previsto en la capitulación, tras su muerte se abrieron las diligencias para proceder a la estimación de lo realizado. El último día de noviembre el concejo nombró delegados para que decidieran en compañía de María González el nombramiento de dos maestros que la llevaran a cabo³². Dos días después se designaba a Juan de Anchieta, vecino de Pamplona, en nombre del concejo, y a Pedro López de Gámiz, vecino de Miranda de Ebro, en el de la viuda³³. A continuación, llegados ya a Valtierra, los escultores aceptaban la tarea³¹.

El 3-XII-1580, en presencia de Anchieta y López de Gámiz, el concejo dio lectura a un pliego con las directrices que habían de seguir los peritos en su cometido³⁵. El texto ordenaba la valoración por separado de lo que ya estaba asentado y de lo que había quedado concluido en el obrador, en atención a que la institución municipal no tenía obligación de aceptar y pagar esto último si no lo consideraba conveniente. Una semana más tarde, tras otorgar el preceptivo juramento y percibir sus salarios³⁶, Anchieta y López de Gámiz hacían público el tenor de la estimación³⁷.

Salamanca llegó a instalar el sotabanco junto a un primer banco y relicario, que los veedores apreciaron en 1.700 ducados. En su taller se hallaron

emprender el viaje, dado que la dicha biuda esta detenida en esta villa, y por no tener dineros con que se hir a la ciudad de Calatayud a donde reside y no tener con que sustentarsse ni de que sucar dineros para ello recive mucho daño en su persona y aze mucha falta a sus hijos y azienda, y alla persona que le lleva a ella y a sus jarcias y erramienta de su officio, ques para un hijo suyo, a quien el dicho su marido mando se diesen... (A.P.V., Expediente del retablo mayor, doc. nº 1, s. f.) (Valtierra, 12-V-1582).

Figura como ya difunto en un documento otorgado por su viuda e hijos (A.M.Td., Sección de Protocolos, Pedro de Mesa, notario de Valtierra, 1580, n^{α} 174) (Valtierra, 14-XI-1580).

³¹ A.M.Td., Sección de Protocolos, Pedro de Mesa, notario de Valtierra, 1581, nº 67, (Valtierra, 27-XII-1580).

³² A.P.V., Expediente del retablo mayor, doc. nº 5, ff. 6-8, (Valtierra, 30-XI-1580).

³³ Ibidem, doc. nº 5, ff. 9-11 v., (Valtierra, 2-XII-1580).

³⁴ Ilndem, doc. nº 5, f. 12, (Valtierra, 2-XII-1580).

³⁵ *Ibidem*, doc. nº 5, ff. 13-14 v., (Valtierra, 3-XII-1580).

³⁶ Anchieta recibió 28 ducados por los catorce días empleados en las diligencias derivadas de la tasación y su colega 32 (*ibidem*, doc. nº 5, ff. 18-18 v.) (Valtierra, 10-XII-1580). Citado en Biurrun Sotil, T., 1935, p. 213; transcrito en Zapatero Pérez, F., 1972, pp. 133-134.

³⁷ A.P.V., Expediente del retablo mayor, doc. nº 5, ff. 20-21, (Valtierra, 9 y 10-XII-1580). El texto de la tasación fue publicado por ZAPATERO PÉREZ, F., 1972, pp. 134-136.

muchas piezas hechas para los dos encimeros bancos del retablo. El escrito las enumera de modo muy preciso: diez y seis colunnas con sus traspilares, labradas y rebestidas de talla; y dos pilastrones de los lados de la caja prencipal escomenzados a tallar; y dos medios pilastrones de los lados de la dicha obra, con el sotabanco que core por encima de la cornija y del relicario; y dos cajas acabadas para los lados con sus vueltas de molduras; y una vuelta en redondo de moldura que es para la caja prencipal; y otra mayor que biene encima de por labrar; y mas quatro piezas de cornijas y alquitrabes que estan asidas con sus arbotantes, las cornijas labradas y los alquitrabes de por labrar; y mas quatro piezas para las cornijas y alquitrabes de por labrar de la terzera orden, que estan aparejadas. Estos elementos fueron valorados en otros 700 ducados.

Los ediles encontraron excesivos los 2.400 ducados por lo que iniciaron los trámites para practicar una nueva tasación. Tras barajar distintos nombres⁵⁸, se optó por Pedro de Arbulo, vecino de Briones, que actuaría en nombre de la villa, y Diego de Marquina, de Miranda de Ebro, en representación de los intereses de María González. La definitiva sería materializada el 9-x-1581, cuando casi había pasado un año de la primera⁵⁹. Para los nuevos estimadores la parte asentada merecía 1.600 ducados y la que seguía en el taller 660. Sumadas ambas cantidades alcanzaban una cifra inferior en 140 ducados a la primera valoración. A estos 2.260 había que restar la parte proporcional de la rebaja establecida en el remate, que según Arbulo y Marquina había de ser de 200 ducados.

Hasta mayo de 1582 no se acometería la preceptiva averiguación de cuentas entre los promotores y la viuda del maestro. Existe un minucioso resumen de todas las cantidades satisfechas a cuenta de la obra, tanto en censos como en dinero líquido, que descontadas del valor atribuido a ésta arrojaron un total de 1.142 ducados 14 tarjas y 6 cornados a favor de los herederos de Salamanca¹⁰. Más tarde María González redactó una serie de libramientos reconociendo las deudas contraídas a lo largo de los años invertidos en la realización del retablo, tanto con particulares como con los artífices integrados en el obrador de su marido.

La historia posterior del retablo no había de ser menos compleja, pues continuarían sucediéndose rocambolescos avatares hasta las postrimerías

Desde Pamplona, la viuda del escultor propuso a Pedro de Arbulo, vecino de Briones, y [Diego] de Marquina, vecino de Miranda de Ebro (A.P.V., Expediente del retablo mayor, doc. nº 1, f. 1) (Pamplona, 11-VII-1581). Días más tarde Juan de Aguirre, alcalde de Valtierra, en nombre del concejo proponía a Pedro de Arburu, que es nombrado por Maria Gonçalez, parte contraria, y a Joan Fernandez [de Vallejo], escultor, residente en la ciudad de Logroño, reyno de Castilla (ibidem, doc. nº 1, f. 2) (Valtierra, 27-VIII-1581).

³⁹ *Ibidem*, doc. nº 1, s. f., (Valtierra, 9-X-1581). El texto de la tasación fue publicado íntegramente por BIURRUN SOTIL, T., 1935, p. 214.

⁴⁰ A.P.V. Expediente del retablo mayor, doc. nº 1, cuadernillo s. f., (Valtierra, 12-V-1582). Documento citado por Biurrun Sotil, T., 1935, p. 215, y Zapatero Pèrez, F., 1972, p. 136.

del siglo. Las disputas sostenidas por Juan Martín y Blas de Arbizu —que a la postre sucedería al bilbilitano— encontraron prolongación en los choques protagonizados por el último con otros escultores. No obstante, estos hechos forman parte de un relato artístico diferente que debe contemplarse en el contexto de la escultura romanista navarra.

Para GARCÍA GAÍNZA⁴¹ el retablo mayor de Valtierra ocupa una posición destacada en la transición de la retablística navarra al Romanismo, papel que comparte con las máquinas que presiden las parroquias de San Juan de Estella (a partir de 1563) y San Juan de Ochagavía (1574-1578). Las novedades introducidas en la concepción de estas inmensas arquitecturas de madera cuentan con claros parangones en el tratamiento aplicado a las imaginerías.

Como sucede en los otros dos ejemplos mencionados, la traza diseñada por Juan Martín de Salamanca constituye una actualización de los tradicionales retablos de entrecalles, bien conocidos por el escultor. Debe destacarse el excepcional desarrollo del mueble, que cubre los tres planos del testero del templo hasta la altura de los plementos de la bóveda sin apenas dejar espacios libres. Este hecho, unido a la gran altura del recinto, convierte el retablo de Valtierra en uno de los más extensos repertorios escultóricos del momento en todo el Norte peninsular.

La planta se adapta a los tres paños del ábside, conforme al gusto imperante. El retablo dispone de un gran sotabanco sobre el que descansa un organismo integrado por cuatro pisos, desempeñando el inferior la función de banco. La diferenciación entre la predela y las tres alturas del cuerpo, muy tímida, se establece por medio del remate semicircular de los paneles narrativos. También la iconografía de este sector, con relieves de la Pasión e imágenes de bulto de los evangelistas, contribuye a su independización.

Verticalmente se divide en tres sectores acomodados a los planos de la pared. Los laterales cuentan con una articulación similar, de tipo edicular, formada en cada piso por una casa con una escena en relieve flanqueada por dos entrecalles de basamento y entablamento adelantados para dar cabida a esculturas exentas. El paño central debe menos a las soluciones tradicionales y avanza algunos de los recursos típicos de las mazonerías romanistas. Todo se supedita a la gran calle mayor, ocupada de abajo arriba por un tabernáculo, una imagen sedente de San Ireneo —patrón de la localidad—, un grupo de la Asunción —titular del templo— y un monumental Calvario, todos ellos acotados por casas más estrechas, como las de los planos laterales. En esta zona la arquitectura es más compleja y evolucionada, rompiendo la rigurosa ortogonalidad del resto de la fábrica.

Merecen especial consideración las unidades entrecalle-casa-entrecalle que generan los planos laterales del retablo. Salvo en el último piso, don-

⁴¹ GARCÍA GAÍNZA, Mª C., 1986, p. 27.



Nuestra Señora de la Asunción de Valtierra. Retablo mayor. Flagelación. San Mateo. Sagrario. Santas mujeres ante el sepulcro vacío. (Fotos Jesús A. Orte).

de los edículos sostenidos por columnas han dejado paso a simples cajas —justamente la única zona para la que a la muerte de Juan de Salamanca no existía ninguna pieza trabajada—, en el resto se ha impuesto una estructura con antecedentes directos en la plástica aragonesa del Segundo Renacimiento. Como ya indicamos, las entrecalles cuentan con basamento y entablamento adelantados para cobijar esculturas de bulto redondo. En la parte baja un potente zócalo ayuda a delimitar los distintos pisos a la par que les proporciona superior monumentalidad, solución que recuerda a los sepulcros de la capilla Aragón (1550-1553) y al cuerpo principal del retablo Zaporta (1569-1571).

Desde el punto de vista arquitectónico el sector más avanzado corresponde a las casas de la Asunción de la Virgen y del Calvario, grupo de dimensiones colosales contenido en una caja muy sencilla a la que da carácter complejo el remate. Es probable que estos elementos, con claros paralelos en algunas de las principales máquinas romanistas creadas en Navarra en la década de 1580, obedezcan a una modificación de la traza concebida por Juan de Salamanca, pues resultan extraños a su lenguaje. Además, hay constancia de que el diseño del artífice aragonés fue puesto en tela de juicio tras su muerte por algunos de los colegas que optaron a sucederle al frente de la empresa.

El retablo contempla la utilización de una gran variedad de soportes. En el banco hallamos columnas jónicas acanaladas decoradas con elegantes cartelas de cueros recortados que alojan figuras en el imoscapo y con trofeos de querubines en el sumoscapo. El primer piso del cuerpo se apoya en soportes corintios de fuste retallado, siendo los de la tercera altura muy similares a los del banco, pero también de orden corintio. En el sotabanco se esculpieron niños-telamones que crean la apariencia visual de recibir todo el peso de la fábrica. La diversidad de los paños laterales queda rota en la calle central por el uso exclusivo de pilastras decoradas en el frente con motivos a candelieri, aunque el tabernáculo cuenta con columnas corintias estriadas.

Uno de los aspectos más significativos de la máquina estriba en el rico tratamiento ornamental de su arquitectura. A pesar del cuidado puesto por los tasadores tras el fallecimiento de Salamanca, existen dificultades para establecer la paternidad del maestro aragonés en la talla de algunas partes. De lo que no existe duda es de que para 1580 estaban asentados el sotabanco y el banco, las zonas menos avanzadas en este aspecto, en las que el escultor pone de manifiesto su formación en la estética del Segundo Renacimiento. Tanto los paneles del sotabanco como los del zócalo del banco se engalanan con composiciones a base de cueros recortados sostenidos por niños, mientras que en el friso del entablamento se despliega una rica serie de motivos ideados a partir del mismo lenguaje, de raigambre belifontiana, que también advertimos en la decoración de las retropilastras y en las cartelas de las columnas del nivel inferior.

Juan Martín dejó en su obrador el grueso de las piezas precisas para montar el primer piso del cuerpo, incluidas sus columnas retalladas, y un porcentaje importante de los elementos estructurales. No obstante, los textos de los peritajes no dejan totalmente claro si los entablamentos disponían ya de los correspondientes frisos tallados. En cualquier caso, es evidente que el escultor cambió de registro lingüístico con respecto a la altura inferior, pues el vocabulario belifontiano de ésta deja su lugar a otro, más naturalista, acorde con el utilizado en el banco del retablo mayor de la catedral de Astorga⁴² (1558-1562) y en buena parte del de la iglesia conventual de Santa Clara de Briviesca⁴³ (ant.1566-1569). Tanto los soportes como sus traspilares y los frisos aparecen cubiertos por sencillos motivos vegetales, en la línea de lo que los escultores romanistas bautizaron como follamen, nacido como alternativa al lenguaje del grutesco. Por lo que respecta al segundo piso del cuerpo, sólo existe seguridad de la confección en vida del maestro bilbilitano de las ocho columnas, circunstancia que viene confirmada por su coherencia con las del banco, pese a que su ejecución parece menos feliz.

Salamanca dominaba el lenguaje ornamental y arquitectónico en boga entre los escultores aragoneses del período 1560-1575, pero muchos detalles dan fe de que su aproximación a la estética romanista en estas parcelas no era superficial. Entre otros, citaremos el uso de soportes cubiertos de *follamen*, la introducción de estructuras ediculares recalzadas sobre zócalos y la presencia de niños-telamones en el banco⁴⁴.

Cabe plantear la posibilidad de que antes de la capitulación en 1577 del retablo de Valtierra Juan Martín hubiera entrado en contacto con algunas de las más tempranas creaciones del Romanismo y con sus responsables. No resulta ocioso señalar al respecto que cuando el maestro falleció en 1580 su viuda requirió el concurso del mirandés Pedro López de Gámiz para que peritara la obra que su marido había dejado incompleta. Además, para la segunda tasación María González solicitó la presencia de Diego de Marquina, el otro gran artífice de Miranda de Ebro. Ello apunta a que Salamanca conocía a los escultores burgaleses de la comarca de La Bureba y que, por ende, había visto su obra maestra, el retablo mayor de Santa Clara de Briviesca, ante cuya contemplación nuestro artífice pudo actualizar su repertorio creativo, puesto que todas las notas de corte romanista apreciables en la arquitectura del retablo de Valtierra pueden explicarse por un estudio directo del de Briviesca.

Conviene recordar que entre la larga lista de maestros requeridos por las partes para visurar este último conjunto a raíz de las diferencias surgi-

⁴² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1988, pp. 339-352.

⁴³ El más completo análisis de este retablo es el de Díez Jáviz, C., 1985, pp. 104-119. De interés son las apreciaciones formuladas por Marías Franco, F., 1989, pp. 606-607. Un riguroso replanteamiento de los problemas de autoría que aún presenta la máquina en Barrón Garcia, A., y Ruiz de la Cuesta Bravo, Mª P., 1992, pp. 63-64, y Barrón Garcia, A., y Ruiz de la Cuesta Bravo, Mª P., 1993, pp. 255-261.

⁴⁴ La caracterización tipológica del retablo romanista ha sido objeto de análisis en fechas recientes por Garcia Gainza M³ C., 1987-1988-1989, pp. 85-98.

das entre el promotor y López de Gámiz consta un Juan de Salamanca, vecino de Valladolid, que comparece en 1572 en compañía de Juan e Isaac de Juni, Alonso Falcón y Sebastián de Burgos. Todos ellos cobraron por 12 dias que se ocuparon por un mandamiento de un rector de Vallodolid en ir a la villa de Briviesca a ver el retablo que hizo Pedro Lopez de Gamiz, a razón de dos ducados y medio por día, salvo Juan de Juni, al que se abonaron tres diarios⁴⁶. La posible identificación de este Juan de Salamanca con nuestro artífice ya la planteó MOYA VALGAÑÓN⁴⁶. A favor de la hipótesis juega, entre otros indicios, el que no esté documentada la residencia del maestro en Aragón desde que el 6-IV-1571 se bautizó en San Andrés de Calatayud a su hija Isabel⁴⁷ hasta su reaparición en la misma ciudad el 4-XII-1573⁴⁸.

Las tasaciones de 1581 y 1582 no aluden a la eventualidad de que tras la desaparición del escultor hubiera quedado alguna escena o escultura exenta preparada para su instalación en la máquina, por lo que hemos de aventurar que en vida de maestre Juan únicamente se llegara a labrar la parte ya asentada. De este modo, sólo podemos asignar con certeza a la etapa en que el bilbilitano dirigió los trabajos los relieves de los tarjetones del sotabanco, las cuatro escenas de la Pasión del banco, los bultos de los evangelistas que los flanquean y la imaginería del tabernáculo. También parece probable la talla en esta etapa de las ocho figuras recostadas dispuestas en el zócalo del piso que preside San Ireneo.

Sobresale por su interés iconográfico el ciclo de las seis escenitas del sotabanco, con otros tantos pasajes del Génesis: la Creación de Adán, la Creación de Eva, la Tentación, la Caída de Adán, la Condena y la Expulsión del Paraíso. La serie, más exhaustiva que las reunidas por Pietro Morone en las puertas bajas de los retablos mayores de Paracuellos (ca. 1552-1557) e Ibdes (1557-ca.1565), presenta una ejecución algo deficiente que desde el punto de vista formal se aparta del registro romanista dominante en la imaginería del resto de la fábrica.

Los edículos del banco albergan bultos de San Lucas, San Juan, San Marcos y San Mateo. Ni su canon, alargado y poderoso, remarcado por amplios ropajes, ni su alarde de variedad logran ocultar un tratamiento blando que les resta energía. Los autores neotestamentarios contemplan desde sus hornacinas los cuatro pasajes de la Pasión seleccionados: la Oración en el Huerto, el Prendimiento, la Flagelación y la Caída. En esta ocasión nos encontramos con un trabajo de inspiración decididamente romanista, caracterizado por la incorporación de personajes de mucha masa que ahogan el marco, dispuestos en un fuerte escalonamiento espacial,

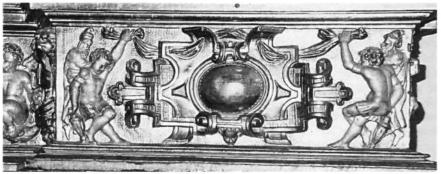
SANZ GARCÍA, J., 1934, p. 144.

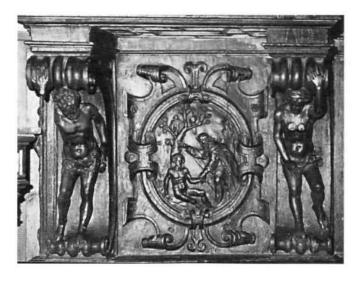
⁴⁶ Moya Valgañón, J. G., 1993, p. 158.

⁴⁷ A.P.S.A.C., Quinque libris, lib. 1, 1494-1575, f. 142 v., (Calatayud, 6-IV-1571).

⁴⁸ A.H.P.C., García López, 1573, s. f., (Calatayud, 4-XII-1573).







Nuestra Señora de la Asunción de Valtierra. Retablo mayor. Cartelas ornamentales. Creación de Adán. (Fotos Jesús A. Orte).

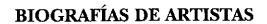
fruto de la aplicación de un punto de vista muy forzado. La realización, de mérito limitado, aparece ensombrecida por la tosca policromía barroca que recubre toda la imaginería del mueble.

Los evangelistas y los relieves de la Pasión parecen corresponder a diferentes gubias. Como es sabido, Salamanca rara vez intervenía en la ejecución material de la componente escultórica de los retablos a su cargo. Entre los imagineros a su servicio en Valtierra figura Lázaro de Leiva, procedente de Santo Domingo de la Calzada, al que Salamanca reconocía adeudar a finales de 1579 un total de 34 ducados por las cuatro historias que había hecho para el retablo —doc. nº 106— y que, obviamente, no pueden ser otras que las incluidas en el banco.

Es factible que Juan Martín propusiera al concejo el relicario como modelo para la ejecución conjunto, pues cuando la intromisión de Blas de Arbizu hizo estallar las disputas entre las partes ya estaba asentado. Es una pieza de gran monumentalidad, acorde con los nuevos usos litúrgicos tridentinos y adaptado a la moda iniciada por el retablo astoricense. Dispone de dos pisos de planta circular más un basamento, sirviendo el inferior de sagrario y el superior de ostensorio. Dos falsas calles prolongan en el frente plano su desarrollo arquitectónico, coherente con el del resto del retablo. Así, cabe señalar el detalle de que los entablamentos de las dos alturas estén rotos y adelantados en los laterales, en un afán de reproducir el ritmo de los planos laterales de la máquina.

El frente del basamento ostenta dentro de una cartela el habitual tema eucarístico del pelícano alimentando a sus hijos con su propia sangre mientras que el cuerpo principal tiene tres relieves con la Resurrección, las Santas Mujeres ante el sepulcro vacío y el Noli me tangere. En nuestra opinión estos paneles, de estilo coherente con los tallados en el sotabanco, son lo más notable de entre lo esculpido para Valtierra bajo las órdenes de Salamanca. La escena de las Santas Mujeres constituye una readaptación de la sarga pintada por Morone en las puertas bajas del retablo mayor de Ibdes. Tanto la figura del ángel sobre el sepulcro como el grupo de las Tres Marías son virtualmente idénticos a los del modelo, pero la sustitución del formato apaisado original por otro vertical ha obligado a sobremontar las partes⁴⁹. Como ya se ha indicado, Salamanca mantuvo unas relaciones personales muy estrechas con el pintor de Piacenza que, indudablemente, tuvieron consecuencias en el campo profesional.

⁴⁹ Sobre las fuemes de la composición de Morone, de la que se conserva el dibujo preparatorio inspirado en una estampa de Luca Penni, Morte García, C., 1990 (VI), pp. 149-151.



AHUMEL, Martín de (doc.1557-1568, +1585)

marking Darumst

Maestro dotado de buena técnica y que nos ha legado trabajos de calidad, Martín de Ahumel es uno de los personajes que contribuyó de modo más decisivo a configurar el foco artístico turiasonense del segundo tercio del siglo XVI. Carecemos de datos que permitan reconstruir su formación, pero ciertas noticias indirectas apuntan a que cuando llegó a Tarazona a comienzos de 1557 procedía de Zaragoza¹, ciudad en la que, no obstante, hasta el momento no ha sido documentado.

Las fuentes exhumadas lo califican de fustero, entallador y mazonero. Las obras conservadas demuestran su capacidad para resolver arquitecturas lígneas de retablos y, de forma excepcional, también las imágenes titulares de éstos. El inventario de los bienes hallados en sus casas en 1561 confirma que disponía de un taller bien equipado en el que, amén de la herramienta del oficio, no faltaba un tratado de geometría que el notario no identifica —doc. nº 42.

Como era norma habitual en todo tipo de actividades artesanales, el obrador ocupaba un espacio dentro de su vivienda, en un inmueble de la Plaza de la Seo adquirido en 1559². Sólo sabemos de la existencia de un ayudante de Ahumel, Antón Marco. Procedente de la localidad navarra de Peralta, se ajustó con él en los primeros días de 1557 para aprender el oficio de fustero por cinco años³.

En agosto de 1557, pocos meses después de su asentamiento, Martín casó en Tarazona con Catalina Lazagra⁴, que en su testamento de 1568

Desde Tarazona constituye procuradores a Pedro de Gracia y Jerónimo Lax, notarios causídicos de Zaragoza, y a su criado Antón Marco para cobrar de Diego de Azaret, tapicero, estante en Zaragoza, 60 sueldos que le adeuda con albarán firmado de su mano (A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1557, f. 246 v.) (Tarazona, 9-IX-1557).

A.H.P.T., Pedro Pérez, 1559, ff. 230-231, (Tarazona, 13-X-1559).

³ A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1557, ff. 36-36 v., (Tarazona, 23-1-1557).

⁴ Martín aportó todos sus bienes y los padres de Catalina cedieron a ésta una pieza en carrera Vierlas, término de Tarazona (*ibidem*, ff. 231 v.-232) (Tarazona, 25-VIII-1557).

seguía manifestando ser su mujer⁵. Ahumel había fallecido ya con toda probabilidad en 1585, pues en un nuevo registro de últimas voluntades Catalina se presenta como *mujer que fue de Martin de Ahumel*⁶.

Ignoramos los motivos por los que la Inquisición dispuso su ingreso en la cárcel de Zaragoza, pero tras este suceso no retornó al hogar. Varios documentos testimonian las gestiones emprendidas en los años siguientes por su esposa, todavía residente en Tarazona. Así, a comienzos de 1562 constituía, junto con su padre Pedro Lazagra, procurador a pleitos a su convecino Miguel Pelaire⁷, y al mes siguiente otorgaba poderes al notario causídico de Zaragoza Jerónimo Baile⁸. En octubre confirmaba a Baile como su representante para comparecer ante Juan Pérez de Fago, asesor de los bienes confiscados y causas criminales del Santo Oficio en el reino de Aragón y el obispado de Lérida. Esc mismo día era interrogada en el proceso incoado per comissionis criminum hereticalum per dictum Martinum Aumel, quisquidem crimina comissa fuerunt a fine mensis septiembris de anno a Nativitate Domini computato millessimo quingentessimo quinquagesimo nono⁹. Las diligencias iban dirigidas a recuperar los bienes incautados por el tribunal, habida cuenta que la mitad de los mismos pertenecía legalmente a su consorte, que los recuperaría por fin en marzo de 1564. Tras otorgar una comanda de 578 sueldos en favor de Juan Remírez, receptor del Santo Oficio¹⁰, éste le hacía entrega de un total de 3.790 sueldos¹¹.

Respecto a los contactos que Ahumel habría mantenido con otros artistas, sólo hay certeza de su relación puntual con Pierres del Fuego, que actuó en su nombre como tasador de la labor de Pascual de Soria en el retablo mayor de Santa María Magdalena de Tarazona.

A esta empresa aparecen asociadas las noticias más antiguas localizadas de nuestro artífice. Así, en una de sus primeras comparecencias, el 25-III-1557 aceptó la prosecución de este conjunto, encargado previamente a Soria el 8-VIII-1556, pero cuya ejecución había quedado interrumpida tras su precipitada huida. El fiador de Soria, su suegro Pedro Bravo, confió a

⁵ A.H.P.T., Fernando de Burgos, 1568, ff. 251 v.-254, (Tarazona, 9-VII-1568).

A.H.P.T., Pedro Pérez, 1585, ff. 29-31, (Tarazona, 22-I-1585).

A.H.P.T., Pedro Pérez, 1562, f. 23 v., (Tarazona, 12-I-1562).

⁸ Ibidem, f. 54, (Tarazona, 2-II-1562).

⁹ Bidem, II. 261-261 v. [carta de procuración] y 262-267 v. [interrogatorio], (Tarazona, 3-X-1562).

¹⁰ A.H.P.T., Pedro Pérez, 1564, ff. 75 v.-76, (Tarazona, 7-III-1564).

Como ejecución de un proceso ante Juan Pérez de Fago sentenciado en la Audiencia de Zaragoza a 11-v-1563 recibe de Juan Ramírez, receptor, diversos vestidos, 1.590 sueldos correspondientes a la mitad de los 3.180 hallados en metálico cuando se levantó inventario de las casas, 421 sueldos por la mitad de los bienes muebles, 228 sueldos por la mitad de las deudas cobradas, y 1.550 sueldos correspondientes a la mitad de la venta de las casas (*ibidem*, ff. 76 v-77 v.) (Tarazona, 7-11-1564).

Martín la conclusión del mueble litúrgico. En la firma del nuevo acuerdo estipularon que antes del reinicio de los trabajos debía valorarse lo obrado por el primer contratante. De conformidad con ello, el 2-IV-1557 los mazoneros Juan de Masa y Pierres del Fuego, en representación respectivamente de Bravo y Ahumel, fijaron en 1.210 sueldos el precio de lo ya realizado.

Ninguno de estos contratos ha llegado a nosotros, pero los pormenores nos resultan familiares merced a un pleito incoado a instancias de Martín de Ahumel contra Pedro Bravo, debido a la negativa de éste a restituirle la diferencia entre los 2.400 sueldos cobrados por Pascual del cabildo de la Seo en parte de su salario y los 1.210 de la estimación —doc. nº 31—. Pesc a la resistencia inicial de Bravo a restituir las demasías —doc. nº 32—, sus herederos se verían obligados finalmente a hacer frente a la deuda, incrementada con las costas judiciales y notariales¹², liquidándola en sendos plazos de 800 y 590 sueldos en abril y julio de 1558¹⁸. Solventadas estas discrepancias, las fuentes no recogen ninguna otra incidencia sobre el desarrollo de este proyecto en sus elementos escultóricos. Sería preciso esperar casi una década (1566) a que se materializara la parte pictórica y darlo así por culminado.

La labor de Ahumel debió resultar del agrado de la institución promotora, el cabildo catedralicio, puesto que a fines de 1558 le encomendó la construcción en blanco del retablo mayor de la parroquia de San Miguel, sin duda su obra más notable —doc. nº 38—. Al igual que sucediera con el anterior, éste tardaría varios años a recibir el preceptivo complemento de pincel (ca.1570, ant.1572). En ambos estaba obligado a realizar las imágenes titulares, aunque sólo se ha conservado la de la Magdalena. No obstante, el de San Miguel guarda varios relieves escultóricos que, en general, denotan una factura poco hábil.

La mazonería del retablo de San Miguel, una pieza de interés en el contexto de las creaciones auspiciadas por los talleres aragoneses a finales de los años cincuenta, evidencia el buen nivel técnico del artífice. No obstante, tanto el diseño de la fábrica como del grueso de la escultura ornamental que soporta, de raíces belifontianas, deben atribuirse a un artista

La forma jurídica adoptada para legitimar el acuerdo fue la concertación de una comanda por 1.390 sucldos a favor de Ahumel en la que le quedaron obligados Isabel Burgano, viuda de Martín Bravo, junto a sus hijos Pedro, Miguel y Ana Bravo. A continuación todos ellos reconocieron que el acto había sido suscrito en seguridad de lo adeudado a Martín por su trabajo en el retablo, correspondiendo 1.190 sueldos a la tasación de la madera y 200 a las costas procesales ocasionadas por la deuda (A.H.P.T., Juan de Marquina, 1557, ff. 146-148 y 150-152) (Tarazona, 15-X-1557). Ese mismo día otorgaron otra comanda por 3.600 sueldos a favor de Juan de Santa Fe, canónigo obrero de la Seo (*ibidem*, ff. 148 v.-150) (Tarazona, 15-X-1557). Aunque el documento no lo detalle, se testificó como garantía de la conclusión del retablo, valorado en esa misma suma en la capitulación de la obra.

¹⁸ A.H.P.T., Juan de Marquina, 1558, ff. 55-55 v. y 118-119, (Tarazona, 8-IV y 12-VII-1558).

de más altas miras que bien pudiera ser el pintor Pietro Morone, activo en Tarazona por las mismas fechas y futuro autor de las pinturas.

Este encargo debió de mantener ocupado a Ahumel hasta poco antes de su encarcelaniento y, de hecho, no es seguro que llegara a concluirlo. No obstante, el inventario de los bienes de sus casas y obrador incluye un retablo del Crucifijo que creemos poder identificar con el de dicha advocación existente todavía en una capilla de la iglesia de Santa María Magdalena de Tarazona, erigido a instancias de Francisco Muñoz y su esposa, María Garcés. Cuando María otorgó testamento en 1560 dispuso ser sepultada en la yglesia de la gloriosa Magdalena desta ciudad de Taracona, en la capilla que Francisco Muñoz, mi marido, y yo havemos hedifficado... so la invocación del Crucifixo¹⁴, deseo compartido por Francisco en sus últimas voluntades de 1564¹⁵. Aunque dichos textos no citen de modo expreso el mueble, éste luce las armas de Francisco Muñoz en el basamento, y su estilo, que no desentona de los trabajos documentados de Ahumel, confirma esta cronología¹⁶.

A.H.P.T., Jerónimo Gutiérrez, 1560, ff. 30-39, (Tarazona, 9-1-1560).

¹⁵ A.H.P.T., Pedro Pérez, 1564, ff. 231-237 v., (Tarazona, 22-VII-1564).

La visita pastoral cursada al templo en 1586 lo describe como un retablo de madera y el Crucifixo de bulto, y la ymajen de Nuestra Señora y de Sant Joan de pinçel. El visitador informa de que por entonces la capilla pertenecía a Alonso Muñoz, uno de los hijos del matrimonio (A.E.T., Caj. 7, lig. 5, nº 23, Visita pastoral a la Sco y las parroquias de la Magdalena y San Miguel de 1586, f. 49 v.) (Tarazona, 21-III-1586).

AINZÓN, Juan de (doc.1548-1568, +1568)

Inade ajcon

La actividad de este modesto artífice se registra en la capital aragonesa desde al menos 1548¹. Hallándose enfermo, hizo testamento el 23-IV-1568—doc. nº 67— y al día siguiente vendió todos sus bienes al carpintero Francisco de Arrutia por la suma de 3.000 sueldos. Su fallecimiento se produjo el 20-VI-1568².

No ha sido posible descubrir vínculos familiares seguros de Juan con sus compañeros de profesión Miguel Gutiérrez de Ainzón y Francisco Gutiérrez. Varios documentos lo relacionan con Miguel³, pero en ninguna ocasión figura asociado a Francisco. En su contrato de aprendizaje con el pintor Pedro Fernández en 1542, éste asegura proceder de la localidad zaragozana de Ainzón⁴, circunstancia que deja abierta la posibilidad de que también Juan y Miguel fueran oriundos de la misma³. Además, contamos con el testamento de María de Ainzón, hija del difunto Francisco de Ainzón, vecino de la citada población, en el que la otorgante cita como sus hermanos a Juan y Miguel de Ainzón, aunque no consta el supuesto oficio de pintores de éstos⁶.

Juan de Ainzón y Juan Catalán, pintores, son testigos de la venta de unas casas del también pintor Pedro Fernández (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1548, f. 328) (Zaragoza, 12-XI-1548).

La venta de sus bienes en A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1568, ff. 176 v.-177, (Zaragoza, 24-Jv-1568). La partida de defunción fue anotada en los libros de la parroquia de San Gil: A 20 [VI-1568] murio Aynçon, pintor, en el Coso. No se ordeno por no aber de que. Es pobre (A.P.S.G.Z., Libro l de Defunciones, 1563-1599, f. 201 v.).

³ Acude como testigo a la firma de aprendiz de Juan de Gracia con Ainzón (A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1563, ff. 283-284) (Zaragoza, 5-VII-1563). También en cierta ápoca otorgada por éste y su esposa de 400 sueldos procedentes de la herencia de la difunta Magdalena Marquina, hermana de Ana (A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1567, ff. 173-173 v.) (Zaragoza, 2-V-1567).

⁴ A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1542, f. 402 v., (Zaragoza, 3-1X-1542).

⁵ Prácticamente despeja cualquier incertidumbre la procura de Juan y su esposa a Miguel de Ainzón –sin duda, Miguel Gutiérrez–, pintor, habitante en Zaragoza, para vender unas fincas en Ainzón (A.H.P.Z., Miguel Monzón, 1557, ff. 371 v.-372 v.) (Zaragoza, 20-VIII-1557).

⁶ A.H.P.Z., Pedro Sancho, 1551, ff. 56-57 v., (Zaragoza, 21-I-1551).

Tampoco estamos en disposición de relatar las fases sucesivas que superó Juan para completar su educación artística, pero el hecho de que estuviera casado con una hija del pintor Juan de Marquina apunta a un aprendizaje en el taller de este maestro. Sin embargo, la falta de respaldo documental convierte dicho supuesto en mera hipótesis.

Como la mayoría de sus colegas, Ainzón compaginó las tareas de dorador con la confección de obras de caballete, modalidad a la que pertenecen la mayoría de sus compromisos. No obstante, en 1554 Jerónimo Vallejo lo nombró veedor del trabajo de Juan de Gante en el dorado del retablo de San Benito de la metropolitana⁷ algo que, sin lugar a dudas, demuestra su perfecto dominio de esa especialidad. Su participación en el retablo de Nuestra Señora de Encinacorba hubo de reducirse a la aplicación de los panes de oro y de la policromía, ya que este mueble no cobija tableros pintados.

En 1551 Miguel Climent, protonotario real, cedía a Juan de Ainzón unas casas en alquiler sitas en el Coso, en la parroquia de San Miguel, para doce meses por 350 sueldos⁸. Tal vez en ellas estuviera montado su obrador aunque, desde luego, no es un dato definitivo dada la brevedad del arrendamiento. A partir de 1563 consta su residencia en la demarcación de San Gil Abad.

Tan sólo conocemos dos discípulos del maestro, ambos pertenecientes a la última etapa de su ejercicio profesional. En julio de 1563 admitía a Juan de Gracia, hijo del difunto Francisco de Gracia, durante un lustro a computar desde el 1-IV-1563°. Juan, que confesó más de dieciocho años al rubricar su aprendizaje, consta como pintor ya en 1564¹°. Su otro ayudante, Pedro Zaragozano, era natural de Azuara y cuando ingresó en el taller en 1566 contaba con más de catorce años de edad¹¹. Pedro, que también figura como pintor a los pocos meses de su firma de mozo¹², no pudo cumplir con toda seguridad los siete años de servicio previstos.

Juan de Ainzón contrajo nupcias con Ana de Marquina, hija del pintor Juan de Marquina. Una de las primeras referencias localizadas de este matrimonio se incluye en el testamento redactado por Ana en 1564¹⁸.

 $^{^{7}}$ — Criado Mainar, [., 1987, pp. 68-69, doc. $n^{\rm e}$ 6; Morte García, C., 1987 (II), p. 201, doc. $n^{\rm e}$ 102.

⁸ A.H.P.Z., Juan Aguas, 1551, ff. 1.077 v. y 1.080, (Zaragoza, 27-VI-1551).

⁹ A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1563, II. 283-284, (Zaragoza, 5-VII-1563).

A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1564, ff. 781-782, (Zaragoza, 13-VI-1564).

Morte García, C., 1987 (11), pp. 225-226, doc. nº 139.

Comparece como testigo en A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1567, II. 110 v.-111, 173-173 v., 191 v.-191 bis v., y 221-225 v., (Zaragoza, 15-tit, 2-v, 12-v y 1-VI-1567).

¹³ A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1564, ff. 131 v.-132 v., (Zaragoza, 24-VI-1564).

Según refiere el documento, la pareja había sido bendecida con tres hijas: Ana, Úrsula y Apolonia, a las que se uniría en 1567 Leonor¹⁴. En buena lógica, la unión debía remontar a la década anterior; incluso un documento de 1548 pone ya en relación a Juan de Marquina con Miguel Gutiérrez de Ainzón¹⁵, artífice que con toda probabilidad estaba ligado por lazos familiares a nuestro pintor. Ana aún vivía cuando en 1568 Juan dispuso sus últimas voluntades.

El catálogo de obras de Ainzón es poco relevante desde el punto de vista cuantitativo y pese a ofrecer algunos indicios de sus relaciones profesiones no permite elaborar un esquema completo de éstas. En los primeros años mantivo contactos con el pintor Juan Catalán, para el que compondría en 1550 las tablas del retablo mayor del monasterio de Nuestra Señora del Olivar. A mediados de la sexta década algunos documentos lo asocian al pintor Jerónimo Vallejo, llegando a trabajar con un gran amigo de éste, el mazonero Bernardo Pérez. En el último tramo de su carrera colaboró con Jerónimo de Mora y con el pintor borgoñón Guion Teatoris. Como se observa, un círculo heterogéneo e integrado, en general, por personajes de superior valía a la suya.

El trabajo más temprano de Juan de Ainzón, datado en 1550, es la ejecución de diez paneles con escenas de la vida de la Virgen para el retablo mayor del monasterio de Nuestra Señora del Olivar, en Estercuel¹⁶. Juan Catalán le proporcionó el encargo, por lo que cabe pensar que éste hubiera ajustado el conjunto para subarrendar los distintos cometidos a mazoneros, imagineros y pintores. Buena prueba del carácter artesanal de la intervención de Ainzón es que su colega debía facilitarle los bocetos a partir de los que desarrollar la labor.

Hasta 1557 no vuelve a registrarse otra ocupación de maestre Juan. Por entonces el zapatero Pedro de Charte le solicitaba la pintura y dorado de un retablo de Nuestra Señora que había mandado hacer para su capilla, en la iglesia de Santiago de Zaragoza. El mazonero Bernardo Pérez, que consta como testigo en la capitulación, pudo tallar la arquitectura. La pieza ya había sido finalizada el 27-VIII-1558, al recibir Juan los 560 sueldos fijados¹⁷.

Su única obra conservada es el retablo de los Santos Pedro y Pablo de la cofradía de los naturales de Jaca, instituida en San Pablo de Zaragoza.

¹⁴ Apolonia fue bautizada el 23-IV-1563 y Leonor el 17-VI-1567 (A.P.S.G.Z., Libro I de Bautismos, 1563-1599, ff. 3 v. y 20).

Marquina lo nombra procurador para cobrar deudas (A.H.P.Z., Pedro Perdiguer, 1548, f. 223 v.) (Zaragoza, 11-IV-1548).

¹⁶ San Vicente Pino, Å., 1991, p. 32, doc. n° 21; Criado Mainar, J., 1992 (III), pp. 68-69, doc. n° 17.

¹⁷ San VICENTE PINO, Á., 1991, p. 82, doc. nº 69. La transcripción omite la concurrencia de Bernardo Pérez. La cancelación del compromiso, en los ff. 184-184 v.

Paradójicamente, resulta difícil delimitar la verdadera participación de Juan en sus tablas, pues el contrato, de julio de 1557, se formalizó para concluir unas pinturas en avanzado estado de ejecución, y no alude a las circunstancias de la fase anterior¹⁸. No obstante, el responsable de ésta podría ser el propio Ainzón, pese a las evidentes diferencias —más de calidad que de estilo— entre las distintas partes del mueble.

Aunque se ha planteado una hipotética intervención de Vallejo en este conjunto¹⁹, la misma debió limitarse a la redacción del texto capitular, escrito de su puño y letra²⁰. De este modo, las únicas pinturas a partir de las cuales podría calibrarse la valía del maestro son una creación de dudosa paternidad. La componente lígnea, que había quedado un año antes en manos de Pérez²¹, es una tosca producción de taller.

En 1559 Ainzón percibía 200 sueldos por pintar sendos tondos en el retablo mayor de San Lorenzo de la capital²². Este conjunto, desaparecido el siglo pasado pero renovado en buena medida ya en el Seiscientos²³, fue confiado en 1532 a Juan de Moreto, que talló una arquitectura para pintar en la que sólo la titular y el Calvario eran de bulto²⁴. En 1536 Vallejo ajustó las tablas del banco y el dorado de la zona baja y la casa principal, cediendo después las tareas de grafio a Juan de Lumbier²⁵.

En 1561 rubricó un contrato de compañía con el pintor de Ruán Guion Teatoris para erigir el retablo mayor y el de San Blas de la iglesia parroquial de Encinacorba²⁶. Desconocemos si la primera obra llegó a buen término y, en tal caso, la tareas asumidas por cada maestro, dado que hoy preside el presbiterio de este templo un mueble barroco.

Por lo que respecta al retablo de San Blas, finalmente quedó en manos de Ainzón, dado que éste se hizo en 1563 con los servicios de Jerónimo de Mora para su montaje en blanco²⁷, concluido en abril de 1564²⁸. Según se

 $^{^{18}}$ Criado Mainar, J., 1987, pp. 71-73, doc. nº 8; Morte García, C., 1987 (II), pp. 214-215, doc. nº 116. El contrato fue rescindido al margen el día 24-V-1558.

BRUÑÉN IBÁÑEZ, A. I., et alt., 1989, pp. 552-553 y 556.

 $^{^{20}}$ Criado Mainar, J., 1987, p. 36, nota nº 63.

²¹ *Ibidem*, pp. 69-71, doc. nº 7; Morte Garcia, C., 1987 (II), p. 213, doc. nº 115.

²² Criado Mainar, J., 1992 (iii), p. 32, nota nº 98.

BOLOQUI LARRAYA, B., 1983, vol. I, pp. 230-231, y vol. II, pp. 31-32, doc. nº 15.

²⁴ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 266-267.

²⁵ Ibidem, p. 46; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 58-60, docs. núms. 4, 5 y 6.

MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 406, doc. nº 447.

⁸⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 112, doc. nº 95. El obispo armenio fue relegado a la casa del lado del Evangelio en beneficio de Nuestra Señora, titular del mueble.

²⁸ Mora recibe 280 sueldos de Ainzón en parte de pago de un retablo [de Nuestra Señora, San Blas y San Bartolomé] ya entregado, de acuerdo con una capitulación firmada el 16-II-1563 (A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1564, f. 226) (Zaragoza, 10-IV-1564).

indicó, la participación de Juan en esta pieza se redujo al dorado y policromía por tratarse de un conjunto de escultura. Hasta octubre de 1565 no rescindieron la capitulación al producirse la liquidación de los emolumentos del mazonero y, con certeza, la conclusión del trabajo²⁹.

Nada más sabemos de otros posibles trabajos de Ainzón, salvo su hipotética contribución a una peana de Nuestra Señora del Rosario confeccionada por Mora para Épila y que éste cobró a través de nuestro pintor³⁰. Los prolongados lapsos temporales sin noticias profesionales hacen presumir otros cometidos artísticos que no han dejado huella en las fuentes notariales exhumadas hasta ahora³¹.

²⁹ Morte García, C., 1987 (II), p. 222, doc. nº 130.

³⁰ Ibidem, p. 222, doc. nº 131.

Otras menciones documentales de Juan de Ainzón en el A.H.P.Z., en: Jerónimo Arnedo, 1563, ff. 305 v.-306, 446 v.-447 y 471-472, (Zaragoza, 21-VII, 15-X y 31-X-1563); Jerónimo Arnedo, 1564, ff. 188 v.-189, (Zaragoza, 4-IV-L564); Jerónimo Arnedo, 1566, ff. 300 v.-301, 492-492 v. y 497-497 v., (Zaragoza, 7-VII, 15-XI y 20-XI-1566); Jerónimo Arnedo, 1567, ff. 220 v.-221, 482-483 y 551 v.-553 v., (Zaragoza, 31-V, 26-X y 28-XI-1567).