

ALAMÁN, Francisco
(doc.1558-1580, +1596)

Artífice desconocido hasta ahora, su actividad consta documentada en Calatayud a partir de 1558. Los escasos datos localizados sobre Francisco Alamán no permiten trazar una biografía rigurosa de este modesto personaje, al que no obstante cabe el mérito de compartir con Juan Martín de Salamanca el mercado escultórico bilbilitano del tercer cuarto del siglo XVI. No ha sido posible exhumar ninguna noticia que desvele su verdadero apellido, tal vez originario del norte de Europa, ni tampoco las que permitan atisbar las circunstancias de su formación y composición de su taller. Falleció en la ciudad del Jalón tras dictar testamento el 12-XI-1596 ante el notario Jerónimo Carreras¹. No hemos podido localizar su registro de últimas voluntades.

En seis de los siete textos notariales descubiertos Francisco es denominado mazonero, mientras que en la mención más temprana, de 1558, recibe el calificativo de entallador —doc. nº 35—. No obstante, al menos dos de sus tres intervenciones llevaron aparejada la talla de imágenes.

Estuvo casado con Juana de Alcaín, que falleció en 1580². Fruto de este matrimonio vinieron al mundo Francisco, bautizado en 1558³, e Inés, cuya fecha de nacimiento ignoramos pero que en 1578 contrajo nupcias con Antón Núñez⁴. Fijó su hogar y, tal vez, también su obrador en el barrio de San Juan de Vallupicé, pues su vida familiar discurre vinculada a esta parroquia.

Su único contacto profesional detectado surge de la capitulación suscrita por los parroquianos de Santa María de Maluenda con el organero

¹ En 12 de noviembre de 1596 murió Francisco Alemán, mazonero. Recibió todos los sacramentos. Esta sepultado en San Juan, en su enterramiento. Hizo su testamento Jerónimo Carreras, notario (A.P.S.J.C., *Quinque libris*, lib. II, 1562-1654, f. 402 v.). Al parecer, no se conservan los protocolos del citado notario.

² *Ibidem*, f. 386, (Calatayud, 23-VI-1580).

³ A.P.S.J.C., *Quinque libris*, lib. I, 1543-1564, s. f., (Calatayud, 28-VII-1558).

⁴ Constan las correspondientes amonestaciones en A.P.S.J.C., *Quinque libris*, lib. II, 1562-1654, f. 292 v., (Calatayud, I, 3 y 4-V-1578).

Juan Puche de Orfila para la construcción de un instrumento a la que concurre como fiador de Juan. Hay que reseñar el hecho de que Alamán no sabía escribir, carencia a tomar en consideración a la hora de valorar sus más que esporádicas comparecencias ante los notarios bilbilitanos.

Su primer trabajo documentado —que coincide con su mención más antigua—, fechado en mayo de 1558, consistió en la confección de un busto procesional de San Sebastián con las pertinentes andas para la cofradía titular del santo —doc. n.º 35—. El que se le imponga como modelo de las andas otras que ya había hecho para un busto de San Andrés en Calatayud permite concluir que para entonces llevaba algún tiempo afincado allí.

Cinco años después acometería cierta reforma en el retablo del Crucifijo del claustro de Santa María la Mayor de la misma ciudad. Esta obra no ha sobrevivido y resulta difícil establecer a través del escrito notarial el alcance del proyecto, que según maestre Francisco consistió en *engrandezzer y hazer las emagenes y obrado de maçoneria*, por los que recibió la modesta suma de 360 sueldos⁵.

Su pista reaparece en 1573 con motivo de la contratación del órgano de Santa María de Maluenda⁶. La lectura del texto da pie a pensar que Francisco corrió con el montaje de la caja, pero excluye explícitamente su participación en la talla de la bella tribuna que soportaba el instrumento, desaparecido en el incendio sufrido por el templo en 1935⁷. No en vano, indica que no incumbían a Puche y su fianza *el lienço para las puertas y la tribuna donde ha de estar el organo asentado*. El soporte hubo de ser construido necesariamente antes del 26-III-1574, cuando las partes rescindieron la obligación firmada por haber finalizado el organero su cometido⁸. El hecho de que los otros dos trabajos documentados de Alamán hayan desaparecido imposibilita la atribución de éste u otros a partir de comparaciones formales.

La siguiente noticia del mazonero corresponde a 1578, en concreto al mes de enero, cuando reconoce tener en comanda de Juan Miguel Pérez de Calatayud la cantidad de 400 sueldos⁹. No debe descartarse la hipótesis

⁵ A.H.P.C., Juan Esteban Díaz, 1563, s. f., (Calatayud, 6-VIII-1563).

⁶ A.H.P.C., Martín Marqués, notario de Maluenda, 1572-1579, s. f., (Maluenda, 15-II-1573).

⁷ ABBAD RÍOS, F., 1957, vol. I, pp. 376-380.

⁸ La cancelación se anotó al margen de la capitulación. Ésta contiene una cláusula según la cual el organista y su avalista se comprometían a formalizar comandas a medida que les entregaran dinero por su quehacer. En este sentido han de interpretarse sendas cartas otorgadas por Puche y Alamán por 1.200 y 800 sueldos en abril y agosto de 1573 (A.H.P.C., Martín Marqués, notario de Maluenda, 1572-1579, s. f.) (Maluenda, 5-IV y 24-VIII-1573).

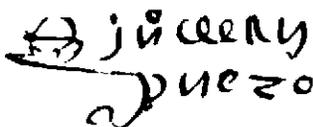
⁹ A.H.P.C., Jerónimo Azaila, 1578-1579, s. f., (Calatayud, 23-I-1578).

de que la carta oculte algún encargo, tal y como sucede en otros casos bilbilitanos similares de las mismas fechas.

En el otoño de 1580 figura como deudor del difunto Juan Pérez de Ezpeitia en cierta relación incluida entre los bienes inventariados en las casas de este mercader¹⁰. Nada sabemos sobre su actividad profesional durante los tres últimos lustros de su existencia, que se extinguió —como hemos indicado— en Calatayud a fines de 1596.

¹⁰ El asiento detalla: *Alaman, maconero, 10 sueldos* (A.H.P.C., Gaspar López, 1580, s. f.) (Calatayud, 8-IX-1580).

AMPUERO, Juan de
(doc.1542-1557, +1565)



Ignoramos la fecha de nacimiento del mazonero Juan de Ampuero¹ que, según ABIZANDA BROTO², habría sido hijo del maestro de obras Martín de Ampuero, documentado en la capital aragonesa en los albores del siglo. Su más temprana mención exhumada remonta a 1542, cuando figura entre los procuradores nombrados por Salvador de Pina para presentar una carta de franqueza³. A partir de 1546 hay constancia de su presencia ininterrumpida en Zaragoza hasta el año 1557, habiendo fallecido con anterioridad a 1565, fecha en la que su viuda contraía nuevas nupcias.

Hasta el momento no ha sido posible determinar las circunstancias concretas de su formación, que suponemos desarrollada en los talleres zaragozanos de la cuarta década. Orientó su actividad de modo casi exclusivo a la confección de arquitecturas para retablos, en franca sintonía con la calificación que le atribuyen las fuentes notariales y que, excepto en una ocasión, es la de mazonero o entallador.

En junio de 1547 el imaginero Miguel Peñaranda disponía en su testamento *que si la dicha mi hija Angela Penyaranda contrahara su legitimo matrimonio por palabras de presente en faz de la Santa Madre Yglesia con el honorable Joan de Ampuero, entallador, habitante en la dicha ciudad, que la dicha mi muger haya de dar y de a la dicha mi hija para ayuda del dicho su matrimonio la mitad mia y a mi pertenesciente de unas casas sitiadas en la dicha ciudad, en la calle San Blas*⁴. El enlace debió tener lugar poco después, dado que en septiembre de 1548 los libros parroquiales de San Pablo de Zaragoza testimonian el

¹ La más reciente biografía en SERRANO GRACIA, R., 1993 (II), pp. 163-164.

² ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 92.

³ No se consigna el oficio de Ampuero. Firman como testigos Juan de Moreto y Martín García, pintor (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1542, f. 461) (Zaragoza, 10-X-1542).

⁴ HERNANDEZ MÉRLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 157-158, doc. nº 22.

bautizo de una hija del matrimonio⁵. De la unión nacieron otras cuatro niñas: Juliana, Magdalena, Pascuala y Jerónima⁶.

Su domicilio se establecería a raíz de la boda en las referidas casas de la calle de San Blas, de la parroquia de San Pablo, que continuaban en poder de Ángela tras la muerte de Ampuero, pues las aporta en el contrato matrimonial con su segundo consorte⁷. Hay que suponer que en la parte baja del inmueble estuviera ubicado el obrador.

No conocemos ningún discípulo de Ampuero, aunque quizás su cuñado Jerónimo Peñaranda, nacido en 1534⁸ y citado ya en 1557 como mazonero⁹, completara el aprendizaje del oficio junto a él tras adquirir los primeros rudimentos en vida de su padre. En cualquier caso, se trata de un personaje poco relevante que no lograría ejercer de forma autónoma. Tras el fallecimiento de Nicolás de Lobato, a la sazón casado con Ana, otra de las hijas de Peñaranda, Ampuero pudo heredar alguno de los miembros de su taller, del mismo modo que asumió la continuación del principal encargo que le ocupaba.

De entre los artífices con que Juan de Ampuero mantuvo relaciones profesionales en el período rastreado hay que citar al imaginero Juan de Liceyre y al pintor Diego González de San Martín. De momento es imposible valorar el grado de colaboración que pudo mantener con su suegro. Liceyre desposó en 1551 a la viuda de Lobato¹⁰. No obstante, Ampuero y Liceyre se conocían con anterioridad, dado que un texto notarial de 1553 nos los presenta trabajando juntos en Sigüenza en 1544¹¹. Cierta comanda por valor de 200 sueldos en que Ampuero estaba obligado a su futuro cuñado en 1550 y que fue cancelada dos años después, tal vez por la finalización del retablo mayor de Zuera, permite atribuir sin riesgo a Liceyre la imagen de San Pedro que preside este mueble¹². En 1554 capitularán solidariamente el retablo de la cofradía de San Valero de la Seo y el imaginero intervendrá como fiador de Ampuero en la prórroga del contrato del retablo mayor de San Mateo de Gállego.

Con Diego González coincide en un número aún mayor de obras, caso de la decoración de la capilla Torrijos o en los citados conjuntos de San

⁵ No se anotó el nombre de la niña (A.P.S.P.Z., Libro I de Bautismos, 1528-1549, f. 257) (Zaragoza, 21-IX-1548).

⁶ Bautizadas respectivamente el 12-I-1551 [Juliana], el 23-VII-1552 [Magdalena], el 31-XII-1554 [Pascuala] y el 20-IX-1556 [Jerónima], como consta en el A.P.S.P.Z., Libro II de Bautismos, 1550-1560, ff. 29, 72 v., 154 y 222 v. El bautismo de Magdalena fue dado a conocer por SOUTO SILVA, A. I., 1993 (1), p. 83, nota nº 335.

⁷ A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1565, ff. 218 v.-220, (Zaragoza, 10-III-1565).

⁸ SOUTO SILVA, A. I., 1993 (1), p. 83, nota nº 335.

⁹ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 180, doc. nº 57.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 164-165, doc. nº 32.

¹¹ *Ibidem*, p. 168, doc. nº 37.

¹² *Ibidem*, p. 137, y p. 163, doc. nº 29.

Mateo de Gállego y de la Seo, para los que ejecutará los paneles pictóricos. Similar colaboración se establecerá en el retablo de la cofradía del Rosario de Tardienta, ajustado en 1554 por mediación del pintor Juan Catalán.

Los primeros trabajos documentados de Ampuero en Zaragoza recayeron en él a raíz de la desaparición de dos colegas. El deceso de Miguel Peñaranda le granjeó la contratación en compañía de Juan Pérez Vizcaíno de la sepultura de alabastro del protonotario real Miguel Velázquez Clement. El texto dispositivo del acuerdo —en el que sus nombres fueron escritos tras barrear el de Peñaranda— otorga a ambos la cualificación de imagineros, algo que era evidente en el caso de Vizcaíno pero que la trayectoria posterior de Ampuero invalida para él¹³.

El óbito de Nicolás de Lobato en 1547 obligó a su viuda a recurrir a Juan para proseguir la fábrica del retablo mayor de Zuera. Como se desprende de la lectura del acuerdo y confirma la distancia formal entre los estilos de ambos, Lobato había tallado para entonces el banco¹⁴. En febrero de 1548, en presencia del arzobispo Aragón, el concejo de Zuera firma una nueva capitulación con Ampuero y Ana Peñaranda para la prosecución del mueble en blanco por 2.500 sueldos y *alguna gratificación o mejora si al señor arzobispo parescera*. Como anticipo, los de Zuera abonaron 833 sueldos 4 dineros¹⁵. Ya había sido concluido cuando el 20-III-1553 Ampuero cobraba 200 sueldos¹⁶, aunque su liquidación se postergó hasta abril, cuando percibió los últimos 300¹⁷.

Las labores pictóricas y de dorado fueron comprometidas con el pintor Sancho de Villanueva, que en 1555 recibía 600 sueldos a cumplimiento de los 5.000 que la villa le debía entregar *por dorar y pintar el retablo mayor de la iglesia de Sanct Pedro*, conforme a cierta capitulación que no se ha conservado¹⁸. Sin embargo, resulta patente la participación de Tomás Peliguet y su taller en las labores de caballete¹⁹.

En 1549 Juan de Ampuero y Diego de San Martín asumían la decoración de la capilla de San Antón de la iglesia de Santo Domingo, en Zara-

¹³ Documento publicado de forma parcial por ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 95-96 y completa por HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 159-160, doc. n.º 24.

¹⁴ Lobato, que testó el 8-V-1547, ya había fallecido el 8-X-1547 (CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 20, nota n.º 23).

¹⁵ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 93-95. También en 1552 Ampuero y el sastre Domingo de Maicas firmaban una comanda por 267 sueldos (A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1552, ff. 336-336 v.) (Zaragoza, 6-VII-1552).

¹⁶ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 168, doc. n.º 38.

¹⁷ A.H.P.Z., Francisco Bernat, notario de Zuera, 1553, f. 110 v., (Zuera, 4-IV-1553).

¹⁸ Formalizada en Zuera ante el notario Juan Bernat (A.H.P.Z., Miguel Español, 1555-1556, s. f.) (Zaragoza, 6-IX-1555).

¹⁹ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, pp. 47-48; MIÑANA RODRIGO, M. L., *et al.*, 1995, pp. 66-67 y 70-71.

goza. En este recinto, propiedad de los hermanos Alonso y Gaspar Torrijos²⁰, Ampuero confeccionaría una portada compuesta por *dos columnas bolantes con dos pedestales labrados por cuatro partes del romano*, rematadas por un entablamento prolongado por el interior²¹, todo ello en marcha cuando en marzo de 1550 obtenía 600 de los 2.000 sueldos fijados²².

Un mes antes Juan aceptó sendos encargos para hacer otros tantos bustos procesionales con sus peanas de Santa María Magdalena y San Sebastián para Magallón²³. También comprometió, junto al pintor Miguel de Reus, un retablo de pincel de Nuestra Señora y San Antón para la cofradía de San Antón y Santa Lucía²⁴. Puesto que engalanaría un altar del convento antoniano de Zaragoza, hay que suponerlo desaparecido con la demolición en el siglo pasado de este edificio. Ya había sido concluido en lo tocante a la parte lúnea para el 11-XII-1550, tal y como indican los albaranes anotados al pie del contrato²⁵.

Dos años después ensambla una nueva peana con la que los cofrades de las Once mil Vírgenes de Santo Domingo de la capital deseaban sacar en procesión su busto argénteo de Santa Isabel²⁶.

En 1553 contrata junto a los pintores Diego González y Francisco Meletín el retablo mayor de la parroquia de San Mateo de Gállego, que había de seguir el modelo del titular de Santiago de Zaragoza²⁷. San Martín compuso las tablas, por lo que cabe suponer que Metelín corriera con la polícromía. El conjunto se ajustó en 6.000 sueldos a los que se podían añadir otros 1.500 más *si se estima conveniente*. En septiembre los artífices percibirían 2.500 sueldos como parte de sus salarios²⁸ pero en octubre de 1554, vencido el plazo de doce meses establecido para su ejecución, Ampuero

²⁰ El convento de Santo Domingo de Zaragoza les había concedido *una capilla con su cistera, que esta en el cuerpo de la dicha yglesia y monesterio, llamada de Sanct Anton, con un sobrecielo con pinochas y dos pilares de fusta dorados, que esta saliendo de la puerta de la sacrestia de dicho monesterio a mano yzquierda, juncto al texado del altar mayor, a mano drecha* (A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1545, ff. 1.011 v.-1.013 v.) (Zaragoza, 9-IX-1545).

²¹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 23-24, doc. n.º 15.

²² A.J.P.Z., Martín Sánchez del Castellar, 1550, ff. 89-89 v., (Zaragoza, 24-III-1550).

²³ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 24-26, docs. núms. 16 y 17.

²⁴ *Ibidem*, pp. 30-31, doc. n.º 20.

²⁵ En dicho día Ampuero manifestaba haber cobrado sus 300 sueldos, y el 3-I-1551 la mazonería pasaba a manos de Miguel de Reus (A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1550, ff. 1.024 v.-1.025 v., y 2 más s. f.) (Zaragoza, 10-IX-1550). Las ápoas se incorporaron al final del f. 1.024 v. y del recto del primero sin foliar.

²⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 42, doc. n.º 33. El 31-III-1552 Ampuero recibió 100 sueldos en metálico y otros 400 en un censo, y el 26-X-1556 cobró los 300 que saldaban los 800 de su salario (A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1552, ff. 301 v.-302 v., más 2 s. f.) (Zaragoza, 5-III-1552). Las ápoas constan en el margen inferior de los ff. 301 v. y 302.

²⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 46-47, doc. n.º 37; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 168-170, doc. n.º 39.

²⁸ *Ibidem*, p. 170, doc. n.º 40.

logró una moratoria en atención a que *por ocupaciones justas que habian tenido, no habian cumplido con lo que por la dicha capitulacion eran obligados*. Juan se comprometió a entregar a los pintores de forma escalonada el banco, el sagrario y el cuerpo del retablo, recibiendo otros 800 sueldos a cuenta de sus emolumentos²⁹. En julio de 1555 el ordinario concedió licencia para mudar el antiguo mueble por el nuevo³⁰.

Las *ocupaciones justas* que impidieron a Juan cumplir en el tiempo debido con el concejo de San Mateo derivaban de sendos encargos propiciados por el pintor Juan Catalán³¹. El primero, efectuado el 7-VI-1554, consistía en un busto y peana de San José para el infanzón Bartolomé Orfanel, que debía realizar *a conocimiento del honorable Joan Catalan, pintor, vezino de la dicha ciudad, anyadiendo o quitando della como al dicho Joan Catalan paresce-ra*³². El texto no menciona el destino del encargo, que tal vez fuera Barbastro, en donde residía don Bartolomé³³.

Tres meses antes había comprometido junto a Diego de San Martín el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Tardienta. Catalán, que actúa como fiador, parece intervenir también como contratista. De los 1.700 sueldos prometidos, 500 les fueron abonados por anticipado y los restantes cuando el 9-IV-1557 lo entregaron³⁴. Desaparecido en la última guerra, el retablo es conocido merced a fotografías antiguas³⁵.

Por deseo de los canónigos de la metropolitana, en 1554 Ampuero se ocupó también en *azer una coronacion del coro que faltaba en algunas partes*³⁶. La obra, de alcance modesto pues se valoró en 240 sueldos, pudo estar jus-

²⁹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 65-66, doc. n.º 55; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 175-176, doc. n.º 49.

³⁰ A.D.Z., Registro de Actos comunes, 1554-1558, f. 126 v., (Zaragoza, 2-VI-1555). Agradecemos al Dr. Isidoro Miguel García su amabilidad al facilitarme este dato.

³¹ Por estas fechas parece que Ampuero anduvo bastante vinculado a este personaje. Lo encontramos compareciendo como testigo en la cancelación del contrato entre Catalán y el mazonero Domingo Bierro para la confección de un retablo en Quinto de Ebro (A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1552, ff. 220-221 v.) (Zaragoza, 22-XI-1554).

³² SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 62, doc. n.º 51; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 174-175, doc. n.º 47. Ampuero había reconocido a favor de Orfanel una comanda de 500 sueldos (A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1553, f. 306 v.) (Zaragoza, 7-VI-1554).

³³ En el convento de San Francisco de la ciudad del Vero tenía su sede una cofradía dedicada a San José (A.H.P.H., Sebastián Segura, notario de Barbastro, 1563, ff. 131-132 v.) (Barbastro, 14-VIII-1563). En su claustro poseía Orfanel una capilla bajo advocación de Nuestra Señora de la Esperanza (A.H.P.H., Juan de Santa Fe, notario de Barbastro, 1558, ff. 24 v.-25) (Barbastro, 13-I-1558).

³⁴ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 54-55.

³⁵ Archivo Mas de Barcelona, negativos C-32.739 y C-32.741. Efectuadas en 1919, la primera es una vista de conjunto y la segunda reproduce una inscripción del guardapolvo: ESTE RETABLO SE ACABO AÑO 1557 A O[C]HIO DIAS DEL MES DE ABRIL. HIZOSE Y DOROSE DE LAS LIMOSNAS.

³⁶ A.C.S.Z., Sección de lábrica, albaranes de 1554, s. n., (Zaragoza, 28-XI-1554).

tificada por la necesidad de reparar los pequeños daños ocasionados por los trabajos de ampliación del templo.

Su última producción documentada es el retablo de la cofradía de San Valero de la Seo, que concertó en compañía de Liceyre por 3.000 sueldos en diciembre de 1554³⁷. Diego González de San Martín, que avala a los escultores, debió de ejecutar los tres paneles pictóricos del banco, pero no la policromía, cedida en 1569 a otros maestros³⁸. La mazonería, parte que hubo de competir a nuestro artífice, debía de haberse instalado antes del 15-III-1559, ya que en cierta reclamación efectuada por entonces a Liceyre y San Martín sólo se alude a las *ymágenes que faltan por hacer en el mueble*³⁹. Precisamente son éstas lo único conservado —San Valero, San Vicente, San Lorenzo y el Calvario—, pues la arquitectura fue sustituida por otra barroca al renovarse la capilla en el siglo XVII. El contrato explicita que las cuatro grandes columnas del cuerpo imitarían las del retablo de San Antonio de Padua, esculpido por Gabriel Joly para el convento de San Francisco de la capital en 1536⁴⁰, una fecha que, por cierto, casi coincide con la noticia más temprana conocida del deseo de los cofrades de remozar su retablo medieval⁴¹.

Todavía en 1554 suscribe en compañía de su esposa una comanda por 200 sueldos a favor del pintor Miguel Magallón⁴², pero a partir de 1555 las noticias se tornan más escasas. De ese año es un nuevo reconocimiento de deuda, aunque ahora por 500 sueldos⁴³. En 1556 aceptará con su esposa y su suegra otro compromiso similar por un montante de 640 sueldos⁴⁴. En octubre Ampuero actúa como testigo en el testamento del pintor Francisco Metelín⁴⁵, siendo su última referencia conocida la cancelación del ya citado retablo de Tardienta, del día 9-IV-1557.

³⁷ TORRALBA SORIANO, F., 1968, pp. 440-442.

³⁸ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 146-147, doc. n.º 127.

³⁹ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 182, doc. n.º 62.

⁴⁰ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 124-126.

⁴¹ La cofradía de San Valero de la metropolitana delega en varios cofrades para que *vean la costa que fuere y tubiere un retablo de madera para la capilla del glorioso Sant Valero*. Asimismo, para que recauden limosnas y para que se ajusten *con la persona que emprendiere de hazer el dicho retablo* (A.H.P.Z., Miguel Español, 1537-1538, s. f.) (Zaragoza, 30-I-1538).

⁴² A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1554, ff. 172-172 v., (Zaragoza, 2-II-1554).

⁴³ A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1555, ff. 332-332 v., (Zaragoza, 18-V-1555).

⁴⁴ Actúa como testigo el mazonero Juan de Alzo (A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1556, ff. 258-258 v.) (Zaragoza, 13-IV-1556). Hay contracarta en los ff. 259-259 v.

⁴⁵ Figura como *Juan de Ampuero, pintor* (MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 211-212, doc. n.º 114).

ANCHIETA, Juan de
(nac.1533, doc.1565-1588, +1588)



No es nuestra intención esbozar la biografía artística de Juan de Anchieta, actualizada a raíz de la conmemoración en 1988 del cuarto centenario de su muerte¹. Considerado como uno de los pilares de la escultura romanista del Norte peninsular, su andadura profesional le condujo por Castilla, Aragón, País Vasco, Navarra y La Rioja desde ca.1565 hasta su fallecimiento en Pamplona el día 30-XI-1588.

Son muchas las incógnitas sin resolver sobre los pormenores de su formación, de los que GARCÍA GAÍNZA² y MARTÍN GONZÁLEZ³ se han ocupado recientemente. La crítica viene admitiendo como hipótesis más plausible su aprendizaje en los talleres vallisoletanos, dado que es en esta ciudad donde está documentado por primera vez con motivo del bautizo en 1565 de un hijo natural⁴. En la misma dirección apunta el que una de las posibles fuentes de su estilo se encuentre en la obra de Gaspar Becerra y, más en concreto, en el retablo mayor de Astorga (1558-1562), en el que según declaró años después Lope Martínez de Isasti, Juan habría intervenido personalmente⁵.

En Valladolid continuaba cuando en 1568 constituía procurador a su colega Francisco de La Maza y allí otorgaría testamento al año siguiente el escultor Juan Bautista Beltrán disponiendo se exigiera a Anchieta cierta deuda de 96 reales *que le preste cuando fue agora la postrera vez a Birbiesca*⁶. Esta puntualización es de inestimable interés ya que pone al maestro vasco en relación con el otro polo creador del romanismo: Pedro López de Gámiz y el retablo mayor del monasterio de Santa Clara de Briviesca. El

¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y VÉLEZ CHAURI, J. J., 1988, pp. 37-97.

² GARCÍA GAÍNZA, M^a C., 1988, pp. 443-468.

³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1988, pp. 469-476.

⁴ MARTÍ Y MONSÓ, J., 1992, p. 146.

⁵ Citado por GARCÍA GAÍNZA, M^a C., 1988, p. 444.

⁶ MARTÍ Y MONSÓ, J., 1992, pp. 484-485 y 194.

gran parentesco formal existente entre las obras aragonesas de Anchieta y el retablo burgalés aconseja admitir la evidencia de su colaboración en él.

La alta estima que su arte merecía en la capital castellana viene respaldada por el hecho de que cuando en 1577 Juan de Juni redactó sus últimas voluntades le recomendó como persona idónea para continuar el retablo mayor de Santa María de Medina de Rioseco, trazado por Becerra en 1568 y que, sin embargo, acabó en manos de Esteban Jordán, otro significado discípulo del maestro galo⁷. Este dato apunta, tal y como piensa MARTÍN GONZÁLEZ⁸, a una adscripción del artífice al obrador de Juni durante su etapa vallisoletana.

Con independencia del discurrir exacto de los acontecimientos durante los años anteriores a 1570, los indicios anotados no dejan dudas respecto a la naturaleza de la educación de Anchieta y a las fuentes de su estilo. Cuando en los albores de la octava década aparece en la ciudad del Ebro para afrontar su más temprano encargo documentado es ya un artista de gran personalidad, dotado de una técnica y sensibilidad excepcionales, y con un estilo propio que no experimentará en lo sucesivo cambios importantes. Ignoramos las razones que le impulsaron a abandonar el área castellana, pero no es aventurado suponer que la salida obedezca a la necesidad de buscar un mercado menos copado por grandes figuras que el pucelano. Sus primeros trabajos lo sitúan a caballo entre Aragón y Guipúzcoa, tierras en las que desarrolló una intensa actividad entre 1570 y 1575 antes de radicarse de modo definitivo en Pamplona⁹.

No sabemos cómo entró en contacto con Guillem Salbán, responsable del retablo de San Miguel de la capilla Zaporta, en la Seo de Zaragoza. El mazonero balear había contratado esta gran máquina el 24-XI-1569, comprometiéndose a ceder la imaginería a *boenos escultores o imaginarios, como son Sanches o Benero, o otros tan boenos como ellos*¹⁰. La elección recayó en Juan de Anchieta, con quien firmó un acuerdo el 29-VII-1570 en el que tan sólo se especifica la iconografía y tamaños de las figuras, adaptadas a la traza oficial¹¹. Salbán debió facilitarle toda la piedra precisa, ya que en febrero negoció con el picapedrero Juan Melero el aprovisionamiento de dieciocho carretadas de alabastro de Gelsa con cantos de diversos tamaños¹². Melero ya había cumplido un mes después, cuando las partes cancelaban

⁷ *Ibidem*, p. 548.

⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1988, p. 470.

⁹ Al parecer, desde ca.1571-1572 residió de forma eventual junto con sus criados en Pamplona (ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y VÉLEZ CHAURI, J. J., 1988, pp. 41 y 45).

¹⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 157-160, doc. n.º 137.

¹¹ *Ibidem*, p. 178, doc. n.º 149.

¹² SAN VICENTE PINO, Á., 1994, pp. 170-171, doc. n.º 72.

el convenio y el de Gelsa garantizaba al Mallorquín la extracción franca de otras treinta cargas de material¹³.

El 8 de agosto Anchieta recibía 2.000 sueldos a cuenta de su labor y presentaba como fianza de sus obligaciones al mazonero Jerónimo de Mora —doc. n.º 75—. El de Azpeitia labró las esculturas del retablo entre esta fecha y el 17-III-1571, cuando cobró 6.000 sueldos más *por las figuras que he hecho para la capilla del magnífico Gabriel Zaporta dándose por contento, satishecho y pagado a toda mi voluntad* —doc. n.º 78—. Como en el texto capitular no consta la suma a percibir por Anchieta, ignoramos si en el finiquito se incluía la cantidad recibida a cuenta o si el valor total de la obra ascendió a 8.000 sueldos¹⁴.

La magnitud del proyecto hace pensar que el escultor contara con la asistencia de algún ayudante. A este respecto debemos apuntar que coincidiendo con su trabajo en el retablo Zaporta se atestigua la presencia en Zaragoza del imaginero de Uztároz Gaspar de Aroza, en nuestra ciudad ya cuando el 4-IX-1570 comisionaba como procurador a un pariente de Lumbier para demandar al cantero Joannes de Arriaga —también de Uztároz— 10 ducados que le adeudaba por la venta de unas casas. El poder se repetirá en términos muy similares el 7-XI-1570 y el 18-IX-1571, perdiéndose después cualquier rastro del personaje¹⁵.

Como hemos visto, Anchieta trabó relación en Zaragoza con Jerónimo de Mora. Cuando el mazonero zaragozano ajustó el gran retablo titular de la iglesia del colegio de la Compañía de Jesús los comitentes le exigieron que las esculturas de bulto redondo *las aya de azer de mano de Joan de Anchieta, imaginario, y en caso que moriese o se fuese sea otro a contento del padre rector del colegio*¹⁶. Pero este ambicioso empeño tendría que esperar a la última década del siglo, siendo entonces los seleccionados el mazonero Miguel de Cay y el imaginero Juan Miguel Orliens¹⁷.

El languideciente mercado zaragozano carecía de argumentos para retener al artista de Azpeitia, que debió abandonar la ciudad en los meses siguientes. Hasta el otoño de 1572 no volveremos a saber de él. Trasladado a Asteasu, en noviembre alcanza un acuerdo con Pierres Picart por el que éste le cede la mitad del retablo mayor de la iglesia de San Pedro de dicha localidad que se disponía a capitular. Sin embargo, en abril de 1573

¹³ A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1570, ff. 214-215, (Zaragoza, 16-III-1570).

¹⁴ La noticia de los dos albaranes en SAN VICENTE PINO, Á., 1994, p. 55, nota n.º 8, quien pasa por alto la carta de fianza otorgada por Anchieta a Jerónimo de Mora.

¹⁵ A.H.P.Z., Miguel Español, 1570, ff. 985-985 v. y I.229 v., (Zaragoza, 4-IX y 7-XI-1570); Miguel Español, 1571, ff. 998 v.-999, (Zaragoza, 18-IX-1571).

¹⁶ Contratado el 28-XII-1570 (SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 188-191, doc. n.º 156).

¹⁷ El contrato con el mazonero, de 5-VI-1595, en *ibidem*, pp. 517-520, doc. n.º 425. El contrato con Orliens, del 24-XII-1598, en BORRÁS GUALIS, G. M., 1980, pp. 22-25, doc. n.º 1.

Picart y su yerno, el escultor Lope de Larrea, renunciaban a su parte en beneficio de Anchieta. Una vez concluido fue tasado el 25-IV-1575 por Juan de Villarreal y Juan Fernández de Vallejo¹⁸.

Juan de Anchieta compaginó sus obligaciones en Asteasu con un nuevo encargo en Aragón. Desde que CAMÓN AZNAR¹⁹ le atribuyera el retablo de la Trinidad de la Seo de Jaca, la mayor parte de los estudiosos han admitido su paternidad sobre este magnífico conjunto, aunque situándolo hacia 1578²⁰. Hoy estamos en condiciones de respaldar documentalente esta atribución y de precisar más la fecha de ejecución tanto del retablo como del interesante recinto arquitectónico que lo cobija.

La historia de la capilla de la Trinidad principia en mayo de 1569, cuando el matrimonio integrado por Martín de Sarasa y Juana de Aranda disponían su fundación por vía testamentaria²¹. Pedro Agustín, obispo de Huesca y Jaca, concedió la licencia de construcción y dotación un año después²², pero el comienzo de las obras se demoró aún por algún tiempo. En noviembre de 1572, fallecido ya don Martín, el cantero de Sádaba Juan de Landerrri recibía 20.284 sueldos *por razon de la obra rebiesa ya en su capilla*²³. Un año después Orosia de Aranda, ejecutora testamentaria de su hermana Juana, por entonces ya difunta, le entregaba 27.716 sueldos *para fin de pago de la obra [que] ha fecho en la capilla*, que sumados a los ya percibidos hacían un global de 48.000²⁴.

Coincidiendo con el fin de los cometidos de Landerrri sale a la luz la participación de Anchieta. El día en que el cantero firmaba la liquidación de sus haberes el de Azpeitia extendía un recibo por 4.432 sueldos *para en parte de pago de la obra del retablo [que] yo hago en la Seu de Jacca, en la capilla de los dichos quondam Martin de Sarasa y Joana de Aranda, conyujes* —doc. n.º 88—. El 15-II-1574 Anchieta, *maçonero, natural de la provincia de Bizcaya, residente en Jacca* se embolsaba 10.400 sueldos *por razon del retablo [que] yo he fecho en la capilla de la Trinidad de la dicha Seu de Jacca*, a la par que absolvía a los deudos *de todo lo que yo podria pedir por lo que yo con mis criados hemos*

¹⁸ INSAUSTI, S., 1957, pp. 415-420; la documentación del retablo, transcrita en ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M.ª A., 1988, pp. 158-159 y 408-411. Sólo subsiste la titular, muy alterada.

¹⁹ CAMÓN AZNAR, J., 1990, pp. 67-71.

²⁰ BORRÁS GUALIS, G. M., 1987 (I), p. 366, y GARCÍA GAÍNZA, M.ª C., 1988, pp. 445-446, apuntan como año probable de su inicio 1572, tras la finalización del retablo Zaporta.

²¹ El testamento, que no se conserva, fue protocolizado el 17-V-1569 en Zaragoza por el notario Jerónimo Andrés, según detalla el propio don Martín en un codicilo (A.H.P.H., Juan de Xavierre mayor, notario de Jaca, 1571-1573, ff. 32-33 v.) (Jaca, 8-XI-1572).

²² A.H.P.H., Jerónimo Arguís, notario de Jaca, 1570, f. 97 v., (Jaca, 18-XI-1570).

²³ A.H.P.H., Jerónimo Arguís, notario de Jaca, 1572, f. 103 v., (Jaca, 30-XI-1572).

²⁴ A.H.P.H., Jerónimo Arguís, notario de Jaca, 1573, f. 63, (Jaca, 3-XI-1573). A continuación Landerrri suscribía una comanda de 48.000 sueldos como garantía de que la obra no se deterioraría en un plazo de dos años (*ibidem*, ff. 63 v.-64) (Jaca, 3-XI-1573).

trabajado en dicha capilla—doc. n.º 91—. Como en el caso del retablo de San Miguel, el texto no aclara si el finiquito englobaba las cantidades ya ingresadas o si el alcance de lo satisfecho a Juan fue de 14.832 sueldos.

En fechas recientes se ha atribuido la arquitectura del retablo a Guillem Salbán por su evidente parentesco con la de la sepultura del obispo de Alghero (ca.1567-1569), empresa en la que la intervención del Mallorquín parece incontestable y que cuenta con el refrendo de la compañía rubricada en 1567 por éste y Juan Rigalte para repartirse el encargo tras su eventual contratación—doc. n.º 64—. La colaboración en fechas anteriores de Salbán y Anchieta en el retablo Zaporta respaldaría la participación del primero en la máquina jaquesa²⁵. En nuestra opinión, si el Mallorquín trabajó en la capilla Sarasa es más plausible que lo hiciera en su portada. Esta obra acusa idéntica dependencia que el retablo respecto a la arquitectura del monumento Baguer pero a diferencia de éste, una parte significativa de la escultura que la decora guarda relación con varias obras del período conquense de Esteban Jamete, a cuyo servicio permaneció maestro Guillem en la ciudad castellana entre septiembre de 1554 y junio de 1555.

El último ejemplo en que resulta patente la colaboración de Anchieta y Salbán es la referida tumba del obispo Pedro Baguer, en la capilla de San Jerónimo de la catedral de Jaca. La imaginería de la parte que quedó bajo responsabilidad del balcar—Coronación de Nuestra Señora y profetas de las enjutas del arcosolio—, de gran calidad, debió ser traspasada al maestro de Azpeitia, dado que se ajusta plenamente a su estilo.

Más problemas presenta su datación. Lo menos arriesgado es suponer que estas piezas fueran ejecutadas una vez que Anchieta concluyó los bultos y relieves del retablo Zaporta. Pero si, como creemos, la tumba jaquesa se concluyó antes de que se formalizara la contratación del retablo de San Miguel a finales de noviembre de 1569, la intervención del vasco en la misma pudo anteceder en el tiempo a su trabajo en la metropolitana. La segunda hipótesis explicaría a plena satisfacción las razones que aconsejaron la concertación de sus servicios para sacar adelante las esculturas del retablo de don Gabriel.

El 16-II-1574, hallándose todavía en Jaca, el maestro vasco dictó un poder notarial a favor de varias personas domiciliadas en Zaragoza para demandar las sumas que todavía se le adeudaban—doc. n.º 93—. La procura, aunque tardía, bien pudiera guardar relación con este trabajo, dado que el mercader Martín Iniguez, responsable de la dotación artística de la capilla Baguer, vivía en la ciudad del Ebro, desde donde coordinó todo el proceso.

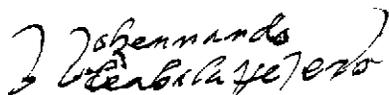
Por poco tiempo más debió prolongarse la permanencia de Anchieta en el reino, dado que el citado poder parece justificarse por su abandono

²⁵ BUSTAMANTE GARCÍA, A., 1994 (I), pp. 62-63.

de la ciudad de los Pirineos. A finales de junio reaparecerá en Zumaya para afrontar junto al ensamblador Martín de Arbizu la erección del retablo mayor de la iglesia de San Pedro²⁶. No hay noticias de más trabajos del maestro en Aragón pero su impronta, llamada a transformar el panorama de la escultura de este reino a partir de la siguiente década, se dejó sentir mucho antes en el magnífico retablo mayor de Santa María de Alquézar (ca.1572-1580). Su aportación a la plástica de la zona viene avalada por su implicación en dos de los tres proyectos escultóricos más destacados de la década y su influencia visible en el tercero.

²⁶ ARRAZOLA ECHEVERRÍA, M^a A., 1988, pp. 160-165 y 413-415.

ÁVILA *el Viejo*, Hernando de
(doc.1554-1588)



Pese a no alcanzar la estatura artística y la versatilidad de Guillén Tujarón, el abulense Hernando de Ávila¹ es un artífice que desplegó una intensa actividad en las diócesis de Tarazona, Zaragoza y Huesca en el tercer cuarto del siglo XVI. Desde su llegada a Aragón en torno a 1554 instaló su obrador en Torrellas, una próspera localidad de moriscos cercana a Tarazona y a las explotaciones mineras de Añón, Agramonte, Araviana y Vozmediano. Allí continuaba a mediados de los años ochenta, compartiendo taller con un hijo homónimo al menos desde 1576. En 1585 Hernando *el Joven* negocia por vez primera un encargo sin la presencia de su padre, lo que permite albergar dudas sobre si los últimos trabajos documentados de los Ávila han de ser atribuidos a ambos o sólo al menor. La más tardía referencia localizada, de 1588, corresponde a la contratación de un rejado para la capilla de la Epifanía de la catedral de Huesca.

Ignoramos las circunstancias que rodearon su aprendizaje, concluido ya en el momento de su aparición en la zona del Moncayo. Los escritos contemporáneos lo califican indistintamente de herrero², cerrajero³ y rejero⁴, pero no de estañero o *buidador* —latonero—, por lo que cabe suponer que encauzó su quehacer de forma preferente a la industria del hierro, aunque produjo obras en latón y algunas de sus piezas en hierro debían ser estañadas. Su faceta más destacable para nosotros es la de autor de rejados para capillas, en la que demostró gran pericia técnica.

Con anterioridad a su establecimiento en Torrellas regentó una forja en Ávila que aún le pertenecía en 1555. En la localidad del Somontano se

¹ En varios documentos consta su condición de natural de Ávila. Así, en A.H.P.T., Tristán Maestro, notario de Torrellas, 1556-1559, s. f., (Torrellas, 10-VII-1557).

² *Ibidem*, s. f., (Torrellas, 25-VI y 18-X-1556).

³ A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1572, ff. 38 v.-39, (Zaragoza, 19-I-1572).

⁴ Francisco de Ávila, alias Blanco, reconoce tener en comanda de Hernando de Ávila, rejero, 400 sueldos (A.H.P.T., Gabriel Maestro, notario de Torrellas, 1571, ff. 23-23 v.) (Torrellas, 10-I-1571); cancelado al margen a 4-IX-1571. Hernando de Ávila, rejero, y Colau Colato, cañamicero, nombran procurador a pleitos a Francisco Zapata, de Ágreda (A.H.P.T., Gabriel Maestro, notario de Torrellas, 1573, ff. 98-98 v.) (Torrellas, 27-III-1573).

hizo con otra⁵ y poco después adquirió un inmueble⁶ en el que habitó en las décadas siguientes⁷. No hay noticias sobre los aprendices u obreros formados junto a Hernando, con la lógica excepción de su hijo.

Nuestro rejero contrajo nupcias con Francisca Barrionuevo antes de trasladarse a Aragón, dado que en su primera concurrencia ante un notario del reino, a finales de diciembre de 1554, constituye procurador a Gonzalo de las Nieves, cuñado suyo, vecino de Ávila y asimismo hallado por entonces en Torrellas⁸. En 1555 Hernando y Francisca otorgan una carta de comanda aún como vecinos de la ciudad del Tormes⁹. Fruto de este enlace fue Hernando de Ávila *el Joven*. Otros miembros de la familia radicados en la misma población del Moncayo fueron Luis de Ávila, con toda seguridad hermano de Hernando¹⁰, Luis de Ávila *menor*, tal vez hijo del anterior¹¹, y Pedro de Ávila, sobrino del rejero¹². Ignoramos el grado de parentesco que unía a todos ellos con Francisco de Avila, alias Blanco, que casó con Guiomar Cascante¹³.

Carecemos de indicios documentales sobre sus vinculaciones profesionales, pero no hay ninguna duda de que en diversas ocasiones trabajó siguiendo las indicaciones de pintores y escultores. Tal ocurriría en el rejaño de la capilla de la Purificación de la catedral de Tarazona, cuyo diseño hay que atribuir a Alonso González, responsable de la reconstrucción y decoración del recinto. Otro tanto pudo acaecer con el de la capilla de San Martín, en Santa María de Tudela, que luce dos estípites de madera tallados por Bernal del Fuego, autor de la mazonería de su retablo. La mayoría de las capitulaciones de sus encargos detallan la existencia de trazas, pero ninguna explícita que los bosquejos fueran de su mano. Cuando Tomás Fort le encomendó la confección del cerramiento metálico de su

⁵ Aportada ya en 1555 como seguridad en una comanda (A.H.P.B., Miguel García Tronchón, notario de Los Fayos, 1555, ff. 92-93 v.) (Torrellas, 13-IX-1555).

⁶ Sito en el barrio del Pontón (A.H.P.T., Tristán Maestro, notario de Torrellas, 1556-1559, s. l.) (Torrellas, 17-VI-1558).

⁷ En 1570 compró un huerto en Agredano, término de Torrellas (A.H.P.T., Gabriel Maestro, notario de Torrellas, 1570, f. 153) (Torrellas, 31-V-1570). En 1572 se hizo con un corral en la localidad (A.H.P.T., Gabriel Maestro, notario de Torrellas, 1572, ff. 26-26 v.) (Torrellas, 11-VII-1572). En 1573 alquiló un obrador para un mes (A.H.P.T., Gabriel Maestro, notario de Torrellas, 1573, f. 256 v.) (Torrellas, 14-X-1573).

⁸ A.H.P.T., Tristán Maestro, notario de Torrellas, 1551-1555, s. l., (Torrellas, 26-XII-1554).

⁹ A.H.P.B., Miguel García Tronchón, notario de Los Fayos, 1555, ff. 92-93 v., (Torrellas, 13-IX-1555).

¹⁰ A.H.P.T., Francisco Planillo, 1575-1577, ff. 417-417 v., (Torrellas, 4-XI-1577).

¹¹ A.H.P.T., Francisco Planillo, 1578, ff. 30 v. y 31-31 v., (Torrellas, 13-II-1578).

¹² En presencia de Luis de Ávila y Hernando de Ávila, mancebo, comisiona a su sobrino Pedro para demandar el dinero que se le adeuda (*ibidem*, ff. 148 v.-149) (Torrellas, 22-XI-1578).

¹³ A.H.P.T., Gabriel Maestro, notario de Torrellas, 1575, f. 102, (Torrellas, 16-IV-1575).

capilla de la catedral de Huesca, Hernando se comprometió a estructurarlo conforme a una traza que el dicho señor chantre ha dado a mí, dicho Hernando de Ávila... y he de dar cuenta della y volbersela, quizás la ideada en 1566 por Tomás Peliguet para este mismo cometido.

La producción identificada de Ávila principia con el rejado de la capilla de la Purificación. Menos conocido que los fundidos por Tujarón en la metropolitana, se sitúa inmediatamente detrás de ellos por lo que respecta a calidad e interés. Bien integrado en el plan ornamental del recinto al que veda el acceso, va fechado en la parte superior en 1558, año coherente con la licencia concedida por el cabildo de la Seo a su propietario, el chantre Juan Antonio Talavera, en febrero de 1555 para mudar la cancela y sustituir el retablo gótico por otras piezas más acordes con la reforma decorativa aplicada en los años precedentes¹⁴.

Desde SANZ ARTIBUCILLA¹⁵ se viene adjudicando su autoría a Guillén de Turena, artífice asentado en Tarazona en el primer cuarto del siglo y que también trabajó en Zaragoza, pero que cuando se acometió este proyecto debía de haber fallecido¹⁶. En nuestra opinión, es más lógico vincularla con Hernando de Ávila, que en septiembre de 1555 otorgaba en compañía de su esposa y de Luis Franco una comanda a favor del chantre por 18.260 sueldos, importe que encaja bien con una obra de estas características¹⁷.

A comienzos de 1561 el castellán de Amposta le encargó un rejado de menores pretensiones¹⁸ para la capilla de Nuestra Señora del Rosario de la colegial de Santa María de Caspe, propiedad de fr. Domingo Cubeles, obispo de Malta —doc. n.º 43—. En consonancia con su mayor sencillez, fue ajustado en 4.400 sueldos, de los que el maestro ingresó un tercio poco después de la rúbrica del acuerdo¹⁹. Tras entregarlo en el tiempo

¹⁴ A.H.P.T., Francisco Pobar, 1555, s. f., (Tarazona, 15-II-1555).

¹⁵ SANZ ARTIBUCILLA, J. M.^a, 1930, p. 86, nota n.º 3.

¹⁶ Turena realizó en 1517 la reja de la capilla Almazán, en el claustro de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza (ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), p. 341). Según SANZ ARTIBUCILLA, hizo en 1505 una para la capilla de la Purificación de la Seo tarazonense, tal vez la existente cuando en 1555 el chantre obtuvo permiso para renovarla. Las fuentes notariales refrendan su presencia en Tarazona entre 1514 y 1518: A.H.P.T., Francisco Malón, 1514, ff. 29 v.-30, (Tarazona, 16-V-1514); Francisco Malón, 1517, f. 272 v., (Tarazona, 11-XI-1517); Francisco Malón, 1518, ff. 65-65 v., 143 y 212-212 v., (Tarazona, 14-III, 28-VIII y 23-XI-1518).

¹⁷ A.H.P.B., Miguel García Tronchón, notario de Los Fayos, 1555, ff. 92-93 v., (Torrellas, 13-IX-1555).

¹⁸ Es muy probable que estuviera retomando un proyecto anterior. En 1556, junto con cinco convecinos, Hernando de Ávila, maestro de hacer rejas, declara adeudar a fr. Miguel del Castellar, castellán de Amposta, 4.400 sueldos. Como garantía, nuestro artífice ofreció su botiga de rexero y las herramientas existentes en ella, como son barquinos, zobras, martillos, tornillos, bigornias, limas, tenazas y otras herramientas (A.H.P.T., Juan Miguel, 1556, s. f.) (Torrellas, 1-III-1556).

¹⁹ A.H.P.Z., Juan de Gurrea, 1561, ff. 101-101 v., (Zaragoza, 6-III-1561).

convencido, Hernando recibió el finiquito de sus haberes en septiembre de ese mismo año²⁰. Días más tarde el castellán le solicitaba otro cancel para la capilla del Nacimiento de la iglesia de San Juan de Monzón, también del obispo Cubeles —doc. n.º 45—. De características similares y con un precio equivalente, Hernando cobró un primer plazo el día de la capitulación²¹ y la suma restante tras asentarla en abril de 1562²². Los dos recintos habían sido dotados con sendos retablos de pincel contratados con Jerónimo Vallejo²³.

Tras un largo período de nueve años en el que las fuentes no registran actividad en el taller, ésta se reanuda con un encargo de los diputados del reino. Consistió en la ejecución de dos medias rejas para las ventanas de la Sala Real y dos balcones *labrados de cartones y vasas con sus mensulas por baxo* para el Consistorio del Justicia²⁴, concluidos cuando en enero de 1572 el artífice recibió 4.664 sueldos²⁵.

El último día de 1576 Hernando de Ávila y su hijo se comprometían a realizar un cerramiento para la capilla de San Martín, en Santa María de Tudela²⁶. La pérdida del texto contractual nos ha privado de algunos datos básicos sobre la pieza, ultimada ya cuando el artífice requirió notarialmente a Gabriel Caidejos, responsable de la aduana de Torrellas, para que declarara sobre el pago de los derechos del general devengados por su traslado a Navarra y que, al parecer, ya había satisfecho el tesorero Mezquita, promotor de la obra²⁷.

Por esas fechas, quizás algo antes, Hernando colaboró con Juan Tomás Celma, rejero aragonés afincado en Valladolid que en agosto de 1573 había contratado la monumental verja del coro mayor de Nuestra Señora del Pilar²⁸. Celma garantizó su entrega en dos años y medio, pero el cumplimiento de otros compromisos en Castilla junto a su mala salud le impedirían respetar los plazos. Así, cuando en septiembre de 1577 Juan Tomás

²⁰ *Ibidem*, ff. 458-459, (Zaragoza, 15-IX-1561).

²¹ Antes de ingresar los 1.466 sueldos 8 dineros extendió una comanda por 200 ducados, cancelada el 14-IV-1562, tras la conclusión de la obra (*ibidem*, ff. 484-484 v. y 484 v.-485) (Zaragoza, 21-IX-1561).

²² Tras inscribirse el recibo de 2.933 sueldos 4 dineros, se anuló la obligación (A.H.P.Z., Juan de Gurra, 1562, ff. 96-97 y 97-98) (Zaragoza, 14-VI-1562).

²³ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 27-30; CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 26-28, y pp. 74-79, docs. núms. 10-12.

²⁴ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 206, doc. n.º 168.

²⁵ A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1572, ff. 58 v.-59, (Zaragoza, 19-I-1572).

²⁶ A.H.P.T., Juan López de Lobaina, registro de 1576-1577, s. f., (Tarazona, 31-XII-1576). Falta el apartado dispositivo del contrato.

²⁷ A.H.P.T., Francisco Planillo, 1575-1577, ff. 365-366 v., (Torrellas, 26-VII-1577).

²⁸ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 237-239, doc. n.º 195.

encargaba en Zaragoza a Gabriel de Ges las puertas²⁹, aún no había sido concluida. Es posible que Ávila colaborara en la empresa, dado que en noviembre de 1577 extendía un poder a favor de su sobrino Pedro de Ávila para demandar *aquellos treientos y cincuenta reales de plata castellanos que Joan Thomas Celma me debe por un conocimiento hecho y firmado de la propia mano del dicho Joan Thomas Celma*³⁰.

En 1578 Hernando aceptó la confección de la plancha funeraria de Gabriel Zaporta, sin duda uno de los proyectos más singulares de toda su carrera³¹. Se fundiría en latón y estaba destinada a la capilla de San Miguel de la metropolitana, habiendo sido concluida ya cuando un año después ingresó los 2.200 sueldos prometidos³². La plancha del mercader ha llegado a nuestros días muy deteriorada y fuera de su emplazamiento original, pues hace años fue trasladada a otras dependencias del templo.

Hasta 1585 no contamos con nuevas noticias sobre la trayectoria profesional de los Ávila. Por entonces, Hernando *el Joven* estaba ocupado en ultimar en el breve plazo de quince días una reja que el notario turiasonense Pedro Pérez quería colocar en una ventana de su estudio³³.

Como ya indicamos, no hay certeza sobre a cuál de los artífices deben adjudicarse los dos últimos trabajos documentados, pues desconocemos a ciencia cierta el momento del fallecimiento del padre y, además, los textos no aclaran la identidad de los receptores de los encargos. En cualquier caso, en octubre de 1586 uno de ellos estaba al frente de la ejecución de otro rejado en la metropolitana, en concreto para la capilla del Nacimiento, cuya dotación artística había emprendido su propietario, el mercader Jerónimo Ferrer Cerdán³⁴. Es una pieza de gran empaque aunque de menor complejidad técnica que la de la capilla de la Purificación, en la que se echan de menos los delicados relieves ornamentales presentes en los frisos y pilares de las mejores obras de este género, sustituidos aquí por aplicaciones de pincel.

El último encargo del que existe constancia será la confección de un cancel para la capilla de la Epifanía de la catedral de Huesca, capitulado en Zaragoza en febrero de 1588³⁵. El comitente, el chantre Tomás Fort, era sobrino de su predecesor en la dignidad, quien en 1566 había contra-

²⁹ *Ibidem*, pp. 305-306, doc. n.º 231.

³⁰ Firma como testigo de la procuración Hernando de Ávila *el Joven* (A.H.P.T., Francisco Planillo, 1575-1577, ff. 424 v.-425) (Torrellas, 20-XI-1577).

³¹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 315-316, doc. n.º 241.

³² SAN VICENTE PINO, Á., 1963, p. 118, nota n.º 26.

³³ Como garantía del plazo firmó una comanda de 420 sueldos a nombre del escribano (A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1585, ff. 68 v.-69 y 69-69 v.) (Tarazona, 21-II-1585).

³⁴ MORTE GARCÍA, C., 1981 (II), p. 173, nota n.º 19.

³⁵ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 443-444, doc. n.º 357.

tado con Tomás Peliguet la decoración con grisallas de los muros del ámbito y la construcción de este cerramiento metálico³⁶. Sin embargo, pese a que para agosto de 1571 Peliguet había percibido casi todo el dinero acordado por ambas labores³⁷ no debió entregar la rcja, por lo que dos décadas después se rubricó un nuevo acuerdo con Ávila. Ignoramos si en esta ocasión el trabajo fue llevado a término, puesto que en la actualidad cierra el recinto un cancel moderno.

³⁶ ARCO GARAY, R. del, 1915, pp. 193-196.

³⁷ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 221, doc. nº 160.

BAYA, Juan de (doc.1557-1571)

Oriundo de Flix¹, en la actual provincia de Tarragona, Juan de Baya o Bayarte² ha pasado prácticamente desapercibido pese a que desarrolló una actividad de cierta intensidad en el tercer cuarto del siglo. Aunque ejerció de forma independiente entre al menos 1561 y 1568, su verdadero interés nace de su estrecha relación con Juan Martín de Salamanca y Jerónimo de Mora, dos de los más significados escultores aragoneses del Segundo Renacimiento. La más temprana referencia localizada lo sitúa en Ibdes en el verano de 1557, mientras Salamanca asentaba en blanco el retablo de San Miguel. La última corresponde al testamento que ordenó en Zaragoza a mediados de 1571 por encontrarse enfermo —doc. n.º 79—. Perdemos sus huellas durante 1569 y 1570, tal vez a causa de un traslado a su localidad natal, pues en 1571 se dice vecino de Flix y habitante de presente en Zaragoza.

Quizás completara su formación con Juan Martín, aunque es más verosímil que, como muchos de los colaboradores de éste, fuera un artífice joven pero ya adiestrado requerido para sacar adelante una empresa de inusual magnitud, como apuntaría el que en julio de 1557 el escultor de Calatayud, tras concurrir a la firma de sus capitulaciones matrimoniales, reconociera adeudarle la nada despreciable cifra de 1.000 sueldos³. Instalado en la capital aragonesa ya en agosto de 1559, diversas noticias lo aproximan al entorno de Jerónimo de Mora, en cuya casa pudo servir como obrero hasta que en 1561 decidiera abrirse camino en solitario.

Las fuentes lo presentan en cuatro ocasiones como fustero, dos documentos más lo califican de mazonero y otros dos de entallador, figurando

¹ Dato consignado en sus acuerdos matrimoniales.

² El artífice aparece citado como Juan de Baya, Bayán, Bayarte o, incluso, como Juan de Flix y de Bayán. Hemos optado por la primera forma dado que es la habitual a partir de su residencia en Zaragoza. Los notarios bilbilitanos lo apellidan sistemáticamente Bayarte.

³ Quizás como pago a sus servicios. Martín se obligó a Bayarte en una comanda de 1.000 sueldos, comprometiéndose a satisfacer la mitad en ese momento y el resto el 19-XII-1557 (A.H.P.C., Jerónimo Azaila, 1557, s. f.) (Calatayud, 12-VI-1557).

también un número de veces similar como ensamblador. Carecemos de datos que atestigüen la especialidad para la que lo empleó Salamanca, pero es más que probable que Mora le confiara cometidos de ensamblaje, habida cuenta que la talla de los dos retablos a su cargo por entonces correspondió a Diego de Orea⁴.

Los tres compromisos documentados de Juan como profesional autónomo consistieron en la construcción de peanas procesionales, exigiéndosele tan sólo una vez que esculpiera también una imagen. El pacto que rubricó en 1568 con Guillem Salbán deja muy claras sus limitaciones técnicas, pues el Mallorquín prestaría su *persona y manos* —valoradas en 88 sueldos mensuales— para la ejecución de ambas piezas. El fino ojo crítico del pintor Jerónimo Vallejo, que le proporcionó su primer encargo, lo encasilló como ensamblador, por lo que pensamos que su auténtica cualificación era ésta, sin menoscabo de su disponibilidad para actuar de modo circunstancial como entallador y, desde luego, para resolver compromisos de carpintería.

Desconocemos la ubicación exacta de las casas y el obrador del artífice, pero la mayoría de los testimonios exhumados remiten al barrio de San Pablo, demarcación a la que estuvo adscrito en su etapa zaragozana. El único ayudante localizado de Baya es el tudelano Juan de Sorneta, contratado para un cuatrienio en 1562 como aprendiz de fustero cuando contaba con una edad superior a los diecisiete años. No llegó a superar los doce primeros meses de servicio⁵.

En junio de 1557 firmó capítulos matrimoniales en Calatayud con Cándida Riquer, celebrándose los esponsales días después en Ildes⁶. Tal vez habían intimado en casa de Juan Martín, pues Cándida, huérfana de padres, era prima de María González, la mujer de Salamanca. Con ella engendró a Catalina⁷, Melchor y Pedro de Baya, a los que cita en el registro de últimas voluntades como menores de catorce años junto a un cuarto retoño cuyo nombre de pila omite el escribano —doc. n.º 79.

⁴ Son los retablos del Nacimiento de Monzón y de la Virgen del Rosario de Caspe, cuyas labores de talla cedió Mora a Orea el 22-V-1559 (CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 76-77, doc. n.º 11).

⁵ Asiste como testigo el carpintero Francisco de Arrutia (A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1562, ff. 87 v.-89) (Zaragoza, 23-II-1562). La cancelación del vínculo al margen, a 13-II-1563.

⁶ No constan los bienes aportados por Juan, mientras que Cándida trajo un ajuar valorado en 500 sueldos y 1.500 más en efectivo que su esposo reconoció haber percibido (A.H.P.C., Jerónimo Azaila, 1557, s. f.) (Calatayud, 12-VI-1557). Días después Francisco García, procurador de Cándida Riquer —con comisión datada en Ildes a 13-VI-1557—, lo aprueba lo concertado, mientras que Bayarte recibe parte del ajuar de manos de Próspero López, tutor de su mujer (*ibidem*, s. f.) (Calatayud, 23-VI-1557). Las nupcias tuvieron lugar en Ildes el 1-VII-1557, siendo compadres Salamanca y su mujer (A.D.T., Fondo de San Miguel de Ildes, *Quinque libris*, lib. III, 1550-1579, f. 107).

⁷ Bautizada en la parroquia de San Pablo de Zaragoza el 14-XI-1563 (A.P.S.P.Z., Libro III de Bautismos, 1560-1568, f. 128).

La más temprana mención de Juan de Baya en la ciudad del Ebro lo presenta como testigo de un acta notarial por la que Juan Catalán reconoce haber recibido 1.400 sueldos de su colega Pietro Morone, residente por entonces en Olivés, por manos de un procurador del italiano⁸. Ignoramos si mantuvo otros contactos con estos pintores, con los que hubo de coincidir en Ibdes en el transcurso del proceso de contratación del retablo titular de la parroquia⁹.

Juan de Baya presenció en calidad de testigo la confiscación de la herramienta de Jerónimo de Mora y Diego de Orea el 7-X-1559¹⁰ y salió fiador del mazonero zaragozano cuando en 1561 éste se hizo cargo de la instalación del monumento pascual de San Pablo —doc. n.º 44—. Su trabajo en el taller de Mora le permitiría conocer a Jerónimo Vallejo, bajo cuya responsabilidad estaban los retablos del obispo de Malta¹¹. Merced al pintor del arzobispo Aragón logró el encargo de una peana procesional para transportar el busto relicario de San Blas de la iglesia de San Pablo. Más adelante colaboró con Guillem Salbán, con quien compartió en 1568 la realización de dos peanas. En 1571 nombraría al Mallorquín albacea testamentario junto a su mujer y al carpintero Francisco de Arrutia.

Su primer compromiso en solitario consistió en la ejecución de una peana para portar el busto relicario de San Blas que ultimaba el argentero turiasonense Andrés Marcuello *el Viejo*. Por esta pieza, desaparecida como el resto de las debidas a Baya, Jerónimo Vallejo, obrero de la parroquia, le abonó 100 sueldos en 1561 a cuenta de una cantidad superior¹². Estaba lista para su uso cuando en junio de ese mismo año los parroquianos obtienen licencia para sacar en procesión el busto¹³, aunque hasta 1563 Juan de Ribera no acometió su policromado¹⁴.

En septiembre de ese mismo año, Martín Cimorra y Miguel de Medina, vecinos de Mallén, le encomendaban la confección de un busto procesional de la Virgen con el Niño y su peana *conforme a una traça que los sobredichos le an dado y el tiene en su poder*¹⁵. Ignoramos si, como es previsible, Baya buscó el auxilio de un escultor para la talla de la imagen mariana.

No volveremos a contar con más noticias de otros trabajos del artífice de Flix hasta que en 1568 se comprometa a labrar otras dos nuevas peanas

⁸ Figura como Juan de Baya, fustero, habitante en Zaragoza (A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1559, ff. 758-758 v.) (Zaragoza, 10-VIII-1559).

⁹ GALLAY SARAÑA, J., 1945, pp. 8-9.

¹⁰ CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 74-75, doc. n.º 24.

¹¹ Los habían contratado el 20-XII-1558 (ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 27-29).

¹² A.P.S.P.Z., Libro de obrería de 1561, f. 12 v.

¹³ A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1561, ff. 580 v.-581 v., (Zaragoza, 4-VI-1561).

¹⁴ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 115-116, doc. n.º 97.

¹⁵ *Ibidem*, p. 104, doc. n.º 87.

para Guillem Salbán siguiendo el modelo de la entregada en 1562 por Jerónimo de Mora y Diego de Orea para el busto relicario de San Hermenegildo de la metropolitana¹⁶. Es evidente que en esta ocasión el Mallorquín le requirió para efectuar el ensamblaje de las piezas, pues el acuerdo prevé que Guillem ayudaría con su *persona y manos a hazerlas*, descontándose su labor de los 2.400 sueldos prometidos a Juan, a razón de 88 sueldos por cada mes de trabajo que ocupara. Además, este interesante documento atribuye a Baya la cualificación de ensamblador y a Salbán la de entallador —doc. n.º 66—. Carecemos de otros datos sobre la actividad ulterior del artífice.

¹⁶ La noticia de su autoría fue dada a conocer por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 51, nota n.º 92; el tenor del contrato en SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 104-105, doc. n.º 88.

BIERTO, Domingo (doc.1552-1560)

No son demasiadas las noticias localizadas hasta ahora sobre el quehacer profesional del mazonero Domingo Bierto. Su andadura vital estudiada se reduce a los ocho años que van de 1552 a 1560 y, a juzgar por las referencias exhumadas, no formó parte de la flor artística zaragozana del momento. Los compromisos que resolvió lo presentan como un maestro interesante pero de relevancia menor. La cita documental más temprana corresponde a enero de 1552, cuando contrata con el imaginero Jaques Rigalte un retablo para el monasterio del Carmen de la capital. Nada sabemos de él con posterioridad al segundo pago del retablo del Crucifijo de Quinto de Ebro, que cobró el 24-VIII-1560.

Nos faltan datos para intentar una aproximación a los pormenores de su formación profesional. Las fuentes lo califican de fustero, ensamblador y mazonero. Tan sólo en una ocasión consta como *mazonero e ymaginario*, en el contrato del retablo de la cofradía de los mesoneros, pero el hecho de figurar junto a Jaques Rigalte —que recibe los mismos calificativos— permite avanzar que Bierto sólo hubo de responsabilizarse de la parte arquitectónica. El seguimiento de sus comparencias notariales confirma que compatibilizaba las tareas de ensamblaje y labra de mazonerías con otras ocupaciones propias de la carpintería. En cambio, no parece que estuviera capacitado para crear esculturas de bulto redondo o relieves.

Carecemos de información para reconstruir su entorno más cercano. No ha sido posible demostrar una hipotética relación familiar con el carpintero y entallador Juan Bierto, activo en Zaragoza y en Huesca en las primeras décadas del siglo XVI. Merced a un albarán de 1554 sabemos que era cuñado del bonetero Pedro Anrique que, años después, en 1560, actuará como su procurador¹, pero desconocemos la identidad tanto de su mujer como de los posibles hijos del matrimonio.

¹ A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1554, f. 195 v., (Zaragoza, 6-IV-1554); Alonso Maridueñas, 1560, ff. 131 v.-132, (Zaragoza, 24-II-1560).

Sí hay referencias respecto a la posible localización de su taller, pues en 1555 tomó unas casas del infanzón Jusepe de Aínsa en la calle de la Calderería, en la parroquia de San Gil, para seis años y con una renta de 340 sueldos anuales². También disponía de un inmueble en propiedad que alquiló en ese mismo año al escopetero Guillén Hernán y su mujer Gracia Gormaz³.

El período de actividad de Domingo fue breve pero intenso, tal y como demuestra el aceptable número de compromisos que pactó y confirma el hecho de que le conocamos dos ayudantes. En agosto de 1555 Martín de Lamiguiz, de Durango, se comprometió a servirle durante seis años por un salario de 170 sueldos. Por razones imprecisas el pacto quedó anulado dos años después, el 22-IX-1557⁴. En 1559 tomó como aprendiz a Pedro Tarín, hijo del mazonero Domingo Tarín, para un lustro a computar con carácter retroactivo desde agosto del año anterior⁵. No sabemos si se consumó el plazo dado que, como ya se dijo, sus huellas se pierden a partir del 24-VIII-1560, pero lo que sí confirma la documentación posterior es que Pedro continuó en el mundo de la carpintería, especializándose en la construcción de carros y sillas de paseo.

Bierto estableció contactos artísticos y profesionales estrechos con el pintor Juan Catalán y con el escultor Jaques Rigalte. El primero le confió el ensamblaje y la talla de sendos retablos para Quinto de Ebro en 1552 y 1559, mientras que el segundo compartió con él trabajos durante sus primeros años de estancia en Zaragoza. Con Rigalte, que llegó a la ciudad hacia 1550, materializó el retablo de la cofradía de los mesoneros entre 1552 y 1553. En 1554 Domingo comparece como fianza en el compromiso del imaginero con el infanzón Mateo Morrano para la talla de unas esculturas⁶ y meses después es Rigalte quien corrobora con su presencia un acto otorgado por Domingo⁷. En 1555 torna a figurar como garante en una obra de Jaques —doc. n^o 25.

A tenor de los datos reunidos, su carrera profesional se inicia con la realización de un retablo para la capilla que la cofradía de San Julián de los mesoneros poseía en la iglesia del Carmen. Bierto confeccionó la

² A.H.P.Z., Miguel Español, 1555, ff. 125-125 v., (Zaragoza, 15-VI-1555).

³ A.H.P.Z., Miguel Monzón, 1555-1556, ff. 23 v.-24, (Zaragoza, 19-XI-1555). Meses después recibía ciertos bienes de Hernán, aunque el acto fue anulado (*ibidem*, ff. 195-196) (Zaragoza, 17-IV-1556).

⁴ A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1555, s. f., (Zaragoza, 4-VIII-1555).

⁵ CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 46-47, nota n^o 79; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 182, doc. n^o 63.

⁶ A.H.P.Z., Miguel Cornel, 1554, ff. 372-373, (Zaragoza, 3-XII-1554). Falta la parte positiva del documento.

⁷ A.H.P.Z., Miguel Español, 1555, ff. 125-125 v., (Zaragoza, 15-VI-1555).

mazonería, haciéndose cargo Rigalte de sus imágenes y relieves. Al pie de la capitulación se incluyeron dos albaranes por 370 sueldos, fechados a 22-IX-1552 y 6-IV-1553, correspondiendo el último al finiquito⁸.

Sólo tres meses después Catalán le solicita la arquitectura de otro retablo. Destinado a Quinto de Ebro, sería semejante a la de uno colocado bajo el coro de la iglesia de San Lázaro de la capital⁹. Se da la circunstancia de que con anterioridad el pintor había acudido con la misma pretensión a Juan Vizcaíno, con quien formalizó un contrato que se anuló posteriormente sin haber surtido efecto¹⁰. Bierto sí cumplió con el compromiso, pues el concierto fue cancelado el 22-XI-1554 tras haber percibido los 800 sueldos prometidos¹¹.

Aunque ninguna de las dos piezas mencionadas sobrevive, no cabe duda de que nuestro artífice cumplió de forma satisfactoria, dado que en diciembre de 1552, inconclusas ambas, Jerónimo Vallejo requirió sus servicios para ensamblar el importantísimo retablo de San Benito de la metropolitana¹². El documento es de gran utilidad para aquilatar las habilidades profesionales de Bierto, puesto que Vallejo no le confió las labores de talla, ajustadas meses después con Pedro de Zarza y Francisco Ortigosa¹³.

En 1553 realizó un pequeño trabajo para la parroquia de San Pablo de Zaragoza consistente en *azer una peaynica para el bericle de la custodia* que costó 22 sueldos de manos, a los que se sumarían otros tantos entregados a Miguel de Reus por su dorado¹⁴.

Hay que esperar hasta 1557 para que Domingo Bierto reaparezca en el mercado artístico de la capital. En abril de ese año los franciscanos le encomiendan la culminación de la estructura del retablo de la capilla de Nuestra Señora de Loreto —al parecer, ya iniciada— para cobijar relieves

⁸ Su texto, registado por CRIADO MAINAR, J., 1989 (I), p. 337, nota n^o 72; transcrito por SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 40-41, doc. n^o 32.

⁹ *Ibidem*, pp. 42-43, doc. n^o 34; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 167, doc. n^o 36.

¹⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 33, doc. n^o 23; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 163-164, doc. n^o 30, y p. 164, doc. n^o 31. El documento fue anulado a los tres meses y medio, el 21-IV-1552. No obstante, Vizcaíno llegó a otorgar un albarán de 600 sueldos como anticipo de los 1.200 prometidos.

¹¹ La capitulación en A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1552, ff. 220 v.-221 v., (Zaragoza, 29-IV-1552); la cancelación figura al margen, sobre el f. 220 v.

¹² Publicado parcialmente por ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 26; en su integridad por SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 46, doc. n^o 36. La comanda y contracarta adjuntas, con la presencia testimonial de Guillén Tujarón y Juan Vizcaíno, en CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 25, nota n^o 38.

¹³ *Ibidem*, pp. 66-68, docs. núms. 4 y 5; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 194-195, docs. núms. 95 y 96.

¹⁴ A.P.S.P.Z., Libro de obrería de 1553, f. 15 v., (Zaragoza, 14 y 22-V-1553).

y tableros de pincel¹⁵. El texto alude a los primeros —Nuestra Señora de Loreto y Quinta Angustia— como ya existentes, pero no dice nada de las pinturas. No hay noticias precisas sobre ellas, aunque nos consta que Pietro Morone realizó algunos cometidos en el recinto¹⁶.

Tres meses después ajustaba con Diego González de San Martín la talla en blanco de dos bustos procesionales del Precursor y de San Gregorio con sus respectivas peanas que el pintor había comprometido con el conde de Sástago siguiendo el modelo de otras dos piezas similares existentes en Pina de Ebro, localidad a la que habían de remitirse¹⁷.

A 1559 remonta un proyecto de gran interés. El primero de enero el padre Alonso Román, rector del colegio de la Compañía de Jesús, le encargaba la confección de cierto retablo que supone el inicio de la dotación artística de la casa¹⁸. La pieza, de medianas dimensiones, constaba de un banco de pincel más el cuerpo, en el que alternaban los tableros de las calles laterales con los relieves de la central. Para ésta Bierto tallaría *una historia del Nacimiento de Christo de medio bulto, es a saber, el Niño Jesu, y la Maria, y Josef y dos pastores con dos obexuelas, dos animales, asna y buey, y en la concha de arriba dos angeles con un retulo en las manos*. Como remate, una casa a modo de ático con un Calvario de bulto redondo. El mazonero acoplaría en el nuevo mueble el sagrario que le entregaría el padre Román. Se comprometía a respetar las disposiciones consignadas en el contrato y en *la traça que esta hecha para ello, tanto la ymagineria, y talla y samblaxe como todo lo demas que fuere menester*. Excluidos los tableros de pincel —cuya iconografía se omite— maestro Domingo se responsabilizaba, por tanto, de todo lo demás.

Por su trayectoria, ajena al mundo de la imaginería, es de suponer que traspasara la parte escultórica a colegas más cualificados. El texto no detalla el destino del retablo que, desde luego, no podía ser la gran iglesia que ha llegado hasta nosotros, dado que su construcción remonta a la década de 1570 y, además, tenemos cumplida información de su retablo titular. Lo más lógico es que fuera emplazado en la antigua sinagoga mayor, consagrada en 1559 como oratorio provisional del colegio bajo la advocación de Nuestra Señora de Belén¹⁹.

Mientras Domingo atendía esta obra recibió de Juan Catalán el encargo de un nuevo retablo para Quinto de Ebro²⁰, en realidad una mazonería

¹⁵ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 83, doc. n.º 70. Unos días después el mazonero cobraba 160 de los 360 sueldos que le correspondían (A.H.P.Z., Miguel Español, 1557, ff. 133-134) (Zaragoza, 9-V-1557).

¹⁶ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 243, doc. n.º 194.

¹⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 92-93, docs. núms. 74 y 75.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 94-96, doc. n.º 77.

¹⁹ ESPÉS, D. de, 1598, ff. 1.019 v.-1.020.

²⁰ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 405, doc. n.º 446.

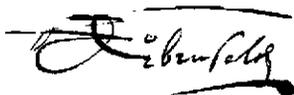
para enmarcar un Calvario ajustado meses después con Juan Rigalte, quien iniciaba así su andadura independiente²¹. Bierto recibió 180 sueldos el 24-VIII-1560 en parte de pago de su labor²², sin que sepamos cuándo otorgó el finiquito.

El retablo de San Benito de la Seo fue desmantelado al renovarse la capilla en el siglo XVIII. También han desaparecido los de Quinto y el del colegio de la Compañía. En consecuencia, a pesar de ser Domingo Bierto un artífice con un aceptable número de obras documentadas, la pérdida de todas ellas imposibilita cualquier intento de valoración de su capacidad profesional. No obstante, ya se ha insistido en que ninguno de sus trabajos constituye un compromiso relevante.

²¹ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 53-54, doc. n.º 1.

²² A.H.P.Z., Miguel Español, 1560, ff. 786 v.-787, (Zaragoza, 24-VIII-1560).

BRUSELAS, Arnao de
(doc.1536-1564, +1565)



Nacido en Bruselas, suponemos que como otros artistas emigrados, el escultor cambiara el apellido paterno por su solar de origen al establecerse en la Península¹. Su más temprana mención data de 1536, cuando ingresa en el taller de Damián Forment. La última cita documental corresponde al 22-X-1564, fecha de la testificación de un codicilo que rectificaba algunas de las disposiciones incluidas en su testamento². Ya había fallecido cuando el 6-XI-1565 se efectuó la tasación del retablo mayor de Aldeanueva de Ebro.

Ignoramos el discurrir de la primera formación artística de Bruselas, por cuanto su firma de mozo con el maestro valenciano constituye en realidad un pacto de obrería que detalla tanto las tareas específicas del pupilo como la soldada o compensación económica en pago por ellas³. Por este motivo, parece prudente apuntar la hipótesis de un aprendizaje básico, tal vez en su tierra natal, actualizado al lado de Forment ya que, como es sabido, la autoridad de éste resultaría definitiva en la configuración del refinado estilo del brabanzón.

Casado ya en 1549 con María Isabel Zamudio, con ella tuvo a Cebrían, su único vástago identificado. No obstante, cuando en el otoño de 1564 dispuso sus postreras voluntades estaba unido a una tal Mariana⁴. Desde 1552 consta su avecindamiento en Logroño, aunque en la práctica su territorio artístico se extiende por buena parte del valle medio del Ebro a través del corredor delimitado por Zaragoza y el área logroñesa.

De los diversos ayudantes que, a no dudar, formaron parte del obrador tan sólo conocemos a Hernando de Lubiano, hijo del entallador Juan de Lubiano, que en 1555 solicitaba su admisión⁵. Quizás Hernando sea uno de los asistentes a que hace referencia la carta que prorroga el plazo concedido a Brusclas en 1558 para formalizar su examen de capacitación en la capital aragonesa.

¹ El más reciente perfil biográfico en CRIADO MAINAR, J., 1993 (III), pp. 178-180.

² ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a T., 1995, p. 155, nota n^o 43.

³ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (II), p. 68, doc. n^o 2.

⁴ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y ORBE SIVATTE, A. de, 1991, p. 22; ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a T., 1995, p. 155, nota n^o 43.

⁵ RUIZ NAVARRO PÉREZ, J., 1981, p. 69.

A lo largo de su carrera vemos a Arnao de Bruselas vinculado a algunos de los talleres más renombrados de la mitad norte de la Península, a caballo entre los focos artísticos de Burgos y Zaragoza. Tras su acercamiento a Forment entraría en contacto con Andrés de Araoz, con quien colaboró en el retablo mayor de San Esteban de Genevilla y que en 1555 visuraría su trabajo en Alberite. Recientemente se han apuntado posibles contactos en el período de madurez con Juan de Goyaz y Juan Ochoa de Arranotegui⁶. En Zaragoza debemos sugerir intercambios con el pintor Jerónimo Vallejo, implicado en la contratación de las dos obras documentadas de su última comparecencia en Aragón.

La primera etapa en que está confirmada la presencia de Arnao en la capital del Ebro corresponde a los años en que sirvió como obrero de Forment, entre 1536 y 1540. Este lapso de tiempo comprende los últimos momentos de actividad del maestro levantino hasta su muerte, acaecida en Santo Domingo de la Calzada en 1540 mientras dirigía la construcción del retablo mayor de la catedral, concertado en 1537 y cuya finalización quedaría en manos de sus discípulos más aventajados. Tras su plausible participación en esta empresa que, sin duda, propició su asentamiento en tierras de la actual diócesis de Calahorra-Logroño-La Calzada⁷, siguen unos años mal conocidos en los que, en opinión de RUIZ-NAVARRO PÉREZ⁸, maestre Arnao entra en relación con las compañías de los Beaugrant y los Araoz, a cuyas órdenes trabajaría en los retablos de San Vicente de la Sonsierra, Elvillar, Iapoblación, Angostina y, finalmente, Genevilla.

La reciente constatación documental de la estancia del maestro de Brabante en esta última localidad navarra a lo largo de 1549, coincidiendo con la fase inicial de las obras del retablo mayor de San Esteban, ha permitido confirmar la antigua atribución de WEISE⁹ a nuestro imaginero de su titular y los cuatro grupos con apóstoles del banco¹⁰.

En 1550, año en el que Bruselas realizó un retablo de Santiago para la iglesia de San Juan de Laguardia¹¹, también se hizo cargo del mayor de San Martín de Alberite tras el fallecimiento de Anse de Bolduch. El escultor trabajó en este magnífico conjunto hasta concluirlo en 1554 y someterlo a tasación en 1555¹². Mientras tanto, el retablo mayor de Santa María de Palacio, el proyecto más ambicioso de toda su carrera, le ocupó de forma

⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y ORBE SIVATTE, A. de, 1991, pp. 26-27.

⁷ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1981, p. 81.

⁸ RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J., 1981, pp. 33-37 y 40.

⁹ WEISE, G., 1957, vol. I, pp. 69-75.

¹⁰ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y ORBE SIVATTE, A. de, 1991, p. 22.

¹¹ ENCISO VIANA, E., 1959, p. 153.

¹² RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J., 1971, pp. 59-61; RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J., 1981, pp. 54-55; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., 1993, pp. 189-190.

intermitente y en diversas etapas entre 1553 y 1561¹³. En él hallamos parte de su obra de más calidad y el mejor exponente de su estética.

A partir de 1556 Bruselas restituirá a Zaragoza parte de lo aprendido en sus obradores. Desconocemos las circunstancias que le trajeron para responsabilizarse del retablo de la capilla de San Bernardo de Veruela¹⁴, mausoleo de fr. Lope Marco, abad del cenobio entre 1539 y 1560 y vicario general de la archidiócesis a la par que secretario de su prelado, el arzobispo Hernando de Aragón. No parece casual que el acontecimiento coincida con el deceso en 1555 de Pedro Moreto y el consiguiente vacío artístico abierto en la ciudad. Frente a este conjunto, en el que la participación de taller fue importante, el sector meridional del trascoro de la metropolitana servirá para dar rienda suelta a su virtuosismo técnico, convertido en perfecta palestra para la plasmación de su estilo más maduro. En octubre de 1557 Arnao se hacía cargo de la imaginería, compuesta por un Calvario de madera y varios relieves e imágenes de bulto que tallaría en piedra de aljcz. Contó con la colaboración de Juan Sanz de Tudellilla, maestro riojano formado en Tarazona con quien los capitulares ajustaron los elementos arquitectónicos y las labores de talla¹⁵.

Mientras obraba en el trascoro, a comienzos de 1558 la cofradía de la Transfiguración, San Esteban y San José le instó para que, de conformidad con las ordinaciones del gremio de escultores, formalizara el examen de capacitación necesario para ejercer en la plaza¹⁶. Tal vez este hecho apunte a una supuesta intención de instalarse en Zaragoza, aunque lo cierto es que tras la finalización de su labor en la Seo desaparece de forma definitiva del horizonte aragonés. Arnao libró tres épocas a lo largo de 1557 a cuenta de la empresa¹⁷, concluida ya cuando el 20-VI-1558 otorgó un albarán global por el que reconocía haber recibido un total de 310 libras *por razon de la ymagineria que yo tengo fecha de algez y madera para el trascoro de la dicha Seo, que son quatro estorias, y seys figuras, y catorze niños, y un Dios Padre de algez, y mas un Crucçifçio, y Maria y San Juan de madera*—doc. n.º 36.

Tras su marcha de este reino accede a la contratación del retablo mayor de San Bartolomé de Aldeanueva de Ebro, del que a su muerte sólo se habían culminado *cinco ystorias*, entre las que debían figurar las cuatro del banco —Lavatorio, Última Cena, Oración en el Huerto y Prendimiento—,

¹³ RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J., 1981, pp. 55-63; ÁLVAREZ CLAVIJO, M^a T., 1995, pp. 154-160, p. 218, doc. n.º 13, pp. 222-223, doc. n.º 20, p. 223, doc. n.º 23, y p. 224, doc. n.º 24.

¹⁴ CRIADO MAINAR, J., 1985, pp. 276-277, doc. n.º 37.

¹⁵ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 136 y 137-138.

¹⁶ CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), p. 14.

¹⁷ La primera, de 20 libras, *en parte de pago de la ymagineria que yo hago para el trascoro de algez* (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1557, s. n.) (Zaragoza, 3-XI-1557). La segunda entrega fue de 10 libras, calificándose Bruselas de *ymagenario, estante al presente en Caragoça* (*ibidem*, s. n.) (Zaragoza, 1-XII-1557). En la tercera, de 20 libras, el artifice alude a su *avencindamiento en Logroño* (*ibidem*, s. n.) (Zaragoza, 20-XII-1557).

de estilo diferente al resto. La prosecución de la empresa fue confiada al imaginero de Estella Pedro de Troas. Cuando en septiembre de 1565 fue tasada por Pedro López de Gámiz y Martín de Bandoma se puso especial énfasis en discernir las partes labradas por cada maestro¹⁸.

La permanencia de Arnao de Bruselas en el taller de Damián Forment constituyó un acontecimiento de enormes repercusiones¹⁹. La experiencia ayudaría a definir el estilo enérgico y rotundo del escultor septentrional, transfiriéndole la fuerza y el movimiento característicos del maestro valenciano, mientras que su afinamiento en La Rioja a raíz de la realización del retablo de La Calzada ayudará a exportar a esta zona lo mejor de la escuela aragonesa. Las composiciones equilibradas pero abigarradas de Arnao, repletas de actitudes amaneradas y desarrollos envolventes, marcan el límite evolutivo de una de las vías más fértiles del Primer Renacimiento en Aragón pero no se explican sin la experiencia de la imaginaria producida durante los años cuarenta en la diócesis calceatense y los territorios limítrofes.

En 1560 el Calvario del trascoro proporcionó el modelo para otro que, destinado a Quinto de Ebro, realizaría Juan Rigalte²⁰. Los ecos de su trabajo llegaron a Barbastro, y cuando en febrero de 1562 los jurados confiaron al mazonero Juan Roca y al pintor Pedro Romero la confección de una peana para la custodia de la Seo, se exigió *que toda la ymagineria, historias y rostros que en dicha peayna se han de hazer, conforme a la presente capitulacion y traça, hayan de ser hechas de mano de [Arnao de] Brusellas, ymaginario, que es el que hizo el trascoro de la Seu de Caragoça, o de otro que sea tan buen official como el*—doc. n.º 46.

¹⁸ RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J., 1981, pp. 64-66. Disentimos del autor, para quien las historias labradas por Arnao serían los cuatro relieves del sotabanco.

¹⁹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y ORBE SIVATTE, A. de, 1991, p. 27.

²⁰ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 53-54, doc. n.º 1. Rigalte llevaría a cabo la decoración de los lados laterales del trascoro entre 1584 y 1590.

CARNOY, Francisco
(nac.1527, doc.1545-1572)

CARNOY, Juan
(doc.1562-1571)

yo Francisco Carnoy por mi parte y Juan Carnoy

Resulta difícil disociar las biografías artísticas de los hermanos Francisco y Juan Carnoy. No son muchos todavía los datos exhumados sobre ellos, aunque contamos con alguno más de Francisco, aparentemente el de mayor edad. Fueron hijos del carpintero Martín Carnoy, quien en buena lógica les inculcaría los primeros rudimentos del oficio. Francisco debió nacer en torno a 1527, mientras que no sabemos nada de Juan con anterioridad a su comparecencia notarial de 1562 para formalizar capítulos matrimoniales. Las noticias sobre ellos cesan respectivamente en 1572 y 1571¹, cuando se encontraban en la cima de su carrera profesional. Aunque existen referencias esporádicas sobre trabajos por separado tanto de uno como de otro, a partir de diciembre de 1565 suscriben de modo solidario todos sus contratos de obras, factor que hace aconsejable estudiarlos de forma conjunta.

Francisco amplió sus conocimientos de carpintería bajo la disciplina de Juan de Moreto, en cuyo taller ingresó como aprendiz en 1545 confesando una edad de dieciocho años². La muerte del florentino poco después de testar en abril de 1547 le privó de su magisterio³, circunstancia que palió con una nueva firma de mozo en agosto de 1547 con el mazonero Jerónimo Nadal para dos años y medio —doc. n° 12—. Así, hacia 1550, a sus veintitrés años, Francisco Carnoy podía considerarse como un profesional adiestrado que, como era habitual, pasaría los años siguientes como obrero junto a otro u otros maestros. Disponemos de una información mucho más limitada de Juan. La primera cita documental, de 1562, nos lo presenta ya como fustero, por lo que a falta de indicios más precisos hemos

¹ Francisco figura por última vez en los libros de obrería de la parroquia de San Pablo en 1572, mientras que Juan otorga en 1571 una comanda de 200 sueldos a favor del mercader Juan Tolón (A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1571, ff. 624 v.-625) (Zaragoza, 27-VI-1571).

² SARRIÁ ABADÍA, F., *et al.*, 1989, p. 103, cuadro 1, n° 34.

³ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 15-16, doc. n° 6; IERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 156-157, doc. n° 21.

de suponer que su formación se desarrolló bajo la tutela de su padre⁴, perfeccionándose junto a su hermano.

Mientras que en el caso de Francisco es sólo probable el que llegara a casarse⁵, sabemos que Juan lo hizo con Jerónima Ferrer en 1562⁶. Ésta aportó —entre otros bienes— unas casas en la calle Castellana de la parroquia de San Pablo, demarcación en la que vivió Martín Carnoy y a la que sus hijos permanecerían muy ligados. Juan y Jerónima engendraron sendos niños a los que pusieron los nombres de Lucas Martín y Juan⁷.

Pese a que los datos reunidos sobre la composición del taller familiar son escasos, algunos resultan muy significativos. El escultor turiasonense Bernal del Fuego colaboró con Francisco a lo largo de su etapa zaragozana⁸ (ca. 1554-1557), pues juntos tallaron veintiocho columnas para el retablo mayor de Alnudévar por las que Carnoy recibió 280 sueldos en junio de 1558. No hay constancia de que Bernal alquilara ninguna morada durante su estancia en la capital aragonesa, por lo que es tentador pensar que vivió con nuestro artífice, bajo cuya atenta mirada actualizaría su educación plástica antes de retornar a Tarazona en noviembre de 1557 para contraer matrimonio. Más adelante Juan debió sumarse al negocio de su hermano. Da la impresión de que siempre permaneció a su sombra, aunque no empiece a figurar en los contratos en igualdad de condiciones con él hasta el 31-XII-1565.

De Juan Carnoy se conocen al menos tres aprendiccis. En 1563 tomó a su servicio a Gracián de Berobia, de catorce años de edad e hijo del carpintero Juan de Berobia, ya difunto, para un período de seis⁹. En 1564 admitió con quince años a Ramón Lancis para un plazo de siete¹⁰. Juan de

⁴ Martín Carnoy permanecía en activo en 1559, año en el que era mayordomo de la cofradía de la Transfiguración (*ibidem*, p. 182, doc. nº 64).

⁵ En los registros de San Pablo se anotaron sus amonestaciones con Catalina López, pero no su boda (A.P.S.P.Z., Libro II de Matrimonios, 1569-1589, f. 282) (Zaragoza, 2-I-1569). Sobre esta noticia, ROMANOS CÓLERA, I., 1994, p. 15, nota nº 43.

⁶ Tras ser amonestados en septiembre, Juan y Jerónima se desposaron en Nuestra Señora del Pilar el 15-XI-1562 (A.P.N.S.P.Z., Libro I de Matrimonios, 1544-1593, f. 42 v.). Juan llevó a la sociedad conyugal todos sus bienes y Jerónima 1.300 sueldos en metálico de la herencia paterna, un completo ajuar y unas casas en la calle Castellana de la parroquia de San Pablo, que pasarían a pertenecerle a la muerte de su tía María Ferrer (A.H.P.Z., Clemente Soriano, 1562, ff. 278-285) (Zaragoza, 31-X-1562). En pocos días los cónyuges recibieron de Vicente Ferrer, hermano de Jerónima, los 1.000 sueldos que les prometió como ayuda (A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1562, ff. 1.000-1.000 v.) (Zaragoza, 18-XI-1562).

⁷ Bautizados respectivamente el 24-X-1563 [Lucas Martín] y el 19-VI-1565 [Juan]. A.P.S.P.Z., Libro III de Bautismos, 1560-1568, ff. 126 v. y 164.

⁸ Firma como testigo en una carta pública otorgada en 1554 por Bernal del Fuego y sus hermanas (A.H.P.Z., Miguel Uncastillo, 1554, s. f.) (Zaragoza, 27-X-1554).

⁹ No se especifica el lugar del nacimiento del mancebo, pero su padre procedía de la población navarra de Oragarte (A.H.P.Z., Juan de Gurrea, 1563, ff. 57-58 v.) (Zaragoza, 19-I-1563).

¹⁰ Hijo de Juan Lancis, era natural —como éste— de la localidad zaragozana de Anento (A.H.P.Z., Juan de Gurrea, 1564, ff. 8 v.-10 v.) (Zaragoza, 7-I-1564).

Las Sillas, natural de Zuera, se sometió a la disciplina del mazonero en junio de 1570 por un tiempo estimado en cuatro años y medio, coincidiendo con un momento de gran pujanza del taller¹¹.

En el capítulo de los contactos profesionales de los Carnoy debe hablarse de modo incluídible de un artista y una institución: el pintor Jerónimo Vallejo Cósida y la parroquia de San Pablo de Zaragoza. De las nueve obras documentadas que ejecutaron en solitario o conjuntamente, tres tuvieron por destino este templo y en seis se halla implicado de uno u otro modo Cósida. Al menos tres de las mazonerías de los Carnoy habrían de alojar tablas de este pintor, autor también de la traza de una cuarta. De singular interés es el caso de la tribuna del órgano de la citada iglesia, que ambos hermanos se obligaron a erigir conforme a sus diseños.

De acuerdo con nuestras investigaciones, el taller de los Carnoy empieza a funcionar en torno a 1558, quizás algo antes. En ese año Francisco liquida su primera realización, consistente en veintiocho columnas para el retablo mayor de Almodívar que talló en compañía de Bernal del Fuego y por las que Juan Catalán le pagaría 280 sueldos¹². El pintor había confiado el resto de elementos de este conjunto escultórico a otras manos. Mientras las imágenes fueron encargadas inicialmente a Pedro Moreto para pasar a su muerte a Juan de Liccyre¹³, el ensamblaje y la talla de la mazonería quedaron en manos de profesionales que ignoramos.

Ya en 1561 Francisco se responsabilizaba de la construcción de un retablo para el convento de Santa Catalina de Cariñena cuya imaginería, integrada por un Santo Entierro, delegó en el escultor Juan Rigalte, que la concluyó para mediados del mes de diciembre¹⁴.

Un año después Jerónimo Vallejo requiere los servicios de Francisco Carnoy para la confección de la mazonería del retablo mayor del monasterio de Cambrón según la traza del de San Benito de la metropolitana¹⁵. Esta es la primera ocasión en la que Juan aparece asociado a su hermano, aunque sólo como su fianza. Tanto la obra cisterciense como la presentada como modelo han desaparecido.

La siguiente noticia nos lleva a enero de 1565, cuando Juan recibe 240 sueldos por dos peanas expositores destinadas a presentar las esculturas

¹¹ CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 52, nota nº 94.

¹² HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 181, doc. nº 59.

¹³ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 70-72, docs. núms. 60-62; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 176-178, docs. núms. 51, 52 y 54.

¹⁴ Documento avanzado por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 52, nota nº 94; publicado por MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 54-55, doc. nº 2.

¹⁵ CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 81-82, doc. nº 14; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 217-218, doc. nº 122.

de plata de San Gregorio y San Blas en el altar mayor de San Pablo en las grandes solemnidades religiosas¹⁶. Su dorado quedó en manos de Miguel de Reus¹⁷. A finales de año los Carnoy aceptan componer la arquitectura del retablo de San Marcos de la metropolitana, una vez más por comisión de Jerónimo Cósida¹⁸. También hay que lamentar la pérdida de esta valiosa pieza, víctima de la renovación de la capilla en que fue instalada¹⁹. Ya había sido terminada el 19-V-1567, pues por entonces Cósida percibió 3.500 sueldos a cumplimiento de los 7.000 en que se concertó²⁰.

Mientras el pintor del arzobispo Aragón atendía al retablo de San Marcos acudió hasta él un nuevo cliente, fr. Antonio García, obispo de Utica y auxiliar de don Hernando, para quien se comprometió en 1566 a hacer el retablo mayor del monasterio cisterciense de Trasobares²¹. Esta vez no hay constancia de los mazoneros seleccionados por maestro Jerónimo para levantar la arquitectura lignea, aunque no sería disparatado pensar en los Carnoy, sus colaboradores habituales entre 1562 y 1570. Las escasas piezas supervivientes de Juan y Francisco no bastan para atribuirles el soporte de las pinturas de Trasobares, una creación que justificaría su inclusión entre los mejores mazoneros activos en Zaragoza en la séptima década del siglo XVI²².

Entre 1569 y 1570 los Carnoy reestructuraron el coro de San Pablo. Los obreros de la parroquia les encomendaron en abril de 1569 la reinstalación de la vieja sillería siguiendo las indicaciones de Cósida. Cumplido este cometido, en el mes de agosto pasaron a reponer los estalos que faltaban para completarla, añadiendo un coronamiento para ésta y un remate de talla para el rejado del coro. También se obligaron a construir una tribuna para el órgano a partir de un dibujo del pintor que se adjuntó al texto contractual. Los Carnoy aceptaron someterse de nuevo a las directrices de maestro Jerónimo, que facilitaría todas las trazas y dibujos precisos para efectuar las labores de talla²³. En agosto de 1570 Juan y Francisco recibie-

¹⁶ Juan Carnoy, ensamblador, otorga época a Alonso Maridueñas, obrero de San Pablo, de 240 sueldos *por razon del precio de dos peaynicas que he fecho para dos cabeças de la dicha yglesia, para quando las tienen en el altar mayor* (A.I.P.Z., Mateo Villanueva, 1564-1565, ff. 148-148 v.) (Zaragoza, 31-I-1565).

¹⁷ Recibió 180 sueldos por la operación (*ibidem*, ff. 483-483 v.) (Zaragoza, 21-IV-1565).

¹⁸ CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 83-84, doc. n° 15; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 222-223, doc. n° 132.

¹⁹ LAGARRA DUCAY, M^a C., 1987, p. 346.

²⁰ CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 39-40.

²¹ *Ibidem*, pp. 84-86, doc. n° 16.

²² Otras comparecencias notariales de Francisco para el período 1564-1566 en: A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1564, ff. 389 v.-390 v., (Zaragoza, 6-V-1564); Jerónimo Arnedo, 1565, ff. 135 v.-136, (Zaragoza, 11-IV-1565); Jerónimo Arnedo, 1566, ff. 289-290, (Zaragoza, 29-VI-1566).

²³ El primero en dar cuenta de los trabajos del coro fue SALA VALDÉS, M. de la, 1933, pp. 283-287. Los contratos de las obras dados a conocer por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 52,

ron 1.600 sueldos para pagar el roble empleado en los nuevos asientos y en septiembre de ese mismo año otros 500²⁴. Las cuentas de la obrería pormenorizan pagos a los entalladores todavía en 1571 y 1572²⁵ pero los trabajos proseguían en 1573.

Los Carnoy compaginaron su quehacer en el coro con la realización de la mazonería del retablo con que Gaspar Tarazona, racionero de la Seo, pensaba dotar su capilla de San Cristóbal, en la iglesia de San Andrés de Zaragoza²⁶. Mosén Gaspar encargó su arquitectura a Juan y Francisco en julio de 1569. Éstos, por su parte, confiaron el ensamblaje a Juan de Barnachea²⁷. Las condiciones del convenio suscrito entre el clérigo y los mazoneros fueron redactadas de puño y letra de Jerónimo Cósida quien, tal y como se explicita en el acuerdo rubricado con Barnachea, había dibujado también la traza del retablo. Además, cuando Gaspar Tarazona encomendó a Pedro Ballebrera las labores pictóricas del mueble le advirtió que serían supervisadas y, en su caso, aprobadas por Cósida²⁸.

El último encargo documentado de los hermanos Carnoy es la mazonería del retablo de Nuestra Señora del Rosario que los ejecutores testamentarios de Martín Miguel de Munárriz habían confiado a Cósida²⁹. Una vez más, el pintor recurrió a sus colaboradores habituales, negociando con ellos a través de una persona interpuesta³⁰. El mueble, destinado al monasterio dominico de Tudela, fue trasladado a la localidad navarra y asentado en su altar en el año 1574³¹.

nota nº 94; los textos íntegros en MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 228-230, docs. núms. 146 y 147. El más reciente estudio del conjunto es el de ROMANOS CÓLERA, I., 1994, pp. 5-47.

²⁴ Jaime Dueñas, obrero de San Pablo, les entrega 500 sueldos *en parte de pago del precio de las sillas y otras cosas que havemos de hazer para el coro de la dicha ighlessia* (A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1570, f. 1.025) (Zaragoza, 14-IX-1570).

²⁵ En junio de 1571 Juan cobró 200 sueldos *en parte de pago de las sillas del coro*, mientras que en 1572 Francisco libró un ápoça de 20 sueldos más *para la obra del coro* (ROMANOS CÓLERA, I., 1994, pp. 29-30, docs. VIII y IX).

²⁶ En 1571 el capítulo de San Andrés concedió licencia a Gaspar Tarazona para construir una sacristía en su capilla de San Cristóbal (A.H.P.Z., Miguel Español, 1571, ff. 1.010 v.-1.012) (Zaragoza, 21-IX-1571).

²⁷ Los contratos del retablo de San Cristóbal citados por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 36, nota nº 63. La capitulación con los Carnoy publicada por SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 149-150, doc. nº 131, y CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 81-82, doc. nº 30. El subarriendo a Barnachea en MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 230-231, doc. nº 148.

²⁸ Documento avanzado por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 36, nota nº 63; publicado *in extenso* por MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 214-215, doc. nº 153.

²⁹ CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 87-90, doc. nº 17; MORTE GARCÍA, C., 1987 (I), pp. 89-91, doc. nº 4.

³⁰ El comitente fue el platero Alonso de Estudillo (CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 90-91, doc. nº 18; MORTE GARCÍA, C., 1987 (I), pp. 91-92, doc. nº 5).

³¹ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 139-140, doc. 1.

La estimación de la capacidad artística de los hermanos Carnoy encuentra un obstáculo difícil de salvar en la desaparición de la mayoría de sus trabajos. Sólo conservamos, y aun éste de forma incompleta, el conjunto de San Pablo, formado por la sillería coral y el asiento del órgano. Los relieves labrados para decorar el frente del último constituyen el componente de más calidad de la obra y no dejan duda respecto a su pericia en el manejo de las gubias. Como ya se ha indicado, resulta particularmente desafortunado el hecho de que se desconozca la autoría de la estructura lúnea del retablo mayor de Trasobares, un mueble de calidad que sólo a nivel hipotético puede asociarse a Francisco y Juan. Además, en este retablo se advierte la participación de varias manos, en especial por lo que hace referencia a los desiguales relieves de las calles exteriores del cuerpo, de nivel inferior a los elementos estructurales de la mazonería.

CATALÁN, Juan
(doc.1538-1574)

Juan Catalán

Resulta cuanto menos problemático el intentar perfilar la personalidad artística de Juan Catalán, dado que en un porcentaje significativo de las obras que contrató su aportación se limitó a lo que podemos denominar gestión económica y técnica del proceso de ejecución material. No obstante, sus maniobras en el mercado plástico zaragozano de las décadas centrales del siglo ejemplifican con nitidez las decisivas transformaciones sufridas por el mismo a raíz de la desaparición de los grandes talleres escultóricos que lo habían copado entre 1510 y 1545.

La referencia documental más temprana localizada sobre Catalán remonta a 1538 y lo presenta en Borja, aunque con la condición legal de vecino de Zaragoza¹, motivo por el cual suponemos que llevaría algunos años instalado en la capital. Su prolífica vida profesional se prolonga hasta el año 1574, cuando ajusta los servicios de su colega Juan de Mariana para emprender cierto cometido en Torralba ¿de Ribota?, localidad donde había fijado su residencia de modo temporal. No hay noticias suyas posteriores, por lo que tal vez su fallecimiento tuviera lugar en fecha cercana. En todo caso, la gran movilidad de que hizo gala a lo largo de toda su carrera obliga a formular esta consideración con precaución.

Por ahora la investigación documental no ha desvelado los pormenores de su formación artística y lo cierto es que tampoco sus trabajos ayudan demasiado a esclarecerla. A este respecto, tan sólo cabe decir que las obras más importantes en que participó responden a los prototipos desarrollados en Zaragoza en el transcurso de los años veinte y treinta. Acostumbrado a capitular desde un primer momento todo tipo de piezas —lo que muy pronto se había de traducir en tensiones y enfrentamientos con la asociación gremial de San Lucas—, su verdadera cualificación no pasaba de dorador. Siempre asoció a sus compromisos pictóricos a colegas de superior mérito, reservando para sí las labores de policromía.

¹ Juan de Marquina, pintor, vecino de presente en Borja, tiene en comanda de Juan Catalán, pintor y vecino de Zaragoza, 110 sueldos (A.H.P.B., Lope Aoiz, 1538, f. 154 v.) (Borja, 20-v-1538).

Buena prueba de su limitada pericia técnica la proporcionan sus dos dibujos autógrafos exhumados, delineados para servir como trazas de los retablos mayores del convento mercedario de Calatayud (1545) y Nuestra Señora de la Corona de Almudévar (1555). Si el segundo es un bosquejo muy tosco confeccionado a modo de borrador para especificar medidas e iconografía, el bilbilitano parece trazado con mayor cuidado pero resulta igualmente elemental. Basta compararlos con otros originales de similar cronología de mano de Juan Martín de Salamanca, Tomás Peliguet o Jerónimo Vallejo Cósida para constatar sus carencias.

En 1541 los representantes del gremio de pintores prohibieron a Catalán tomar obras de pincel hasta que no superase el pertinente examen de capacitación. Esta interesante carta pública, dada a conocer por ABIZANDA BROTO² y que ya analizamos en otra ocasión³, reconocía el derecho del artífice a acceder en solitario únicamente a encargos de dorado. Sin embargo, la restricción careció de eficacia, pues fue uno de los más activos contratistas de todo género de retablos en el período comprendido entre 1545 y 1562. De hecho, coordinó o, cuanto menos, intervino en algunas de las principales empresas materializadas en los talleres zaragozanos por esos años.

A partir de la última fecha abandonará de modo casi radical este negocio en beneficio de otro que, al parecer, le producía mayores beneficios. Desde 1559 contamos con numerosas menciones que demuestran que Juan Catalán compaginaba el ejercicio de la pintura con la confección de *guadamecías*⁴, ocupación que pasó a ser la primordial desde principios de la séptima década, llegando a formar sociedades con *guadamacileros*⁵ y otras prácticas similares⁶.

Ignoramos la ubicación exacta del taller de Catalán durante la mayor parte de su carrera. No obstante, debe recordarse que su frecuente implicación en proyectos ejecutados fuera de Zaragoza le obligaría a trasladarse a otras localidades en numerosas ocasiones. Tal sucedió a raíz del retablo mayor de Almudévar, pues lo encontramos instalado en la población oscense a lo largo de 1556. Aun así, disponemos de noticias sobre algunos

² ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 67-68.

³ CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 11-12.

⁴ En ese año Catalán concierta una compañía con varios *guadamacileros* para hacer *guadamecías* (A.H.P.Z., Miguel Español, 1559, ff. 166-171) (Zaragoza, 10-II-1559).

⁵ Así, la disolución de una compañía para hacer *guadamecías* con Juan López (A.H.P.Z., Miguel Español, 1569, ff. 507 v.-510 v. y 970 v.-971) (Zaragoza, 5-I y 30-VIII-1569).

⁶ Juan Catalán, pintor, tiene en comanda de Pedro Viñals, *guadamacilero*, 1.500 sueldos (A.H.P.Z., Miguel Español, 1568, f. 72) (Zaragoza, 10-I-1568). Miguel Igún adenda a Juan Catalán, ambos *guadamacileros*, 450 sueldos (A.H.P.Z., Miguel Español, 1569, f. 1.071) (Zaragoza, 4-X-1569); cancelado al margen a 19-XII-1570, hay albarán en A.H.P.Z., Miguel Español, 1570, f. 742 v., (Zaragoza, 26-VI-1570).

inmuebles tomados en alquiler por Juan, como el que recibió de Arias Reinoso en 1560 por dos años en la parroquia de San Gil⁷, u otro que le facilitó Francisco Monzón en la Puerta Cineja⁸. Seguía vecindado en esta demarcación religiosa cuando en 1566 vendió al guadamacilero Pedro Marqués los útiles hallados en sus casas por 2.000 sueldos⁹.

Los ayudantes de Catalán componen una nómina muy extensa, dándose la circunstancia de que como desempeñaba de forma simultánea dos profesiones diferentes, los documentos puntualizan para cuál de ellas requería a cada ayudante. En la década de 1550 firmará varios compromisos con batihojas para asegurar el aprovisionamiento de la materia prima para las tareas de dorado¹⁰, pero con posterioridad concertó la asistencia de colaboradores que llevaban adelante este cometido en su propio taller¹¹. Juan optó en cada eventualidad por la solución que estimó como más favorable, con independencia de la forma jurídica de la misma.

Su primer discípulo localizado es Pedro González, hijo de Jaime González de Montalbán, que ingresó en el obrador como aprendiz del oficio de pintor por cinco años en 1548¹². Todavía continuaba bajo su autoridad cuando en 1551 lo nombró su procurador¹³. Hasta 1557 no se incrementa el grupo de subordinados con la incorporación de Miguel Claver, del Pueyo de Jaca, que practicaría las artes de pintor y dorador durante dos años con un salario de 200 sueldos¹⁴. Otro tanto sucederá al año siguiente con el mallorquín Lorenzo Baguer, aceptado por idéntico período pero supe-

⁷ A.H.P.Z., Miguel Español, 1560, ff. 646-647, (Zaragoza, 6-VII-1560).

⁸ Alquilado por un trienio y más tarde cedido a Domingo Montero (*ibidem*, ff. 742-743 v. y 1.103-1.103 v.) (Zaragoza, 9-VIII y 13-XII-1560).

⁹ A.H.P.Z., Miguel Español, 1566, ff. 779-780, (Zaragoza, 7-VIII-1566).

¹⁰ En 1554 contrataba a Pedro Roquet, batifulla, para confeccionar panes de plata durante un año (SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 64, doc. n.º 53). Días después suscribe otro acuerdo semejante con el batidor de oro Guillén Fuster (A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1554, ff. 408 v.-409) (Zaragoza, 22-VII-1554). Fuster y el guadamacilero Juan Coloma se habían obligado a Catalán con una comanda de 700 sueldos (*ibidem*, ff. 408-409 v.) (Zaragoza, 22-VII-1554); los documentos se rescindieron antes de agotarse su vigencia (A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1555, ff. 148-148 v.) (Zaragoza, 28-II-1555). Otro pacto similar con el batihoja Juan Cairosa, en A.H.P.Z., Miguel Español, 1560, ff. 64 v.-66 v., (Zaragoza, 15-I-1560).

¹¹ En 1558 Catalán y Ginés de Ribasaltas, batifulla, disolvían la compañía que obligaba a éste a trabajar en el taller del primero (A.H.P.Z., Miguel Español, 1558, ff. 658-660 v.) (Zaragoza, 11-XI-1558). Sobre la misma cuestión, A.H.P.Z., Miguel Español, 1559, ff. 309 v.-310 v. y ff. 320 v.-321, (Zaragoza, 7 y 10-IV-1559).

¹² El pintor Juan de Marquina comparece como testigo (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1548, f. 341 v.) (Zaragoza, 28-XI-1548).

¹³ Catalán constituye procuradores a María Valero, su mujer, y a los pintores Jorge Oliver, Andrés Nogueroles y Pedro de Montalbán (A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1551, ff. 450-450 v.) (Zaragoza, 8-XI-1551).

¹⁴ A.H.P.Z., Miguel Español, 1557, ff. 190-192, (Zaragoza, 6-VI-1557).

rior soldada para los mismos quehaceres¹⁵. Días después llegaba al taller el francés Juan de Ribera, a quien no debe confundirse con los dos pintores homónimos. Juan se comprometió a enseñar a su nuevo mancebo, que confesó una edad superior a los catorce años, las ocupaciones de bathoja y oripelero¹⁶. En 1559 entraba a su servicio el guadamacilero Pedro Onorate como aprendiz de esta industria para un año¹⁷.

Entre 1560 y 1569 los notarios zaragozanos registraron otras seis firmas de mozo rubricadas por Catalán con nuevos discípulos o ayudantes que, salvo en dos casos, se comprometieron a practicar la guadamacilería. Las excepciones las constituyen Pedro Navarro, admitido en 1562 para un lustro¹⁸, y Miguel de Alaba, que entró en 1569 para cinco años y medio¹⁹. Ambos simultaneaban la anterior disciplina con la actividad pictórica. Los otros mancebos son Miguel Jaime²⁰, Juan de Guadalupe²¹, Domingo González²² y Francisco Ximénez²³. Su último aprendiz identificado es Diego López, que suscribió un contrato para seis años en 1571 al objeto de ejercitarse como pintor²⁴.

Las fuentes rara vez penetran en el entorno familiar de Juan Catalán, por lo que los datos reunidos sobre esta parcela son muy escuetos. Sabemos que en 1551 estaba casado con María Valero²⁵, que cabe suponer falleciera antes de 1566, fecha en la que desposó a Jaima del Pueyo²⁶.

La peculiar orientación de sus actividades profesionales hace que su círculo de relaciones alcance una inusual amplitud. Durante los primeros

¹⁵ Recibiría 100 sueldos en el primer año y 200 en el segundo (A.H.P.Z., Miguel Español, 1558, ff. 455 v.-456 v.) (Zaragoza, I4-IX-1558).

¹⁶ Le serviría dos años con un salario de 300 sueldos (*ibidem*, ff. 480-480 v.) (Zaragoza, 18-IX-1558).

¹⁷ Le pagaría 180 sueldos por el servicio (A.H.P.Z., Miguel Español, 1559, ff. 192 v.-193) (Zaragoza, 15-II-1559).

¹⁸ A.H.P.Z., Miguel Español, 1562, ff. 562-562 v., (Zaragoza, 17-VI-1562).

¹⁹ A.H.P.Z., Miguel Español, 1569, ff. 472-473, (Zaragoza, 20-IV-1569).

²⁰ Miguel Jaime, guadamacilero, natural de La Muela, mayor de catorce años, se firma por dos (A.H.P.Z., Miguel Español, 1560, ff. 432-433) (Zaragoza, 26-IV-1560).

²¹ Mayor de catorce años e hijo de Julián de Guadalupe, se ajusta por veinticuatro meses (A.H.P.Z., Miguel Español, 1562, ff. 858-859) (Zaragoza, 5-IX-1562).

²² Menor de edad, su madre lo firma por seis años y medio (A.H.P.Z., Miguel Español, 1566, ff. 508-508 v.) (Zaragoza, 28-V-1566).

²³ Natural de Alfaro, queda como aprendiz por un cuatrienio (A.H.P.Z., Miguel Español, 1569, ff. 584 v.-585) (Zaragoza, 17-V-1569).

²⁴ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 219-220, doc. nº 158.

²⁵ A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1551, ff. 450-450 v., (Zaragoza, 8-XI-1551).

²⁶ El pintor aportó todos sus bienes y Jaima 800 sueldos en joyas y bienes muebles, 1.200 en metálico a satisfacer por sus padrinos en un mes, y un campo en los montes de Peñalba (A.H.P.Z., Miguel Español, 1566, ff. 309-313) (Zaragoza, 21-III-1566). La ceremonia nupcial se celebró a principios del mes de junio (A.P.S.G.Z., Libro I de Matrimonios, 1563-1599, f. 170 v.) (Zaragoza, 4-VI-1566).

años sostuvo contactos con el pintor Juan de Marquina²⁷, con quien compartía en 1539 la realización de un retablo en Sena y un busto procesional destinado al monasterio de Sijena, cuya ejecución en blanco corría por cuenta de Jaime de Herrera, antiguo discípulo de Gabriel Joly. También con Marquina contrató en 1545 el retablo mayor de los mercedarios de Calatayud. En 1549 salió fiador en cierto compromiso pactado por su colega con los agustinos de Zaragoza²⁸.

Muy importante fue la colaboración establecida con el italiano Pietro Morone en el retablo mayor de Ibdes que, no obstante, debió extenderse a otros empeños²⁹. También hay que incluir en esta lista a Juan de Ainzón y Diego González de San Martín³⁰.

Como promotor de piezas escultóricas trabajó junto a mazoneros como Domingo Tarín, Juan de Ampuero³¹, Francisco Carnoy o Domingo Bierto. En varias oportunidades requirió los servicios de imagineros tan destacados como Juan Vizcaíno, Pedro Moreto —que falleció sin cumplir sus encargos—, Juan de Liceyre y Juan Rigalte, así como el escultor de Calatayud Juan Martín de Salamanca. No obstante, cabe pensar que el número de maestros que en alguna oportunidad pusieron sus gubias a disposición de Catalán sea aún mayor. También hay datos de un pleito entablado contra él por el entallador Cristóbal de Espinosa, que le acusaba de haberle propinado una cuchillada³².

El grueso de las obras en que está documentada la intervención del artífice se concentra entre el año 1539, cuando sustituye a Tomás Peliguet al frente del dorado del retablo mayor de San Miguel de los Navarros³³, y el año 1562.

²⁷ A la muerte de Marquina Catalán representó a su viuda, Isabel Ferrer, ante el mazonero Jaime de Herrera para demandar una deuda derivada de trabajos en Sena y en el monasterio de Sijena (A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1550, ff. 37-38) (Zaragoza, 24-I-1550).

²⁸ A.H.P.Z., Pedro Perdiguier, 1549, ff. 100-102 v., (Zaragoza, 6-II-1549).

²⁹ En agosto de 1559 Catalán recibía de Morone, a través del notario de Olivés Pedro Terrer, 1.400 sueldos como parte de una deuda de superior cuantía reconocida ante Martín Ramón, notario de Paracuellos de Jiloca (CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 47, nota n° 81). Tal vez estuviera involucrado en los proyectos que ocupaban al italiano en estas dos poblaciones.

³⁰ Además de tomar parte en la contratación del retablo del Rosario de Tardienta, Catalán actuó como procurador de San Martín para liquidar con el concejo de Almudévar sus emolumentos por el dorado del retablo de la cofradía del Rosario (A.H.P.H., Miguel Piraces, notario de Almudévar, 1571, ff. 335 v.-336 v.) (Almudévar, 15-XII-1571).

³¹ El único caso conocido en el que se nombra a Catalán supervisor de la labor de otro artífice es el del busto procesional de San José que Ampuero debía hacer por deseo de Bartolomé Orfanel (SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 62, doc. n° 51; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 174-175, doc. n° 47).

³² A.H.P.Z., Miguel Español, 1570, ff. 81 v.-83, (Zaragoza, 20-I-1570).

³³ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), p. 52; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, p. 20; SOUTO SILVA, A. I., 1983, *passim*.

Con anterioridad comprometió junto al pintor Juan de Marquina y al mazonero Jaime de Herrera la ejecución de un retablo en Sena —tal vez el mayor de la parroquial, desaparecido en la guerra civil³⁴— para el que Marquina había pintado ya seis tablas, y un busto procesional destinado a Sijena, pero los documentos dejan entrever la posibilidad de que esta sociedad tuviera intereses artísticos en Borja. Las cartas notariales que informan de estos hechos fueron expedidas en Épila, en donde a la sazón residían Marquina y Herrera en junio de 1539, por lo que parece lógico que por entonces los artífices hubieran tomado alguna obra allí³⁵. No obstante, ninguna noticia permite relacionar a Catalán con Épila y, además, los citados textos aluden a la disolución de esos lazos profesionales.

En 1545 contrata en Calatayud, junto con los pintores Gonzalo de Villapdroehc y Juan de Marquina, el retablo titular del convento mercedario de San Agustín de la ciudad del Jalón —doc. n.º 9—. Este conjunto ha desaparecido, pero podemos hacernos una idea de su aspecto a través de la traza inserta junto al texto contractual.

De nuevo en Zaragoza, cede en 1550 la construcción de una peana de Santa Ana a Domingo Tarín, que debía acomodarse a un diseño preparado por Peliguet³⁶. Por las mismas fechas tenía a su cargo la erección del retablo mayor del monasterio mercedario de Nuestra Señora del Olivar, en Esteruel, pues confió los tableros del mismo al pintor Juan de Ainzón³⁷.

Al año siguiente Catalán se obligó a hacer un retablo en Quinto de Ebro cuya parte línea encomendó en primera instancia a Juan Vizcaíno. Sin embargo, el acuerdo no fructificó y tras su cancelación el 21-IV-1552 lo renegoció con Domingo Bierto³⁸. De modo simultáneo capituló el dorado del retablo mayor de Sisamón³⁹ que, al parecer, talló en blanco el escultor

³⁴ Conocido por una fotografía publicada por ARCO GARAY, R. del, 1942, vol. II, fig. 924.

³⁵ Marquina reconoce haber recibido de Jaime de Herrera 21 libras 10 sueldos en parte de pago de las 43 libras que le correspondían junto a Catalán por la obra de un retablo en Sena y una cabeza en Sijena (A.H.P.L.A., Jerónimo López de Generes, notario de Épila, 1539, ff. 131-131 v.) (Épila, 15-VI-1539). A continuación Herrera, residente en Épila, manifiesta haber cobrado de Marquina todo lo que le adeudaba por cierta obligación conjunta con Catalán suscrita en Borja a 2-IX-1538 ante el notario de esa ciudad Juan de Cosculluelo (*ibidem*, ff. 132-132 v.) (Épila, 15-VI-1539). Después Marquina nombra procurador a Herrera para demandar a Catalán los seis tableros de pintura que le encomendó del retablo de Sena y para que dé a pintar la parte pendiente del mismo y cierta cabeza para Sijena (*ibidem*, ff. 133-134) (Épila, 15-VI-1539).

³⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 30, doc. n.º 19; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 65-66, doc. n.º 14.

³⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 32, doc. n.º 21; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 68-69, doc. n.º 17.

³⁸ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 33, doc. n.º 23, y pp. 42-43, doc. n.º 34; HERNANDEZ MERLO, Á., *et alii*, 1992, pp. 163-164, docs. núms. 30 y 31, y p. 167, doc. n.º 36.

³⁹ El contrato en A.H.P.C., Jerónimo Azaila, 1551, s. f., (Calatayud, 23-V-1551).

Juan de Salamanca —doc. n° 17—. De este mueble subsisten ocho relieves y algunas imágenes, reutilizados en la actual máquina dieciochesca, y el sagrario, instalado en un retablo lateral.

En 1554 comparece con Diego de San Martín y Juan de Ampuro para concertar con los representantes de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Tardienta un retablo de la misma invocación. Además actúa también como fiador, por lo que no parece probable su participación material en el mueble, concluido ya cuando en 1557 los artífices otorgaban el finiquito⁴⁰.

A la vista de la documentación reunida, las dos empresas más importantes en que Juan Catalán tomó parte fueron sendos retablos mayores de escultura iniciados en el verano de 1555 y destinados a las iglesias de San Miguel de Ibdes y de Nuestra Señora de la Corona de Almodévar.

La fase previa a la contratación del primero remonta a dos años atrás. En 1553 los de Ibdes habían pensado ya en dotar su templo parroquial con un gran retablo de escultura, puesto que en octubre Catalán rubrica una compañía con el mazonero Bernardo Pérez y el imaginero Pedro Moreto para hacer frente a su eventual realización⁴¹. Un año después las discrepancias surgidas entre Pérez y Moreto provocaron la salida de aquél de la sociedad⁴². Cuando por fin se formalizó la capitulación el 13-VIII-1555, la mazonería se adjudicó a Juan de Salamanca, mientras que Catalán tomó como socio para la parte pictórica a Pietro Morone⁴³. Como es sabido, tras el fallecimiento de Moreto en octubre Catalán intentó que la imaginería pasase a Juan de Liceyre⁴⁴ pero Salamanca consiguió copar también esta parcela y firmó un nuevo acuerdo con el concejo a comienzos de 1556⁴⁵. Las fuentes no reseñan ninguna otra incidencia en la marcha de las labores pictóricas, por lo que hemos de suponer que correspondieron y, en efecto, fueron desarrolladas íntegramente por el italiano, tanto por lo que respecta a las grandes puertas de lienzo como a la policromía.

En Almodévar Juan Catalán actuó en solitario, ajustándose con el concejo de la localidad el 5-VI-1555. No sabemos a quién confió la mazonería, pero en un primer momento encargó las imágenes a Pedro Moreto⁴⁶.

⁴⁰ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 54-55.

⁴¹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 54-55, doc. n° 43; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 170-171, doc. n° 41.

⁴² *Ibidem*, p. 173, doc. n° 44, y pp. 173-174, doc. n° 46.

⁴³ GALIAY SARAÑA, J., 1945, pp. 8-9.

⁴⁴ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 73, doc. n° 63; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 178, doc. n° 53.

⁴⁵ GALIAY SARAÑA, J., 1945, p. 9.

⁴⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 70, doc. n° 60; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 176-177, doc. n° 51, y p. 178, doc. n° 54.

Como en Ibdes, su muerte le obligó a buscar otro escultor, Juan de Liceyre⁴⁷. Tal vez este cambio desencadenara una renegociación de las condiciones, plasmadas en un nuevo contrato entre Catalán y los de Almudévar rubricado el 23-xii-1555 y, como el anterior, perdido. En cambio, tenemos constancia de tres pagos a lo largo de 1556. En febrero cobraba 2.097 sueldos 6 dineros correspondientes a *la segunda tanda a mi debida por hazer y obrar el retablo de Nuestra Señora de la Corona de dicha villa*, en mayo otorgó carta por 4.000 sueldos y, finalmente, en diciembre por otros 4.000 *de resta de mayor cantidad... por hazer y hobrarles yo a mi costa todo el retablo de la yglesia de Nuestra Señora de dicha villa*⁴⁸.

Liceyre se comprometió a concluir la imaginería para finales de junio de 1556 por 2.300 sueldos, cantidad inferior a los 3.420 ofrecidos a Moreto. Sin embargo, los plazos establecidos quedaron rebasados. Hasta comienzos de septiembre de 1556 el imaginero no obtuvo un primer abono de 1.400 sueldos, *los quales son em parte de pago de dos mil y trezientos sueldos jaqueses que dar y pagar me debeys en tandas por hazer y obrarhos yo a mi costa la ymaginería del retablo de la villa de Almudebar, que a vuestro cargo esta hazer... et son los dichos mil y quatrozientos sueldos jaqueses por los que dar se me debia por la dicha razon en las dos tandas primeras, la una en enpeçando de hazer dicha ymaginería y la otra por todo el mes de mayo mas cerca passado del presente año*⁴⁹.

En octubre Catalán presentó una recuesta contra Liceyre, acusándole de no haber cumplido con su obligación de obrar la imaginería, a la que el escultor no respondió —doc. n^o 30—. Para enero de 1557 las tornas se habían vuelto y era el segundo quien exigía el pago de las sumas que Catalán y, en su lugar, el concejo, aún no le habían satisfecho⁵⁰. El documento da fe de que en esa fecha ya se había completado la imaginería del banco. Ignoramos cómo se sucedieron los hechos con posterioridad. La última noticia data de junio de 1558, cuando Francisco Carnoy y Bernal del Fuego recibían 280 sueldos de Catalán en pago de las veintiocho columnas que habían tallado *para el retablo de la yglesia del lugar de Almudebar*⁵¹ y que, sin duda, estaban destinadas al cuerpo⁵².

⁴⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 71-72, doc. n^o 62; HERNANSANZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, pp. 177-178, doc. n^o 52.

⁴⁸ A.H.P.H., Martín Alayeto, notario de Almudévar, 1556, ff. 31 v., 95-95 v. y 167-168, (Almudévar, 14-II, 2-V y 14-XII-1556).

⁴⁹ *Ibidem*, ff. 121-121 v., (Almudévar, 4-IX-1556).

⁵⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1977, p. 389, nota n^o 255; SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 79-80, doc. n^o 68.

⁵¹ HERNANSANZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, p. 181, doc. n^o 59.

⁵² Otras noticias documentales sobre Catalán, procedentes del A.H.P.Z., del período 1544-1558 en: Domingo Monzón, 1544, ff. 225 v.-226, (Zaragoza, 14-VI-1544); Domingo Monzón, 1545, ff. 26 v.-28, (Zaragoza, 19-I-1545); Domingo Monzón, 1546, f. 333 v., (Zaragoza, 23-XI-1546); Domingo Monzón, 1547, f. 19 v., (Zaragoza, 12-I-1547); Domingo Monzón, 1548, f. 328, (Zaragoza, 12-XI-1548); Alonso Maridueñas, 1551, ff. 3 v.-4, (Zaragoza, 30-XII-1550); Miguel Español, 1558, ff. 427-429 y 487-487 v., (Zaragoza, 5 y 19-IX-1558).

Finalizado este importante conjunto el pintor afrontó la realización de otro retablo para Quinto de Ebro. Dedicado al Crucifijo, Catalán encargó su mazonería a Domingo Bierto el 11-vii-1559⁵³, mientras que para la talla de los elementos escultóricos acudió al joven Juan Rigalte que, de este modo, iniciaba su andadura independiente⁵⁴.

El concejo de Almudévar debió quedar satisfecho con el retablo de la Corona pues en 1562, en compañía del prior y los mayores de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, encomendaba a Catalán la confección de un nuevo retablo de bulto de la referida devoción —doc. n.º 49—. Sin embargo, en esta oportunidad el pintor no hizo gala de la misma eficacia que en el anterior compromiso ya que dos años después, ampliamente rebasado el plazo marcado para la entrega, se hizo preciso renovar el concierto.

No sería Catalán el maestro llamado a cumplir esta empresa, pues en 1567 los de la villa oscense firmaban otro acuerdo con Jerónimo de Mora y Diego González de San Marín. El nuevo proyecto era más ambicioso y contaría con la colaboración de otros dos artífices: Gaspar Ferrer, autor tanto de la imaginería como de las labores de talla, y Pedro Ballebrera, que aplicó la policromía y las bellas decoraciones a punta de pincel en parte conservadas —docs. núms. 81, 84 y 87—, para luego ejecutar sus puertas⁵⁵ —doc. n.º 94.

Parece que a partir de este momento Juan Catalán abandonó la actividad artística, pues no volvemos a saber de ninguna otra empresa plástica bajo su supervisión hasta 1574, cuando comprometió los servicios de su colega Juan de Mariana durante trece meses al objeto de acometer cierto trabajo en Torralba⁵⁶ ¿de Ribota?

⁵³ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 405, doc. n.º 446. En agosto de 1560 el mazonero recibía 180 sueldos (A.H.P.Z., Miguel Español, 1560, ff. 786 v.-787) (Zaragoza, 24-VIII-1560).

⁵⁴ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 53-54, doc. n.º 1. Rigalte no liquidó sus haberes hasta 1561 (*ibidem*, p. 40, nota n.º 5), pero ya había entregado la imaginería cuando en septiembre de 1560 cobró el segundo plazo (A.H.P.Z., Miguel Español, 1560, ff. 877 v.-878 v.) (Zaragoza, 17-IX-1560).

⁵⁵ Otras noticias para el período 1559-1571, procedentes del A.H.P.Z., en: Miguel Español, 1559, ff. 114-115 v., (Zaragoza, 28-I-1559); Miguel Español, 1560, ff. 17 v.-19, 916 v.-917 y 1.117 v.-1.119, (Zaragoza, 3-I, 27-IX y 16-XII-1560); Miguel Español, 1561, ff. 241-246, 455 v.-457, 797 v.-798, 872-873 v. y 1.150 v.-1.151, (Zaragoza, 19-III, 8-V, 13-VIII, 5-IX y 4-XI-1561); Miguel Español, 1562, ff. 412 v.-415 y 448-449, (Zaragoza, 7-V y 20-V-1562); Jerónimo Arnedo, 1562, ff. 248-249 v. y 283-283 v., (Zaragoza, 1-VI y 20-VI-1562); Miguel Español, 1562, ff. 749-753, (Zaragoza, 6-VIII-1562); Miguel Español, 1564, ff. 33-34 v. y 127 v.-128, (Zaragoza, 3-I y 31-I-1564); Miguel Español, 1569, ff. 299-299 v., (Zaragoza, 13-III-1569); Miguel Español, 1571, ff. 50-50 v., (Zaragoza, 5-I-1571).

⁵⁶ Trabajaría por su manutención y 35 reales al mes (A.H.P.Z., Miguel Español, 1574, ff. 323 v.-324 v.) (Zaragoza, 4-III-1574).

CLAVER *el Viejo*, Antón
(nac.1530, doc.1543-1589, +1590)

Artista claver

Nacido en torno a 1530 en El Pueyo de la Val de Tena, pequeña localidad pirenaica, Antón Claver o Clavero desarrolló una intensa labor en la segunda mitad del Quinientos. La infortunada desaparición de casi todas sus obras dificulta en extremo la definición del perfil de uno de los pintores más inquietos de Zaragoza que llegaría a ejercer en 1572 de mayordomo de la cofradía gremial de San Lucas¹. Su actividad está documentada hasta 1589, cuando acepta la confección de un retablo de la Asunción en Pina de Ebro. Fallecería tras hacer testamento el 3-II-1590 en esta población sin concluir el encargo, pues el 12-V-1590 su viuda emprendía las gestiones oportunas para traspasarlo a otro artífice.

Tuvo un hijo homónimo, fruto de su primer matrimonio, que compartió su vocación por los pinceles. Como en otros casos, esta circunstancia complica la diferenciación entre ambos. El particular se agrava al no discriminar las fuentes entre el padre y el hijo, hasta el extremo de que Antón *el Joven*, citado ya en el testamento otorgado en 1569 por Ana Royo de Ribas, su madre, no aparece con tal apelativo hasta que muerto su progenitor recibió la herencia materna².

Claver superó una primera etapa formativa en el obrador de Jorge Olivar, un modesto pintor a cuyas órdenes entró en 1543, a los trece años, para un lapso de seis³. En octubre de 1552, confesando una edad aproximada de veinte años, se concertaba con Pedro Italiano —sin duda, Pietro Morone— para asistirle durante veinticuatro meses con un salario de 240 sueldos⁴. En buena lógica hay que suponer que esta experiencia contribu-

¹ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 289-290, doc. n.º 266.

² *Ibidem*, pp. 337-338, doc. n.º 348.

³ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), p. 62.

⁴ ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 12.

yera decisivamente a la configuración de su personalidad plástica. Ignoramos si, tal y como parece probable, la relación se prolongó más allá de 1554, puesto que hasta 1557 no volvemos a saber más de él⁵. La pérdida de toda la producción de pincel de Claver adquiere particular importancia por tratarse del discípulo de más peso de Morone. Su estudio hubiera resultado muy útil para valorar la influencia que el transalpino ejerció sobre la manera de compañeros más jóvenes, habida cuenta que la opción estilística defendida por *micer Pietro* se difuminó tras su muerte en medio de un ambiente rendido al arte de Rolán Moys.

Como otros muchos colegas, Antón Claver simultaneó las labores del pincel con las del grafito. Su único trabajo documentado que sobrevive pertenece al último género y constituye una prueba evidente de su pericia en este campo. Las fuentes testimonian que al menos en una ocasión llevó adelante una decoración parietal, los frescos de la cripta construida bajo la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Zaragoza por voluntad de Juana de Toledo, en el año 1571.

No disponemos de datos para ubicar su obrador en sus primeros años como profesional independiente. La más temprana referencia nos lleva a 1566, cuando alquila unas casas en la parroquia de San Felipe para veinticuatro meses⁶. No es seguro que albergara el propósito inicial de usarlas, ya que dos meses después las subarrendó en idénticas condiciones⁷. Tal vez por esas fechas ya hubiera adquirido cierto inmueble ubicado en la Plaza de los Estébanes, en la demarcación de San Gil, citado entre su patrimonio desde 1579⁸.

A pesar de que la nómina de los discípulos de Claver no es muy extensa algunos merecen cierta consideración. En 1566 se hacía con los servicios de Juan Sebastián, natural de la localidad gerundense de Castellò d'Empúries, para seis años⁹. A finales de 1567 ingresaba en su obrador Pedro Mendoza para siete¹⁰, sin duda el mismo personaje que acompañó a Morone durante sus últimos años y que a su muerte sostuvo un pleito con los deudos del italiano por los útiles y herramientas del oficio, que *micer Pietro* le había legado¹¹. Mendoza acabaría estableciéndose en tierras

⁵ Antón Clavero, pintor, habitante en Zaragoza, constituye procurador a Francisco Moreto, estante en Ateca del reino de Navarra *-sic-*, para cobrar las cantidades que se le adeudan (A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1557, f. 264 v.) (Zaragoza, 13-V-1557).

⁶ MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 226, doc. n.º 141.

⁷ A.H.P.Z., Miguel Español, 1566, ff. 1.043-1.043 v., (Zaragoza, 18-X-1566).

⁸ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 255, doc. n.º 211.

⁹ MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 226, doc. n.º 142.

¹⁰ A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1567, ff. 491-492, (Zaragoza, 2-XI-1567).

¹¹ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 260-261, docs. núms. 218 y 219.

oscenses¹². En 1572 admitió en su obrador a Agustín del Castillo, oriundo de Alcalá de Henares, para un período de doce meses¹³. El pintor Bartolomé Martín, que en 1574 formaba parte del taller de Antón Claver, emparentaría con él al contraer nupcias en 1575 con Juana Arbuniés, hermana de Isabel Arbuniés, por entonces esposa de Antón¹⁴.

Para finalizar, cuando Claver falleció en 1590 estaban bajo su tutela los pintores mancebos Jaime Casanova y Francisco Bustamante¹⁵. Su viuda se avendría con Silvestro de Estanmolín para proseguir el retablo de la Asunción de Nuestra Señora de Pina, en el que Antón trabajaba al sobrevenirle la muerte¹⁶. Casanova, que con anterioridad había pasado por los talleres de los pintores Juan de Ribera *mayor*, Juan de Ribera *menor* y Estanmolín¹⁷, asumiría en 1593 la finalización de un retablo de la Virgen del Rosario en Romanos tras el óbito de Rolán Moys¹⁸.

De confusos cabe calificar los datos entresacados sobre la vida privada de Antón Claver. No estamos en condiciones de explicar la insólita circunstancia de que estén documentadas hasta cinco esposas del pintor.

Encabeza la relación Ana Royo de Ribas, fallecida poco después de otorgar testamento el 5-XI-1569¹⁹, pues el 22-II-1570 Claver dispuso su más temprano registro de últimas voluntades localizado y ya no la menciona²⁰. En Ana, que estaba encinta cuando testó, engendró al menos a Pedro y Antón Claver *el Joven*, por entonces menores de edad. Tampoco sabemos en qué momento desposó a Isabel Arbuniés, pero cuando a mediados de 1575 Bartolomé Martín contrajo nupcias con Juana, hermana de Isabel, ésta y nuestro pintor ya estaban unidos²¹. A finales de 1579 Isabel perma-

¹² ARCO GARAY, R. del, 1913, pp. 390-391; ESQUIROZ MATILLA, M^a A., 1989, p. 216, nota n^o 38; ESQUIROZ MATILLA, M^a A., 1994, p. 218.

¹³ Se comprometió a satisfacerle una soldada de siete ducados (A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1572, ff. 26 v.-27) (Zaragoza, 14-I-1572).

¹⁴ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 243, doc. n^o 192; A.H.P.Z., Miguel Español, 1575, ff. 945-947, (Zaragoza, 15-VIII-1575).

¹⁵ Ambos firman como testigos en la procuración de la viuda a favor de la condesa de Sástago para que buscara otro pintor que concluyera el retablo de Pina de Ebro (MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 336, doc. n^o 346).

¹⁶ *Ibidem*, pp. 336-337, doc. n^o 347. Meses después Casanova recibía de la condesa de Sástago —como representante de Ana Gau— 1.330 sueldos por el trabajo puesto por Claver en el retablo de Pina (*ibidem*, pp. 338-339, doc. n^o 348).

¹⁷ *Ibidem*, pp. 248-249, doc. n^o 203, pp. 256-257, doc. n^o 213, y pp. 263-264, doc. n^o 225.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 348-349, doc. n^o 366.

¹⁹ A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1569, ff. 905-907 v., (Zaragoza, 5-XI-1569).

²⁰ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 211-212, doc. n^o 150.

²¹ A.H.P.Z., Miguel Español, 1575, ff. 945-947, (Zaragoza, 15-VIII-1575).

necía con vida²², pero cabe suponer que para comienzos del año siguiente, al casarse Antón con María Ayanz²³, hubiera desaparecido.

En octubre de 1585 se testificaron las capitulaciones matrimoniales de Claver e Isabel de Algaz y en noviembre del año siguiente las del pintor y Ana Gan²⁴. Ana sobrevivió a Antón y tras la muerte de éste, en mayo de 1590 emprendió gestiones encaminadas a culminar el retablo que su marido había dejado inconcluso en Pina.

Entre los artífices que trabaron relación profesional con Antón Claver es de precepto referir a Pietro Morone. Junto a él completó su formación entre 1552 y ca.1554 pero, además, en los años siguientes debió permanecer estrechamente ligado a él. En esta dirección apunta tanto el que ambos coincidieran en los proyectos auspiciados por Ana de Toledo como el que Pedro Mendoza entrara a las órdenes de Morone después de agotar una primera etapa de aprendizaje con Claver. Tras el deceso del italiano, le cupo la ingrata tarea de resolver junto a Pedro Ballebrera las diferencias surgidas entre los herederos y Mendoza por el reparto de las propiedades.

Con el pintor Silvestro de Estanmolín y el mazonero Felipe Los Clavos compartió la realización de varios retablos que debían completar la dotación artística de la iglesia monástica de Nuestra Señora de Rueda. El artífice romano se responsabilizó de la finalización del de Pina, en el que Claver trabajaba antes de morir. Escultores como Jorge de Flandes y Juan Rigalte o mazoneros como Miguel Cabañas también colaboraron con Claver en la construcción de diversos conjuntos.

A tenor de la documentación reunida, la obra más temprana de Antón es un retablo de la ermita de Santa Quiteria de La Almolda, en cuya adjudicación en abril de 1566 contó con el pintor Juan de Ribera como avalista²⁵. Como el resto de sus trabajos de caballete de los que existe refrendo documental, no ha llegado hasta nosotros.

A mediados de 1567 debe remontar la contratación del retablo de San Jerónimo de la capilla Baguer de la Seo de Jaca en compañía del escultor Jorge de Flandes. El cabildo catedralicio concedió licencia a los deudos del prelado para la dotación artística del recinto en febrero de 1567²⁶, y un requerimiento interpuesto contra maestro Jorge a instancias del comitente en 1572 informa de que los artífices habían prometido entregarlo a lo largo de 1569 —docs. núms. 85 y 86—. La constatación de la presencia

²² A.H.P.Z., Martín Español, 1579-1580, ff. 638 v.-639 v., (Zaragoza, 3-XII-1579)

²³ Testificadas el 10-I-1580 (MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 262, doc. n° 223).

²⁴ *Ibidem*, p. 293, doc. n° 273, y pp. 301-302, doc. n° 287.

²⁵ MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 224-225, doc. n° 137.

²⁶ A.H.P.H., Jerónimo Arguís, notario de Jaca, 1567, ff. 9-11 v., (Jaca, 11-II-1567).

del pintor en la ciudad pirenaica en septiembre del último año en compañía del mazonero Guillem Salbán ha de guardar relación con la empresa²⁷. No obstante, la conclusión de la pieza, fechada por una inscripción en 1573, todavía se prolongaría por algunos años. Hasta 1579 no tenemos certeza de su asentamiento definitivo, cuando Claver y Flandes acordaron que dos tasadores de cada oficio establecieran el valor del mueble en blanco y el de su revestimiento policromo²⁸. La estimación alcanzó los 17.600 sueldos, de los que 9.800 correspondieron al pintor²⁹.

Mientras tanto, en 1569 Claver y sus colegas Juan de Ribera *mayor*, Diego González de San Martín y Francisco Metelín afrontaban el dorado del retablo de la cofradía de San Valero de la metropolitana³⁰. El día de la capitulación otorgaron un albarán conjunto por 2.000 sueldos³¹ y en diciembre Claver cobraba otros 250 a cuenta de su participación³². En octubre de 1570 se comprometía a confeccionar un retablo de pincel para el altar mayor del santuario de Nuestra Señora de Monlora, en Luna³³, ahora sustituido por un mueble barroco.

A finales de 1571 contrataba el dorado de un retablo realizado por Jerónimo de Mora para la cripta construida bajo la capilla mayor de San Francisco de Zaragoza a expensas de Juana de Toledo, condesa de Aranda. Claver se responsabilizaría a la vez de la ornamentación de las paredes del recinto y de otros complementos de pincel para el mismo³⁴.

Dos años después el escultor Juan Rigalte le encomienda el dorado de una peana procesional del Santo Sacramento que el concejo de Tamarite de Litera le había confiado³⁵. Esta labor competió en principio al pintor de Lérida Andrés Guiu, que delegó su montaje en blanco en Rigalte³⁶, pero al morir aquél los representantes de Tamarite firmaron otra capitulación con Juan renegociando las condiciones³⁷. En 1574 desempeñó un cometido de naturaleza similar a instancias de la cofradía de San Antón del monasterio franciscano de Huesca, para la que doró su peana proce-

²⁷ A.H.P.H., Miguel Alcalde, notario de Jaca, 1569, ff. 106-107 v., (Jaca, 4-IX-1569).

²⁸ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 259-260, doc. n.º 217.

²⁹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 320, doc. n.º 245.

³⁰ *Ibidem*, pp. 146-147, doc. n.º 127.

³¹ A.H.P.Z., Miguel Español, 1568-1569, ff. 43 v.-44, (Zaragoza, 5-III-1569).

³² *Ibidem*, ff. 350-350 v., (Zaragoza, 15-XII-1569).

³³ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 187-188, doc. n.º 154.

³⁴ *Ibidem*, pp. 209-211, doc. n.º 172.

³⁵ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 224-225, doc. n.º 167.

³⁶ ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 45.

³⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 201, doc. n.º 162.

sional. A finales de año constituía procurador a su criado Bartolomé Martín para demandar a los síndicos de la institución los 1.200 sueldos pendientes de cobro³⁸.

En julio de 1577 el concejo de Alcubierre solicitaba al pintor un retablo de Nuestra Señora del Rosario por 5.000 sueldos³⁹. La arquitectura de este mueble, planteado para contener tableros de pincel pero con la titular de bulto, fue traspasada a Miguel Cabañas en octubre⁴⁰. La empresa se vio coronada por el éxito y, a no dudar, obtuvo el beneplácito de los promotores, pues en 1582 era propuesta como modelo en la contratación de otra pieza similar, consagrada también a Nuestra Señora del Rosario, que tenía por destino Grañén, localidad próxima a Alcubierre. El mueble fue capitulado solidariamente por ambos artífices, que debían asentarlo en la capilla del infanzón Pedro Bolea. Como en el caso anterior, la imagen de la Virgen llevaba incorporada una pequeña peana al objeto de que resultara posible sacarla en procesión⁴¹.

En 1584 Antón Claver se hacía cargo de la realización de un tercer conjunto de la popular invocación difundida por la Orden de Predicadores para la parroquial de Pina de Ebro⁴². Recayó en nuestro artista tras haber sido previamente encomendado a su colega Pedro Ballebrera que, al parecer, no lo llegó a materializar. La documentación indica que la arquitectura lúnea había salido de las gubias de Felipe Los Clavos⁴³.

Entre 1585 y 1586 confeccionaría tres retablos junto a Silvestro de Estanmolín para la iglesia del monasterio de Rueda. Consta que la parte lúnea de todos ellos corrió una vez más por cuenta del turiasonense Felipe Los Clavos. Los dos primeros fueron contratados en septiembre de 1585 y aunque el texto notarial no refiere su iconografía, sí especifica que serían instalados en el trascoro del templo. El último, capitulado en marzo de 1586, el día de la cancelación del acuerdo de los otros dos, estaba consagrado a San Lorenzo⁴⁴.

Al año siguiente fue seleccionado como integrante del equipo de ocho artífices al que se confió el dorado de los marcos y guarniciones de los

³⁸ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 243, doc. n.º 192.

³⁹ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 56-58. El autor data erróneamente el encargo en 1575. El texto contractual en A.H.P.Z., Luis Navarro, 1577, ff. 1.128-1.130, (Zaragoza, 12-VII-1577). Al margen del f. 1.130 se anotó un primer albarán por 2.000 sueldos.

⁴⁰ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 246-247, doc. n.º 199.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 264-265, doc. n.º 229.

⁴² *Ibidem*, pp. 278-279, doc. n.º 250.

⁴³ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 55-56.

⁴⁴ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 291-292, doc. n.º 271, pp. 294-296, doc. n.º 275, y p. 312, doc. n.º 303.

retratos de los reyes de Aragón solicitados por los diputados al pintor Filippo Ariosto para decorar el Salón Real de la Diputación del Reino⁴⁵.

Su último cometido documentado será la ejecución de la componente pictórica del retablo de la Asunción de Nuestra Señora que presidiría la parroquia de Pina de Ebro, financiado y supervisado por la condesa de Sástago. Tras su muerte, acaecida ya para el 12-v-1590, se ajustaron los servicios de Estanmolín para la conclusión de la pieza⁴⁶, cuya estructura había sido confiada en mayo de 1581 al ensamblador Tomás Barba⁴⁷.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 303-305, docs. núms. 291 y 292.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 328-330, doc. n.º 329, pp. 336-337, docs. núms. 346 y 347, y pp. 338-339, doc. n.º 350.

⁴⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 334-335, doc. n.º 257.

ERIGERT DE FLANDES, Jorge
(doc.1552-1580, +1586)



Natural de Douai, en el condado de Flandes, Jorge Erigert o, simplemente, de Flandes, debió llegar a la Península en los albores de la sexta década del siglo. Fijó su residencia en Sangüesa, donde está registrado ya en 1552 y, con toda probabilidad, desde el año anterior, y en donde pasado el tiempo habría de morir el 23-III-1586¹. A raíz del traslado a Tudela de Domingo Segura iba a convertirse en el más destacado escultor de este activo centro artístico. Toda su producción conocida tuvo como destino las comarcas aragonesas limítrofes de la Jacetania y las Altas Cinco Villas. Constituye, junto al propio Segura, el ejemplo más notable de la influencia ejercida por los talleres navarros sobre la escultura aragonesa del tercer cuarto de siglo.

Cuando arriba al área pirenaica es un artífice adiestrado, deudor de la plástica del Primer Renacimiento. Las fuentes lo califican de imaginero, mazonero o escultor. En su taller se efectuaban todas las operaciones necesarias para confeccionar un retablo de bulto en blanco, aunque pudo contar con colaboradores para las tareas de ensamblaje y talla. Las imágenes y grupos escultóricos de sus conjuntos identificados presentan un estilo coherente, con algunas variaciones de calidad que, no obstante, se explican por la participación de ayudantes. Abrió obrador en Sangüesa, en una botiga sita frente a las casas que habitaba, en la Rúa mayor². En ocasiones se desplazó a trabajar a los lugares de destino de sus encargos, como sucedió con los efectuados para Blasco de Les en Canfranc.

Nada sabemos de los discípulos formados bajo las órdenes de Erigert, pero es indudable que entre ellos han de figurar algunas de las principales figuras de este foco a partir de los años setenta. Entre sus colaboradores parece obligado apuntar a su cuñado Juan de Berrueta, entallador en ejercicio durante las mismas fechas que el artífice septentrional³.

¹ URANGA GALDIANO, J. E., 1947, p. 3.

² ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., p. 34, nota nº 18.

³ *Ibidem*, p. 34.

Poco después de su establecimiento en la villa prepirenaica contrajo nupcias con María Berrueta, que le sobrevivió al menos hasta 1589⁴. El escultor hizo testamento en dos ocasiones, la primera en 1564, poco antes de iniciar un largo viaje por causas familiares a su tierra natal, y la segunda en 1580, hallándose gravemente enfermo⁵. Al parecer, no engendraron descendencia. Poco más podemos aportar sobre la vida personal de Erigert. Apenas algunos negocios relativos a la adquisición de propiedades agrícolas⁶ y una carta de procuración otorgada en Jaca en el año 1572 para intentar recuperar una taza de plata que se había visto forzado a empeñar⁷. En 1577, durante una estancia en Jaca, un sobrino del escultor de nombre Juan de Flandes recibió una cuchillada en la cabeza. Ello obligó a maestre Jorge a concertar los servicios de los cirujanos Jaime Villacampa y Pedro Domech a cambio de 360 sueldos⁸.

El capítulo principal de la producción de Flandes lo integran los retablos de escultura que, como hemos dicho, debían salir completos de su obrador. Así, las principales relaciones establecidas con otros artistas hubieron de ser con policromadores. Sabemos que junto a él trabajaron los sangüesinos Miguel de Arara y Pedro de San Pelay, formado éste en Zaragoza junto a Tomás Peliguet —doc. n.º 8—. También colaboró con el pintor aragonés Antón Claver. En cambio, no constan contactos con otros imagineros o mazoneros, salvo el caso de Miguel de Espinal, para quien Jorge tasó en 1556 el crucero que había hecho en Lumbier⁹.

A tenor de las fuentes exhumadas, su primer compromiso fue un retablo de Nuestra Señora del Rosario, hecho en 1555 por deseo de Ana Español para la iglesia parroquial de San Esteban de Sos¹⁰ y que, por desgracia, no ha llegado a nosotros. Como los restantes del taller, era enteramente de escultura aunque de proporciones modestas.

En su testamento de 1564 Erigert alude a que por entonces se ocupaba con San Pelay en cierto proyecto para la localidad de Canfranc promovido por Blasco de Les¹¹, de notable magnitud puesto que en 1569 ambos otor-

⁴ Fecha de su segundo testamento localizado (*ibidem*, p. 34, nota n.º 17).

⁵ *Ibidem*, pp. 56-58, doc. n.º 3, y pp. 58-60, doc. n.º 4.

⁶ En 1557 adquirió una viña en Sangüesa por 800 sueldos, estando en la localidad de Sos (SAN VICENTE PINO, Á., 1977, p. 389, nota n.º 232).

⁷ Erigert delega en Juan de Muro, vecino de Jaca, para que demande a Juan Tellet, infanzón y residente en Sariñena, la taza que le empeñó por 80 sueldos cuando residía en Jaca (A.I.P.H., Tadeo de La Sala, notario de Jaca, 1572, f. 132 v.) (Jaca, 18-XII-1572).

⁸ Como garantía debió suscribir una comanda por idéntico importe a favor de los cirujanos (A.I.P.H., Pedro de Auglada, notario de Jaca, 1577, ff. 165 v.-167 v.) (Jaca, 2-VI-1577).

⁹ Citado por ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1983, p. 36, nota n.º 19.

¹⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1977, p. 388, nota n.º 231, y pp. 428-429.

¹¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1983, pp. 56-58, doc. n.º 3.

gaban una carta de pago a Les por 30.778 sueldos 6 dineros *por razon de la obra que entre nosotros y vos esta concertada e ygualda, incluido todo aquello que habeis hecho fuera de la capitulacion que entre todos tenemos hecha* —doc. n.º 72—. El albarán no detalla la data del acuerdo ni tampoco su contenido, pero no parece probable que tuviera que ver con la parroquial de Canfranc¹². Por su testamento, dictado en 1574¹³, sabemos que este mercader había fundado en su localidad natal un hospital dedicado a la Trinidad, cuya iglesia ya había sido casi terminada para entonces. El registro de últimas voluntades destina copiosas sumas a la culminación del complejo y a la dotación artística de su templo —plata, ornamentos e, incluso, un órgano— pero nada menciona de su retablo o retablos. Esto induce a pensar que habían sido ejecutados en los años anteriores, muy probablemente por nuestros artistas.

De modo paralelo el escultor atendía otro compromiso en Canfranc. Juan Íñiguez, sacristán de la Seo de Jaca, le solicitó en 1567 un retablo para la iglesia parroquial de esta población —doc. n.º 62—. Dedicado a Santa Ana, en las casas laterales se ubicarían imágenes del Precursor y de San Jerónimo, mientras que en el banco el maestro situaría grupos de la Visitación, la Salutación y una pareja de Santas integrada por las mártires Orosia y Bárbara. Como en el de San Jerónimo de Jaca, todas las casas a excepción del ático adoptarían la forma de hornacinas aveneradas.

Para 1566 maestre Jorge había tallado un crucero de piedra en Hecho¹⁴, un pequeño enclave situado en los valles pirenaicos fronterizos con Navarra y, por tanto, no muy alejado de Canfranc.

Más o menos por el mismo tiempo comprometería su más importante obra conservada. En 1566 fallecía Pedro Baguer, obispo de Alghero¹⁵, y poco después se iniciaba la ornamentación de su capilla funeraria, emplazada en el ábside del lado del Evangelio de la Seo jacetana. Esta responsabilidad recayó en el mercader Martín Íñiguez, hermano del sacristán de la catedral y deudo del prelado por matrimonio con Jerónima Baguer, una de sus sobrinas¹⁶. En otro apartado se analizará la sepultura de don Pedro.

¹² Tal y como se apunta en *ibidem*, p. 36.

¹³ *Item quiero, ordeno y mando ser soterrado en la yglesia de la Sancta Trinidad que yo tengo edificada en la villa de Campfranch, en la sepultura que ya en ella esta hecha para sepultar mi cuerpo* (A.H.P.H., Juan de Xavierre menor, notario de Jaca, 1574, ff. 64-92 v.) (Jaca, 3-X-1574). Les falleció a finales de marzo del año siguiente (A.II.P.II., Juan Vidos, notario de Jaca, 1575, ff. 51-52 y 52-53) (Jaca, 26-III-1575).

¹⁴ LABEAGA MENDIOLA, J. C., 1985, p. 208, nota n.º 3.

¹⁵ A partir del 25 de abril los ejecutores desembolsan sus salarios a los servidores del finado, entre ellos el capellán, el repostero, el secretario y el cocinero (A.II.P.Z, Bartolomé Anchías, 1566, ff. 47-47 v., 150 v., y 153 v.) (Zaragoza, 25-IV, 30-IV y 7-V-1566).

¹⁶ Las capitulaciones matrimoniales de Martín y Jerónima, concertadas en presencia del obispo Baguer, en A.H.P.Z., Bartolomé Anchías, 1565, ff. 51 v.-71 v., (Zaragoza, 4-IV-1565).

El retablo fue confiado conjuntamente a Jorge de Flandes y al pintor Antón Claver. Desconocemos la fecha en que se firmó el contrato, pero podemos situarla entre mediados de 1567¹⁷ y finales de 1568¹⁸.

En 1572 Pedro Íñiguez, procurador de don Martín, presentaba en Jaca una recuesta contra el escultor, acusándole de no haber concluido en plazo el retablo que, de conformidad con lo dispuesto en la capitulación, debía de haber entregado en el transcurso de 1569 —doc. n.º 85—. Jorge aseguró tenerlo prácticamente acabado pero se negó a asentarlo en tanto no le fueran satisfechas las cantidades prometidas —doc. n.º 86—. Las disputas debieron zanjarse en breve, pues en una cartela de la zona baja del retablo figura la data esgrafiada de 1573. Tal vez esta referencia cronológica sólo valga para la parte inferior, pues hasta 1579 no se liquidarían las cuentas del conjunto. En agosto los artifices acordaron nombrar cuatro maestros, dos de cada oficio, para tasar el trabajo puesto por cada uno de ellos en el mueble¹⁹ y en octubre Claver recibía 17.600 sueldos de Martín Íñiguez, de los que sólo 7.800 correspondían al estipendio del flamenco²⁰.

Su responsabilidad sobre el retablo jacetano no impidió a maestre Jorge afrontar otras demandas profesionales. En 1571 lo encontramos de nuevo en Sos, haciéndose cargo de la talla de un busto en blanco de San Lamberto para Gil Español²¹, una obra que no ha llegado hasta nuestros días y que, al parecer, aún no había terminado de cobrar en 1580²².

En 1576 Pedro de San Pelay reclamaba a Flandes el pago de una deuda de 500 sueldos *por el dorar de un retablo en la ciudad de Jaca que a su ruego hizo y doró*²³. Descartada cualquier relación de esta noticia con el retablo de San Jerónimo²⁴ y siendo improbable que en época tan tardía derive de los trabajos de Canfranc, cabe aventurar que ambos maestros compartieron algún otro compromiso todavía no identificado en la sede episcopal a lo largo de la octava década.

¹⁷ El cabildo de la Seo de Jaca dio licencia para dotar el recinto a comienzos de 1567 (A.H.P.H., Jerónimo Arguís, notario de Jaca, 1567, ff. 9-11 v.) (Jaca, 11-II-1567).

¹⁸ Consta que las piezas de arte mueble habían sido encargadas ya para finales de ese año (A.H.P.Z., Juan Díaz de Altarriba, 1568, ff. 779-781) (Zaragoza, 10-XII-1568).

¹⁹ Quizás surgieron diferencias entre Flandes y Claver, pues en principio habían decidió repartirse el importe a medias (MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 259-260, doc. n.º 217).

²⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 320, doc. n.º 245.

²¹ SAN VICENTE PINO, Á., 1977, p. 389, nota n.º 233, y p. 429.

²² En sus últimas voluntades de 1580 el imaginero dispone: *Item declaro que me debe Miguel Español, vezino de Sos, trenta y siete escudos y medio, y a Martin Íñiguez, vezino de Caragoça, otra tanta cantidad, y por negociacion dentrambos se an convenido que entre ellos se satisfaran la quantidat, y asi me an allanado que el dicho Martin Íñiguez tomara en quenta la dicha cantidad del dicho Miguel Español, de manera que me an librado y dado por libre de la dicha cantidad* (ECHEVERRÍA GONZ, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1983, pp. 58-60, doc. n.º 4).

²³ *Ibidem*, p. 60, doc. n.º 5.

²⁴ Tal y como se sugiere en *ibidem*, pp. 36 y 38.

La última pieza que podemos asociar a Jorge de Flandes es el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Sebastián de Javierregay. Como en otros casos, la falta del documento contractual y el desconocimiento de su data dificulta cualquier juicio. La vinculación con el maestro se cimenta en una cláusula del testamento dispuesto por María Berrueta en 1589, en la que ésta declara que el pintor Miguel de Arara le debía 60 libras jaquesas por *la obra que hizo mi marido en Xabierre de Gay, conforme al convenio que se hizo [entre] el y mi dicho marido*²⁵.

Este retablo, estudiado junto al de San Jerónimo por ECHEVERRÍA GOÑI y FERNÁNDEZ GRACIA²⁶, prueba el importante papel jugado por Jorge de Flandes en la zona de los Pirineos, a la par que lo perfila como uno de los escultores más destacados del Alto Aragón en el transcurso del tercer cuarto del siglo XVI. Aunque en mucho peor estado de conservación que el conjunto jacetano, participa de idénticos planteamientos estéticos y utiliza un lenguaje ornamental muy similar que combina decoraciones retardatorias con otras más novedosas.

La labor profesional de maestro Jorge merece una valoración modesta que desaconseja su inclusión en la élite artística del Segundo Renacimiento. Sus mazonerías muestran una talla virtuosista que con frecuencia reproduce motivos de total actualidad, pero responden a modelos arquitectónicos que dependen de soluciones del período anterior. Más limitadas son las dotes de Erigert como imaginero, siendo sus figuras poco expresivas y careciendo sus grupos escultóricos de verdadera articulación. Resulta reveladora al respecto su nula permeabilidad a la producción jaquesa de su aventajado colega Juan de Anchieta.

²⁵ *Ibidem*, p. 44, nota nº 23.

²⁶ *Ibidem*, pp. 36-44 [retablo de Jaca] y pp. 44-49 [retablo de Javierregay].

FERRER, Gaspar
(doc.1567-1572, +1572)



La corta trayectoria profesional de Gaspar Ferrer coincide con un momento crítico para la escultura aragonesa. Tras una etapa de transición que abarca casi quince años marcada por el continuismo, una nueva generación de artífices apuesta por la renovación. En el transcurso de la séptima década se llevará a cabo una completa actualización tanto de los diseños arquitectónicos de las mazonerías como de los repertorios ornamentales desplegados sobre ellas. Cada vez con mayor frecuencia estas máquinas soportarán conjuntos pictóricos, dejando poco espacio a la escultura de bulto, por lo que no extraña que los buenos resultados alcanzados en aquel campo no tengan correspondencia en el de la imaginería. Los postulados formales de la escultura evolucionaban con mayor dificultad y, en la práctica, se demostraría que la única vía posible pasaba por la sustitución de los arquetipos del Primer Renacimiento por los del Romanismo, un proceso que en Aragón hubo de esperar a la llegada de Juan de Anchieta para iniciar un lento y dificultoso desarrollo.

Ferrer, que simultaneó la práctica de la imaginería con la labra de mazonerías, es el escultor aragonés que mejor ejemplifica esta situación. Dotado de buena técnica, en el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Almudévar —su único trabajo conservado— aúna relieves e imágenes deudores de la estética del período anterior con unas labores de talla ornamental plenas de frescura y originalidad.

Residió en la ciudad del Ebro ya en junio de 1567¹, pese a lo cual hasta fines del año siguiente no es posible asociarlo con seguridad a un trabajo. En tan sólo cinco años de carrera acometió al menos cuatro encargos pero el último, el retablo mayor de la iglesia de San Andrés de Zaragoza, hubieron de concluirlo otros colegas tras su deceso, acaecido el 27-IV-1572². Datos tan importantes como su lugar de origen, fecha de nacimiento o

¹ Gaspar Ferrer, entallador, habitante en Zaragoza, firma como testigo en sendos documentos (A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1567, ff. 262-263 v. y 313 v.-314) (Zaragoza, 27-VI y 25-VII-1567).

² A 27 [IV-1572] *muirio Gaspar Ferrer. Recibió los sacramentos. Izo testamento Mateo Solorzano. Fianza su cunyado, platero* (A.P.S.G.Z., Libro I de Defunciones, 1568-1599, f. 212).

pormenores de su adiestramiento constituyen un enigma aún sin desvelar. No obstante, es probable que cuando Gaspar se hizo cargo del retablo de Almodévar formara parte del taller de Jerónimo de Mora, responsable legal del mismo.

Los breves apuntes conocidos sobre su entorno familiar proceden de sus capitulaciones matrimoniales, rubricadas el 6-v-1569³, y del testamento que otorgó el día 10-iv-1572, cuando se encontraba ya enfermo —doc. n.º 83—. Casado con Francisca Buisán, la unión fue bendecida con dos retoños que llevaron los nombres de los progenitores⁴. Ninguna indicación incluida en esta u otra fuente permite ubicar el emplazamiento de la residencia y el obrador del maestro.

En las dos menciones localizadas de 1567 Ferrer es calificado de entallador mientras que a partir de 1570 consta casi siempre como mazonero. Tan sólo en una ocasión se le denomina ensamblador⁵ y en dos imagine-ro⁶. Tres de sus cuatro obras identificadas consistieron en la creación de mazonerías, para una de las cuales —el retablo mayor de San Andrés— Ferrer entregaría también una escultura de bulto redondo. Sin embargo, en el retablo de Almodévar —la única conservada— compaginó la talla de la arquitectura con la de los relieves y las imágenes.

Respecto a la composición de su taller, hay certeza de que Juan Gaspar ingresó en marzo de 1570 para un período de cuatro años que no pudo completar⁷. Otro tanto aconteció con Pedro de Aramendía, acogido en las postrimerías de 1570 para seis años cuando contaba con una edad comprendida entre los catorce y los veinte⁸. Pedro llegaría a ser un escultor interesante, activo en Aragón a partir de la década de 1580⁹.

³ Gaspar, a quien acompañaban el carpintero Francisco de Arrutia y los mazoneros Jerónimo de Mora y Antón de Aledano, aportó 400 sueldos en propiedades y dinero. Francisca 3.000 sueldos cedidos por Juan de la Cruz, su padrastro, y Francisca La Corte, su madre, amén de un ajuar valorado en otros 1.000; su tía Beatriz Pérez Buisán prometió dejar tras su muerte a la pareja 2.000 sueldos (A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1569, ff. 550 v.-554) (Zaragoza, 6-v-1569). Los esponsales tuvieron lugar el 8-v-1569 en Nuestra Señora del Pilar (A.P.N.S.P.Z., Libro I de Matrimonios, 1544-1593, f. 63). A comienzos del año siguiente el matrimonio incrementó su patrimonio en 450 sueldos, legado testamentario de Gabriel Moliner, familiar de Francisca (A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1570, ff. 180 v.-181) (Zaragoza, 3-ii-1570).

⁴ Desconocemos la fecha de nacimiento de la niña, pero su hermano fue bautizado el 8-vii-1571 en la parroquia de San Gil (A.P.S.G.Z., Libro I de Bautismos, 1563-1599, f. 37 v.).

⁵ En la capitulación para la mazonería del monasterio de Altabás figura como mazonero y ensamblador (SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 166-167, doc. n.º 142).

⁶ En una de las ápoas del retablo anterior (A.H.P.Z., Pedro López, 1570, ff. 580-580 v.) (Zaragoza, 10-ix-1570). La otra es la referencia a su estancia en Almodévar.

⁷ Natural de Auch, en Francia, se ajusta desde el 1-iii-1570 (A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1570, ff. 321-321 v.) (Zaragoza, 13-iii-1570).

⁸ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), p. 46, nota n.º 37.

⁹ La más reciente revisión de Aramendía en ARCE OLIVA, E., 1993 (II), pp. 168-169.

Desconocemos el alcance de su vinculación con el mazonero Antón de Aledano, sin duda la misma persona que en 1561 se firmó con el carpintero Francisco de Arrutia para servirle como obrero durante cuatro años y medio¹⁰ y que en 1567 contraía nupcias con Catalina Martínez¹¹. Acompañó a nuestro artífice en la testificación de sus acuerdos matrimoniales, siendo más tarde albacea de Gaspar y tutor de sus hijos. No hay que descartar la posibilidad de que permaneciera en su taller como obrero o que fuera uno de sus colaboradores habituales. El propio Arrutia figura asociado con frecuencia a Ferrer, a quien acompañó en su boda y respaldó en la contratación del retablo mayor de San Andrés.

También mantuvo relaciones laborales estrechas con Jerónimo de Mora, a quien competía la realización del retablo del Rosario de Almudévar. En la contratación del retablo con que el sacristán Bravo quería ornar su capilla de Burbáguena se utilizó *una muestra y dibuxo de papel de mano de Geronimo Cosida, pintor*. La redacción del texto indica que fue el escultor quien solicitó la traza al pintor. Para finalizar, mencionaremos al platero Juan Ximénez, cuñado de Ferrer, pues estaba casado con Catalina Buisán, hermana de Francisca. Ximénez fue fiador de Gaspar en la contratación del retablo del monasterio de Altabás y compartió con Aledano la responsabilidad de hacer cumplir sus últimas voluntades.

La andadura profesional del escultor principia con su intervención en el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Almudévar. El concejo de la villa y la cofradía de dicha invocación lo encargaron en octubre de 1567 a Jerónimo de Mora y Diego González de San Martín. Sin embargo, el primero se limitó a ensamblar el mueble, pues cedió la talla de la mazonería y la ejecución de los relieves e imágenes a nuestro artífice en un momento que ignoramos pero, desde luego, anterior al 20-XII-1568, día en el que lo encontramos instalado en la población oscense¹².

Los escultores ya debían haber entregado su parte para mayo de 1569, cuando Gaspar reaparece en Zaragoza para contraer nupcias. Hasta finales de 1571, cuando el conjunto estaba ultimado en todos sus detalles, no fue tasado por Tomás Peliguet en 5.118 sueldos, de ellos 3.872 para nuestro artífice —docs. núms. 81 y 87—. La valoración no resultó del agrado de los escultores, solicitándose a Domingo Segura otra, que el 14-V-1572 fijó los emolumentos de Mora en 2.000 sueldos y los de Ferrer en 5.540 —doc. n.º 84—. No obstante, los de Almudévar ya habían pagado a Mora

¹⁰ Consta como Antón de Ledán, natural de Zaragoza, de edad de diecisiete años. Recibirá un salario anual de 60 sueldos (A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1561, ff. 135 v.-136 v.) (Zaragoza, 8-III-1561). Antón era hijo del calderero Pedro Aledano y fue bautizado en la parroquia de San Pablo el 17-I-1544 (A.P.S.P.Z., Libro I de Bautismos, 1528-1549, f. 155 v.).

¹¹ Los esponsales tuvieron lugar el 22-IX-1567 (A.P.S.P.Z., Libro I de Matrimonios, 1550-1568, f. 248 v.) (Zaragoza, 7-IX-1567).

¹² A.II.P.H., Martín Alayeto, notario de Almudévar, 1565-1571, ff. 662-664, (Almudévar, 20-XII-1568).

antes de que Segura emitiera su juicio, pues el 10-IV-1572 maestre Jerónimo entregó a Ferrer 3.140 sueldos *en parte de pago de la talla [y] ymagineria que he hecho y labrado en el retablo que vos, el dicho Jeronymo de Mora, teneyds tomado a vuestro cargo de hazer y labrar en la villa de Almudebar*¹³.

El primer trabajo zaragozano documentado del escultor es la construcción de la arquitectura lignea de un retablo para la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles del monasterio de franciscanas terciarias de Nuestra Señora de Altabás. La estructura, articulada a partir de *quatro columnas de tres tercios de grueso para repartir el retablo*, contaría con tablas para pintar en las calles laterales y en las tres casas del piso superior, concebido a modo de ático. Para la casa central del banco Ferrer se obligó a hacer *un sagrario de bulto ochabado* que a la vez desempeñaría la función de peana en la que situaría la imagen titular que le facilitarían las monjas, para la que tallaría *dos columnas redondas que tienen un frontespicio o redondo encima para hacer cubierta y dosel*¹⁴. De los 1.500 sueldos prometidos, Ferrer cobró un tercio a la formalización del acuerdo, 500 más en setiembre y el finiquito, de otros 500, cuando a finales de diciembre entregó el mueble¹⁵. Las labores pictóricas hubieron de esperar hasta 1586, cuando las encaró José de Fuentes¹⁶.

Su siguiente ocupación consistió en la confección de la mazonería de un retablo destinado a la capilla que Antonio Bravo, sacristán de Felipe II, poseía en la parroquial de Burbáguena. El quehacer de Ferrer debía sujetarse a los contenidos de una traza dibujada por Jerónimo Cósida. Según se desprende de la descripción incluida en el contrato, éste diseñó una fábrica compuesta por sotabanco, banco de tres casas y cuerpo de un piso más ático, en el que las casas laterales de la zona principal remataban en tondos¹⁷. Un esquema característico de las décadas anteriores y ajeno a los cambios que por entonces se estaban introduciendo en el modo de estructurar los retablos aragoneses.

Cuatro meses después los parroquianos de la iglesia de San Andrés de Zaragoza encargan a maestre Gaspar la mazonería e imagen titular del retablo mayor de este templo. El hecho de que el pintor Pedro Pertús actúe como fianza del mazonero en compañía del carpintero Francisco de Arrutia puede interpretarse en el sentido de que corriera con las tareas pictóricas de la pieza. Es ésta la única ocasión en que se alude a que el escultor había de trabajar siguiendo una traza ideada por él, pero el texto capitular no precisa lo suficiente para aventurar una reconstrucción fiel

¹³ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 211, doc. n.º 174.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 166-167, doc. n.º 142.

¹⁵ A.H.P.Z., Pedro López, 1570, ff. 580-580 v. y 810 v., (Zaragoza, 10-IX y 21-XII-1570).

¹⁶ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 293-294, doc. n.º 274.

¹⁷ Documento transcrito parcialmente por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 10, nota n.º 6; en su integridad por MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 220-221, doc. n.º 159.

de la fábrica. No obstante, contiene apuntes de interés, como la insistencia en que todo quede *conforme al arte de arquitectura se requiere* o la utilización combinada de columnas dóricas en el cuerpo principal y jónicas tanto en el superior como en lo que parece ser un ático complejo¹⁸. Ferrer no pudo cumplir con este compromiso, que a su muerte pasó a manos del ensamblador Jorge Comón y del mazonero Juan de La Ciga¹⁹. En agosto Francisca Buisán, su viuda, recibía 760 sueldos de los parroquianos en pago a lo que había alcanzado a labrar antes de fallecer²⁰.

Hay que lamentar la prematura desaparición de Gaspar Ferrer, cuya muerte precedió en poco más de siete meses a la de Jerónimo de Mora. Con ellos se cierra uno de los capítulos más importantes del Segundo Renacimiento en el campo escultórico y se trunca una de las fórmulas artísticas más interesantes auspiciadas por los talleres zaragozanos del tercer cuarto del siglo XVI.

¹⁸ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 208-209, doc. n.º 171.

¹⁹ *Ibidem*, p. 213, doc. n.º 177.

²⁰ A.H.P.Z., Lucas Bierge, 1571, s. f., (Zaragoza, 11-VIII-1572). Todos los documentos relativos a este compromiso figuran en un cuadernillo incluido al final del protocolo.

FUEGO, Bernal del
(doc.1538-1584, +1585)

Bernal del Fuego

Bernal del Fuego debió de venir al mundo en Tarazona poco tiempo después del asentamiento en la ciudad de su padre, el también escultor Pierres del Fuego, en torno a 1534¹. En el testamento redactado por éste en 1538 figura ya en compañía de sus hermanas María e Isabel². Salvo alguna estancia en Zaragoza, la mayor parte de su carrera profesional tuvo por escenario la capital del Moncayo. Aquí otorgó sendos testamentos en los años 1572³ y 1584 —doc. n^o 111—. A la postre éste sería el definitivo, dado que ya había fallecido cuando en los primeros días de 1585 su viuda y su hermanastro Martín del Fuego nombraban árbitros para dirimir las diferencias que mantenían⁴.

Según SANZ ARTIBUCILLA, la formación de Bernal se desarrolló en el taller de Alonso González⁵, con quien compartía similares interés multidisciplinarios. No podemos confirmar dicho extremo al no haber localizado ningún escrito que lo ratifique pero, en todo caso, esta hipótesis no excluye la de un primer aprendizaje en la casa paterna completado años después en Zaragoza, ciudad en la que residió entre 1554 y ca.1557 en contacto con Francisco Carnoy y en donde su hermana Isabel conoció al que luego se convertiría en su marido, el mazonero Miguel Cabañas.

Las fuentes le adjudican los oficios de entallador, mazonero y escultor y, de hecho, practicó todas las facetas del arte de la escultura, efectuando eventuales incursiones en el campo de la ingeniería. Han llegado a nosotros creaciones suyas en yeso, madera y también en piedra.

En 1583 su botiga debía estar emplazada en la parte baja de las casas que poseía en la Placeta de Nuestra Señora, dentro de la antigua judería,

¹ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1944 (I), p. 154, doc. II.

² *Ibidem*, pp. 156-157, doc. IX.

³ A.H.P.T., Martín de Falces, 1572, ff. 43-44 v., (Tarazona, 26-I-1572).

⁴ A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1585, ff. 29 v.-30 v. y 70, (Tarazona, I4-I y 23-II-1585).

⁵ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1944 (II), p. 334.

aunque en 1584 disfrutaba de otras, sitas en el barrio de San Miguel. Al parecer, pertenecían a su mujer y bien pudieron ser adquiridas con los 800 sueldos que los padres de ésta les cedieron en capítulos matrimoniales *para la compra de una casa de una propiedad*.

Sólo sabemos de dos miembros de su taller. Miguel Ginesta entró al servicio del maestro en 1574 como aprendiz de entallador y escultor para ocho años⁶, pero continuaba bajo su disciplina al disponer sus últimas voluntades en diciembre de 1584. El segundo, Gabriel Pinedo, fue admitido en 1582 para un período de cinco años⁷ que, obviamente, no consumaría.

Casó con Gracia Ximeno en noviembre de 1557⁸, con la que no debió tener descendencia y que le sobrevivió al menos hasta 1586⁹. Las relaciones entre nuestro artífice y su progenitor debieron atravesar por momentos difíciles tras la muerte en oscuras circunstancias de María San Juan en 1553, primera esposa de Pierres y madre de Bernal. El acontecimiento ocasionó fuertes disputas entre Pierres del Fuego y sus tres hijos, zanjadas en 1558¹⁰, y no sería de extrañar que el suceso hubiera propiciado el traslado de Bernal a Zaragoza, ciudad en la que en octubre de 1554 constituía procuradores junto a sus hermanas para representarles en la partición de los bienes maternos¹¹.

En cuanto a sus vinculaciones profesionales, hay constancia de los contactos mantenidos en el transcurso de su estancia en Zaragoza con su colega Francisco Carnoy, con quien trabajó en el retablo mayor de Almudévar. Al menos en una ocasión figura junto al también entallador y antiguo discípulo de Alonso González, Martín Duchá¹². Con Francisco Roza tasó en 1567 la labor de Domingo Segura en el retablo mayor de la parroquia del Salvador de Tudela¹³. Sin embargo, el artífice que con mayor reiteración aparece asociado a Bernal es Francisco Guarrás, el más prolífico maestro de obras turiasonense del último tercio de la centuria, de quien fue colaborador al menos en Épila y Los Fayos.

Nada fácil resulta reconstruir la actividad profesional de Bernal con anterioridad a la década de 1570. Durante buena parte de esta etapa inicial debió trabajar con asiduidad junto a su padre (+1566), tal y como invi-

⁶ A.H.P.T., Francisco Pobar, 1574, s. f., (Tarazona, 18-IX-1574).

⁷ A.H.P.T., Fernando de Burgos, 1582, ff. 44 v.-46, (Tarazona, 28-I-1582).

⁸ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1944 (II), p. 331, nota n^o 7.

⁹ A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1586, f. 35, más varios s. f., (Tarazona, 23-I-1586).

¹⁰ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1944 (II), p. 338, doc. VI.

¹¹ A.H.P.Z., Miguel Uncastillo, 1554, s. f., (Zaragoza, 27-X-1554).

¹² SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1944 (II), p. 334.

¹³ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, p. 75, doc. VII.

ta a pensar el contrato suscrito por éste con Rafael Juan de Monzón, pintor de Tudela, para la realización de la mazonería del retablo de la familia Tornamira. En el mismo consta que la talla de los frisos debía ser efectuada por Bernal y no por su padre¹⁴, particular que luego aduciría Rafael en la recuesta que presentó contra Pierres con este mueble como telón de fondo¹⁵. No obstante, con anterioridad a junio de 1558 había ejecutado en Zaragoza, junto a Francisco Carnoy, las columnas del cuerpo del retablo mayor de Almudévar¹⁶, y en 1563 se hizo cargo de la confección de un sagrario para la localidad soriana de Añavieja —doc. n.º 53—, ahora en el Musco de la Catedral de El Burgo de Osma.

En este primer período se le pueden atribuir algunos trabajos por comparación con otros posteriores. Así, los bustos con apóstoles de yeso existentes en los arranques de las bóvedas de la iglesia parroquial de Grisel, cuyo bocelado de aljez contrató en 1566 el maestro de obras Pedro de Gorostozo¹⁷. La capitulación indica que en *los dichos tres cruzeros se han de rematar los nacimientos con algunos vestiones o lavores de hiesso que parezcan bien*. Otro tanto puede decirse de los populares gigantes de la fachada del Ayuntamiento de Tarazona, fechados por la inscripción que acompaña a la figura de la Justicia en 1571, y que pertenecen inequívocamente a la forma de hacer de Bernal¹⁸.

Tal vez remonte a 1572 el inicio de su participación en la decoración de la iglesia del desaparecido monasterio de San Sebastián de Épila. En diciembre de 1571 su amigo Francisco Guarrás capitulaba la erección de la capilla mayor¹⁹ y poco después la ejecución de los cruceros de la nave²⁰. Tras la muerte de nuestro maestro su viuda procedió a nombrar procura-

¹⁴ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 96-97, doc. VI.

¹⁵ CAÑADA SAURAS, J., 1981, p. 293, doc. n.º 140.

¹⁶ HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 181, doc. n.º 59.

¹⁷ A.H.P.T., Francisco Pobar, 1566, s. f., (Tarazona, 7-VII-1566). A finales de año Gorostozo cobró los 100 ducados prometidos (*ibidem*, s. f.) (Tarazona, 16-XII-1566).

¹⁸ Otras menciones del artífice entre 1561 y 1571, en manuales del A.H.P.T., en: Jerónimo Gutiérrez, 1561, ff. 418 v.-426, (Tarazona, 7-X-1561); Jerónimo Gutiérrez, 1562, ff. 281-282 v., (Tarazona, 10-IX-1562); Bartolomé Mayas, 1563, ff. 48 v.-52, (Tarazona, 4-VI-1563); Pedro Pérez, 1563, f. 146 v., (Tarazona, 23-V-1563); Pedro Pérez, 1567, ff. 3 v.-5 v., (Tarazona, 5-I-1567); Martín Alonso, 1568, ff. 57-59 v. y 203 v.-205 v., (Tarazona, 22-III y 6-XII-1568); Juan Bueno, 1568, ff. 90 v.-94, (Tarazona, 24-III-1568); Martín de Falces, 1565-1569, ff. 96 v.-97, (Tarazona, 18-V-1568); Jerónimo Gutiérrez, 1568-1569, ff. 95-96, (Tarazona, 31-V-1568); Fernando de Burgos, 1569, ff. 77 v.-78 v., (Tarazona, 25-VIII-1569); Pedro Pérez, 1569, f. 567 v., (Tarazona, 3-XI-1569); Pedro Pérez, 1571, f. 307, (Tarazona, 17-VI-1571).

¹⁹ A.H.P.Z., Cristóbal de Abiego, notario de Épila, 1571-1573, ff. 227-230, (Épila, 19-XII-1571); A.H.P.T., Pedro Pérez, 1572, ff. 12 v.-14 v., (Tarazona, 4-I-1572).

²⁰ A.H.P.Z., Cristóbal de Abiego, notario de Épila, 1571-1573, s. f., entre ff. 229 v.-230, (Épila, s. d., entre 19-XII-1571 y V-1573).

dores para demandar las 100 libras *de resta de cuenta de las obras que el dicho Bernad del Fuego hizo en el dicho convento con Francisco Guarrás*²¹.

En 1575 contrata, en asociación con Guarrás y Juan Sabogal, un puente sobre el río Val, en el término municipal de Los Fayos²². De nuevo junto a Guarrás toma bajo su responsabilidad la ornamentación de las bóvedas y paredes de la parroquia de esta última localidad²³. Resulta evidente el parecido que liga las figuras colocadas en los arranques de la bóveda de este templo y las de la parroquia de Grisel, si bien las primeras son de cuerpo entero y las segundas sólo de medio cuerpo.

En 1577 se hará con dos de sus más importantes trabajos supervivientes: la mazonería e imagen titular del retablo de San Martín, en Santa María de Tudela —doc. n.º 95—, y la portada del brazo Norte del crucero de la catedral de Tarazona —docs. núms. 97, 101 y 102—, empresas ambas promovidas por Martín de Mezquita, tesorero de la Seo turiasonense. Con el primero el eclesiástico ponía fin a la dotación artística de la capilla que los Mezquita poseían en el primer templo tudelano, mientras que el segundo fue concebido como singular enterramiento, pues bajo el arco de la portada quedó encastrada la losa funeraria del tesorero.

En 1578 Bernal talló un busto de Nuestra Señora con su peana para la iglesia de Añón, cuya pintura corrió por cuenta de Juan de Varáiz. En el transcurso de la labor surgieron diferencias entre ambos²⁴, resueltas mediante sentencia arbitral por el platero Prudencio Talavera y el carpintero Sebastián Balmaseda²⁵.

En 1581 se obligó a ejecutar otro busto, esta vez para Novallas —doc. n.º 109—. Dedicado a San Esteban, todavía se conserva en la iglesia parroquial, aunque transformado para servir como imagen titular del retablo de San Marcial, patrón de la población²⁶.

Su última ocupación registrada consistió en visurar en compañía de Martín Labarzana las reformas efectuadas en un azud del río Arba por el carpintero de Zaragoza Juan Villarreal por cuenta del concejo de Tauste²⁷. En este documento, Bernal y Martín se califican de *arquitectos*.

²¹ A.H.P.T., Pedro Pérez, 1585, ff. 212-213, (Tarazona, 3-VI-1585).

²² A.H.P.T., Martín Alonso, secretaría 1575-1576, s. f., (Tarazona, 6-VII-1575).

²³ Contrato rubricado solidariamente por maestro Bernal y Francisco Guarrás (A.H.P.T., Gabriel Maestro, notario de Torrellas, 1575, ff. 245 v.-246 v.) (Los Fayos, 28-VIII-1575).

²⁴ El 9-X las partes nombraban árbitros a Sebastián Balmaseda, fustero, y Prudencio Talavera, platero, dando de plazo para dictar sentencia el mes en curso, más tarde prorrogado por otro mes (A.H.P.T., Pedro Pérez, 1578, ff. 647-647 v.) (Tarazona, 9 y 31-X-1578).

²⁵ *Ibidem*, ff. 723-724 v., (Tarazona, 29-XI-1578).

²⁶ ARRÚE UGARTE, B., *et alii*, 1991, pp. 77 y 110.

²⁷ La visura informa de que el reparo fue contratado en Tauste en 1582 (A.H.P.T., Pedro Pérez, 1583, ff. 430-430 v.) (Tarazona, 7-X-1583). El estañero Guillén Tujarón había avalado a Villarreal (A.H.P.Z., Juan Doñatí, 1581-1582, ff. 625-628) (Zaragoza, 24-X-1582).

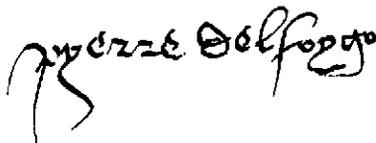
Bernal del Fuego es uno de los máximos exponentes del foco artístico de Tarazona. Perteneciente a la segunda generación de maestros del mismo, desde el punto de vista estilístico figura a caballo entre el Segundo Renacimiento y el Romanismo. Aunque de inferior estatura plástica que su padre o que Alonso González, llevó a cabo proyectos de la envergadura de la portada de la Seo, cuya poderosa concepción arquitectónica está entre lo más interesante del panorama aragonés contemporáneo. No obstante, sus limitaciones en el campo de la imaginiería obligan a valorar su personalidad creadora en términos modestos.

Su preocupación por disciplinas tan poco plásticas como la ingeniería, que le implicó en cometidos más propios de un arquitecto que de un escultor, respalda su conocimiento de la literatura artística y, en nuestra opinión, constituye un argumento definitivo para considerar que fue él quien aportó el libro extraordinario de Serlio cuando en 1577 el tesorero Mezquita decidió erigir la portada de la catedral de Tarazona. Con su muerte la decadencia de los talleres de escultura de la ciudad episcopal, iniciada en los años previos, se tornaría en irreversible²⁸.

²⁸ Otras referencias sobre Bernal entre 1573 y 1584, procedentes del A.H.P.T., en: Pedro Pérez, 1573, ff. 459-459 v., (Tarazona, 18-IX-1573); Fernando de Burgos, 1573, ff. 238-241, (Tarazona, 19-IX-1573); Martín de Falces, 1577-1578, ff. 313 v.-317, (Tarazona, 7-X-1577); Pedro Pérez, 1578, ff. 13-14, (Tarazona, 5-4-1578); Pedro Pérez, 1582, ff. 399-399 v., (Tarazona, 16-X-1582); Pedro Pérez, 1583, ff. 103 v.-104 y ff. 310-310 v., (Tarazona, 13-II y 13-VII-1583).

Gracia Ximeno, su viuda, vende una viña, en Pedro Pérez, 1585, ff. 104-104 v., (Tarazona, 3-III-1585).

FUEGO, Pierres del
(doc.1529-1566, +1566)



Según explica el propio Pierres en una carta de procuración datada en 1539, nació en Beauvais, en Normandía, en el seno de la familia fundada por Jean du Feu y Marie Porquelin, por entonces desaparecidos¹. Tras una estancia en Zaragoza —constatada en 1529— se acercó en Tarazona en los primeros años de la cuarta década, estando documentada su presencia entre 1534² y 1566, año en que muere, con una laguna entre 1546 y 1550. La última referencia corresponde a marzo de 1566, fecha en la que mancomunadamente con su esposa reconoce una obligación por 200 sueldos a favor del labrador Juan de Madera³. Ya había fallecido el día 1-XII-1566, cuando su hijo Martín se firmaba como aprendiz con el platero de Tudela Miguel Ruiz⁴.

El escultor normando debió concluir su formación en la ciudad del Ebro, en donde pudo permanecer entre 1529 y ca.1533. Allí entró en contacto con la escultura aragonesa del Primer Renacimiento e incluso pudo servir en el obrador de Juan de Moreto, dado que asistió como testigo a la legitimación de las últimas voluntades de María San Juan, mujer del florentino⁵. En sus obras turiasonenses, en especial en las materializadas a partir de los años cuarenta, evidenciará su capacidad para asimilar las últimas novedades en el campo de la retablistica, tanto en lo referente a las estructuras arquitectónicas como a los lenguajes ornamentales. No ha de olvidarse que en los años treinta llegarían a la zona del Moncayo obras notables de los principales artífices zaragozanos.

Las fuentes lo suelen calificar como entallador y mazonero, oficios que desempeñó de modo prioritario. Tan sólo de manera excepcional se le

¹ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1944 (I), p. 154, doc. I. Una recapitulación de su perfil en CRIADO MAINAR, J., 1993 (IV), pp. 204-205.

² SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1944 (I), p. 154, doc. II.

³ El matrimonio le arrienda a continuación una viña en Grisel (A.H.P.T., Pedro Pérez, 1566, ff. 130-130 v.) (Tarazona, 4-III-1566). Cancelado al margen el 10-XI-1566.

⁴ A.H.P.T., Fernando de Burgos, 1566, ff. 295 v.-296, (Tarazona, 1-XII-1566).

⁵ A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1529, ff. 237 v.-239, (Zaragoza, 22-V-1529).

menciona como imaginero, pese a que hay constancia de que en más de una ocasión labró esculturas de bulto redondo, algunas de ellas obras de cierta calidad. Cuando en 1536 el justicia levantó inventario de los bienes contenidos en el taller y vivienda del maestro, éstos ocupaban un inmueble en la Plaza de la Seo —doc. n.º 1—. Allí permanecieron hasta al menos 1558, fecha en la que su esposa adquirió otras casas en el barrio de los Frailes⁶, actual calle Visconti.

El único criado identificado del mazonero es Juan Recio, testigo en un albarán de 1555 vinculado a las capitulaciones matrimoniales firmadas entre Pierres y su segunda esposa, Ana Veratón⁷. No obstante, hay que recordar que su hijo Bernal del Fuego hubo de aprender el oficio en el taller paterno. Este destacado protagonista de la transición al Romanismo escultórico en Tarazona no actúa como profesional independiente con anterioridad a la concertación en 1557 de su matrimonio con Gracia Ximeno y de hecho distintas fuentes demuestran que padre e hijo colaboraron hasta pocos meses antes de la desaparición del primero.

Sus primeras menciones en Tarazona lo presentan unido a María San Juan. Fruto de este matrimonio verían la luz Bernal —continuador de la tradición paterna—, María e Isabel, los tres citados por Pierres en el testamento que redactó en 1538 con motivo del largo viaje que había de emprender para hacerse cargo de la herencia de sus progenitores⁸. En 1553 María falleció en oscuras circunstancias. Al caer accidentalmente por las escaleras de su casa se produjo graves heridas que la llevaron a la tumba. El escultor fue acusado de golpearla en la cabeza y fingir el percance, pero la agonizante le exculpó de toda responsabilidad⁹. No obstante, el luctuoso acontecimiento motivó ásperas disputas en la familia. Unos meses después encontramos a los tres hermanos instalados en Zaragoza, constituyendo procurador a pleitos al canónigo de Tarazona Pedro Villarroya¹⁰ quien, al parecer, jugó un papel destacado en la reconciliación. En 1558, ya en Tarazona, Bernal, María e Isabel le absolvieron de cualquier responsabilidad en el suceso¹¹.

Mientras tanto Pierres había contraído nuevas nupcias con Ana Ventura Veratón. De esta segunda unión, formalizada en 1554¹², iban a nacer Martín¹³ (doc.1566-1589), quien tras probar suerte en el mundo de la pla-

⁶ A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1559, ff. 6-7, (Tarazona, 28-XII-1558).

⁷ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1944 (II), p. 338, doc. V.

⁸ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1944 (I), pp. 156-157, doc. IX.

⁹ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1944 (II), pp. 336-337, docs. II y III.

¹⁰ A.H.P.Z., Miguel Uncastillo, 1554, s. f., (Zaragoza, 27-X-1554).

¹¹ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1944 (II), p. 338, doc. VI.

¹² *Ibidem*, pp. 337-338, doc. IV.

¹³ Bautizado en 1557 (A.P.S.A.T., Libro I de Bautismos, 1537-1559, f. 116 v.) (Tarazona, 15-II-1557).

tería ejercería la profesión de cstañero, aprendida en Zaragoza en el taller de Pedro Sierra¹⁴, y Engracia¹⁵. Por su parte, María casó en 1558 con Miguel Cabañas¹⁶, un mazonero formado junto a Bernardo Pérez¹⁷, activo en la capital aragonesa hasta avanzada la década de 1580.

A la hora de hablar de las relaciones profesionales del escultor hemos de remarcar que su asentamiento en Tarazona coincide con el de otros tres artífices septentrionales: el imaginero Baltasar Febre (doc.1536-1543, +1544), oriundo de Arrás, y los hermanos Juan Ronger (doc.1534-1556) y Pierres Ronger (doc.1538-1544, +1561), básicamente entalladores. El último, que asegura en sus últimas voluntades proceder de la localidad de Saint-Omer, en Artois, alude con frecuencia a su condición de hermano de nuestro artista¹⁸. No ha podido rastrearse obra alguna conservada de los Ronger, a quienes los textos notariales colocan siempre alrededor de Pierres del Fuego y Baltasar de Arrás. Sin embargo, el último fue una figura de cierto relieve¹⁹.

En 1557 estimó el valor de lo obrado por Pascual de Soria en el retablo mayor de la Magdalena de Tarazona por parte de Martín de Ahumel, su continuador —doc. n.º 31—, mientras que en 1565 Domingo Segura le representó en el pleito entablado con Rafael de Monzón sobre el retablo de la capilla Tornamira. También hay que citar sus contactos con pintores como el referido Monzón, con quien compartiría sus últimos trabajos. En una ocasión lo veremos asociado al cantero Guillaume Brimbeuf y al maestro de obras Juan de León²⁰.

La primera obra localizada de Pierres del Fuego es cierto retablo dedicado a San Bernardino que guardaba en su taller en 1536 —doc. n.º 1—. Parece factible su identificación con el que hasta hace muy poco presidió la capilla de esa advocación de la iglesia de San Francisco de Tarazona²¹, en la actualidad desmantelado y almacenado en el claustro. Pese a su desgraciada mutilación —subsiste tan sólo la mazonería, desencajada y repintada, sin los tableros de pincel— alcanza un nivel aceptable de calidad.

¹⁴ En 1568 entraría como aprendiz en las casas de Sierra por cinco años (A.H.P.Z., Miguel Español, 1568, ff. 663-663 v.) (Zaragoza, 27-VI-1568).

¹⁵ Cristianada en 1562 (A.P.S.A.T., Libro II de Bautismos, 1561-1574, f. 8).

¹⁶ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^º, 1944 (II), pp. 331-332. Se establecieron en Zaragoza, pues consta el bautizo de sendos retoños de la pareja, de nombre Miguel, el 3-XI-1558 (A.P.S.P.Z., Libro II de Bautismos, 1550-1560, f. 292) y el 21-X-1562 (A.P.S.P.Z., Libro III de Bautismos, 1560-1568, f. 90).

¹⁷ HERNANDEZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, p. 176, doc. n.º 50.

¹⁸ A.H.P.T., Juan de Marquina, 1544, ff. 70-75 v., (Tarazona, 25-IV-1544).

¹⁹ Sobre Baltasar de Arrás puede verse CRIADO MAINAR, J., 1993 (I), pp. 71-96.

²⁰ CRIADO MAINAR, J., 1988, pp. 84-85, doc. n.º 8.

²¹ Identificado como de San Antonio de Padua en SERRANO GRACIA, R., *et alt.*, 1992, p. 428.

Dos años después realizaba algunos cometidos no precisados para el maestro de obras Antón de Beoxa²² que se pueden incluir dentro de la primera fase de las reformas llevadas a cabo por este alarife en la iglesia de Santa María de Borja (1534-1538), en las que también participaron Baltasar de Arrás y Juan Ronger²³. En 1545 se responsabiliza del montaje del *capelardent* de la catedral de Tarazona²⁴. Días después, a fines de agosto, es requerido para tasar la intervención de Febre en la decoración escultórica del claustro del monasterio cisterciense de Fitero, que el maestro nórdico tenía a su cargo al sobrevenirle la muerte²⁵.

No hay noticia de sus derroteros en los cinco años siguientes²⁶, hasta que en febrero de 1551 comparece en la subasta del retablo mayor de la parroquia tudelana de la Magdalena, ofreciendo ejecutarlo por 325 ducados, si bien finalmente no lograría la contrata²⁷.

A finales de este mismo año se compromete a concluir un retablo de San Babil que estaba obligado a hacer para Pedro Serrano, canónigo de Santa María de Tudela, siguiendo el modelo de otro —consagrado a la Degollación del Bautista— que había ejecutado para Pedro Villarroya, canónigo de Tarazona²⁸. Ambos adornan todavía sus respectivas capillas de la parroquial de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena²⁹.

En los primeros días de 1554 Martín de Mezquita, tesorero de la Seo turiasonense, le encomienda la ejecución de la sepultura de alabastro del difunto deán Miguel de Erla y Añón —doc. n.º 22—. Destinada a la capilla de los Santos Pedro y Pablo de la catedral, se alza frente a la de su tío y antecesor en la dignidad, Pedro Pérez de Añón. Esta última, datada en la década de 1530³⁰, sirvió de pauta al túmulo esculpido por maestre Pierres, tal y como exigía el contrato y de acuerdo a los descos expresados por don Miguel en su testamento³¹.

La autoría de este interesante monumento bajo arcosolio la dio a conocer SANZ ARTIBUCILLA³², citando la mención a la misma existente en las

²² SANZ ARTIBUCILLA, J. M.ª, 1944 (I), p. 154, doc. III.

²³ CRIADO MAINAR, J., 1993 (I), p. 86, doc. n.º 2.

²⁴ A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1545, ff. 183-183 v., (Tarazona, 23-VIII-1545).

²⁵ SANZ ARTIBUCILLA, J. M.ª, 1944 (I), pp. 157-158, doc. XIII.

²⁶ Reaparece constituyendo procurador a pleitos al notario turiasonense Martín Yribas (A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1550, f. 11) (Tarazona, 11-I-1550).

²⁷ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 62-66, doc. I.

²⁸ SANZ ARTIBUCILLA, J. M.ª, 1944 (I), p. 158, doc. XIV.

²⁹ CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 32-34.

³⁰ Estudiada en CRIADO MAINAR, J., 1993 (I), p. 82.

³¹ A.H.P.T., Francisco Pobar, 1550, s. f., (Tarazona, 17-V-1550).

³² SANZ ARTIBUCILLA, J. M.ª, 1944 (II), pp. 337-338, doc. IV.

capitulaciones matrimoniales de Pierres del Fuego y Ana Veratón. En este documento el artista cita también cierto retablo que había hecho para la localidad de Ablitas, actualmente no conservado, pero del que, según GARCÍA GAINZA³³, podría proceder una bella imagen de Nuestra Señora con el Niño en los brazos custodiada en el Museo Diocesano de Pamplona.

Sus últimos trabajos³⁴ tendrán asimismo como destino el deanado de Tudela. Por encargo de Rafael Juan de Monzón, pintor documentado en la capital de la Ribera entre 1553 y 1568, Pierres del Fuego tallará las arquitecturas del retablo mayor de Fustiñana y del otrora dedicado a San Gregorio, en la iglesia de San Nicolás de Tudela³⁵. La primera, una estructura diáfana concebida para lucir paneles pintados, la asumió en 1561. Por razones desconocidas la parte pictórica pasó a Pietro Morone hacia 1569³⁶. La otra pieza, obra postrera del escultor, la encargó en 1564 Francisco de Tornamira a Monzón. Éste acudió un año después al turiasonense para que labrara la mazonería del retablo que, al igual que había sucedido con el de Fustiñana, ya había ensamblado el carpintero Martín Catalán. Aunque el contrato no cita la imagen titular —actualmente sustituida por otra de Cristo atado a la Columna—, fue realizada por Pierres del Fuego dado que en la demanda presentada en 1565 por el pintor contra él le acusa de haberla ejecutado de forma deficiente. También se queja del incumplimiento de la cláusula según la cual los querubines de los frisos debían salir de manos de su hijo Bernal. Como era de esperar, el escultor rechazó como falsas todas las imputaciones³⁷.

Pierres del Fuego es el más genuino representante en Tarazona de la transición al Segundo Renacimiento. Sus postulados formales, en particular por lo que se refiere a repertorios ornamentales, dependen de los modelos establecidos en el período anterior, en especial por Juan de

³³ GARCÍA GAINZA, M^a C., 1993 (I), pp. 143-144. En fechas recientes la autora ha planteado una hipotética vinculación de la imagen con Domingo Segura (GARCÍA GAINZA, M^a C., 1994 (II), pp. 149-150).

³⁴ En 1562 —junto al pelaire Pedro Vergara— ejerce como fiador de los canteros Juan Sabogal y Pedro Balmaseda en la contratación del cubo del molino de Talamantes (A.H.P.T., Pedro Pérez, 1562, ff. 128 v.-130) (Tarazona, 12-IV-1562). El encargante, fr. Juan de Altarriba, comendador de Añón y Talamantes, no satisfecho con el trabajo presentó una recuesta contra los avalistas (A.H.P.T., Pedro Pérez, 1563, ff. 44-45 v.) (Tarazona, 17-II-1563).

³⁵ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 89-91, doc. III, y pp. 96-97, doc. VI.

³⁶ ESTEBAN CHAVARRÍA, J. P., 1930, pp. 140-141. En apariencia Monzón abandonó Tudela por esas fechas. En 1568-1569 tasa en Allo el trabajo de su colega Pedro Latorre en los retablos de las Santas Nunilo y Alodia —ahora de San Jorge— y Santa Catalina, en la parroquia de la localidad (ECHIEVERRÍA GOÑI, P. L., 1990, pp. 372-376). En 1571 contrata en Huesca con el cabildo de la Seo el retablo mayor de la parroquia de Yéqueda (ARCO GARAY, R. del, 1913, p. 390).

³⁷ CAÑADA SAURAS, J., 1981, p. 293, doc. n^o 140.

Moreto y Esteban de Obray³⁸ y no experimentarían modificaciones sustanciales a lo largo de su dilatada carrera. Aunque sus esculturas de bulto puedan parecer algo más avanzadas, en conjunto merecen una estimación por debajo de su labor como entallador de arquitecturas.

El escultor reaccionó de inmediato a la llegada a Tarazona del retablo de la Degollación del Bautista de la Seo (ca.1540-1542) —si es que no intervino en él—, obra no documentada del pintor de Zaragoza Jerónimo Vallejo, muy vinculado en esas fechas a la comarca del Moncayo³⁹. Los dos muebles hechos por Pierres del Fuego en la parroquial de Calcena en los primeros años cincuenta denotan una subordinación de tal orden a la mazonería del que Vallejo pintó para la capilla Casanate que obligan a plantear su posible relación con el mismo⁴⁰.

³⁸ SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, pp. 205-206.

³⁹ Su presencia en esta comarca, estudiada por CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 33-36.

⁴⁰ SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, pp. 204-205.

GONZÁLEZ, Alonso
(doc.1546-1564, +1564)

alonso gonzález emallador

Poco es lo conocido sobre Alonso González con anterioridad a su aparición en Borja en torno a 1546. De hecho, ni siquiera sabemos el motivo que provocó su traslado desde Montalbán, aunque a juzgar por trabajos posteriores puede asociarse con una hipotética participación en la decoración de la por entonces recién reconstruida colegial de Santa María¹. Nada podemos aportar respecto a las directrices de su escasamente convencional formación artística. Su polifacetismo, raro en el Renacimiento aragonés, invita a pensar en un aprendizaje lejos del reino.

Desde 1546 el quehacer de González tendrá como marco preferente las comarcas de Borja y Tarazona, con eventuales incursiones en zonas limítrofes², produciéndose su óbito en la sede episcopal en los últimos días de 1564. No obstante, fijó su domicilio en Borja tras contraer matrimonio en el mismo año de su probable llegada a la zona del Moncayo. En esta ciudad poseyó unas casas en la parroquia de Santa María, junto a la puerta de Zaragoza³.

Para las dilatadas estancias en Tarazona recurrió al alquiler de inmuebles. Así, en 1551 arrendó una vivienda en la parroquia de la Seo para un período de cuatro años⁴. Tras su muerte se levantó inventario de sus pertenencias, que estaban repartidas entre la catedral y las casas del canónigo Pedro Pérez de Añón, en las que por entonces residía⁵.

El nombre del maestro aparece asociado en las fuentes coetáneas a un número inusualmente variado de profesiones: desde la más común de

¹ Entre 1534 y ca.1544 (BRESSEL ECHEVERRÍA, C., *et al.*, 1988, pp. 45-46 y 58-59).

² Hay certeza de que trabajó en Cascante y Tudela. También pudo hacerlo en Gallur, donde tenía un molino harinero que en 1557 arrendó a Guillén de Tamaján (A.11.P.B., Lope Aoiz, 1557, s. f.) (Borja, 5-III-1557). En ese año concertó una comanda con el concejo de la localidad por 1.525 sueldos (A.H.P.B., Gabriel de La Ferrica, 1557, ff. 278-280 v.) (Gallur, 13-XII-1557).

³ A.H.P.B., Juan de Vera, s. f., (Borja 29-X-1562).

⁴ A.H.P.T., Pedro de Silos, 1551, ff. 129 v.-131 v., (Tarazona, 19-VII-1551).

⁵ Publicado por ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., 1986, pp. 240-242, doc. n° 44.

entallador o mazonero a la de arquitecto —doc. n.º 54—, pasando por las de imaginero, cimbrero⁶, pintor de vidrieras —doc. n.º 28— o, simplemente, pintor⁷. Incluso se sabe que, cuanto menos, era capaz de reparar órganos, ya que entre los bienes inventariados tras su muerte en la Seo se contaban varios instrumentos musicales —un manacordio y un realejo— y una caja de herramientas de organería.

Pese a que la crítica más reciente ha venido considerando a González tan sólo en su vertiente de mazonero e imaginero en yeso⁸, atribuyendo sus obras pictóricas a otras figuras, existe una coherencia estilística absoluta entre su trabajo escultórico y su labor de pincel. La negación de esta segunda faceta parte de la problemática interpretación de una cláusula del contrato firmado en 1546 para la decoración del cimborrio catedralicio de Tarazona, su más temprana responsabilidad documentada, según la cual *la obra de pintar y dorar que se ubiere de hazer en el dicho cimborrio la haga maestre Prudencio [de La Puente] por el precio que otro la hiziere, si la quisiere maestre Prudencio*⁹.

Los tres discípulos conocidos de González pertenecen a su primera década de actividad rastreada. Pascual de Soria ingresó en el taller en 1546 para adiestrarse en el arte de la mazonería durante un lapso de cuatro años que, con seguridad, cumplió —doc. n.º 10—. En 1549 hizo lo propio Juan González, natural de Tudelilla —sin duda, Juan Sanz de Tudelilla—, para permanecer cuatro años y ocho meses, obligándose Alonso a enseñarle los oficios de mazonero, imaginero y pintor —doc. n.º 15—. Tanto Soria como Tudelilla ejercieron más tarde las disciplinas asimiladas en compañía de nuestro artífice.

Martín Ducha entró a su servicio en 1553, pero solo agotó tres de los cinco años previstos en la firma de mozo¹⁰. Disponemos de varios textos posteriores que califican a Martín de entallador¹¹, algunos incluso sobre su andadura como oficial independiente¹².

⁶ A.H.P.T., Jerónimo Gutiérrez, 1552, ff. 467 v.-469, (Tarazona, 18-XII-1552).

⁷ A.H.P.B., Martín Aoiz, 1564, ff. 35 v.-39, (Borja, 26-II-1564).

⁸ MORTE GARCÍA, C., 1981 (I), pp. 141-143.

⁹ *Ibidem*, p. 147.

¹⁰ A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1553, ff. 263 v.-264, (Tarazona, 16-V-1553). Cancelado al margen a 10-VI-1556.

¹¹ Se trata de sendas comparencias testimoniales. La primera en A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1560, ff. 143-144, (Tarazona, 16-IV-1560). La segunda, de 1565 —en la que figura como Martín Lucha—, la menciona SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1944 (II), p. 334.

¹² En 1566 Martín Lucha, mazonero, recibía 3 libras por vaciar los escudos de aljez de la iglesia de Aula Dei (BOSQUED FAJARDO, J. R., 1986, p. 630, doc. n.º 21). Al año siguiente cobraba 256 sueldos por su participación en el ornato de la nueva sala capitular de la metropolitana (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1567, s. n.) (Zaragoza, 21-IX-1567).

González contrajo nupcias en Borja con Francesa de Vera, que le sobrevivió al menos hasta el año 1568¹³. Concertaron capítulos matrimoniales en octubre de 1546¹⁴, en los que además de unas casas en la localidad turolense de Montalbán tasadas en 200 libras¹⁵, 100 ducados en dinero y otros bienes, maestro Alonso introdujo un curioso epígrafe según el cual estimaba *su arte en quinientos ducados*, cantidad próxima a los 9.500 sueldos en que una semana después se valoró su estipendio por la ornamentación del cimborrio de la catedral de Tarazona. En su testamento figuran como hijos del matrimonio Prudencio, Isabel¹⁶, María¹⁷ y Petronila¹⁸, todavía menores de edad, pero los libros parroquiales de San Andrés de Tarazona mencionan también el bautismo de Isidoro¹⁹ y Juan²⁰, vástagos del maestro que suponemos fallecidos para 1564.

Tenemos escasa noticia de las relaciones mantenidas por González con otros artistas, amén de las forzosas con sus discípulos. Hay constancia notarial de las que le unieron al cantero Guillaume Brimbeuf. A falta de una explicación más convincente, que pasaría por un mejor conocimiento de su quehacer profesional previo al asentamiento en la zona del Moncayo, parece forzoso pensar en contactos con Pietro Moronc, con quien pudo coincidir en la decoración de la escalera noble del palacio episcopal de Tarazona, de fructíferas consecuencias para el desarrollo de su obra ulterior.

La mayor parte de los trabajos registrados de Alonso González —y la totalidad de los conservados— son empresas decorativas en las que se combinan las yeserías y esculturas en yeso con las pinturas. Los casos bien documentados sustentan la atribución de aquellos para los que, como se verá, sólo se dispone de información indirecta. Es de lamentar que no se haya identificado ninguna pintura sobre tabla, ni tampoco esculturas en piedra o madera que hubiesen permitido valorar la pericia del artífice sobre otros tipos de soportes más habituales.

Su actividad documentada arranca en octubre de 1546 con la contratación del ornato interior del cimborrio turiasonense y de la capilla empla-

¹³ A.I.P.B., Martín Aoiz, 1568, ff. 81-81 v., (Borja, 10-IX-1568).

¹⁴ Francesa aportó unas casas en el barrio del Tinte, 200 sueldos en metálico, un ajuar por valor de 1.000 más y una viña en los términos de Ainzón (A.I.P.B., Gabriel de La Ferrica, 1546, ff. 87-89) (Borja, 19-X-1546).

¹⁵ En 1549 el matrimonio facultaba a Elmodel Colato, de Montalbán, para venderlas (A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1549, f. 158) (Tarazona, 7-V-1549).

¹⁶ Cristianada en 1549 (A.P.S.A.T., Libro I de Bautismos, 1537-1559, f. 71 v.) (Tarazona, 3-VII-1549).

¹⁷ Bautizada en 1547 (*ibidem*, f. 63) (Tarazona, 27-XII-1547).

¹⁸ Bautizada en 1560 (A.P.S.M.B., *Quinque libris*, lib. 1, 1548-1565, f. 88) (Borja, 21-II-1560).

¹⁹ A.P.S.A.T., Libro I de Bautismos, 1537-1559, f. 86 v., (Tarazona, 6-VI-1551).

²⁰ *Ibidem*, f. 92 v., (Tarazona, 4-V-1552).

zada en el mismo²¹. Sólo doce meses más tarde, con el proyecto aún en curso, éste se amplió a lo que las fuentes denominan *la fabrica de los siete crueros de la yglesia* —doc. n.º 13—. Como se analizará en otro lugar, pese a que la capitulación de esta segunda fase ha desaparecido, sabemos que consistió en la decoración de los cinco tramos de la nave mayor y los dos del transepto colaterales al cimborrio para enmascarar su primitiva apariencia gótica con combados y florones de gusto renaciente, así como la metamorfosis de los ventanales góticos con yeserías clasicistas. El primer acuerdo fue cancelado en febrero de 1549²².

En este último año Martín García le encomienda la erección de una capilla en la iglesia de la Magdalena de Tarazona y la ejecución de un retablo de pintura para la misma, dedicado a la Asunción de Nuestra Señora, que en la actualidad no se conservan²³. También en esta ocasión se ha perdido el apartado dispositivo del concierto, lo que impide precisar más detalles sobre su desarrollo y pormenores.

Si bien parece razonable la atribución a González de las decoraciones y esculturas en yeso de la escalera noble de la Zuda de Tarazona —muy vinculadas a las del cimborrio y, sobre todo, a las de la capilla Talavera—, cuya construcción remonta al año 1549 —doc. n.º 16— y la resolución y ornato de su cubierta a 1552, resulta evidente la participación del pintor Pietro Morone tanto en la planificación general de la obra como en los retratos de Carlos V, Felipe II y el obispo Juan González de Muncébrega.

No sucede otro tanto con la exquisita —aunque muy deteriorada— decoración de la capilla de la Purificación de la catedral, trabajo tampoco documentado pero debido a maestre Alonso. Su propietario, el chantre Juan Antonio Talavera, consiguió en octubre de 1551 la oportuna licencia capitular para reedificar el recinto²⁴, que ya estaba listo cuando en febrero de 1555 se le concedió un segundo permiso para mudar el retablo y colocar una nueva reja²⁵. La intervención consistió en la realización de un arco casetonado en el ingreso de la capilla, con sendos profetas dentro de hornacinas en el intradós de las jambas, mientras que para el interior planteó un gran friso pictórico con un apostolado en grisalla que recorre los lados Norte y Oeste, quedando el Este para el retablo. Asimismo engalanó el

²¹ MORTE GARCÍA, G., 1981 (I), pp. 144-147.

²² A.H.P.T., Juan de Marquina, 1549. ff. 17 v.-19 v. (Tarazona, 12-II-1549).

²³ A.H.P.T., Francisco Pobar, 1549, s. f., (Tarazona, 22-IV-1549); falta el tenor dispositivo. A los pocos días de la firma de la capitulación el cabildo de la Seo autorizó a Martín para edificar la capilla a la derecha de la entrada principal del templo, entre los dos pilares, *en medio de las gradas que entran a la dicha yglesia y de la escalera que sube al coro que nuevamente se a fabricado, sin romper la pared*, bajo la advocación de la Asunción de Nuestra Señora (*ibidem*, s. l.) (Tarazona, 26-IV-1549).

²⁴ A.C.T., Actas capitulares, vol. II, 1530-1587, f. 121, (Tarazona, 10-X-1551).

²⁵ A.H.P.T., Francisco Pobar, 1555, s. f., (Tarazona, 15-II-1555).

doble sepulcro bajo arcosolio de la familia. Con toda probabilidad debe adjudicarse también a González al menos el diseño de la singular bóveda de arcos entrecruzados enriquecida con combados, en la que la linterna ha sido sustituida por un ingenioso trampantojo circular con casetones fingidos. Es evidente que en el momento de su concepción se tuvo muy en cuenta el recién concluido cimborrio. Suya debe ser, por último, la traza de la magnífica reja que cierra el ámbito.

En febrero de 1555 el concejo de Borja le confía la construcción de las iglesias de Maleján, Ribas y Albeta, sus tres barrios rurales, así como un humilladero en el último lugar, por la modesta suma de 27.300 sueldos²⁶. La empresa no debió progresar, pues dos años después los ediles se comprometían a construir las dos últimas a requerimiento de Francisco Pérez, chantre de la catedral de Tarazona y visitador en nombre del obispo Munébraga. Por entonces se decidió que harían frente a la edificación de los templos de Ribas y Albeta con cargo a *aquellos diziseis mil sueldos jaqueses que por las capitulaciones que ya de antes se hizieron de dichas iglesias fueron tasados para las dichas dos iglesias*. Los municipales prometieron concluir estas fábricas para noviembre de 1558, y aunque el documento cita que le competía también la erección de la parroquia de Maleján, no se alude a su fábrica²⁷.

No disponemos de más noticias sobre el humilladero y el templo de Albeta, pero el núcleo del segundo está integrado por una modesta fábrica del siglo XVI que puede pertenecer a este momento. Sin embargo, sabemos que la iglesia de Ribas estaba bajo la dirección de Domingo Mendizábal en 1558²⁸ y que el propio Alonso renegoció en 1562 la obra del templo de Maleján²⁹. Tras nuevas diferencias con el consistorio en 1564³⁰, Juan de Segura finalizó el edificio en 1566³¹, muerto ya nuestro artífice.

²⁶ *El 1º de agosto de 1555 empezo a correr la obra y fabricacion de las yglesias de Ribas, Malejan, Albeta y Cruz de Albeta, por precio de 27.300 sueldos, a cargo de maestre Alonso Gonzalez. Se le dio de vistreta 5.000 sueldos, y el resto a cumplimiento de los 27.300 como cayeren de dichas primicias. Hizo la capitulacion Miguel de Lilago en febrero de 1555. Del otorgamiento de los 5.000 y como empieza a correr, a 27 de julio de 1555, Miguel Aguilar. Al margen del texto se anotó: No surtío efecto, por quanto mase Alonso no cumplió con lo capitulado y fue forzado de dar dichas yglesias a otro maestro, como se dieron en nuevo mayor precio (A.M.B., Libro Segundo del Justiciado, f. 92 v.).*

²⁷ A.H.P.T., Bartolomé Mayas, 1554-1561, ff. 58-61, (Borja, 23-XI-1557).

²⁸ A finales de año cobraba de la institución borjana 1.000 sueldos en parte de pago de los 10.000 que le fueron prometidos por la iglesia de Ribas (A.H.P.B., Lopc Aoiz, 1558, s. f.) (Borja, 28-XI-1558). En la actualidad Ribas es un despoblado y de su iglesia apenas subsiste el arranque de los muros perimetrales.

²⁹ A.H.P.B., Juan de Vera, 1562, s. f., (Borja, 29-X-1562).

³⁰ Isidro González, doctor en medicina, procurador de su hermano Alonso González, pintor, presenta un requerimiento contra el concejo borjano por el incumplimiento de los plazos para el pago de la obra (A.H.P.B., Martín Aoiz, 1564, ff. 35 v.-39) (Borja, 26-II-1564).

³¹ Fue tasado por Domingo Mendizábal y Pedro Berges, vecino de Cascante (A.H.P.B., Martín Aoiz, 1566, ff. 85 v.-88) (Borja, 8-V-1566). Éstos condenaron a Isidro González, representante de la viuda de Alonso, a pagar a Juan de Segura 2.500, satisfechos en sendas tandas de 1.900 y 600 sueldos (*ibidem*, ff. 98-98 v. y 126 v.-127) (Borja, 27-V y 4-VIII-1566).

En medio de este enmarañado y fallido proceso arquitectónico González tenía a su cargo la pintura de catorce vidrieras para la parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Cascante. Con este propósito, el cantero Guillaume Brimbeuf se comprometió en 1556 a suministrarle todas las placas de alabastro que fueran precisas —doc. n.º 28.

En 1559, tal y como aparece consignado en sus libros de fábrica, se responsabilizaba de la ornamentación pictórica de la capilla mayor de la iglesia del Salvador de Tudela, que complementaría entre 1561 y 1562 con la confección de seis vidrieras para el mismo recinto y otra más destinada al coro, amén de diversas labores de índole menor³². La parroquia fue demolida en el transcurso de la pasada centuria y, una vez más, la pérdida de la capitulación impide conocer con más detalle el alcance de los trabajos. También hay constancia de que participó en el montaje del monumento pascual del templo en los años 1562 y 1563³³.

La obra maestra de Alonso González había de ser, no obstante, la decoración de los dos tramos que configuran la capilla mayor de la catedral de Tarazona, conjunto espectacular con el que se ponía punto final al programa modernizador del templo. Contratada en los últimos días del año 1562 —doc. n.º 50—, ya había sido culminada cuando el 4-X-1564 el maestro acordó con Bernardino García el pliego de condiciones a seguir en la ornamentación de su capilla de San Antonio de Padua, ubicada en la vecina iglesia conventual de San Francisco —doc. n.º 54—. En los dos meses de vida que le restaban, González apenas pudo materializar la portada de la capilla funeraria de don Bernardino, iniciada antes de registrarse la capitulación.

La reforma de la capilla mayor supuso la compartimentación de la bóveda del presbiterio con combados similares a los de la nave principal y la transformación de los ventanales góticos en renacentistas, siguiendo la pauta de los revestidos en 1547. Además de todo ello, el artífice pintó las vidrieras al óleo y los paños de la bóveda al fresco con una serie de profetas, antepasados de Cristo y sibilas en grisalla sobre campos de mosaico de oro.

Maestre Alonso hizo testamento el 13-XII-1564 —doc. n.º 55—, falleciendo en pocas horas, pues en la jornada siguiente se efectuó inventario *post mortem* de sus pertenencias, halladas *asi en las casas del canonigo Pedro Perez de Añon como en los aposientos de la Seo*³⁴. La liquidación de los bienes y la percepción de las cantidades pendientes por la capilla mayor de la Seo generaron un fluido intercambio de épocas y procuras entre Francisca de Vera, domiciliada en Borja, y los ejecutores testamentarios de su marido. Así, el día 20 de

³² CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 175-176.

³³ *Ibidem*, p. 70, doc. VII-a, y p. 176.

³⁴ ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., 1986, pp. 240-242, doc. n.º 44.

diciembre la viuda nombró procuradores a los albaceas para reunir sus objetos personales y herramientas, y para requerir las sumas adeudadas —doc. n.º 56—, pero los bienes fueron finalmente recuperados por Jaime de Vera, su hermano³⁵. En noviembre de 1565 designó como nuevo procurador a su cuñado Isidro González para demandar el finiquito de la capilla mayor³⁶, cobrado por el canónigo Latorre unos días después —doc. n.º 59—. No obstante, hasta marzo del año siguiente Francesa no zanjaría las cuentas³⁷.

En el panorama artístico aragonés del segundo tercio del siglo XVI Alonso González brilla como una de las figuras más conspicuas. De entrada, sobresale por su versatilidad, que le condujo a practicar de forma habitual tanto la escultura como la pintura, amén de otras disciplinas como la organería, constituyendo un caso que sólo cuenta con paralelos fuera del reino. Pese a que entre las posesiones detalladas en el inventario levantado tras su muerte no aparezca ningún libro, su formación debió ser muy cuidada. La mayor parte de las descripciones técnicas de sus trabajos, redactadas para servir como contratos, son textos autógrafos del artífice que destacan por un perfecto dominio del lenguaje artístico, comparable al empleado por un pintor de la categoría de Jerónimo Vallejo Cósida. Tal vez la ausencia de tratados y obras similares en la citada relación obedezca a que, como ya se ha explicado, residía de forma habitual en Borja y, consecuentemente, en Tarazona tan sólo disponía de lo imprescindible: ropa, herramientas, materiales y algunos cuadernos con dibujos. Maestre Alonso participa de esa creciente preocupación por el cuidado de los aspectos teóricos de la profesión exhibido por los principales pintores aragoneses de su generación. Como ellos, también actuó como contratista en empresas dirigidas pero no ejecutadas materialmente por él³⁸. Esta puede ser la explicación más plausible a su, por lo demás, poco afortunada participación en la fábrica de las iglesias de Ribas, Albeta y Maleján.

El trabajo de González excede tanto por su alcance como por su interés al de los principales mazoneros de aljez aragoneses del momento. Sus obras responden a unos planteamientos próximos a los de las ejecutadas por las mismas fechas en Castilla por los Corral de Villalpando³⁹ —como la capilla de los Reyes de la catedral de Palencia (1548-1551)—, aunque ponen un mayor acento en la parcela pictórica que las hace, si cabe, más italianizantes.

Su arte denota la influencia de la pintura romana del Alto Renacimiento, con detalles inspirados en la obra de Badassare Peruzzi y Rafael, tal vez

³⁵ A.H.P.T., Pedro Pérez, 1565, ff. 39-39 v., (Tarazona, I-11-1565).

³⁶ A.H.P.B., Martín Aoiz, 1565, s. f., (Borja, 11-IX-1565).

³⁷ A.H.P.T., Pedro Pérez, 1566, ff. 124 v.-125, (Tarazona, I-III-1566).

³⁸ CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 19-23.

³⁹ Sobre la familia Corral de Villalpando PORTELA SANDOVAL, F. J., 1977, pp. 226-249; MARIAS FRANCO, F., 1989, pp. 447-448; GÓMEZ ESPINOSA, T., y SARDIÑA GONZÁLEZ, G., 1994, pp. 17-73.

asimilados a través de alguno de los maestros transalpinos activos en Aragón en los años centrales de la centuria. En las creaciones de madurez acepta los postulados miguelangelescos merced al conocimiento directo del quehacer de su colega Pietro Morone. Una mejor aproximación a las circunstancias de su formación artística y de los trabajos anteriores a su instalación en el arcedianado de Tarazona facilitaría la interpretación de la, por lo demás, muy interesante producción de maestre Alonso.

GONZÁLEZ DE SAN MARTÍN, Diego
(doc.1544-1576)

diego gonzalez de san martin

Diego González de San Martín fue un hombre de éxito al que no faltaron clientes y encargos a lo largo de su etapa productiva, extendida entre 1544 y 1570. Su presencia en Zaragoza se registra ya en el primer año¹, pero cabe suponer que se estableciera en la ciudad un poco antes. A partir de 1571 residió en Castejón de Monegros, localidad de la que debía proceder su esposa² y en la que ignoramos si continuó ejerciendo. Aún permanecía con vida en 1576, cuando hallándose en Zaragoza firma como testigo en el contrato suscrito por varias personas de esta población con el mazonero Felipe Los Clavos para la realización de un retablo de Santa Ana.

Las primeras menciones nos lo presentan como un profesional formado, en disposición de hacer frente a todo tipo de compromisos. No obstante, su estilo debe mucho a la influencia de algunos de los principales maestros de los años cuarenta, siendo feudatario en particular de la manera de Jerónimo Vallejo. Calificado en las fuentes siempre de pintor, todo indica que ésta fue su ocupación prioritaria, aunque en ocasiones aparezca asociado a tareas de dorado y policromía. San Martín era capaz de trazar tanto sus propios retablos como, al parecer, los de otros colegas. En esta dirección apunta el compromiso formalizado entre Martín de Tapia y Jerónimo de Mora para la confección de la arquitectura del retablo de Nuestra Señora de la Piedad de Ejulve, que debía ajustarse a *una traça que el dicho Martin de Tapia le a dado al dicho Hieronimo de Mora en presencia de San Martin, el pintor*.

No hemos localizado indicaciones exactas sobre la ubicación del obrador, pero sabemos que poseía unas casas en el Coso, dentro de la parro-

¹ Francisco Barahona y Jaime Crostán, fusteros, reconocen adeudarle 528 sueldos. A continuación se incluyen tres pagos de la comanda (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1544, ff. 185-185 v.) (Zaragoza, 26-V-1544). Documento cancelado a 21-XII-1547.

² MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 289-290, doc. n° 266. En otro texto Ana Lastanosa, su mujer, menciona la venta de unas casas de su hermano Antón en Castejón, lugar donde éste vivía (A.H.P.Z., Miguel Español, 1562, ff. f. 163-1.163 v.) (Zaragoza, 30-XI-1562).

quia de San Gil, que en 1569 alquiló al pintor Pedro Pertús durante dos años³. Tal vez se trate del mismo inmueble sobre el que en 1571 se cargaba un censo a favor de la cofradía de San Lucas de los pintores⁴.

Las noticias exhumadas sobre la composición de su taller son escasas y se concentran en los primeros años de actividad. El primer ayudante documentado es Miguel Rancortes, hermano del bordador Jaques Rancortes, que se sometió a su disciplina en 1544 para cuatro años⁵. Hasta 1551 no hay constancia de la aceptación de nuevos discípulos, con la incorporación a mediados de año de Francisco Guiu, hijo del pintor leridano Blas Guiu⁶, y Francisco de Padilla, un pintor de Nájera que debió ingresar en la casa para servir como obrero⁷. El primero permanecería junto a San Martín durante un lustro y el segundo durante un cuatrienio.

Según nuestras indagaciones, Diego contrajo un único matrimonio en fecha incierta. Hasta 1560 no consta en compañía de Ana Lastanosa en un acta notarial en la que, además, ésta aparece ya vinculada a Castejón de Monegros⁸. Ignoramos si Tomás González de San Martín, que en 1567 se declaraba hijo del artista, lo era —como es presumible— también de Ana⁹.

No resulta demasiado representativo el repaso de los personajes con los que Diego entabló algún tipo de relación laboral, dada la amplitud de la nómina. No obstante, merecen señalarse las que en la década de 1550 estableció con Juan de Ampuero y Juan de Liceyre, con quienes realizó retablos como el mayor de San Mateo de Gállego, el del Rosario de Tardienta o el de San Valero de la Seo, llegando a actuar como fiador del imaginero en la capitulación de la sepultura del conde de Aitona¹⁰. También emprendió negocios con carpinteros¹¹, plateros¹² e, incluso, guadamacileros¹³.

³ A.H.P.Z., Miguel Español, 1569, ff. 1.141-1.142, (Zaragoza, 28-X-1569).

⁴ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 289-290, doc. n.º 266.

⁵ A.H.P.Z., Juan Aguas, 1544, ff. 279-279 v., (Zaragoza, 21-XI-1544).

⁶ Firma como testigo el pintor Francisco Padilla, habitante en Zaragoza (A.H.P.Z., Domingo Descartín, 1550-1551, s. f.) (Zaragoza, 28-VII-1551).

⁷ En presencia de Blas Guiu, pintor de Lérida (*ibidem*, s. f.) (Zaragoza, 28-VII-1551).

⁸ Ambos nombran procurador a Domingo Villagrasa, vecino de la localidad, para que cobre las cantidades que allí se le adeudan (A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1560, ff. 132 v.-133) (Zaragoza, 13-IV-1560).

⁹ A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1567, ff. 306 v.-309, (Zaragoza, 22-VII-1567).

¹⁰ Junto con Liceyre firma a Jerónimo de Ara una comanda por valor de 10.000 sueldos como garantía de la obra (ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 43).

¹¹ Procura al fustero Jaime Anrique para cobrar una deuda (A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1560, ff. 342-342 v.) (Zaragoza, 21-IX-1560).

¹² Reconoce deber al platero Juan Sánchez 300 sueldos (A.H.P.Z., Miguel Uncastillo, 1550, ff. 74 v.-75) (Zaragoza, 18-I-1550).

¹³ Junto con el guadamacilero Juan de Herrera reconoce adeudar 400 sueldos a Hernando Conchillos, caballero de Santiago (A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1555, ff. 246 v.-247) (Zaragoza, 7-III-1555). Documento cancelado al margen a 1-VIII-1555.

La producción identificada de San Martín comienza con el desaparecido retablo mayor de los franciscanos de Sariñena, que alternaba figuras de bulto con paneles de pincel. En 1545 fr. Domingo Pico, custodio de los menores de Zaragoza, y fr. Pedro Lezcano, guardián de los de la localidad oscense, contrataban con Esteban de Obray la arquitectura y las esculturas. El texto notarial no explicita que las labores pictóricas fueran responsabilidad de Diego, pero éste comparece entre los otorgantes de la capitulación¹⁴. Su intervención aparece corroborada por el hecho de que en 1559 solicitaba al batihoja Antón Roquet 4.000 panes de oro *para dorar un retablo para la villa de Sarinyena que dexo el reverendo padre fray Pico*¹⁵. Roquet había cumplido dos años después, cuando el pintor recibía 500 sueldos de los frailes en parte de pago por su labor¹⁶.

Su más antiguo retablo identificado que pervive es el de la Coronación de Nuestra Señora, erigido en 1546 en la iglesia de Santa María de Tauste por mandato del infanzón Pedro Pérez de Artieda¹⁷. Esta interesante pieza muestra ya sus principales rasgos estilísticos, razón por la cual constituye un valioso punto de referencia para ponderar su evolución posterior a la par que sustenta la atribución de otras obras no documentadas de los mismos años.

En 1549 González de San Martín cobra 1.000 sueldos de su colega Tomás Peliguet *por el oro que [ilegible] el retablo de la villa de Belchite*¹⁸. Este albarán podría recoger el pago del dorado del retablo mayor de la iglesia de San Martín de Belchite, conjunto de escultura asumido por el italiano en 1547¹⁹ que no ha llegado a nosotros.

A comienzos de 1549 Diego había percibido de Ana Peñaranda, viuda del mazonero Nicolás de Lobato, 1.460 sueldos a cuenta de los 1.600 que le adeudaba²⁰, posiblemente por alguna colaboración profesional, aunque no resulte fácil relacionarlo con los últimos trabajos de Lobato, excepto para procesos de dorado. Todavía en octubre de ese año firma un acuerdo junto con Juan de Ampuero para la decoración de la capilla Torrijos, en la desaparecida iglesia de Santo Domingo de Zaragoza²¹. El alcance de

¹⁴ Publicada parcialmente por ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 292-293; en su integridad por SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 11, doc. n° 3.

¹⁵ *Ibidem*, p. 96, doc. n° 78. La cancelación, a 9-II-1561, figura anotada al margen.

¹⁶ Su procurador Jaime Anrique y su mujer cobran de fr. Miguel Galacián esa suma por *unas obras de unos retablos que en Sanct Francisco de la villa de Sarinyena hizo, pinto y doro* (A.H.P.Z., Miguel Español, 1562, ff. 663-664) (Zaragoza, 11-VII-1562).

¹⁷ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 63-65.

¹⁸ MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 190, doc. n° 84.

¹⁹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 12-15, doc. n° 5.

²⁰ CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 44, nota n° 71.

²¹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 23-24, doc. n° 15. Ese año San Martín actúa como testigo en la capitulación suscrita con el maestro de obras Charles de Mendibe para decorar el interior de la ampliación de la Seo de Zaragoza (ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 176-178).

la intervención del pintor se nos escapa pues el texto notarial sólo describe el quehacer del mazonero.

La siguiente noticia de obras nos traslada a la Ribera navarra, una comarca para la que San Martín trabajó con asiduidad. En 1552 el concejo de Villafranca le encomienda, en compañía del mazonero pamplonica Miguel de Gaynes, la conclusión del retablo mayor de la parroquial de Santa Eufemia que pintaba Juan Ginés al sobrevenirle la muerte. Además se obligaron a entregar dos retablos más para los altares de San Miguel y San Esteban, compuestos por las respectivas imágenes titulares de bulto guarnecidas de mazonería²². Ninguna de estas tres piezas subsiste. Este mismo año comisionaba al batihoja turiasonense Pedro de Montoya para que demandara a ciertos vecinos de Cintruénigo las sumas que le adeudaban, aunque sin explicar si el débito derivaba de un encargo artístico o de un negocio de otra índole²³.

En mayo de 1553 Diego González, Juan de Ampuero y Francisco Metelín tomaban a su cargo el retablo mayor de la parroquial de San Matco de Gállego²⁴, alcanzando en septiembre 2.500 sueldos a cuenta de los 6.000 prometidos²⁵. Superado el tope de un año marcado para la materialización del proyecto, en septiembre de 1554 se formalizó un nuevo acuerdo con el mazonero para fijar los plazos de entrega de los diversos componentes a los pintores²⁶. El acuerdo no discierne las responsabilidades de éstos, pero el hecho de que Metelín aparezca con frecuencia asociado a tareas de dorado permite suponer que también en esta ocasión las afrontara, quedando las tablas reservadas para nuestro artista.

Paralelamente San Martín hacía otro retablo no conservado para la cofradía del Salvador de Valtierra. En diciembre de 1553 constituía una vez más en su representante al batihoja de Tarazona Pedro Montoya para exigir a los cofrades el total o parte de los 50 ducados que debían entregarle *por razon y paga de la obra que tengo de hazer de un retablo para la dicha yglesia, de la inbocacion de Sanct Salvador*²⁷.

En marzo de 1554 la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Tardienta requiere a Diego González y Juan de Ampuero un nuevo políptico en el que el mazonero tallaría la arquitectura lúnea y la imagen titular de bulto mientras San Martín pintaría los paneles con los misterios del Rosa-

²² CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 79-82, docs. I y II.

²³ A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1546-1552, s. f., (Zaragoza, 17-XI-1552).

²⁴ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 46-47, doc. n.º 37; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 168-170, doc. n.º 39.

²⁵ *Ibidem*, p. 170, doc. n.º 40.

²⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 65-66, doc. n.º 55; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 175-176, doc. n.º 49.

²⁷ MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 200-201, doc. n.º 100.

rio. Pese a que el plazo de ejecución se fijó en un año, la pieza no quedó instalada hasta abril de 1557, fecha que coincide con la data del albarán de los artistas por el total de los 1.700 sueldos pactados y con la que lucía el guardapolvo antes de la desaparición del conjunto en la última guerra civil²⁸. Sin duda, el elevado número de encargos aceptados por el pintor en estos años acabó por saturar la capacidad de su obrador y dilató el cumplimiento de sus compromisos.

También en 1554 actúa junto al carpintero Gaspar Gayán como avalista del bordador Bartolomé Villafañe en la capitulación suscrita por éste con los conventuales de San Francisco de Monzón para confectionar una casulla y dos dalmáticas²⁹. Antes de acabar el año interviene como fianza de Liceyre y Ampuero en el acuerdo del retablo de la cofradía de San Valero de la metropolitana³⁰. Cuando avanzado el siglo XVII se remozó la capilla la mazonería renacentista fue sustituida por la actual, barroca, en la que se integraron las imágenes esculpidas por el discípulo de Forment. También se desecharon en el nuevo montaje los tres tableros de pincel del banco citados en el texto de 1554 y que, sin duda, habían salido de manos de nuestro artífice. Las imágenes aún no estaban concluidas cuando en 1559 se requirió a Liceyre y su fianza para que las entregaran³¹.

En 1569 Diego asumió de manera solidaria con Juan de Ribera *mayor*, Francisco Metelín y Antón Claver el dorado del conjunto que, justamente, cierra la relación de sus obras documentadas³². Tras la firma del concierto los cuatro pintores recibieron 2.000 sueldos como anticipo de los 4.600 prometidos³³. Nuestro artífice expidió en noviembre un nuevo recibo por 250 sueldos a cuenta de su participación³⁴.

En 1556 el comendador del convento de San Antonio Abad de Zaragoza ajustaba los servicios de nuestro artista para pintar el retablo mayor de su iglesia por 1.400 sueldos. La parte lúnea ya había sido tallada y la casa mayor y el sagrario dorados, por lo que el maestro se obligó a componer nueve tablas grandes junto a otras tres de dimensiones más reducidas para

²⁸ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 54-55. La inscripción rezaba: ESTE RETABLO SE ACABO AÑO 1557 A OIC]HO DIAS DEL MES DE ABRIL. HIZOSE Y DOROSE DE LAS LIMOSNAS. Archivo Mas de Barcelona, negativos C-32.739 y C-32.741; las fotografías se realizaron en 1919.

²⁹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 58, doc. n.º 46.

³⁰ TORRALBA SORIANO, F., 1968, pp. 440-442.

³¹ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 182, doc. n.º 62.

³² SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 146-147, doc. n.º 127.

³³ A.H.P.Z., Miguel Español, 1564-1572, ff. 43 v.-44, (Zaragoza, 5-III-1569).

³⁴ Miguel de Reus, pintor, habitante en Zaragoza, declara haber recibido de Juan Claramente, mayordomo de la cofradía de San Valero, 250 sueldos en parte de pago de la parte y porción perteneciente a Diego de San Martín, pintor, por dorar y pintar lo que al dicho Diego de San Martín tocaba en el retablo (*ibidem*, ff. 309 v.-310) (Zaragoza, 19-XI-1569).

el tabernáculo. Para las labores de dorado San Martín acudió a su colega Esteban Ladrero³⁵. De aquí podría proceder la tabla de las Tentaciones de San Antonio conservada en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza y que tradicionalmente ha sido adscrita a la producción del artífice³⁶.

Al año siguiente Artal de Alagón, conde de Sástago, le encomienda la confección de sendos bustos de San Juan Bautista y San Gregorio con sus peanas respectivas, destinados a la localidad de Pina de Ebro. Labró las piezas el mazonero Domingo Bierto, siguiendo el modelo de otras que el pintor había visto en la citada villa³⁷.

Tras hacer frente entre 1559 y 1562 al dorado del retablo mayor de San Francisco de Sariñena, Diego se concertó en la última fecha con el concejo de Villanueva de Huerva para pintar un retablo dedicado a San Pablo, ya erigido en blanco en la ermita del apóstol de la localidad. De conformidad con lo negociado, González de San Martín presentó como fiador en Zaragoza al carpintero Antón Villar, dado que debía desmontarlo y trasportarlo a la capital para trabajar en él³⁸.

En 1565 Diego otorga un documento por el que manifestaba haber recibido años atrás 1.100 sueldos por un retablo instalado en la capilla del notario Juan Arruego, situada en el claustro de San Francisco de Zaragoza. El pago fue efectuado por Isabel Arruego, hermana y ejecutora del difunto³⁹, pero el texto no detalla la cronología ni la invocación de la pieza. Meses después contrataba en compañía del mazonero Juan de Vergara un retablo enteramente de pincel destinado al monasterio cisterciense de Fitero. Tampoco consta esta vez la dedicación de la pieza que, no obstante, no ha sobrevivido⁴⁰.

En octubre de 1566 Felipe Tornamira le encarga diversas tareas en su desaparecida capilla de San Gregorio de la tutelada iglesia de San Nicolás, así como algunas labores pendientes en el retablo, cuya pintura había efectuado Rafael Juan de Monzón, entre ellas la inclusión de un retrato orante del promotor en la tabla de San Francisco del banco⁴¹.

En los últimos días de octubre de 1567 contrata junto a Jerónimo de Mora el retablo escultórico de Nuestra Señora del Rosario de Almudévar. Aunque desconocemos el tenor del acuerdo al no haberse conservado el

³⁵ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 55-56.

³⁶ ANGULO ÍÑIGLEZ, D., 1954, p. 184.

³⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 92-93, docs. núms. 74 y 75.

³⁸ A.H.P.Z., Miguel Español, 1562, ff. 1.135-1.136, (Zaragoza, 23-XI-1562).

³⁹ A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1564-1565, f. 616, (Zaragoza, 13-VI-1565).

⁴⁰ MORTE GARCÍA, C., 1987 (I), pp. 87-88, doc. n° 1.

⁴¹ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 97-98, doc. VII.

registro notarial en que fue inscrito, sabemos que la intervención de Diego de San Martín se limitó al proceso de dorado, tasado en 1571 por su colega Tomás Peliguet en 257 libras 10 sueldos. Las magníficas labores de policromía, esgrafiado y decoraciones a punta de pincel, que corrieron por cuenta de Pedro Ballebrera, merecieron una valoración de 79 libras 8 sueldos —docs. núms. 81 y 87—. A finales de 1571 Juan Catalán recibía en nombre de nuestro artífice los 5.150 sueldos que le correspondían⁴².

Tras comprometer junto con otros tres colegas las tareas de dorado y policromía del retablo de San Valero de la Seo de Zaragoza en marzo de 1569, Diego figura a los pocos días asociado a la contratación del retablo de Nuestra Señora de Ejulve en el acuerdo pactado por Martín de Tapia y Jerónimo de Mora para la talla de su arquitectura lúnea⁴³.

No constan datos posteriores de su quehacer artístico. En 1570 todavía residía en Zaragoza⁴⁴ pero un año después aparece radicado en Castejón de Monegros, vecindad que conservaba en 1574⁴⁵. De nuevo en Zaragoza, el 27-III-1576 concurre como testigo a la contratación de un retablo de Santa Ana que el mazonero Felipe Los Clavos debía hacer para Castejón⁴⁶. A partir de ese día perdemos totalmente la pista de sus andanzas, ignorándose el momento de su fallecimiento⁴⁷.

Diego González de San Martín es un artífice de interés en el contexto zaragozano de mediados de siglo. Sus postulados estéticos, de filiación rafaelesca, lo aproximan a la manera de su colega Jerónimo Vallejo Cósida, si bien nunca llegaría a rozar las altas cotas de calidad de que hizo gala el pintor del arzobispo Aragón. Su falta de originalidad no le impidió la articulación de un estilo propio con características bien definidas que ayuda a identificar su obra no documentada. Entre otras, merecen la pena destacarse el retablo de Santa Ana de Pozuelo⁴⁸ (ca.1550) y el de la Sagra-

⁴² A.H.P.H., Miguel Piraces, notario de Almudévar, 1571, ff. 335 v.-336 v., (Almudévar, 15-XII-1571).

⁴³ CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 50, nota n^o 91; MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 413-414, doc. n^o 454.

⁴⁴ Ese año declara adeudar a Jaime Xavar, tirador de oro, 440 sueldos (A.H.P.Z., Miguel Español, 1570, f. 359 v.) (Zaragoza, 28-III-1570). Hay contracarta en el f. 360.

⁴⁵ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 288-289, doc. n^o 266, y p. 242, doc. n^o 188.

⁴⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 271-272, doc. n^o 222. El autor no refiere la comparecencia de nuestro pintor como testigo.

⁴⁷ Otras menciones documentales, procedentes del A.H.P.Z., en: Miguel Monzón, 1558, s. f., (Zaragoza, 4-III-1558); Jerónimo Arnedo, 1560, ff. 342-342 v., (Zaragoza, 21-IX-1560); Jerónimo Arnedo, 1564, ff. 136 v.-138 v., (Zaragoza, 19-III-1564); Jerónimo Arnedo, 1565, ff. 5-6, (Zaragoza, 1-I-1565); Jerónimo Arnedo, 1567, ff. 167 v.-168 v., (Zaragoza, 27-IV-1567). El pintor Juscepe de Austria lo incluyó entre sus acreedores al disponer su testamento el 19-III-1550 (CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 66-67, doc. n^o 15).

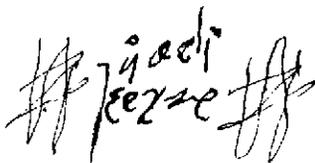
⁴⁸ Sobre esta atribución, *ibidem*, p. 36, notas núms. 111 y 112.

da Familia de Bárboles⁴⁹, que en nuestra opinión hay que situar en un momento avanzado de la década de 1560. También se puede citar la tabla de la Virgen con el Niño que, procedente de Castejón de Monegros, se conserva en el Museo Diocesano de Huesca⁵⁰.

⁴⁹ MORTE GARCÍA, C., 1981 (III), pp. 1.548-1.549; BORRÁS GUALIS, G. M., *et al.*, 1991, pp. 107-109.

⁵⁰ LACARRA DUCAY, M^a C., y MORTE GARCÍA, C., 1984, p. 99, y p. 119, fig. n^o 16.

LICEYRE, Juan de
(nac.1515-1516, doc.1531-1561)

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Juan de Liceyre', with decorative flourishes on either side.

Este destacado imaginero nació en Ejea de Los Caballeros hacia 1515-1516, pues al ingresar en mayo de 1531 como aprendiz en el taller de Forment confesó una edad de quince años. Sabemos poco de sus ocupaciones en la década de 1540, pero desde 1550 hasta el 18-IX-1561, fecha en la que cesan bruscamente las noticias sobre él, tuvo taller abierto en Zaragoza, tomando parte en algunos de los más ambiciosos proyectos escultóricos aragoneses del momento¹.

Como se ha dicho, efectuó su adiestramiento bajo la tutela de Damián Forment, con quien pactó en 1531 una carta de aprendizaje por seis años en la que se preveía que en los dos últimos el maestro le enseñaría a desbastar imágenes². Es posible que tras el vencimiento del plazo en marzo de 1537, Liceyre continuara ligado al valenciano y que le asistiera en la magna empresa del retablo mayor de Santo Domingo de La Calzada, dado que ciertas referencias documentales posteriores lo vinculan con esta ciudad riojana. Su formación hubo de ser muy completa, con el telón de fondo de obras de la trascendencia de los retablos mayores de la Seo de Huesca, San Nicolás de Velilla de Ebro y, tal vez, el de la catedral calceatense. La huella de Forment caló tan hondo en Liceyre que resulta patente en buena parte de su producción.

La ocupación fundamental de Juan, tal y como reiteran las fuentes y confirman los contratos de obras, fue la de imaginero. No obstante, su taller era capaz de acometer todo el proceso de ejecución de un retablo de escultura, lo mismo de madera que de alabastro. A este respecto hay que recordar que sus cuñados Juan de Ampuero y Jerónimo Peñaranda³ trabajaban como mazoneros, y que algunos textos parecen avalar un cierto nivel de cooperación profesional con ellos.

¹ La más reciente revisión en HERNANDEZ MERLO, Á., 1993 (I), pp. 220-222.

² HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 148, doc. n.º 3.

³ *Ibidem*, p. 180, doc. n.º 57.

Los dos discípulos identificados del escultor le acompañaron en la etapa peor conocida de su carrera. En 1546 acogía a Lucas Forment, de dieciséis años e hijo del bonctero Pedro Forment, para cinco años y medio⁴. Sin duda, se trata del mismo artifice que calificado de escultor y con veinticuatro años de edad⁵ declaró en 1552 en el pleito entre Pedro González de León e Inocencio Berruguete por ciertas sepulturas que éste le hacía en Valladolid⁶. De ser correcta tal identificación habría que pensar en que Lucas no agotó el período previsto, puesto que aseguró conocer a Inocencio desde hacía cuatro años, es decir, desde ca.1548. También se puede plantear una posible estancia de Liceyre en Valladolid en esa época, coincidiendo con unos años en que desaparece su rastro.

Una carta de procuración extendida en Santo Domingo de La Calzada por el entallador Natucra Borgoñón a favor de su hijo Francisco Pillar da cuenta de que Juan, su otro retoño, había fallecido con anterioridad al 22-IX-1552 en las casas de Liceyre mientras permanecía a su servicio⁷. Por ahora seguimos ignorando la identidad de los colaboradores que ayudaron a nuestro artista en los importantes compromisos de los siguientes años.

Cuando en junio de 1551 contrajo nupcias con Ana Peñaranda⁸, viuda desde 1547 del mazonero Nicolás de Lobato⁹, disfrutaba de una posición económica y profesional firmemente asentada. El imaginero aportó a la sociedad conyugal toda la herramienta del oficio y 6.000 sueldos en dinero contante. La hija de Miguel Peñaranda llevó 1.000 sueldos en moneda, 2.000 más en ajuar y unas casas sitas en la calle Castellana de la parroquia de San Pablo¹⁰. En ellas debió fijar la pareja su residencia y, con seguridad, también la sede del obrador. Es probable que el inmueble, que todavía pertenecía a Liceyre en 1558, estuviese cerca del que ocupaban Juan de Ampuero y Ángela Peñaranda, la hermana de Ana¹¹. Consta que el matrimonio fue bendecido con sendos retoños a los que pusieron los nombres de María y Roque¹².

Tal vez Ana Peñaranda falleciera con anterioridad a septiembre de 1555, pues en los libros parroquiales de San Pablo de Zaragoza se registra

⁴ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), p. 143.

⁵ Lucas Forment fue bautizado en la parroquia de San Pablo de Zaragoza el 25-X-1528 (SOUTO SILVA, A. I., 1993 (I), p. 20, nota nº 66).

⁶ MARTÍ Y MONSÓ, J., 1992, p. 176.

⁷ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1969, p. 797, nota nº 14.

⁸ La boda se celebró el 17-VI (A.P.S.P.Z., Libro I de Matrimonios, 1550-1568, f. 17 v.).

⁹ Fallecido entre el 8-V y el 8-X-1547 (CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 20).

¹⁰ El tenor de las capitulaciones en HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 164-165, doc. nº 32. En buena lógica, dentro de los 6.000 sueldos hay que incluir los 4.000 que recibió al concertar la sepultura de Ana de Gurrea.

¹¹ Sobre los inmuebles heredados por las hermanas Peñaranda, véase ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), p. 243; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 157-158, doc. nº 22, y p. 181, doc. nº 61.

¹² Bautizados respectivamente el 8-IX-1552 [María] y el 18-VIII-1554 [Roque] en la iglesia de San Pablo de la capital (A.P.S.P.Z., Libro II de Bautismos, 1550-1560, ff. 76 v. y 142).

por entonces el matrimonio de *Juan de Liçaria y Antona Romeo*¹³. Ninguna otra fuente aporta luz sobre estas nupcias.

Liceyre mantuvo lazos profesionales muy estrechos con Ampuero. Con él se hallaba en la ciudad castellana de Sigüenza en 1544, por ahora su más temprana comparecencia conocida como maestro independiente. Tras su establecimiento en Zaragoza figura asociado a este mazonero en la realización del retablo mayor de San Mateo de Gállego en 1554 y, con toda certeza, también en el de Zuera dos años antes¹⁴, para los que debió esculpir las respectivas imágenes titulares. Ampuero compareció como testigo en la subcontrata efectuada por Liceyre al cantero Benet Bodrán de la arquitectura de la tumba de Ana de Gurrea. Juntos harían el retablo de San Valero de la metropolitana.

También entabló contactos con diversos pintores, caso de Juan Catalán y Diego González de San Martín. El primero intentó traspasarle tras la muerte de Pedro Moreto en el otoño de 1555 las dos imaginerías que éste debía hacerle, algo que consiguió para el retablo mayor de Almudévar pero que Juan de Salamanca le impidió en el titular de la parroquial de Ibdes. Esta relación no acabó demasiado bien. Con San Martín la sintonía de intereses los liga de modo más duradero, puesto que el pintor figura inmiscuido en la contratación del retablo de San Valero y cinco años después respalda con Liceyre una comanda por valor de 10.000 sueldos como garantía de la ejecución de la sepultura del conde de Aitona¹⁵.

Finalizado en 1537 el período de aprendizaje en el taller de Forment, es muy probable que Juan siguiera junto a su maestro durante algunos años más e, incluso, que formara parte del amplio equipo con el que éste acometió a partir de noviembre de 1537 la erección del retablo mayor de Santo Domingo de La Calzada¹⁶. Faltan las pistas claves para seguir con precisión sus actividades en los años inmediatos, aunque tenemos constancia de que en 1544 se encontraba en Sigüenza en compañía de Juan de Ampuero¹⁷, quizá implicados en alguno de los proyectos artísticos en marcha en la catedral seguntina. Dos años después hallamos a Liceyre en Zaragoza con motivo del ingreso en su taller de Lucas Forment, pero su asentamien-

¹³ A.P.S.P.Z., Libro I de Matrimonios, 1550-1568, f. 59 v., (Zaragoza, 29-IX-1555).

¹⁴ Liceyre actúa de fianza de Ampuero en la prótiroga para la confección del retablo mayor de San Mateo (SAN VLENTE PINO, Á., 1991, pp. 65-66, doc. n.º 55; HERNANSANZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, pp. 175-176, doc. n.º 49). El 6-XI-1550, Ampuero suscribió una comanda de 200 sueldos a favor de su cuñado, cancelada el 18-X-1552, tal vez vinculada con la imagen titular del retablo de San Pedro de Zuera (ABIZANDA BROTO, M., 1915, p. 174; HERNANSANZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, p. 163, doc. n.º 29).

¹⁵ ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 43.

¹⁶ MOYA VALGANÓN, J. G., 1986, pp. 92-93, doc. n.º 72. La procedencia ejeana de Liceyre invalida la hipótesis de su identificación con *Juan Frances* propuesta por MOYA VALGANÓN, J. G., 1993, p. 152.

¹⁷ HERNANSANZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, p. 168, doc. n.º 37.

to en la capital no tendrá carácter definitivo hasta 1550. A partir de 1551 y en los diez años siguientes su taller ocupará una relevante posición en el mercado escultórico aragonés.

El maestro se da a conocer con el que iba a ser el más importante compromiso de toda su carrera. En marzo de 1551 recibía el encargo del sepulcro de Ana de Gurrea, madre del arzobispo de Zaragoza, destinado a la capilla funeraria del prelado. Ajustada en 16.000 sueldos, la tumba de alabastro ya había sido concluida cuando en septiembre de 1553 el imaginero extendía un albarán por los últimos 2.000¹⁸. Como es lógico, Liceyre hubo de recurrir al empleo de colaboradores para entregarla dentro del corto plazo establecido. Aunque tan sólo nos consta la intervención del cantero Benet Bodrán, que se hizo cargo entre el 12-VI-1551 y el 2-X-1553 de la arquitectura¹⁹ —excluidas las labores de talla—, parece segura la de otros artífices, tal y como sabemos sucedió con el sepulcro de Hernando de Aragón. En esta ocasión Juan siguió las trazas y dibujos preparados por el pintor Jerónimo Vallejo, autor del diseño de todos los elementos del recinto funerario y coordinador del programa de dotación.

De modo paralelo aceptó la realización de un retablo compuesto por una arquitectura lúnea en la que se integrarían imágenes y relieves en madera y alabastro, destinado a la capilla que Juan García Oliván, abad de Santa María de la O, poseía en el monasterio de San Agustín de Zaragoza. Esta obra desaparecida había de estructurarse conforme a una traza de mano de Damián Forment que guardaba el comitente²⁰. No había de ser la única ocasión en que Liceyre tuviera que acomodarse a dibujos o estructuras iniciadas por el que fuera su maestro y auténtico modelador de su estilo. Años después, en 1575, el mueble sería dorado por Juan de Ribera²¹.

Su siguiente trabajo documentado consistió en la talla de una lauda funeraria de alabastro para la sepultura de Juan Oseñaldes, capellán mayor de Nuestra Señora del Portillo, contratada en abril de 1554 y que para junio del mismo año ya había sido finalizada²².

En diciembre los cofrades de San Valero de la metropolitana solicitan a Juan de Liceyre y Juan de Ampuero un retablo para su nueva capilla de la Seo. Salvo el banco, con tableros de pincel, el resto se completaría con

¹⁸ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 103-106. El finiquito en CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 24, nota nº 35.

¹⁹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 37, doc. nº 28; HERNANSANZ MERLO, Á., *et alii*, 1992, pp. 165-166; doc. nº 33, y p. 167, doc. nº 35.

²⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 38-39, doc. nº 30.

²¹ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 64-66.

²² Documento dado a conocer por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 24, nota nº 35; publicado por SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 59-60, doc. nº 48; HERNANSANZ MERLO, Á., *et alii*, 1992, pp. 172-173, doc. nº 43.

esculturas, destacando tres grandes figuras de bulto redondo del patrón de la diócesis y de los santos diáconos Lorenzo y Vicente²³. Estas tres piezas y los componentes del Calvario fueron reutilizados avanzado el siglo XVII en la actual máquina, mientras que la mazonería y las pinturas renacentes se perdieron. Las imágenes aún no habían sido concluidas cuando en marzo de 1559 se requirió a Liceyre y a Diego de San Martín, su fianza, para que las entregaran en seis meses²⁴.

A 1555 remonta su contribución a los grandes repertorios escultóricos supervisados por el pintor Juan Catalán. Su intervención vino propiciada por la muerte de Pedro Moreto, escultor al que Catalán había confiado la imaginería del retablo mayor de Almudévar²⁵ y que también debía labrar la de la espectacular máquina que preside la parroquial de Ibdes²⁶. Tras la desaparición de Moreto, Catalán traspasó a Liceyre la obra de Almudévar y formalizó un acuerdo con él para intentar copar la imaginería de Ibdes²⁷ que no había de prosperar²⁸.

Liceyre se trasladó a la localidad oscense para efectuar el trabajo, y aquí recibió de Catalán a comienzos de septiembre de 1556 un total de 1.400 sueldos *em parte de pago de dos mil y treientos sueldos jaqueses que dar y pagar me debeys en tandas por hazer y obrarhos yo a mi costa toda la ymaginaria del retablo de la villa de Almudebar que a vuestro cargo esta hazer, correspondientes a lo que debía percibir por las dos tandas primeras, la una en enpeçando de hazer dicha ymagineria y la otra por todo el mes de mayo mus cerca passado del presente año*²⁹.

El imaginero no pudo terminar dentro del breve plazo de siete meses determinado, razón por la cual Catalán presentó a comienzos de octubre un requerimiento notarial exigiendo el cumplimiento del pacto —doc. n.º 30— al que Liceyre no respondió. Para enero de 1557 se habían vuelto las tornas y era éste quien demandaba al concejo de la localidad el pago de las sumas adeudadas³⁰. Aunque el documento está redactado en términos bastante imprecisos, de su lectura se desprende que para entonces la imaginería del banco ya había sido asentada.

²³ TORRALBA SORIANO, F., 1968, pp. 440-442.

²⁴ HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 182, doc. n.º 62.

²⁵ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 70, doc. n.º 60; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 176-177, doc. n.º 51.

²⁶ GALLAY SARAÑA, J., 1945, p. 9.

²⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 71-73, docs. núms. 62 y 63; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 177-178, docs. núms. 52 y 53.

²⁸ GALLAY SARAÑA, J., 1945, p. 9.

²⁹ A.H.P.II., Marín Alayeto, notario de Almudévar, 1556. ff. 121-121 v., (Almudévar, 4-IX-1556).

³⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1977, p. 389, nota n.º 235; SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 79-80, doc. n.º 68.

Las fuentes consultadas no vuelven a ocuparse del quehacer del maestro hasta septiembre de 1558, cuando entra en contacto con el concejo de Barbastro para mediar en la adquisición por parte de esta institución de cierto *pie de retablo de alabastro* perteneciente a Isabel Forment, hija del difunto escultor valenciano³¹. Isabel había heredado de su progenitor un banco de retablo incompleto³², identificable en nuestra opinión con los elementos que Forment llegó a labrar para el retablo mayor del convento dominico de Zaragoza, pieza que los predicadores le habían encargado en 1520 y a la que, finalmente, renunciaron en 1537. Según la carta de rescisión del concierto, Damián se quedó con las sumas ya percibidas y con los fragmentos aparejados³³.

La intención de los ediles altoaragoneses era que el banco formentiano presidiera la capilla mayor de su catedral. Liceyre, como procurador de Isabel, les vendió *el pie de retablo* por 1.800 sueldos y aceptó preparar las cinco historias de *imaginaria de alabastro* que faltaban a cambio de otros 2.600. En efecto, el escultor se embolsó 600 sueldos a cuenta de las nuevas escenas en Zaragoza el 2-X-1558, tras dar fiadores de la suma, y 1.000 más para marzo siguiente³⁴.

Cumplido el primer pacto, las partes firmaban en octubre de 1559 otro que contemplaba la ejecución de una larga lista de elementos precisos para completar tanto el banco como el sotabanco. Liceyre se comprometió a montar las piezas en su emplazamiento definitivo, fijando sus emolumentos en 6.000 sueldos. El documento desvela su interés por proseguir la máquina hasta su total culminación, motivo por el que accedió a *dar traza, y orden y dibujo que requiere el dicho retablo, a fin y efecto que la ciudad le quede dicha traza para dar y ordenar y labrar dicho retablo al dicho Liceyre, o a otro ymaginario que le pareciere a la ciudad*³⁵.

Tras la rúbrica del concierto Liceyre presentó como garante de los 500 sueldos que los municipales le habían de anticipar al fustero Juan Ferriz³⁶. A

³¹ PANO RUATA, M. de, 1906, p. 813, doc. nº I.

³² En origen dicho banco había pasado a ser propiedad de Isabel y su hermana Esperanza (SOUTO SILVA, A. I., 1993 (I), pp. 113-116; SOUTO SILVA, A. I., 1993 (II), pp. 200-201).

³³ La contratación fue dada a conocer por XIMÉNEZ DE EMBÚN Y VAL, T., 1900, p. 145. El desarrollo de este proyecto fallido en CRIADO MAINAR, J., 1989 (I), pp. 314-315, p. 341, doc. nº 2, y p. 349, doc. nº 7 [1].

³⁴ PANO RUATA, M. de, 1906, pp. 813-816, docs. núms. 2 y 3; ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), p. 243. En marzo de 1559 Liceyre todavía trabajaba en los relieves, pues percibió 200 sueldos del bolsero del concejo a cumplimiento de los 1.000 *que por manos del dicho Martín de Marco he recebido a vezes en parte de pago de lo que se me da por razon de la obra que tengo de huzer en el pie del retablo de la Seu de la dicha ciudad* (A.H.P.H., Sebastián Segura, notario de Barbastro, 1559, f. 66 v.) (Barbastro, 11-III-1559).

³⁵ PANO RUATA, M. de, 1909, pp. 4-7.

³⁶ A.H.P.H., Martín López, notario de Barbastro, 1559, ff. 233-234 v., (Barbastro, 28-X-1559).

éste se uniría en diciembre el platero Juan Valenciano, percibiendo a continuación el imaginero otra suma similar³⁷. No sabemos si maestre Juan puso manos a la obra de inmediato, pero a comienzos de marzo, haciendo constar su residencia temporal en la ciudad del Vero, recibió un nuevo pago de 500 sueldos. En los siguientes meses se sucederán abonos por idéntico importe a favor del *maestro del altar mayor de la Seu de Barbastro*, interrumpidos a finales de septiembre, cuando había ingresado al menos 4.500 de los 6.000 sueldos prometidos³⁸. No tenemos datos sobre la conclusión del trabajo fechado, pese a todo, en una cartela de la zona inferior y en uno de los frisos en este mismo año de 1560³⁹.

Mientras trabajaba en las historias de alabastro del banco, los cofrades de San Antonio de Padua del monasterio franciscano de Barbastro solicitaron a Liceyre en enero de 1559 un busto procesional de su patrón. El artífice debía labrar una peana de tres cuerpos para sacarlo en la procesión del Corpus, *con figuras et ystorias de hymagineria*, estando asimismo a su cargo el dorado y policromía del conjunto. Por todo ello, los cofrades le pagarían la suma de 2.200 sueldos —doc. n° 39—. La obra escultórica fue llevada a término, pero no así la pictórica, pues en 1569 la institución contratada al pintor Pierres Girart *el Viejo* para esta labor —doc. n° 71.

La segunda fase de los trabajos en el retablo de Barbastro coincide en el tiempo con el último encargo conocido de Liceyre. En septiembre de 1559 Francisco de Moncada, conde de Aitona, le encomienda su monumento funerario, destinado a la localidad de Avingañá, en Lérida⁴⁰. Como sucediera con el sepulcro de Ana de Gurrea, Juan buscó los servicios de un cantero para las tareas de escuadrado de todos los componentes arquitectónicos⁴¹, siendo el elegido Juan de Amezcua. Precisamente, la última comparecencia localizada de Liceyre, datada el 18-IX-1561, corresponde a la cancelación del acuerdo suscrito con el cantero vasco⁴².

Una última noticia nos presenta a Juan de Liceyre de nuevo a caballo entre Zaragoza y Barbastro. El 26-III-1560 llevaba a cabo junto al mazonero de aljz Francisco Santa Cruz la tasación de lo obrado por Juan Sanz de

³⁷ *Ibidem*, ff. 274-276 v. y 282-282 v., (Barbastro, 17-XII y 18-XII-1559). Citado por PANO RUATA, M. de, 1909, p. 7.

³⁸ A.H.P.H., Martín López, notario de Barbastro, 1560, ff. 57 v., 121 v., 144 v., 241, 284, 342 y 438 v., (Barbastro, 8-III, 6-IV, 6-V, 7-VI, 14-VII, 4-VIII y 30-XI-1560). Estos albaranes fueron dados a conocer por SOUTO SILVA, A. I., 1995, p. LV, nota n° 227.

³⁹ La intervención de Liceyre ha sido analizada con criterios dispares por ALAMAÑAC CORED, M^a I., 1980, pp. 153-157, y CARDESA GARCÍA, M^a T., 1989, pp. 7-21.

⁴⁰ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 107-108.

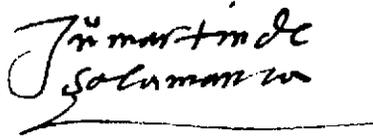
⁴¹ Contrato publicado parcialmente por *ibidem*, pp. 108-109; de forma completa por HERNANDEZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, p. 183, doc. n° 65.

⁴² La cancelación quedó anotada al lateral de la capitulación. Los albaranes otorgados por Liceyre a cuenta de la sepultura, que totalizan 6.416 sueldos de los 8.600 estipulados, en HERNANDEZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, p. 125, nota n° 126.

Tudelilla en el trascoro de la metropolitana —doc. n.º 40—. Un testimonio de gran interés que confirma el prestigio profesional atesorado por el escultor en los postreros compases de su carrera⁴³.

⁴³ Es probable que Liceyre ya hubiera tomado parte junto a Juan Vizcaíno y Bernardo Pérez en la tasación de la parte escultórica, pues en el albarán de la estimación figura al lado de éstos un *Liserio -sic-* que cabe entender como una deficiente suscripción de Liceyre (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1558, s. n.) (*Zaragoza*, 22-VI-1558).

MARTÍN DE SALAMANCA, Juan
(nac.1518, doc.1547-1580, +1580)

A handwritten signature in black ink that reads "Juan Martín de Salamanca". The signature is written in a cursive style with a long horizontal flourish underneath.

Oriundo de la ciudad de Salamanca, tal y como sugiere su alias y como él mismo puntualizó en una de sus más tempranas comparecencias notariales¹, su nacimiento hubo de producirse hacia 1518, pues en 1578 declaraba una edad de 60 años, poco más o menos². Su tramo vital documentado comienza con la apertura de su taller en Calatayud, en torno a 1547. Murió en Valtierra en noviembre de 1580, poco después de hacer testamento de hermandad con su esposa, mientras se ocupaba del retablo mayor de la parroquia³.

Por ahora nos resultan desconocidas tanto las circunstancias de su formación artística como los pormenores del trabajo que pudo efectuar con anterioridad a su llegada a Calatayud. No obstante, para entonces debía ser un maestro adiestrado, capaz de afrontar encargos de envergadura. Las fuentes definen a Juan Martín⁴ como entallador, mazonero y escultor. También dan fe de que en su obrador se acometían todas las operaciones necesarias para la confección de un retablo aunque éste fuese una empresa importante tanto por la calidad como por el volumen de la labor. En este particular se separa de las tendencias que por esas fechas empezaban a generalizarse en Zaragoza entre los profesionales de la gubia⁵.

Al menos en una ocasión Salamanca consta como pintor. En concreto se trata del compromiso que suscribió para concluir el retablo mayor de Sisamón que, al parecer, tenía a su cargo —doc. n° 17—. El hecho de que la noticia figure inmersa en el proceso de contratación de su policromía, encomendada a Juan Catalán, hace pensar que tan singular calificación

¹ A.H.P.C., Jerónimo Azaila, 1548, s. f., (Calatayud, 25-IV-1548).

² A.M.Td., Sección de Protocolos, Pedro de Mesa, notario de Valtierra, 1579, n° 9, (Valtierra, 22-XII-1578).

³ Una aproximación a su biografía en MIÑANA RODRIGO, M^o L., 1993 (III), pp. 230-231.

⁴ Hemos optado por esta forma frente a la de Martínez por ser más habitual en las fuentes.

⁵ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 86-89.

obedezca a una errata deslizada por el escribano. De todos modos, tan sólo un año antes hallamos en Calatayud a cierto Pedro Salamanca, pintor, del que no existen otras pistas documentales⁶. Juan Martín tenía un notable dominio de las técnicas del dibujo. Así lo testimonian las trazas incluidas en las capitulaciones redactadas para concertar dos de sus obras, en especial la elaborada para contratar la mazonería del retablo de la Visitación de San Benito de Calatayud (1547), una de las mejores de su género conservadas para el Aragón del Quinientos.

Salamanca debió trasladar su taller con frecuencia a las localidades para las que trabajó, sobre todo en proyectos de cierto alcance. Así sucedió con el retablo mayor de Valtierra⁷, para cuya puesta en pie configuró un nutrido equipo de ayudantes instalados en la población navarra en 1577 y disgregado tras su muerte en 1580. Aunque fijó su residencia en Calatayud, los protocolos notariales demuestran ausencias prolongadas de la ciudad en distintos períodos de su carrera.

En 1559 tomó a censo unas casas en la parroquia de San Andrés, propiedad del cabildo de Nuestra Señora de La Peña⁸, cuyo dominio cedió al mercader Gil de Azuara a cambio de 3.600 sueldos⁹. Es de suponer que el obrador ocupase una parte del inmueble. No obstante, la relación del escultor con esta demarcación remonta a finales de la quinta década.

El problema de los discípulos y colaboradores de Juan Martín es uno de los más enmarañados de los que rodean su compleja personalidad. De entrada, no disponemos de ninguna carta de aprendizaje con sus ayudantes y lo más próximo a un acuerdo de colaboración con otro colega es la obligación que suscribió a fines de 1579 con Lázaro de Leiva por la que declaraba adeudarle 34 ducados por las cuatro escenas que éste había labrado en el retablo de Valtierra —doc. n.º 106—. Pero otros textos nos acercan a la composición de su taller en dos momentos distintos.

El primero corresponde al grupo congregado para esculpir el retablo mayor de Ibdes, empresa en la que Juan Martín entró en principio para responsabilizarse de la mazonería, tras haber renunciado a ella Bernardo Pérez en las negociaciones previas¹⁰. Después de la protocolización del

⁶ Firma las paces con el también pintor Juan Robredo (A.H.P.C., Gaspar López, 1547-1551, s. f.) (Calatayud, 17-IV-1550).

⁷ Para este cometido alquiló unas casas en la población durante cuatro años (A.M.Td., Sección de Protocolos, Pedro de Mesa, notario de Valtierra, 1578, n.º 117) (Valtierra, 17-X-1578).

⁸ El cabildo le da licencia para que cargue sobre el dominio útil de la vivienda una comanda de 3.600 sueldos a favor de Gil de Azuara, pelaire (A.H.P.C., Gaspar López, 1559, s. f.) (Calatayud, 27-VI-1559).

⁹ *Ibidem*, s. f., (Calatayud, 27-VI-1559). En 1564 Azuara vendía al notario Pedro Sisamón 1.660 de estos 3.600 sueldos (A.H.P.C., Gaspar López, 1564, s. f.) (Calatayud, 19-XII-1564).

¹⁰ IERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 104-106, pp. 170-172, docs. núms. 41 y 42, y pp. 173-174, docs. núms. 44-46; SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 54-56, docs. núms. 43 y 44.

contrato el 13-VIII-1555, la inesperada muerte de Pedro Moreto en octubre de ese año acabó proporcionándole también la imaginería¹¹.

La desigual escultura de este conjunto acusa la intervención de varias manos. El candidato que cuenta con más posibilidades es Jaques Rigalte, que en 1557, por las fechas en que se estaba asentando la fábrica, pasaba cuentas con nuestro maestro¹². En plano de mera hipótesis podemos sugerir la participación de Nicolás de Ulizcueta, imaginero desconocido oriundo de la ciudad de Pons [*sic*], que recalca en Calatayud para contraer matrimonio en 1558¹³.

Menos dudas plantea la colaboración en la arquitectura del mazonero Juan de Bayarte, artífice de la localidad tarraconense de Flix que también mantuvo cuentas con Salamanca tras la conclusión de los trabajos¹⁴. Bayarte estaba en Ibdes el 1-VII-1557 para la celebración de sus esponsales con Cándida Riquer, a los que Juan Martín y su mujer asistieron en calidad de compadres¹⁵. Cuando el 12-VI-1557 se concertaron en Calatayud los acuerdos matrimoniales de Juan y Cándida nuestro escultor respaldó a su criado¹⁶, que debió abandonar su servicio para trasladarse a Zaragoza, en donde aparece localizado entre 1559 y 1571.

Disponemos de más datos sobre el equipo reunido por Salamanca para llevar adelante el retablo de Valtierra¹⁷. En ese momento integraban el obrador al menos el ensamblador Miguel Pérez de Huérmeda, los entalladores Jerónimo Urquizo Laguardia y Francisco de Villalpando, junto a Tomás de Segura y Juan del Hoyo, de quienes no consta cualificación¹⁸. A éstos se sumarían más adelante los escultores Lázaro de Leiva, Pedro Ulibesar, Juan Muñoz y Beltrán de Irigay y, por último, Lope García [de Tejada], de especialización desconocida¹⁹.

¹¹ GALIAY SARAÑA, J., 1945, pp. 8-9.

¹² HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 180, doc. n.º 58.

¹³ A.H.P.C., Jerónimo Azaila, 1559, s. f., (Calatayud, 28-XII-1558).

¹⁴ El día que se firmaron los capítulos matrimoniales de Bayarte, nuestro escultor reconoció adeudarle 1.000 sueldos (A.H.P.C., Jerónimo Azaila, 1557, s. f.) (Calatayud, 12-VI-1557).

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

¹⁶ A.H.P.C., Jerónimo Azaila, 1557, s. f., (Calatayud, 12-VI-1557).

¹⁷ ZAPATERO PÉREZ, F., 1972, pp. 131-132.

¹⁸ A.M.Td., Sección de Protocolos, Pedro de Mesa, notario de Valtierra, 1579, n.º 9, (Valtierra, entre 21-XII-1578 y 19-II-1579) [proceso criminal contra varios criados de Juan de Salamanca].

¹⁹ A.M.Td., Sección de Protocolos, Pedro de Mesa, notario de Valtierra, 1582, n.º 150, (Valtierra, 2-V-1582) [la viuda de Salamanca pasa cuentas con los criados de su marido].

Juan Martín casó en 1548 con María González²⁰, que le sobreviviría hasta 1599²¹. Con ella formó una familia numerosa, pues en su testamento mancomunado de 1580 —doc. n.º 107— citan ocho hijos: Isabel²² —unida a Melchor Riquer y residente en Calatayud²³—, Juan —fraile dominico nacido en Ibdes²⁴—, Francisca, Jerónima —nacida asimismo en Ibdes²⁵—, Mariana, Jerónimo²⁶, Tomás²⁷ y Sebastián²⁸. Los registros parroquiales de San Andrés de Calatayud dan fe del nacimiento de otros cuatro niños: Ana, Vicente, Joaquín y otra Isabel²⁹, sin duda fallecidos para entonces. El 11-I-1578 obtuvieron licencia para sepultar a uno de sus hijos varones en la capilla del Crucifijo, en San Juan de Vallupié³⁰.

Otro de ellos, de nombre Pedro, continuó el taller paterno y acabó convirtiéndose en uno de los más acreditados escultores romanistas de Aragón³¹. Conocido como Pedro Martínez de Calatayud *el Viejo* para distinguirlo de su hijo homónimo, también escultor, aparece citado como mazonero ya en 1579³². Tras la muerte de nuestro artista, su antiguo ayudante Francisco de Villalpando se instaló en Calatayud, en donde desposaría a su hija Francisca Martínez de Salamanca³³.

Nuestro escultor estableció vínculos estrechos con el pintor Juan Catalán. Este peculiar personaje, presente en el área bilbiliana desde al menos 1545, pudo propiciar su participación en el retablo de Ibdes, dado que

²⁰ En las capitulaciones no constan los bienes aportados por el escultor. María trajo unas casas en la Rúa, 1.000 sueldos en metálico, 20 alquices de vino y un completo ajuar (A.H.P.C., Jerónimo Azaila, 1548, s. f.) (Calatayud, 25-IV-1548).

²¹ *En beinti y cinco de janero de mil quinientos noventa y nueve murió Maria Gonçalez, viuda de Salamanca. Enterróse en San Andres. No hizo testamento* (A.P.S.A.C., *Quinque libris*, lib. II, 1576-1659, f. 621 v.).

²² Bautizada el 15-I-1549 (A.P.S.A.C., *Quinque libris*, lib. I, 1494-1575, f. 106).

²³ El registro del matrimonio de Gaspar —sic— Riquer e Isabel Martínez de Salamanca figura en A.P.S.A.C., *Quinque libris*, lib. II, 1576-1659, f. 436, (Calatayud, 16-IV-1578).

²⁴ A.D.T., Fondo de San Miguel de Ibdes, *Quinque libris*, lib. III, 1550-1589, f. 30 v., (Ibdes, 24-IV-1557).

²⁵ *Ibidem*, f. 34, (Ibdes, 2-X-1558).

²⁶ Bautizado el 15-IX-1564 (A.P.S.A.C., *Quinque libris*, lib. I, 1494-1575, f. 130).

²⁷ Cristianado el 3-I-1567 (*ibidem*, f. 135 v.).

²⁸ Bautizado el 24-I-1569 (*ibidem*, f. 139).

²⁹ Recibieron las aguas bautismales el 10-X-1553 [Ana], 27-I-1556 [Vicente], 14-XII-1562 [Joaquín] y 6-IV-1571 [Isabel], (*ibidem*, ff. 112, 115 v., 127 v. y 142 v.).

³⁰ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 136, nota n.º 72.

³¹ Un resumen de su trayectoria artística en ARCE OLIVA, E., 1993 (IV), pp. 226-229.

³² A.H.P.C., Gaudioso López de La Almunia, 1576-1581, s. f., (Calatayud, 19-VII-1579).

³³ A.P.S.A.C., *Quinque libris*, lib. II, 1576-1659, f. 439, (Calatayud, 27-IX-1582).

ambos habían colaborado con anterioridad en el de Sisamón. También mantuvo contactos con el pintor de Zaragoza Gonzalo de Villapedroche, artífice instalado en Calatayud a raíz de la erección del retablo titular del convento de los mercedarios en 1545 —doc. n.º 9—. Otro tanto puede reseñarse del pintor de Bordalba Francisco Martínez.

Las noticias sobre las relaciones entre Salamanca y Pietro Morone son escasas. La documentación exhumada no desvela otros proyectos comunes, al margen del retablo de Ibdes. Sí sabemos que existió familiaridad entre ambos, pues un hijo de Salamanca recibió sepultura en la misma capilla que Morone³⁴, quien además legó en su testamento diversas sumas al escultor y algunos de sus hijos³⁵.

Para finalizar, el carpintero e ingeniero Jaime Fanegas constituyó procurador a Salamanca en el transcurso de una estancia en la ciudad de Borja para hacer uso junto a otras personas de la carta de franqueza que poseía, expedida por los jurados de Zaragoza³⁶.

Las fuentes disponibles sobre la obra de Juan Martín forman un repertorio muy sucinto debido a varios factores. Ante todo, las empresas importantes debieron ser siempre contratadas en los lugares a los que estaban destinadas. Así acaeció con los retablos mayores de Ibdes y Valtierra y, tal vez, también con el de Sisamón. La documentación original de Ibdes se ha perdido, aunque su contenido sustancial se salvó merced al oportuno acierto de un clérigo erudito del siglo XVIII que tuvo la precaución de anotar en los *Quinque libris* de la parroquia los datos espigados en los protocolos del notario Miguel Gobierno, hoy en paradero desconocido³⁷.

A esto se añade que la principal vía de aproximación a su vida, el Archivo Histórico de Protocolos de Calatayud, ha llegado a nosotros muy esquilmado y, en consecuencia, una parte importante de la información ha desaparecido. Por último, hemos constatado que en estas fechas la confección de obras menores en la ciudad no siempre llevaba aparejada la formalización de contratos —recordemos el retablo de Santa Quiteria de Maluenda, cuya ejecución se esconde tras una carta de comanda³⁸—. Esta

³⁴ A.M.Td., Sección de Protocolos, Pedro de Mesa, notario de Valtierra, 1580, n.º 174, (Valtierra, 14-XI-1580); HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 136, nota n.º 172.

³⁵ Juan Martínez de Salamanca, entallador, y su hija Francisca Martínez, residentes en Valtierra, facultan como su representante a María González para que demande al concejo de Ibdes 50 escudos en pago de la segunda de un total de cinco tandas de lo que les *dexo por su ultimo testamento el condan micer Pietro Moron, ya difunto, pintor* (A.M.Td., Sección de Protocolos, Pedro de Mesa, notario de Valtierra, 1580, n.º 176) (Valtierra, 15-I-1580).

³⁶ Citado como Diego -*sic*- de Salamanca, imaginero, vecino de Calatayud (A.H.P.B., Cabriel de La Ferrica, 1548, ff. 109 v.-110) (Borja, 5-XI-1548).

³⁷ Los datos, reunidos por mosén Miguel Sainz en 1744, fueron publicados por GALIAY SARAÑA, J., 1943, pp. 8-9, y MORENO DEL RINCÓN, E. B., 1969, pp. 793-794.

³⁸ A.H.P.C., Pedro Alameda, notario de Maluenda, 1556, s. f., (Maluenda, 20-VII-1556). Documento cancelado a 14-VII-1557.

circunstancia induce a pensar que algunas de las comandas otorgadas por Salamanca obedecen a esta poco esclarecedora conducta. Podemos mencionar la obligación que suscribió en 1553 en beneficio del mercader Francisco de Esplugas por 600 sueldos³⁹, o la más modesta de 200 sueldos a favor de Bernardo de Mur, vicario de Santo Domingo, en el año 1560⁴⁰. Más evidente es el caso de los 1.100 sueldos que en 1562 le adjudicaba el pintor Francisco Martínez, con presencia de Pietro Morone⁴¹. Otro tanto cabe aventurar de la comanda que Juan suscribió en compañía de Gonzalo de Villapedroche en 1573 a favor de Marcial de Sayas, seguida de otra entre el escultor y el prior de los dominicos por la suma de 320 sueldos⁴². De este modo, tan sólo hay noticia cierta de siete trabajos, distribuidos a lo largo de más de tres décadas, de quien fuera uno de los más señalados escultores del Segundo Renacimiento.

Su trayectoria principia en noviembre de 1547, cuando Juan Romero, chantre de Nuestra Señora de La Peña, le encomienda la talla de una nueva mazonería y otros complementos para el desaparecido retablo de la Visitación de la iglesia conventual de San Benito de Calatayud —doc. n.º 14—. La capitulación se acompaña de una cuidada traza de la obra.

Con anterioridad a mayo de 1551 estaba a su cargo la ejecución del retablo mayor de la parroquia de San Martín de Sisamón. Por entonces adquiere el compromiso de concluirlo en un año bajo pena de 3.000 sueldos —doc. n.º 17—. El acto público en el que así lo manifiesta fue testificado a raíz de la adjudicación del dorado y policromía del mueble al pintor Juan Catalán⁴³. Del conjunto renacentista se conservan ocho relieves con temas marianos y de la Pasión junto a varias figuras que parecen proceder de entrecalles, acomodados en la actual fábrica barroca, y el sagrario —con la policromía original—, instalado en un retablo lateral, a la parte de la Epístola.

El 13-VIII-1555 contrató en compañía de Pedro Moreto el retablo mayor de Ibdes⁴⁴. Tras la muerte del imaginero de Zaragoza el concejo de la localidad negoció un nuevo concierto con Salamanca en enero de 1556 para que éste lo afrontara en solitario. Según lo consignado en la primera capi-

³⁹ A.H.P.C., Jerónimo Gómez, 1553, s. f., (Calatayud, 7-II-1553).

⁴⁰ A.H.P.C., Jerónimo Azaila, 1560, s. f., (Calatayud, 12-IX-1560).

⁴¹ A.H.P.C., Francisco Díaz, 1562, s. f., (Calatayud, 9-VII-1562). Salamanca vendió la comanda al mercader bilbilitano Pedro López de Lerga (*ibidem*, s. f., varios docs.) (Calatayud, 29-VIII-1562), quien reclamó el importe al pintor (*ibidem*, s. f.) (Calatayud, 19-IX-1562).

⁴² A.H.P.C., Gaspar López, 1573, s. f., dos docs., (Calatayud, 4-XII-1563).

⁴³ A.H.P.C., Jerónimo Azaila, 1551, s. f., (Calatayud, 23-V-1551).

⁴⁴ Siete días antes de la firma del contrato en Ibdes, hallándose en Zaragoza, Juan de Salamanca reconocía una obligación de 1.400 sueldos hacia Pedro Moreto (A.H.P.Z., Martín Sánchez del Castellar, 1555, ff. 242 v.-243) (Zaragoza, 6-VIII-1555). El documento fue cancelado, aunque el notario no consignó en qué fecha.

culación, los escultores habían de finalizarlo en el período de un año y medio para que pudiera ser policromado por Pietro Morone y Juan Catalán. El artífice bilbilitano cumplió con los plazos, pues lo asentó en blanco en 1557⁴⁵. Esta obra, junto a sus magníficas puertas y su exquisita policromía, constituye uno de los más notables conjuntos conservados del tercer cuarto del siglo XVI en Aragón.

Hasta diez años después no volvemos a retomar las huellas de las actividades artísticas de Juan Martín. En 1567 se obliga a confeccionar un pequeño retablo del Calvario en Calatayud para Lope Berdejo —doc. n.º 63—. Al no especificar el texto contractual el destino de la pieza es imposible averiguar si todavía subsiste.

Su última actuación localizada en la capital del arcedianado tendrá por escenario el convento de San Pedro Mártir, donde procederá a la renovación del mobiliario de la sacristía mayor, ajustado en 1574 por 100 ducados. Por este precio habría de construir cinco cuerpos de cajoneras y tres armarios. En las puertas de estos últimos esculpiría otros tantos relieves de San Pedro Mártir, Santo Domingo y San Antonino —doc. n.º 90—. También en esta ocasión incluyó un bosquejo con la traza de los calajes, de dibujo menos cuidado que la muestra del retablo de la Visitación⁴⁶.

Entre la primavera de 1578 y la fecha de su deceso, acontecido en el otoño de 1580, trasladó su residencia a Valtierra para hacer frente a la realización del retablo mayor de la iglesia parroquial, monumental máquina que quedaría inconclusa a su muerte y cuya dirección pasaría a manos de diversos maestros entre 1590 y 1595 hasta su definitiva terminación⁴⁷.

El concejo y habitantes de Valtierra acordaron delegar en varias personas la negociación el día 31-v-1577, firmándose el pertinente contrato con Juan Martín de Salamanca el 21-ix-1577 —doc. n.º 96—. Unas jornadas después llegaba una provisión del vicario general del Obispado de Pamplona poniendo en conocimiento de los de Valtierra que el ensamblador pamplonica Blas de Arbizu estaba dispuesto a hacerlo en condiciones económicas más ventajosas para la villa. Este hecho desencadenó una agria disputa no resuelta hasta el 2-iii-1578. Previa fijación de un pliego de condiciones —doc. n.º 100—, la obra se subastó por el sistema de remate de candela con participación de Salamanca, Arbizu y Bernal Gabadí, que se quedó con ella. Tras oscuras maniobras, dos días más tarde Gabadí renunciaría en beneficio de nuestro escultor. Será entonces cuando principie la historia de la crección de este gran conjunto del que, no obstante, ya se había asentado el sagrario.

⁴⁵ MORENO DEL RINCÓN, E. B., 1969, p. 794.

⁴⁶ Un mes después recibía 720 sueldos en parte de pago de sus honorarios (A.H.P.C., Agustín López, 1570-1575, s. f.) (Calatayud, 3-II-1574).

⁴⁷ BIURRUN SOTIL, T., 1935, pp. 209-225; ZAPATERO PÉREZ, F., 1972, pp. 124-142.

Cuando Juan falleció en noviembre de 1580 ya estaba asentado el sota-banco y el banco con el sagrario. Además, la mayor parte de los elementos arquitectónicos del primer y segundo pisos del cuerpo aguardaban a punto en su taller, tal y como detallan las dos tasaciones efectuadas. El 9-XII-1580 los primeros peritos, Juan de Anchieta y Pedro López de Gámiz, estimaron lo obrado en 2.400 ducados⁴⁸. Los de Valtierra consideraron la suma excesiva, por lo que el 9-X-1581 Pedro de Arbuló y Diego de Marquina efectuaron una segunda valoración que alcanzó los 2.260 ducados, precio finalmente aceptado por las partes⁴⁹. La liquidación de los honorarios de nuestro escultor obligó a su viuda a mantener unas complejas negociaciones con los pagadores, no culminadas hasta 1582. A continuación María González pasaría cuentas con los micembros del taller⁵⁰, que cobraron en los meses siguientes.

Durante su permanencia en Valtierra Juan de Salamanca fue requerido en Tudela para algunos cometidos de índole menor. Así, los parroquianos del Salvador le encargaron la traza para un retablo de Santa Catalina que había de realizar Bernal Gabadí y que más tarde peritaría Francisco Villalpando, criado del maestro bilbilitano⁵¹. Junto a su colega Jerónimo Nogueras y en presencia del pintor Pedro Pertús tasaría la peana ensamblada por Gabadí para el busto procesional de Santa Catalina de la parroquia de San Nicolás⁵² de la capital de la Ribera.

No es tarea fácil aventurar una valoración artística de Juan Martín de Salamanca. Los conjuntos salidos de su obrador obedecen a postulados formales heterogéneos y acusan la intervención de numerosas manos. A partir de la rica documentación del retablo de Valtierra se puede afirmar que en la mayoría de los casos se limitó a concebir y coordinar la marcha de los proyectos que se le confiaban, cediendo su ejecución material a los ensambladores, entalladores e imagineros a su servicio, y otorgando bastante libertad de acción a sus colaboradores —de modo especial a los autores de las figuras y relieves escultóricos—. Todo indica que Juan, excelente dibujante, ideaba y trazaba las obras, siendo su implicación en las fases manuales del trabajo menos importante⁵³.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 134-136.

⁴⁹ BIURRUN SOTIL, T., 1935, p. 214.

⁵⁰ A.M.Td., Sección de Protocolos, Pedro de Mesa, notario de Valtierra, 1582, n.º 150, (Valtierra, 2-V-1582); A.P.V., Expediente del retablo mayor, doc. n.º 4, cuadernillo s. f., (Valtierra, 29-IV-1582 y 5-VI-1584).

⁵¹ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 106-107, docs. VI y VII.

⁵² *Ibidem*, pp. 103-104, docs. II y III.

⁵³ Otras noticias sobre Juan Martín de Salamanca del A.H.P.C. en: Jerónimo Gómez, 1552, s. f., (Calatayud, 20-VI-1552); Jerónimo Gómez, 1553, s. f., (Calatayud, 4-IX-1553); Jerónimo Gómez, 1556, s. f., (Calatayud, 3-IV-1556); Francisco Díaz, 1565-1566, s. f., (Calatayud, 15-II y 26-V-1566); Gaspar López, 1566, s. f., (Calatayud, 10-V-1566).

Su capacidad de evolución hacia los postulados romanistas, tal vez favorecida por una estancia en Valladolid en 1572 que le habría permitido participar en dicho año en la tasación del retablo de Santa Clara de Brieviesca⁵⁴, le ayudaría a concebir en Valtierra una espectacular máquina que avanza muchas de las características de la nueva estética clasicista a la par que explicaría la presencia de los mirandeses Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina como tasadores de esta máquina por parte de María González. Este hecho, sin paralelos entre sus colegas aragoneses, constituye un argumento definitivo a la hora de atribuirle la realización en compañía del pintor Pietro Morone (+1577) del interesantísimo retablo de Nuestra Señora de Ibdes⁵⁵ (ca.1576-1577).

⁵⁴ SANZ GARCÍA, J., 1934, p. 144.

⁵⁵ Su iconografía no coincide con ninguno de los tres grupos de misterios del Rosario, pero puede identificarse con el perteneciente a la cofradía de esta devoción fundada en Ibdes el 27-III-1576 (A.D.T., Fondo de San Miguel de Ibdes, Libro de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, s. f., [ordinaciones de la cofradía]), pues es el único retablo existente en el templo que se ajusta al descrito como de la Virgen del Rosario en una visita pastoral de 1607 (A.E.T., Visitas Pastorales, Visita al arcedianado de Calatayud de 1607, s. f.) (Ibdes, 9-XI-1607).

MORA, Jerónimo de
(doc.1547, 1559-1572, +1572)

Jerónimo de Mora

Nacido en Zaragoza ca.1535, a tenor de la información reunida su trayectoria profesional se habría desarrollado de forma ininterrumpida en la capital aragonesa desde 1559, falleciendo en ella el 7-XII-1572 sin llegar a disponer testamento¹. No parece arriesgado identificarle con uno de los hijos del matrimonio constituido por el fustero Ramón de Mora y María Navarro, quien los cita en un testamento de 1547². En consecuencia, cabe apuntar la hipótesis de un primer aprendizaje junto a su padre ampliado en los años iniciales de la década de 1550 bajo la supervisión de alguno de los artífices radicados en la capital aragonesa.

Casó en fecha sin precisar con María López de Sagastizábal. Con ella tuvo al menos cuatro hijos: Esperanza —desposada con el fustero Juan Vélez—, Isabel, Pedro y Jerónimo, tal vez el destacado pintor homónimo del final de la centuria³. Todos ellos figuran tanto en las últimas voluntades que María formuló en abril de 1579⁴ como en el reparto de la menguada herencia, legalizado por sus albaceas en octubre⁵.

Cabeza visible del principal taller de arquitecturas para retablos activo en la Zaragoza de la séptima década tanto por el número de obras aceptadas como por la calidad de las mismas resulta, no obstante, complicado determinar la naturaleza exacta de su cualificación profesional. No faltan documentos que designan a Jerónimo como imaginero⁶ y son abundantes

¹ A 7 [XII-1572] *muio Jerónimo de Mora al Coso, ab intestato. Ordenose sobre el cuerpo en cient sueldos. Enterrose en San Francisco. Fianza mase Joan de Rutia* (A.P.S.G.Z., Libro I de Defunciones, 1563-1599, f. 213). La más reciente biografía de este maestro en CRIADO MAINAR, J., 1993 (V), pp. 232-236.

² A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1547, ff. 293-294, (Zaragoza, 18-XI-1547). Ramón de Mora seguía en activo en 1553 (A.P.S.P.Z., Libro de obrería de 1553, f. 16 v.).

³ El matrimonio de Esperanza es reseñado por SAN VICENTE PINO, Á., 1981, pp. 56-57. Jerónimo recibió las aguas bautismales el 16-XII-1565 (A.P.S.G.Z., Libro I de Bautismos, 1563-1599, f. 13 v.).

⁴ A.H.P.Z., Mateo Solórzano, 1579, ff. 296-298, (Zaragoza, 1-IV-1579). María falleció el 8-IV-1579, en las casas del carpintero Francisco de Arruria (A.P.S.G.Z., Libro I de Defunciones, 1563-1599, f. 223).

⁵ A.H.P.Z., Martín Español, 1579-1580, ff. 511 v.- 513 v., (Zaragoza, 6-X-1579).

⁶ A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1562, ff. 46 v.-47 v., (Zaragoza, 28-I-1562); A.H.P.H., Martín Alayeto, notario de Almudévar, 1565-1571, f. 487 v., (Almudévar, 8-XI-1568).

los que lo presentan como entallador⁷ o mazonero⁸, circunstancia que no impide que en un buen número de veces aparezca como fustero⁹, carpintero¹⁰ y ensamblador¹¹.

El contrato redactado en 1570 para la construcción del retablo mayor de la iglesia jesuítica de Zaragoza no permite albergar dudas respecto a que sus habilidades como imaginero no merecían alta estima. De otra parte, las esculturas y relieves del retablo del Rosario de Almudévar, su más destacado encargo de bulto conservado, las realizó Gaspar Ferrer. Las fuentes ratifican que en casos como el de la localidad oscense o el constituido por los retablos de Caspe y Monzón efectuó el ensamblaje pero no puso mano en las labores de talla. El análisis de la personalidad de Mora no puede pasar por alto el notable papel que cumplió su obrador, que tomó no menos de dieciocho encargos en tan sólo trece años de actividad.

Sus aprendices y colaboradores identificados componen una lista reducida que inaugura Domingo de Astiría, natural de Gabiría, en Guipúzcoa, a quien contrata en Calatayud para tres años¹². En 1562 ingresa en la casa Beltrán de Uztárroz para un cuatricenio que quedó suspendido el 11-XI-1563¹³. En cambio Gaspar Garcés, admitido en abril de 1569, cumplió de forma escrupulosa los tres años previstos, pues las partes rescindieron la relación en junio de 1572¹⁴. Al último aprendiz, Juan de Épila, hijo del sastre Pedro de Épila, vecino de esta localidad, la muerte de su patrón le impediría consumir los seis años de adiestramiento previstos¹⁵.

Entre los colaboradores de Mora hay que citar a Diego de Orea, con quien compartió varias empresas. Tras llegar a Zaragoza en 1559, el grana-

⁷ A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1561, ff. 225 v.-226. (Zaragoza, 11-V-1561); Jerónimo Arnedo, 1564, f. 1.349 v., (Zaragoza, 8-XI-1564); Jerónimo Arnedo, 1567, ff. 59-59 v., 236 v.-237, 277-278 y 300 v.-301, (Zaragoza, 14-II, 10-VI, 2-VII y 16-VII-1567).

⁸ A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1569, f. 69, (Zaragoza, 2-I-1569); Pedro López, 1572, ff. 197-198 v., (Zaragoza, 14-II-1572).

⁹ A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1563, ff. 123 v.-126, (Zaragoza, 14-II-1563); Jerónimo Arnedo, 1566, ff. 487 v.-488, (Zaragoza, 11-XI-1566); Miguel Español, 1570, ff. 985 v.-986, (Zaragoza, 4-IX-1570).

¹⁰ A.I.P.Z., Miguel Español, 1569, ff. 12-13 v., (Zaragoza, 31-XII-1568); Miguel Español, 1572, ff. 1.154 v.-1.155, (Zaragoza, 10-X-1572).

¹¹ A.H.P.Z., Miguel Español, 1569, ff. 289 v.-292, (Zaragoza, 10-III-1569); Mateo Solórzano, 1572, f. 254 v., (Zaragoza, 10-IV-1572).

¹² Domingo se obligó a Jerónimo como seguridad de la carta de aprendizaje en una comanda de 400 sueldos. Asistió a las firmas el fustero Diego de Orea (A.H.P.C., Gaspar López, 1559, s. f.) (Calatayud, 30-VI-1559).

¹³ Actúa como testigo Diego de Orea (A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1562, ff. 82-83) (Zaragoza, 17-II-1562). Uztárroz, calificado ya de entallador, figura como testigo en un acto otorgado por Mora (A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1563, ff. 210-210 v.) (Zaragoza, 10-V-1563).

¹⁴ Era hijo del infanzón alcañizano Pedro Garcés. Comparece como testigo el pintor Martín de Tapia (A.H.P.Z., Miguel Español, 1569, ff. 416-417 v.) (Zaragoza, 8-IV-1569).

¹⁵ A.H.P.Z., Miguel Español, 1571, ff. 1.082-1.083, (Zaragoza, 27-X-1571).

dino debió acomodarse en un primer momento en su obrador. En octubre de 1559 Jaques Rigalte y Domingo Bicrto, veedores de la cofradía de la Transfiguración, desposeyeron a ambos de su herramienta¹⁶, lo que hace pensar que por entonces Orca no había pasado el pertinente examen de capacitación gremial.

Por las mismas fechas debió contar a su lado con el mazonero Juan de Baya, colaborador de Juan Martín de Salamanca en Ibdes (1555-1557). Baya presenció el mencionado acto de ejecución de la herramienta de Mora y Orea y salió como fiador de Jerónimo en el acuerdo con los obreros de la parroquia de San Pablo en abril de 1561 para la instalación del monumento pascual —doc. n.º 44—. A partir de septiembre de ese año, quizás desde unos meses antes, se desenvuelve en solitario.

En febrero de 1562 Mora pagaba 220 sueldos al carpintero Miguel Ibáñez en satisfacción de los servicios que le había prestado¹⁷. Una esclarecedora acta notarial datada en 1569 da cuenta de las agresiones mutuas que los entalladores Cristóbal de Espinosa y Juan de Landerre, antiguo colaborador de Nicolás de Lobato¹⁸, se habían infringido en las casas de nuestro artífice, en las que, a la sazón, debían trabajar¹⁹.

El caso más interesante es el constituido por Gaspar Ferrer, mazonero e imaginero documentado en Zaragoza ya en 1567 pero que no actuará como profesional independiente hasta la primavera de 1570. La ausencia de noticias sobre el artífice hasta que en mayo de 1569 contraiga nupcias se explica por el hecho de que durante este período residiría en Almudévar²⁰, ocupado en la talla de la mazonería e imaginería del retablo de Nuestra Señora del Rosario, obra ajustada a fines de 1567 con Mora y Diego de San Martín. En la tasación efectuada por Tomás Peliguet en 1571 consta que Mora tan sólo había atendido al ensamblaje mientras que Ferrer corrió con los otros cometidos —doc. n.º 81.

También trabó relación con el gran escultor Juan de Anchieta durante su estancia en Zaragoza. Mora le respaldó como fianza en la capitulación de la imaginería del retablo de la capilla de San Miguel de la Seo en julio

¹⁶ Citado por MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), p. 40, nota n.º 2; publicado por CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 74-75, doc. n.º 24.

¹⁷ A continuación Ibáñez se obliga a Mora en una comanda por el mismo importe, cancelada a 3-III-1562 (A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1562, ff. 67 v.-68) (Zaragoza, 11-II-1562). Un *Miguel, criado de Jerónimo Mora* es citado ya en las cuentas parroquiales de San Pablo de 1561 con motivo de la instalación del monumento (A.P.S.P.Z., Libro de obretía de 1561, f. 7 v.).

¹⁸ Juan de Landerre, natural de la villa de Rexil y de presente en Zaragoza, se firma como aprendiz de Nicolás de Lobato por cinco años a contar del 1-IX-1546. Le satisfará 5 ducados de soldada (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1546, ff. 275 v.-276) (Zaragoza, 30-IX-1546).

¹⁹ A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1569, ff. 542 v.-545 v., (Zaragoza, 13-VII-1569).

²⁰ A fines de 1568 lo encontramos viviendo allí y calificándose de imaginero (A.H.P.H., Martín Alayeto, notario de Almudévar, 1565-1571, ff. 662-664) (Almudévar, 20-XII-1568).

de 1570 —doc. n.º 75—. No extraña, pues, que cuando a finales del mismo año el mazonero ajustara el retablo mayor de la iglesia de la Compañía se le exigiera que las esculturas de bulto las tallara Anchieta.

En consonancia con la orientación conferida por Mora a su taller, mantuvo relaciones muy estrechas con casi todos los pintores zaragozanos importantes del momento. De su botiga salieron las mazonerías de algunos de los mejores conjuntos debidos a Jerónimo Vallejo, Pietro Morone o Martín de Tapia. Incluso contrató retablos enteramente de escultura, como los de Nuestra Señora de Encinacorba o del Rosario de Almudévar, a través o en compañía de pintores.

De hecho, Mora entra en el panorama artístico de la mano de Jerónimo Vallejo, que en 1559 le confía el ensamblaje de dos retablos que fr. Domingo Cubcles, obispo de Malta, deseaba instalar en sendas capillas en Caspe y Monzón²¹. De acuerdo con lo negociado, Mora no estaba obligado a efectuar las labores de talla, cedidas meses después a Diego de Orea en presencia del pintor²². Tanto el retablo del Rosario de Caspe como el del Nacimiento de Monzón han desaparecido, si bien del segundo se conocen varias fotografías antiguas²³.

En 1561 los obreros de San Pablo le encomendaban el montaje y desmontaje del monumento pascual de la parroquia durante diez años, así como las atenciones precisas para su perfecto mantenimiento —doc. n.º 44—. La nota de cancelación consignada al margen el 24-IV-1570 certifica que el acuerdo se cumplió de manera escrupulosa.

Un año después capitula en compañía de Orea una peana procesional que Jerónimo Vallejo y el bordador Agustín Álvarez habían de supervisar²⁴. En ella se transportaría el busto relicario de San Hermenegildo que los plateros Juan de Orona y Jerónimo Lamata cincelaban para el arzobispo Hernando de Aragón y que había de custodiarse en el tesoro de la metropolitana.

En 1562 Pedro Carnicer encargaba la edificación de la capilla de Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes, en el claustro de Nuestra Señora del Pilar, a Juan del Camino²⁵. El recinto fue dotado de un retablo de pincel trazado y ejecutado por Pietro Morone —doc. n.º 48—, responsabilizándose Mora de su ensamblaje y talla —doc. n.º 47.

²¹ Documento publicado parcialmente por ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 29-30; transcrito en su integridad por CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 74-76, doc. n.º 10.

²² *Ibidem*, pp. 76-77, doc. n.º 11.

²³ Una de conjunto fue publicada por ABIZANDA BROTO, M., 1932, s. p. Existe otra de la tabla titular en el Archivo Mas de Barcelona, negativo C-19.360, datada en 1917.

²⁴ Documento citado por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 51, nota n.º 92; su texto publicado por SAN VICENTE PINO, A., 1991, pp. 104-105, doc. n.º 88.

²⁵ A.H.P.Z., Juan de Gurrea, 1562, ff. 174-175 y uno s. f., (Zaragoza, 2-VII-1562).

La más temprana mención que sitúa al mazonero Guillem Salbán en la ciudad del Ebro remonta a los primeros días de 1563, cuando el insular se veía en la obligación de traspasar a Jerónimo de Mora la talla de veinte pequeñas imágenes por no haber sido examinado y, en consecuencia, carecer de la oportuna licencia gremial para trabajar en Zaragoza²⁶.

El pequeño retablo escultórico de Nuestra Señora de Encinacorba es la creación más antigua de Mora que pervive. La pieza, que le fue encargada por el pintor Juan de Ainzón en febrero de 1563²⁷, ya había sido concluida para abril del año siguiente²⁸, aunque su pago se dilató hasta octubre de 1565. Su liquidación económica coincidió con la de una imagen procesional de la Virgen del Rosario con su peana que Jerónimo había facilitado para La Almunia de Doña Godina²⁹.

En 1566 aceptó construir un retablo de Nuestra Señora para el monasterio del Carmen de Zaragoza, según la traza y capitulación que los conventuales habían suscrito con el pintor Juan de Tapia; llegada la hora de su instalación resultó pequeño, por lo que se le solicitó otro nuevo en 1568³⁰. El conjunto desechado quedó en poder de Mora, que lo reutilizaría en el de Nuestra Señora de la Piedad de Ejulve. Este último, que al igual que el de los carmelitas ha desaparecido, se lo encomendó en 1569 el pintor Martín de Tapia³¹.

También a instancias de Tapia realizaría Mora la arquitectura e imagen titular del retablo mayor de Perdiguera, una de las obras más interesantes salidas de los talleres de Zaragoza en los años sesenta. Jerónimo firmó sendas capitulaciones con el pintor en 1565 y 1566, habiendo concluido ya su labor para el 11-VII-1567³². El día de la liquidación de este mueble, el mazonero otorgó una carta pública ante el mismo notario por la que reconocía estar labrando la parte lúnea del retablo de Nuestra Señora del Rosario de Arándiga³³, un bello conjunto felizmente conservado.

En octubre de 1567 contrataba en compañía del pintor Diego de San Martín un retablo de escultura para la cofradía del Rosario de Almudévar.

²⁶ HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 183-184, doc. n.º 60.

²⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 112, doc. n.º 95.

²⁸ A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1564, f. 226, (Zaragoza, 10-VI-1564).

²⁹ MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 222, docs. núms. 130 y 131.

³⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 132-133, doc. n.º 110, y pp. 145-146, doc. n.º 126.

³¹ Documento avanzado por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 50, nota n.º 91; publicado por MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 413-414, doc. n.º 454.

³² *Ibidem*, pp. 407-410, doc. n.º 449 [contrato global del retablo], pp. 412-413, doc. n.º 453 [cancelación], y pp. 410-411, docs. núms. 450-451 [contratos de la mazonería].

³³ *Ibidem*, pp. 410-411, doc. n.º 451, y p. 412, doc. n.º 452.

Pese a haberse perdido el escrito original³⁴, la tasación formulada en 1571 por Tomás Peliguet da cuenta de que nuestro artífice sólo efectuó el ensamblaje, correspondiendo la talla y la composición de sus esculturas y relieves a Gaspar Ferrer³⁵ mientras que San Martín había cedido la policromía, esgrafiado y las decoraciones a punta de pincel a Pedro Ballebrera —doc. n.º 81—. Debieron surgir diferencias entre los escultores y el concejo, puesto que en 1572 Domingo Segura llevó a cabo un segundo peritaje de la parte lúnea otorgando más valor al trabajo de Mora y Ferrer —doc. n.º 84.

La limitada participación de Jerónimo en esta pieza se explica, al menos en parte, por la acumulación de demanda vivida por esos años en su taller. A los citados retablos de Perdiguera, Arándiga y Almudévar hay que añadir el mayor del monasterio de San Francisco de Zaragoza, una máquina espectacular que Mora y el italiano Pietro Morone levantaron a partir de 1567 bajo el patrocinio de Juana de Toledo³⁶, condesa de Aranda. Tras su conclusión, el mazonero suscribiría un segundo convenio en 1571 para *ayudar o crecer el retablo que esta sentado en la capilla mayor*³⁷. Poco después se decidió construir una cripta en el mismo emplazamiento que obligó a desmontar el flamante conjunto³⁸. Doña Juana solicitó a Mora otro retablo para el subterráneo en diciembre de 1571³⁹.

Mora y Morone aún contribuirían a la dotación artística de la iglesia de los menores con otro retablo. Por cuenta de Juan de Lanuza, justicia de Aragón, erigieron en 1570 el de la capilla de la Trinidad, un mueble de proporciones notables en el que las esculturas de bulto redondo alternaban con los tableros de pincel⁴⁰. Hay que lamentar la desaparición de estas tres piezas —el retablo mayor fue desmantelado ya en el siglo XVIII, como indica Faustino CASAMAYOR⁴¹— que de haber sobrevivido resultarían capitales para el conocimiento de la plástica zaragozana de los críticos años atravesados por los talleres de la ciudad en torno a 1570, coincidiendo con la llegada del escultor Juan de Anchieta a tierras aragonesas.

³⁴ La fecha del mismo la proporciona el texto de su primera tasación. Antes Mora había recibido 2.000 sueldos como parte del precio (A.H.P.H., Martín Alayeto, notario de Almudévar, 1565-1571, f. 487 v.) (Almudévar, 8-XI-1568).

³⁵ El 10-IV-1572, antes de la segunda visura, Mora satisfizo a Ferrer 3.140 sueldos en parte de pago de sus haberes (SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 211, doc. n.º 174).

³⁶ El contrato con Mora fue publicado parcialmente por ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 51-52; de forma íntegra por SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 143-144, doc. n.º 123. Las capitulaciones de la parte pictórica en ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 46-48.

³⁷ Publicado en parte por *ibidem*, pp. 52-53; en su totalidad por SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 195, doc. n.º 160.

³⁸ *Ibidem*, pp. 201-202, doc. n.º 163.

³⁹ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 53-55.

⁴⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 176-177, doc. n.º 148.

⁴¹ CASAMAYOR, F., 1991, pp. 107-113, n.º 127.

El libro de obrería de la parroquia de San Pablo de Zaragoza de 1568 nos informa de que en ese año Mora y sus criados trabajaron en *los calaxes, altar y almarios de la sacristía*⁴², mobiliario desaparecido cuando en época barroca se remodeló la dependencia.

En las postrimerías de 1570 Mora comprometía la que pudo haber sido una de las empresas cumbres de su carrera: la erección del retablo mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús⁴³. Pero el retraso de las obras del templo impidió que se llevara a término la monumental máquina proyectada para su capilla mayor, pospuesta hasta la década de 1590⁴⁴. Como ya señalamos antes, los promotores descaban alcanzar los mejores resultados posibles, por lo que le impusieron que las esculturas principales fueran *de mano de Joan de Anchieta, ymaginario, y en caso que moriese o se fuere, sea otro a contento del padre rector del colegio*.

El último encargo documentado del artista iba a ser una peana para la cofradía de San Blas de Báguena, ajustada el 18-III-1572 —doc. n.º 82—. Como ya hemos visto, Mora falleció el 7-XII-1572, razón por la cual el 15-II-1573 los cofrades de San Blas se vieron forzados a recurrir a Juan Rigalte para que éste culminara el quehacer que el deceso de su colega había interrumpido⁴⁵.

En Jerónimo de Mora encuentran su mejor exponente los cambios introducidos en la escultura aragonesa por la segunda generación de artífices del Segundo Renacimiento. Los retablos salidos de su obrador ilustran el proceso de actualización de las arquitecturas aragonesas patente a partir de 1560, a la par que consagran el uso de un rico repertorio ornamental de naturaleza belifontiana llamado a sustituir al característico de la primera mitad del siglo. A todo ello une maestre Jerónimo unas notables dotes técnicas, evidentes tanto en las armoniosas proporciones de sus mazonerías como en la calidad de la talla que las reviste. Ya se ha hecho alusión a que estas virtudes no son extensibles a las mucho más conservadoras imágenes y relieves alojados en sus retablos. En todo caso, la pérdida de todos los trabajos posteriores a 1570 imposibilita valorar su respuesta frente a la nueva estética de corte romanista introducida por Juan de Anchieta, con quien mantuvo estrechas relaciones a nivel personal.

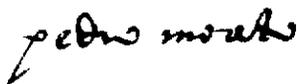
⁴² A.P.S.P.Z., Libro de obrería de 1568, ff. 28-31 v.

⁴³ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 188-191, doc. n.º 156.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 517-520, doc. n.º 425; BORRÁS GUALIS, G. M., 1980, pp. 22-25, doc. n.º 1.

⁴⁵ Documento registrado por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 50, nota n.º 91; transcrito por MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUEVA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 67-68, doc. n.º 10.

MORETO, Pedro
(nac.1530, doc.1544-1555, +1555)



Pedro, hijo del gran artista florentino Juan de Moreto y de María San Juan, nació en 1530, con seguridad en la ciudad del Ebro, donde llegaría a ser en pocos años el más conspicuo representante de la primera generación de maestros del Segundo Renacimiento escultórico. Su prematura desaparición, acaecida entre el 11-x-1555 —fecha de su testamento— y el 22-x-1555, truncó una prometedora carrera a la par que privó al foco aragonés del que por entonces era su creador mejor dotado¹.

Su adiestramiento básico tuvo por escenario el taller paterno, tal y como manifiesta su obra, de gran calidad pero marcada por un retardatario aire cuatrocentista de raíces toscano-lombardas. No obstante, de conformidad con los usos gremiales, Juan lo colocó como aprendiz de otro maestro, el imaginero Juan Pérez Vizcaíno. En diciembre de 1544 se testificó la preceptiva firma de mozo por la que Pedro Moreto ingresaba en el obrador para un período de seis años cuando tan sólo contaba con catorce de edad². No hay que pasar por alto que este suceso tenía lugar poco después del fallecimiento de María San Juan³. Tampoco tardaría en morir el gran arquitecto de retablos. En su testamento, redactado el 18-IV-1547, dispuso que se entregara a Pedro *toda la ferramienta, y papeles y muestras del dicho mi officio, para que haga dellos a su propia voluntad, no sin rogarle que sirviera bien y lealmente al honorable Joan Vizcayno, su amo, con quien [e]sta firmado*⁴.

Cumplidos los seis años de aprendizaje previstos y completa ya su formación, Catalina de Heredia, su madrastra, le entregó por mediación de Vizcaíno las berramientas que le había legado su padre⁵. Su trayectoria como maestro independiente debió iniciarse de forma inmediata.

¹ Una reciente biografía de este personaje en SERRANO GRACIA, R., 1993 (III), pp. 250-251.

² Dato avanzado por SARRIÁ ABADÍA, F., *et al.*, 1989, p. 103, cuadro 1, nº 33; publicado en HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 154-155, doc. nº 17.

³ SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, p. 258.

⁴ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 15-16, doc. nº 6; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 156-157, doc. nº 21.

⁵ La entrega tuvo lugar el 12-III-1551 (ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), p. 262).

No hay ningún género de dudas respecto a que la principal ocupación profesional del menor de los Moreto fue la de imaginero. Para dominar este arte se ajustó con Juan Pérez, un artífice que cultivó casi en exclusiva esta faceta. No faltan referencias que lo califiquen de mazonero⁶ o entallador⁷, pero en casi todos sus compromisos se reservó la ejecución de los relieves e imágenes de bulto, aunque su mano se descubre también en las labores de talla de las partes arquitectónicas de sus obras conservadas. Pedro fue un escultor educado en la tradición de las décadas precedentes pero, desde luego, capaz de adaptarse a los cambios que en los años centrales de la centuria se empezaban a generalizar en los mecanismos de contratación de piezas artísticas.

Hasta el momento carecemos de datos que permitan aventurar la ubicación de su taller. Tampoco se le conoce ningún discípulo en sus casi seis años de actividad independiente. No obstante, parece imposible que no los empleara dada la enorme envergadura de los encargos que recibió y la notable celeridad con que les dio cumplimiento, aun sin menoscabo del alto grado de aportación personal que denotan las dos obras que sobreviven. Quizás entre sus colaboradores estuviera el mazonero e imaginero Francisco Ortigosa, que en 1553 se comprometió a tallar la arquitectura del retablo de San Benito de la Seo⁸ y que asistió como testigo a la legitimación de las últimas voluntades de nuestro artista.

Pedro Moreto mantuvo contactos profesionales, y aun personales, muy estrechos con Juan Vizcaíno. Mientras permaneció bajo su disciplina participó en las obras ajustadas por Juan, a quien a buen seguro sirvió a plena satisfacción, y cuando dispuso su último testamento designó como albaceas a su maestro y al mercader Miguel Dalmao. No menos intensas debieron ser sus relaciones con Bernardo Pérez, antiguo ayudante —como el propio Vizcaíno— de Gabriel Joly⁹. Junto a él figura asociado tanto al retablo de El Castellar como a la fase previa a la negociación del retablo mayor de Ibdes, proyecto que, paradójicamente, acabaría enemistándoles.

Su principal compromiso, el retablo de San Bernardo, le fue propiciado por la sutil inteligencia artística del pintor Jerónimo Vallejo, que acertó de forma plena con tan lúcida elección. Juan Catalán compartía con su prestigioso colega la estima por el arte de Moreto, razón que le llevó a solicitar su concurso para la talla de la imaginería de los retablos mayores de Ibdes y Almudévar, obras en las que el destino le impediría participar.

⁶ Pedro Moreto, mazonero, y Juan de Lartiga, armero, habitantes en Zaragoza, nombran árbitros para dirimir sus diferencias a sus convecinos Francisco Arañón, escribano, y Juan Martínez, pintor (A.H.P.Z., Miguel Uncastillo, 1547, ff. 312 v.-313) (Zaragoza, 6-v-1547).

⁷ A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1555, f. 242, (Zaragoza, 5-III-1555).

⁸ Por encargo de Jerónimo Vallejo (CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 67-68, doc. n.º 5).

⁹ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 150, docs. núms. 8 y 9.

Durante los años en que Pedro Moreto permaneció junto a Juan Pérez cooperó, como era lógico, en los trabajos que llegaban al obrador. Las fuentes notariales demuestran que para diciembre de 1549 había hecho la imaginería de un retablo —por desgracia perdido— en El Castellar que maestre Juan tenía comprometida con Bernardo Pérez¹⁰.

A nivel de hipótesis se puede apuntar la posibilidad de que Pedro ayudara a su patrón en el sepulcro del arzobispo Aragón. Aunque Bernardo Pérez asumió la titularidad de la empresa en septiembre de 1550¹¹, debió de dar paso a otros artífices por cuanto no era un imaginero y carecía de capacidad técnica para afrontar personalmente un reto de estas características. Hay prueba documental de que el cantero Guillaume Brimbeuf se responsabilizó del ensamblaje¹² y de que el entallador Pedro de Zarza labró algunos elementos de la arquitectura¹³, pero no de la intervención de Vizcaíno que, no obstante, actuó como avalista de Bernardo ante el comitente. Además, desde el punto de vista estilístico es incuestionable la contribución del artífice de Murueta al menos en las esculturas del retablo.

Nada sabemos de las andanzas de Pedro Moreto desde que el 12-III-1551 recibe las herramientas paternas y, en consecuencia, alcanza su independencia profesional hasta que el 10-VI-1553 firma como testigo en uno de los acuerdos suscritos para tallar el retablo de San Benito de la Seo¹⁴. Sin duda, este vacío se explica por el hecho de que durante esos dos largos años su atención la monopolizara la sepultura de Lope Marco, abad de Veruela, instalada y conservada en la capilla de San Bernardo del cenobio cisterciense, cuya construcción se había concluido en febrero de 1550¹⁵.

Según los textos publicados por ABIZANDA BROTO, Moreto habría realizado el sepulcro a partir del 16-IV-1558, conforme a los contenidos de una capitulación testificada por el notario de Zaragoza Pedro Moles, contando con la ayuda de Bernardo Pérez para esculpir el yacente, por el que éste cobró en 1560 1.000 sueldos a cumplimiento de los 3.000 pactados ante el escribano de la capital Martín de Blancas¹⁶. Hoy nos consta que Pedro ya había muerto el 22-X-1555 y que Bernardo residía en 1560 en la localidad turolense de Cella¹⁷. Nos ha sido imposible localizar en el Archivo Histó-

¹⁰ Documento registado por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 46, nota nº 77; publicado por HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 162, doc. nº 27.

¹¹ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 163-166.

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

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

¹⁴ CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 66-67, doc. nº 4; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 194, doc. nº 95.

¹⁵ HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 103-104.

¹⁶ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 126-131.

¹⁷ BERGES SORIANO, M., 1959, p. 208.

co de Protocolos de la ciudad el contrato aportado por el erudito zaragozano, pues en el mismo no se custodian registros de ningún notario denominado Pedro Moles de esta fecha. Además, el manual de Martín de Blancas del año 1560 no contiene el finiquito del yacente.

Sea cual sea la explicación de esta curiosa historia, compartimos la opinión del citado historiador respecto a que sólo Pedro Moreto pudo ser el autor de la parte superior de la tumba del abad Marco, puesto que su relación con el retablo de San Bernardo de la metropolitana roza en algunas figuras la más absoluta identidad. También acertó don Manuel en que el yacente y el magnífico relieve con las virtudes teológicas que adorna el frente de la cama pudieron salir de otras manos aunque, a nuestro juicio, mucho más peritas que las de Bernardo Pérez.

Los dos años comprendidos entre octubre de 1553 y la fecha de su muerte los ocupó el escultor en el retablo de la capilla funeraria del arzobispo Hernando de Aragón¹⁸. Dedicada al abad de Claraval, esta estructura de alabastro es, sin duda, una de las creaciones más deslumbrantes de toda la escultura aragonesa del Renacimiento pese a que su concepción plástica responde a arquetipos retardatarios. El ensamblaje y escuadrado de la arquitectura fue cedido el mismo día que se formalizó el contrato de la obra al cantero Juan de Amezcua, que ya había puesto punto final a la labor el 11-IX-1555 al liquidar sus emolumentos¹⁹. Moreto aún trabajaba en el encargo cuando en las postrimerías de junio recibió 4.000 sueldos en parte de los 30.000 pactados²⁰.

El 13-VIII-1555 Pedro se comprometía a realizar la imaginería del retablo mayor de Ibdes²¹. Dos años atrás había constituido una compañía con Juan Catalán y Bernardo Pérez para copar la adjudicación de esta gran máquina, y luego había suscrito un acuerdo con el segundo para repartirse la parte lúnea²². El pacto quedó roto en junio de 1554 a raíz de las desavenencias surgidas entre Moreto y Pérez²³, por lo que éste fue finalmente sustituido por el escultor bilbilitano Juan de Salamanca²⁴. También

¹⁸ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 169-172.

¹⁹ CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 23, nota n^o 33; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 199-200, doc. n^o 99.

²⁰ Este recibo, del 26-VI-1555, es el último conocido y junto a los anotados al margen de la capitulación totalizan 26.000 sueldos (CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 23, nota n^o 33).

²¹ GALIAY SARAÑA, J., 1945, p. 9.

²² SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 54-57, docs. núms. 43 y 44; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 170-172, docs. núms. 41-42.

²³ *Ibidem*, pp. 173-174, docs. núms. 44-46.

²⁴ Siete días antes de la concertación del encargo Salamanca, hallado en Zaragoza, se obligó en 1.400 sueldos a Moreto (A.H.P.Z., Martín Sánchez del Castellar, 1555, ff. 242 v.-243) (Zaragoza, 6-VIII-1555). La comanda fue cancelada, aunque el notario no anotó en qué fecha.

las imágenes y relieves del retablo mayor de Almudévar, a cargo de Catalán, las asumió nuestro artífice, mediante una obligación registrada ante notario el 23-IX-1555²⁵.

En la cumbre de su carrera y cuando, sin ningún género de dudas, con tan solo veinticinco años de edad se había convertido en el escultor más importante y de mayor cotización de Aragón, Pedro Moreto falleció de forma repentina tras hacer testamento el día 11-X-1555²⁶. Su hueco lo cubrirían precisamente los dos escultores que asumieron la continuación de los proyectos que no llegó a materializar: Juan de Salamanca, que se quedó con su parte en el retablo de Ibdes²⁷, y Juan de Liceyre, a quien Catalán traspasó la imaginería de Almudévar²⁸. Sin embargo, la menor estatura artística de Liceyre y el escaso interés que Salamanca demostró por el mercado zaragozano, acabaron sumiendo a los talleres de la capital en una profunda crisis de identidad formal. Tampoco parece ajena al vacío producido por el deceso de maestro Pedro la aparición en Zaragoza en septiembre de 1556 de Arnao de Bruselas, un gran maestro que había completado su etapa formativa en la capital aragonesa y que iba a dejar algunas de sus creaciones más inspiradas en esta ciudad y en el monasterio de Veruela en la recta final de su carrera.

²⁵ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 70, doc. n.º 60; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 176-177, doc. n.º 51.

²⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 70-71, doc. n.º 61.

²⁷ GALLAY SARAÑA, J., 1945, p. 9.

²⁸ Catalán se ajustó con Liceyre a 22-X-1555 (SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 71-72, doc. n.º 62; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 177-178, doc. n.º 52). El día 29 los ejecutores de Moreto restituían a Catalán los 400 sueldos que éste le había adelantado por su labor (*ibidem*, p. 178, doc. n.º 54).

MORONE, Pietro
(doc.1548-1576, +1577)

Pietro morone pintor

Desde que Josepe MARTÍNEZ le consagró unas elogiosas páginas en su tratado de pintura se ha venido considerando a Pietro Morone originario de la ciudad italiana de Siena¹. Sin embargo, esta afirmación no es exacta, dado que en una de sus más tempranas comparecencias notariales en Aragón micer Pietro se declara natural de la ciudad de Piacenza, en el ducado de Milán —doc. n.º 24—. Las fuentes registran su actividad en la Península a partir de 1548, cuando aparece en Barcelona en compañía de su compatriota Pietro Paolo de Montalbergo, y constatan su instalación en Aragón ya en 1551². En este reino había de discurrir la mayor parte de su vida profesional hasta su fallecimiento, acaecido el 24-II-1577 en Calatayud tras ordenar testamento³. Su cuerpo sería enterrado en la capilla del Crucifijo, en la iglesia de San Juan de Vallupié⁴.

Cuando arribó, Morone era un artífice en posesión de un estilo de vanguardia modelado sobre la pintura producida en Roma en la primera mitad del siglo. Su *maniera* había tomado forma a partir de la obra romana de Rafael y algunos de sus más aventajados discípulos, en particular Perino del Vaga, y reflejaba el poderoso impacto de los dos ciclos pictóricos desarrollados en la Sixtina por Miguel Ángel. También acusaba la influencia directa de Daniele Volterra, un artista que, como es sabido, mantuvo

¹ MARTÍNEZ, J., 1988, p. 215.

² Su más temprana comparecencia documental en el reino localizada es del 12-I-1551, cuando asistió en compañía de Juan de Liceyre en calidad de compadre al bautizo de Juliana, hija de Juan de Ampuero (A.P.S.P.Z., Libro II de Bautismos, 1550-1560, f. 29).

³ *En veinte y quatro de febrero [1577] murio miçer Pietro [Morone], pintor. Esta enterrado en el Crucifixo, como confradre del Nombre de Iesus. Recibió los sacramentos. Hizo testamento Martin Gomez de las Cuevas. Fundo una capellania para los hijos de parroquianos. Son patrones la parroquia y procuradores della para despues de los dias de su muger. Primer capellan un hijo de Salamanca, entallador* (A.P.S.J.C., *Quinque libris*, lib. II, 1562-1654, f. 381). Entre los fondos del A.H.P.C. no se conserva el registro correspondiente a 1577 del notario Martín Gómez de las Cuevas.

⁴ Fue enterrado allí dado que era cofrade del Nombre de Jesús, institución fundada en este recinto. El 11-I-1578 su viuda alcanzaba la propiedad de la capilla, en donde descansaban también los restos de un hijo del escultor Juan Martín de Salamanca (A.P.S.J.C., *Quinque libris*, lib. I, 1543-1564, s. f.) (Calatayud, 11-I-1578).

importantes contactos con Perino y Miguel Ángel⁵. Se ha insistido en la posibilidad de una estancia en la corte de Fontainebleau⁶, aunque pudo tener acceso a sus novedades a través de fuentes grabadas.

A buen seguro, adquirió una formación de fresquista, pues sus trabajos parietales y sus pinturas sobre tabla manifiestan diferencias de calidad muy notables. El fino ojo crítico de Jusepe MARTÍNEZ acertó al juzgar al de Piacenza como un maestro *más inclinado a la manera grande que a la pequeña*, pues aunque ya no podamos admirar las puertas de sarga del retablo mayor de San Francisco de Zaragoza —en las que el tratadista apoyaba su declaración— los excepcionales conjuntos integrados por las puertas de los retablos de Parcuellos e Ibdes corroboran de forma plena esta impresión. La raigambre italiana de los modelos figurativos y de las composiciones del artífice hacen de su obra una trasposición del ambiente romano posterior al Saco de 1527. Como indica el pintor del siglo XVII, *nos dejó un ejemplo en sus obras de grande humildad, no teniéndose a menos de valerse en ellas de trabajos ajenos, cuyas figuras acomodaba con tanta gracia y unión, y tan bien acomodadas, que parecían sus historias hijas naturales de su entendimiento*⁷.

Durante los años de permanencia en la ciudad eterna Morone acumuló dibujos y grabados, copiando un buen número de composiciones de los más destacados maestros del *Cinquecento* que luego le resultarían básicas para la articulación de sus propias obras. Muchas de ellas son citas literales de originales romanos y otras refundiciones libres en donde acomoda elementos tomados de diversas fuentes. Sin embargo, más que esos «plagios» interesa su capacidad de plantear ambientes de esencia italiana, inusuales en el arte aragonés. Como testimonio de esta febril actividad conservamos diversos dibujos de su mano, bocetos preparatorios de obras sobrevivientes. Estos ejercicios, poco habituales en la España renaciente, demuestran la novedad que en distintos aspectos supuso la llegada del lombardo, definitiva para consolidar los cambios que en esos años se producían en Aragón en la concepción de la profesión del pintor⁸.

Diversos documentos le otorgan el título de *artífice de pintura* en lugar del más común de *pintor*. Quizás esta fórmula esconda el deseo de elevar el oficio de pintor al carácter de arte liberal, lejos de su tradicional consideración como tarea mecánica, evocando la relevancia dispensada a la faceta creativa de esta profesión en la Roma del Alto Renacimiento gracias al esfuerzo de personajes como Rafael y Miguel Ángel. Pero Morone no tuvo reparos en compaginar los aspectos más nobles de su ocupación con

⁵ Sus fuentes figurativas son estudiadas por MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1978, pp. 41-46; MORTE GARCÍA, C., 1990 (V), pp. 144-146.

⁶ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1985, pp. 272-273.

⁷ MARTÍNEZ, J., 1988, p. 215.

⁸ CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 15-26.

otros más artesanales, y con frecuencia asumió las labores de policromía de retablos con resultados espléndidos. Su magnanimidad le llevó a instituir un legado para casar doncellas en Ibdes, dotado con 50 escudos de renta, que aún se mantenía a comienzos del siglo XVII⁹ y una capellanía en su enterramiento¹⁰.

No disponemos de noticias que ayuden a localizar el taller de Pietro Morone, que hubo de sufrir frecuentes cambios de ubicación como consecuencia de sus continuos traslados para atender su amplia cartera de pedidos. Las fuentes permiten constatar que acostumbraba a realizar sus trabajos *in situ*, algo inexcusable en el caso de las grandes puertas de lienzo y también aconsejable en las empresas de dorado. Junto a su compatriota Tomás Peliguet fue el artifice radicado en Aragón que a lo largo del siglo hizo gala de una mayor movilidad geográfica.

Pese a que el número de encargos documentados de Morone es muy elevado y que la yuxtaposición cronológica de muchos de ellos le obligó a conceder un papel destacado a sus colaboradores con resultados no siempre felices, son pocos sus discípulos conocidos. De la sexta década tan sólo consta la obrería que en 1552 rubricó para veinticuatro meses con Antón Claver, que pudo continuar ligado al italiano durante algunos años más¹¹. A finales de 1552, cuando Morone debió asumir el retablo mayor de Paracuellos de Jiloca, consta la presencia en la localidad del pintor de Zaragoza Miguel López, al que suponemos integrado en su obrador¹². Durante una estancia en Tarazona en 1557 aparecen asociados a él Domingo de Yanguas¹³ y Juan Bautista¹⁴.

Hasta 1565 no volvemos a localizar otro colaborador de miccer Pietro. Por entonces ajusta en Tarazona los servicios de Miguel Díaz para un lapso de cinco años y medio¹⁵, acudiendo como testigo al acto el pintor Beltrán de Abadía que, sin duda, era otro de sus mancebos¹⁶. No hay evidencia de que Díaz ejerciera con posterioridad como profesional autónomo, a pesar de lo cual una carta pública datada en 1575 lo califica como pintor¹⁷.

⁹ A.F.T., Sección de Visitas Pastorales, Visita al arcedianado de Calatayud de 1604, s. f., (Ibdes, 26-V-1604).

¹⁰ Con 1.000 sueldos de renta (A.P.S.J.C., Libro de parroquianos y capellanías de los siglos XVI y XVII, s. f.).

¹¹ ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 12.

¹² Figura como testigo en un acta notarial (A.H.P.C., Gaspar López, 1552-1553, s. f.) (Calatayud, 20-XI-1552).

¹³ A.H.P.T., Pedro de Silos, 1557, ff. 111 v.-112, (Tarazona, 24-IX-1557).

¹⁴ *Ibidem*, ff. 159 v.-161, (Tarazona, 25-XI-1557).

¹⁵ CAÑADA SAURAS, J., 1981, p. 293, doc. n.º 141.

¹⁶ A.D.P.Z., Fondo de Veruela, n.º 141, fragmento de protocolo de Francisco Pobar, notario de Tarazona, 1565, s. f., (Tarazona, 19-X-1565).

¹⁷ A.H.P.T., Fernando de Burgos, 1575, ff. 281-284, (Tarazona, 25-VII-1575).

En 1572 y 1574 el pintor Francisco Largo figura como testigo en distintas cartas notariales dispuestas por Morone¹⁸. Su último colaborador es Pedro Mendoza, bajo su disciplina ya en 1576¹⁹ y, sin duda, el mozo de ese nombre que en 1567 se firmó para siete años con Antón Claver²⁰. Morone estipuló en su testamento que Mendoza recibiera las aínas de su oficio, lo que motivó un litigio con sus deudos resuelto en 1580 tras mediar Antón Claver y Pedro Ballebrera²¹. Mendoza desempeñaría su profesión en la ciudad de Huesca en los años posteriores²².

En cuanto al entorno familiar de Pietro Morone tan sólo hemos averiguado que estuvo casado con Jerónima de Luna desde al menos 1559²³. Jerónima no sobrevivió mucho tiempo a su marido, pues ya había fallecido cuando en diciembre de 1579 su hermano Juan de Luna hubo de hacer frente al pleito promovido por Pedro Mendoza en relación a la herencia del italiano. No consta que la pareja engendrara descendencia.

Las fuentes proporcionan una información difusa sobre las relaciones del artífice que contribuye en poco a delimitar su círculo artístico. De la amplia serie de pintores con los que entró en contacto a lo largo de su carrera apenas merecen destacarse los nombres de Antón Claver y Juan Catalán, mientras que los únicos mazoneros o escultores con los que tuvo un trato intenso fueron Jerónimo de Mora, Domingo Segura y, sobre todo, Juan Martín de Salamanca, a quien debió unirle una estrecha amistad.

Claver completó su formación junto a Morone y pudo seguir en su taller más allá del vencimiento de su obrería. No sabemos de actuaciones suyas en solitario hasta avanzada la década de 1560. El hecho de que Pedro Mendoza pasara por las casas de ambos apunta a que siguió existiendo un cierto grado de vinculación entre ellos. Muerto Morone, Claver intervendría en la resolución de las disputas nacidas por el reparto de sus bienes.

¹⁸ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 224, doc. n.º 165; omite la presencia de Largo, que sí aparece en otra acta de 1572 (*ibidem*, p. 233, doc. n.º 175). Sigue asociado a Morone en 1574 (A.H.P.Z., Miguel Español, 1574, f. 1.347) (Zaragoza, 22-XII-1574).

¹⁹ Le acompaña en su juramento como parroquiano de San Juan de Vallupí (A.P.S.J.C., Libro de parroquianos y capellanías de los siglos XVI y XVII, f. 185 v.) (Calatayud, 8-IX-1576).

²⁰ A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1567, ff. 491-492, (Zaragoza, 2-XI-1567).

²¹ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 260-261, docs. núms. 218-219.

²² ARCO GARAY, R. del, 1913, pp. 390-391; ESQUIROZ MATILLA, M.ª A., 1989, p. 216, nota n.º 38; ESQUIROZ MATILLA, M.ª A., 1994, p. 218.

²³ *Jerónima de Luna, muger de miçer Pietro Moron, pintor*, es madrina en el bautizo de una niña en Olivés (A.D.T., Fondo de Nuestra Señora de Olivés, *Quinque libris*, lib. I, 1550-1636, s. f.) (Olivés, 20-IX-1559).

Con Juan Martín coincidió cuando en 1555 se contrató el retablo mayor de Ibdes, pero hasta 1562 no hay refrendo de otros contactos²⁴. La relación se intensificaría a raíz de las largas etapas pasadas por el italiano en la zona de Calatayud. Debieron compartir la realización del retablo de Nuestra Señora de Ibdes. Morone efectuó en su testamento varios legados a favor de algunos hijos del escultor²⁵.

No siempre resulta fácil fijar la cronología real de las empresas artísticas acometidas por Pietro Morone. La coincidencia de varios compromisos de relevancia en distintos momentos de su vida obliga a pensar que su ejecución efectiva hubo de dilatarse en el tiempo y, por lo tanto, hay que tomar con suma precaución las fechas asignadas tradicionalmente a algunos de sus conjuntos más célebres.

El primer trabajo de Morone en la Península consistió en la pintura de las tablas y puertas del retablo de Santa Cecilia, en la iglesia de San Miguel de Barcelona, una obra que tomó asociado a su compatriota Pietro Paolo de Montalbergo y que no ha llegado hasta nosotros²⁶.

Trasladado a Aragón, su más temprano encargo —conservado— presenta al de Piacenza en el obispado de Tarazona. Según un asiento de un libro de cuentas del monasterio de Veruela, en septiembre de 1551 se le pagaron 600 sueldos por policromar las puertas bajas del retablo mayor del cenobio²⁷. Por entonces entraría en contacto con Juan González de Munébrega, obispo de Tarazona (1547-1567), su principal patrón, para quien dirigiría la remodelación de la residencia episcopal y pintaría varios retablos. Su aportación a la Zuda principia con la resolución de la cúpula que cubre la escalera mayor, cuya fábrica había sido confiada en 1549 al maestro de obras local Juan de León —doc. n.º 16—. Este magnífico cascarón, en el que se combina un cuidado trabajo en yeso de ascendencia belifontiana con tres retratos al fresco de Carlos V, Felipe II y el propio prelado, lleva una inscripción con la fecha de 1552, y aunque no tenemos documentación específica sobre el proceso decorativo, su atribución a *micer Pietro* parece fuera de toda duda²⁸.

A finales de 1552 una carta pública expedida en Paracuellos de Jiloca contará con la ratificación como testigo de *micer Pietro Moron, pintor y talia-*

²⁴ Pedro Morón, pintor, vecino de Calatayud, es testigo de una comanda de 1.000 sueldos otorgada por el pintor de Bordalba Francisco Martínez a favor del entallador bilbilitano Juan Martín de Salamanca (A.H.P.C., Francisco Díaz, 1562, s. f.) (Calatayud, 9-VII-1562).

²⁵ Desde Valtierra, Salamanca y sus hijos y, más tarde, su viuda, demandan al concejo de Ibdes las sumas que les había consignado el pintor (A.M.Td., Sección de Protocolos, Pedro de Mesa, notario de Valtierra, 1580, núms. 176 y 174) (Valtierra, 15-I y 14-XI-1580).

²⁶ MADURELL MARIMÓN, J. M.º, 1945, pp. 218-219, doc. I.

²⁷ CRIADO MAINAR, J., 1992 (II), pp. 527-528, doc. n.º 2 [VII].

²⁸ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1985, pp. 271-273; MARÍAS FRANCO, F., 1989, p. 439.

no, y de presente habitante en el dicho lugar de Paracuellos²⁹. Podemos aventurar que la estancia tuviera por objeto la ejecución de las tablas y de las impresionantes puertas de sarga del retablo mayor de la parroquia de San Miguel, conjunto que se venía datando en 1557, pues el pintor recibió entonces 2.000 sueldos en parte de pago de su labor³⁰. Para 1557 el retablo debía estar concluido y parece más lógico pensar que su realización corresponda a los años inmediatos a 1552.

A falta de noticias más precisas, consideramos esta cronología (1552-1557) también válida para el retablo de San Miguel de la ermita de Santa María de la misma población, una interesante pieza mal conservada que la crítica considera obra de taller³¹ pero que, en nuestra opinión, acusa la mano directa del maestro, al menos en las tres tablas del cuerpo y, sobre todo, en la titular, elaborada a partir de una estampa de Agostino Veneziano que sigue una composición de Francesco Penni³².

Una nueva llamada del obispo Munébrega interrumpió la marcha de los retablos de Paracuellos de Jiloca, pues en diciembre de 1554 solicitó al pintor la confección del retablo mayor y sagrario del convento de la Concepción de Nuestra Señora de Tarazona —doc. n° 24—, una empresa iniciada en tiempos de su predecesor, el cardenal Hércules Gonzaga (1536-1546), pero coronada a lo largo de los años cincuenta con su apoyo económico. Este retablo, que debía estar listo cuando el 24-I-1556 Morone comprometió sus puertas junto a otras obras no especificadas —doc. n° 27—, fue desmantelado a mediados del siglo XVIII para dejar su plaza al actual y hoy sólo subsisten algunos restos de la mazonería, repartidos entre el convento y el Museo Arqueológico Nacional.

El pintor vive unos años de febril actividad. Antes de retornar a Paracuellos, donde consta su presencia el 24-I-1556, comparece en Ibdes con Juan Catalán y los escultores Pedro Moreto y Juan de Salamanca para contratar el retablo mayor de la parroquia de San Miguel³³. Morone y Catalán

²⁹ A.H.P.C., Antón Domínguez, notario de Maluenda, 1551-1552, s. f., (Paracuellos de Jiloca, 12-XII-1552).

³⁰ Documento suscrito en Tarazona ante el notario Juan de Marquina a 24-IX-1557, dado a conocer por SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1948, s. p. En una segunda redacción, testificada por otro escribano, se especifica que los 2.000 sueldos eran en parte de pago de los 8.000 que los jurados de Paracuellos le adeudaban según acto formalizado ante Domingo López, notario de la localidad, por el retablo que había hecho para la parroquia (A.H.P.T., Pedro de Silos, 1557, ff. 111 v.-112) (Tarazona, 24-IX-1557). Otro texto posterior refiere que el concejo le estaba también obligado en un censo de 400 sueldos de renta anual y 8.000 de propiedad, testificado por Domingo López a 15-VII-1554 (*ibidem*, ff. 159 v.-161) (Tarazona, 25-XI-1557).

³¹ MORTE GARCÍA, C., 1990 (V), p. 146.

³² ÁVILA PADRÓN, A., 1981 (II), p. 83, figs. 30-31. La autora ignora la procedencia de la tabla que, desde luego, es la titular del retablo que nos ocupa.

³³ GALIAY SARAÑA, J., 1945, pp. 8-9.

asumieron la policromía del mueble, enteramente de escultura, y la pintura de sus magníficas puertas de lienzo. Es improbable la intervención del segundo, ocupado en el retablo mayor de Almudévar (1555-ca.1558), por lo que cabe atribuir este cuidado trabajo a Morone y su taller. Se estipuló que los pintores principiarían su cometido una vez asentada la máquina en blanco en 1557³⁴ y que lo concluirían en el increíble plazo de seis meses. La acumulación de tareas debió impedir al italiano cumplir en las fechas pactadas, por lo que nos inclinamos a pensar que la noticia que lo presenta avocinado en Ibdes en 1565³⁵ hace referencia a la terminación de este cometido y no al más tardío de Nuestra Señora del mismo templo³⁶.

A 1555 pertenecen sendas alusiones a la faceta de tracista y supervisor de obras del artífice. La primera figura en el contrato de la desaparecida custodia de Villanueva de Huerva, encargada en diciembre a Jerónimo Vandellós con el requisito de que la cincelara a conocimiento de micer Pietro³⁷. La otra se refiere a la traza sobre papel incluida en la capitulación del corredor meridional de la Zuda de Tarazona³⁸ y que, en buena lógica, daría Morone en su condición de coordinador de las empresas ornamentales emprendidas en el complejo por el obispo Munébraga.

El caso del patio es el único en el que los documentos le mencionan de modo expreso como director. En abril de 1558 los maestros de obras Juan y Melchor de León se hicieron cargo de la continuación del patio, cuyas partes ornamentales serían decoradas *con la obra que micer Pietro dixeré*³⁹. González de Munébraga atendió también a la modernización de los espacios de representación del edificio y solicitó a Morone la decoración al fresco del Salón de Obispos, en la planta noble del corredor medieval. No existe refrendo documental para esta actuación, pero el 24-I-1556 el arcediano Muñoz y el pintor alcanzaron un acuerdo para la confección de las puertas del retablo de las concepcionistas y *acerca los tractos, negocios y cosas abaxo recitadas*—doc. n° 27—, particulares desconocidos al faltar las cláusulas dispositivas del texto, y que bien pudieran incumbir a la galería de retratos de los prelados de la diócesis. La masiva participación de ayudantes redundó de forma negativa en la resolución de las pinturas.

³⁴ MORENO DEL RINCÓN, E. B., 1969, p. 794.

³⁵ Los libros parroquiales lo presentan en Ibdes el 22-I-1565 (A.D.T., Fondo de San Miguel de Ibdes, *Quinque libris*, lib. III, 1550-1579, f. 52). Cuando el 30-X-1565 capitule un retablo en Agreda seguirá diciéndose vecino de Ibdes (CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 80-81, doc. XII).

³⁶ Como afirman MOYA VALCAÑÓN, J. G., 1978, p. 44, y MORTE GARCÍA, G., 1990 (V), p. 146.

³⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1976, vol. III, pp. 39-42, doc. n° 16.

³⁸ AINAGA ANDRÉS, M^a T., 1985, pp. 240-242, doc. n° 66.

³⁹ ESCRIBANO SÁNGHIZ, J. C., y AINAGA ANDRÉS, M^a T., 1981, pp. 187-190, doc. n° 2.

Diversas fuentes datadas entre el 13-XII-1558⁴⁰ y el 20-IX-1559⁴¹ sitúan al pintor en Olvés⁴². No parece conservarse allí ningún elemento sobre tabla o sarga asociable al italiano, por lo que hay que plantear la hipótesis de que su contribución al ornato de sus iglesias consistiera en el policromado del retablo mayor⁴³, un notable conjunto que en enero de 1989 sufrió el expolio de sus principales imágenes.

En agosto de 1559 el pintor Juan Catalán recibe en Zaragoza 1.400 sueldos de Morone por manos de Pedro Terrer, notario de Olvés, en parte de pago de una comanda de importe superior certificada por Martín Ramón, notario de Paracuellos de Jiloca⁴⁴. Es probable que el documento guarde relación con alguna de las empresas artísticas que hemos reseñado.

Pietro Morone hizo su entrada en el mercado zaragozano con la coordinación de la dotación artística de la capilla de Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes, en el claustro de Nuestra Señora del Pilar, propiedad de Pedro Carnicer, protofísico del emperador Fernando I. El cabildo le concedió licencia para erigir el recinto el 6-VI-1562⁴⁵ y al mes siguiente confió su construcción a Juan del Camino⁴⁶. Por entonces ya disponía del diseño del retablo, pues el mismo día que capituló la albañilería cedió a Jerónimo de Mora la mazonería de aquél *conforme a una traza que ha hecho maestro Pedro Moron, pintor*—doc. n.º 47—. Dos meses después, con los tableros listos, formalizó el pertinente convenio con el piacentino—doc. n.º 48—. El doctor Carnicer contrató después al rejero Friere Viret para cerrar el espacio con un cancel *conforme a una traza que miçer Pietro, pintor, ha hecho y traçado*—doc. n.º 51—. En agosto de 1563, un mes antes de que expirara el

⁴⁰ Diego Carnicer, racionero de Tarazona, suscribe una carta pública como representante de nuestro pintor, habitante de presente en Olvés, con procura original que se inserta otorgada en Olvés ante el notario Lorenzo Benedit, a 13-XII-1558 (A.H.P.T., Pedro de Silos, 1558-1559, s. f.) (Tarazona, 25-IV-1559).

⁴¹ A.D.T., Fondo de Nuestra Señora de Olvés, *Quinque libris*, lib. 1, 1550-1636, s. f., (Olvés, 20-IX-1559).

⁴² Se dice *habitante de presente en Olves* en un recibo testificado en Maluenda por el cobro de la pensión de cierto censal en que le estaba obligada la viuda del notario Juan Pérez Godino (A.H.P.C., Pedro Alameda, notario de Maluenda, 1559, s. f.) (Maluenda, 24-VI-1559).

⁴³ Un mandato de visita ordena el dorado e instalación en el retablo mayor de la parroquia del *sagrario que esta echo*. Al margen hay una nota según la cual *diose el sagrario a dorar día de San Miguel del año 1556* (A.D.T., Fondo de Nuestra Señora de Olvés, *Quinque libris*, lib. 1, 1550-1636, f. 127).

⁴⁴ CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 47, nota n.º 81. Morone figura como vecino de Zaragoza, sin duda debido a una errata deslizada por el escribano.

⁴⁵ Sito entre la capilla de la Resurrección, llamada del obispo de Lérida, y la de San Miguel (A.H.P.Z., Juan de Gurrea, 1562, ff. 350 v.-358 v.) (Zaragoza, 6-VI-1562).

⁴⁶ *Ibidem*, ff. 174-175, más uno s. f., (Zaragoza, 22-VII-1562).

plazo otorgado al italiano, éste seguía en la capital, pues compareció a la legitimación del testamento de Diego de Orea —doc. n.º 52.

En 1565 el obispo Munébrega le confía un gran retablo para San Agustín de Ágreda, cuya componente lúnea correría por cuenta de Domingo Segura⁴⁷. Este encargo se extendió luego a las vidrieras del recinto y a cierto letrero instalado en la parte superior, ultimados para septiembre de 1568⁴⁸. Nada subsiste del conjunto, por el que Morone todavía demandaba pagos en 1574⁴⁹, pero pese a la insistencia del texto en que el artífice no aceptara otros compromisos mientras no pusiera fin a éste, el cabildo de Tarazona debió encomendarle por entonces la pintura del retablo mayor de la parroquia de Santa María Magdalena, un vasto políptico fechado en 1566 que se debe, en buena medida, al esfuerzo de un desgastado taller. También en 1566 ejecuta en compañía de su compatriota Tomás Peliguet diversas decoraciones murales —de las que nada subsiste— en los accesos al templo y a la sacristía de la cartuja de Aula Dei de Zaragoza⁵⁰.

Más complejo de datar es el importante repertorio de pintura mural plasmado por Morone en el palacio Guarás de Tarazona, integrado por una sala con alegorías de virtudes y artes liberales, y los restos de otra, de temática mitológica, presidida por las Bodas de Neptuno y Anfítrite⁵¹. Estas exquisitas pinturas son vestigios puntuales de lo que debió constituir un programa más amplio perdido en las sucesivas reformas sufridas por el inmueble. Su cronología ha de ser posterior a 1560, fecha en la que el promotor, Antonio de Guarás, aún adquiría madera para la fábrica.

En 1569 encontramos a Pietro radicado en Tudela, ocupado en la parte pictórica del desaparecido retablo mayor de la parroquia del Salvador, cuya estructura en blanco había tallado Domingo Segura⁵². También remontan a 1569 las referencias localizadas de la pintura del retablo de Fustiñana. Aunque Pierres del Fuego había realizado la mazonería a ruegos del pintor Rafael de Monzón⁵³, su participación fue mínima y por razones ignotas acabó en manos del lombardo⁵⁴. Como sucede con las del palacio Guarás, las pinturas murales compuestas por Morone en el palacio Magallón de la

⁴⁷ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 78-81, docs. XI y XII.

⁴⁸ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1978, p. 46, nota n.º 7.

⁴⁹ Constituye procurador a Juan de Ardonez, beneficiado de Nuestra Señora de Yanguas, en Ágreda, para que requiera a los agustinos de la villa las pensiones de los censos que le deben satisfacer de por vida. Actúa como testigo el pintor Francisco Largo (A.H.P.Z., Miguel Español, 1574, f. 1.347) (Zaragoza, 22-XII-1574).

⁵⁰ BOSQUED FAJARDO, J. R., 1986, p. 630, doc. n.º 21.

⁵¹ Las pinturas fueron dadas a conocer por CRIADO MAINAR, J., 1988, pp. 79-80.

⁵² CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 72-77, docs. núms. VI-IX.

⁵³ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 89-91, doc. III.

⁵⁴ ESTEBAN CHAVARRÍA, J. P., 1930, pp. 140-141.

capital de la Ribera, de gran calidad e inusual temática mitológica, plantean dificultades a la hora de su encuadre cronológico. Estamos de acuerdo con GARCÍA GAÍNZA⁵⁵, que las sitúa en los años sesenta, proponiendo su coincidencia con los trabajos tudelanos documentados del maestro.

Con anterioridad a su traslado a Zaragoza, constatado para julio de 1570, Morone hubo de pintar el retablo titular de la parroquia de San Miguel de Tarazona. La alusión más temprana a la obra, de mayo de 1572, es una procuración desde la capital aragonesa para demandar el pago del segundo tercio⁵⁶, pero parece imposible buscar un hueco con posterioridad a la primera fecha citada en el que hubiera podido acometerlo.

Tras su llegada a la capital se hizo cargo junto con Jerónimo de Mora de la confección de un retablo para la capilla de la Trinidad que Juan de Lanuza, justicia de Aragón, poseía en la iglesia de San Francisco de Zaragoza⁵⁷. Nueve meses después Juana de Toledo le encomendaba la pintura de todos los tableros del retablo mayor del mismo templo⁵⁸, cuya mazonería había erigido Mora⁵⁹. Antes de extender el finiquito, del 10-XI-1571⁶⁰, doña Juana le encargó las puertas de lienzo del conjunto⁶¹.

A finales de 1572 lo encontramos tullido en cama por causa de la enfermedad de gota, incapaz de ponerse en camino si no es con grave riesgo de su vida⁶². Entre este momento y el de su óbito solo contamos con una noticia derivada de su actividad profesional. El 12-III-1576 el mercader Gabriel Zaporta le pagaba 12.800 sueldos por sus servicios tanto en la capilla de Nuestra Señora de Loreto del monasterio de San Francisco como en la de San Miguel de la Seo⁶³. Nada sabemos sobre lo realizado en la capilla de Loreto, pero la otra intervención consistió en la ilustración al fresco de los muros de la capilla de este importante mercader.

⁵⁵ GARCÍA GAÍNZA, M^o C., 1987, pp. 6-13; GARCÍA GAÍNZA, M^o C., 1993 (II), pp. 97-103.

⁵⁶ CAÑADA SAURAS, J., 1981, p. 292, doc. n^o 134; MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 225-226, doc. n^o 169. La liquidación de los últimos 2.866 sueldos 8 dineros hubo de esperar aún otro año (A.H.P.T., Francisco Pobar, 1573, s. f.) (Tarazona, 9-III-1573).

⁵⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 176-177, doc. n^o 148.

⁵⁸ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 46-47.

⁵⁹ Contratos publicados parcialmente por *ibidem*, pp. 51-53; en su integridad por SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 143-144, doc. n^o 123, y pp. 201-202, doc. n^o 163.

⁶⁰ Anotado al margen de la capitulación (A.H.P.Z., Pedro Martínez de Insausti, 1571, f. 44) (Zaragoza, 4-III-1571).

⁶¹ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 47-48.

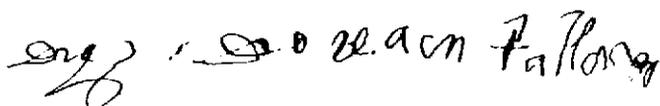
⁶² SAN VICENTE PINO, Á., 1963, p. 114, nota n^o 22; MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 233, doc. n^o 175. En un texto de 1557 el pintor no estampa su rúbrica porque *por su dolencia no estaba en disposición de poder firmar*, lo que sugiere que padecía esa enfermedad de tiempo atrás (MORTE GARCÍA, C., 1985 (II), p. 304, doc. n^o 29).

⁶³ SAN VICENTE PINO, Á., 1963, p. 114; MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 243, doc. n^o 194.

Durante estos años aún llevaría a cabo otros dos trabajos no documentados: el retablo de Nuestra Señora de Ibdes y la policromía del retablo mayor de la iglesia de San Juan de Vallupié —ahora en Sediles—. Probablemente atendiera al primer conjunto en torno a 1576⁶⁴, mientras que la policromía del retablo de San Juan bien pudo ser su postrera obra y quizás esté relacionada con su incorporación a esta demarcación parroquial en calidad de feligrés en septiembre de 1576.

⁶⁴ Pesca no contiene completo ninguno de los tres grupos de misterios del Rosario, hay que identificarlo con el de la cofradía de esta devoción instituida en Ibdes el 27-III-1576 (A.D.T., Fondo de San Miguel de Ibdes, Libro de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, s. f.). El único retablo existente en el templo que se ajusta al descrito como de la Virgen del Rosario en la visita pastoral al templo de 1607 es el que nos ocupa (A.E.T., Sección de Visitas Pastorales, Visita al arcedianado de Calatayud de 1607, s. f.) (Ibdes, 9-XI-1607).

OREA, Diego de
(doc.1559-1563, +1563)

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Diego de Orea' with a flourish at the end.

Nacido en Granada¹ y afincado en Zaragoza desde 1559, Orea es uno de los mazoneros más interesantes que trabajaron en la ciudad de Ebro en el transcurso de la séptima década del siglo XVI. Su paso por la capital aragonesa fue fugaz, ya que se vio truncado de forma brusca por la muerte, que le sobrevino tras hacer testamento en el verano de 1563. Ignoramos si le unió algún tipo de vínculo familiar con el gran escultor y arquitecto Juan de Orea. A lo largo de los cuatro años en que consta su avecindamiento en nuestra ciudad intervino al menos en dos retablos y otras tantas peanas, y a pesar de que todas ellas han desaparecido, una fotografía antigua del retablo de Monzón proporciona indicios suficientes para intuir su alto nivel artístico y hace lamentar su prematura desaparición.

Al parecer, cuando arribó a Zaragoza era un maestro joven, pues el párroco de San Felipe se refirió a él como *mancebo* cuando registró su defunción. Respecto a su formación, cabe suponer que se encauzara en el contexto del excepcionalmente fértil panorama de la Granada de la primera mitad de la centuria, a la vista de algunos de las mejores creaciones de los artistas punteros del momento.

Citado en los protocolos notariales como fustero, entallador², mazonero e, incluso, imaginero³, parece que el mayor reconocimiento lo obtuvo por su faceta de tallista. Tan sólo en una ocasión afrontó una obra completa, circunstancia, quizás, explicable por su hábito de trabajar en compañía de otros colegas.

A los pocos meses de asentarse en Zaragoza tuvo problemas con la cofradía de la Transfiguración. Una reveladora acta notarial de octubre de 1559 permite concluir que compartía taller con el joven artifice zaragoza-

¹ Tal y como consta en una de sus primeras comparecencias notariales en la ciudad del Ebro, del 7-X-1559 (MORJE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), p. 40, nota n.º 2, y CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 74-75, doc. n.º 24). No obstante, su partida de defunción lo hace *natural de Quenqua, de la Sierra*.

² A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1562, ff. 278 v.-279, (Zaragoza, 17-VI-1562); Jerónimo Arnedo, 1563, ff. 84-84 v., 161 v.-162, y 223 v.-225, (Zaragoza, 15-II, 3-IV y 27-V-1563).

³ A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1562, ff. 359 v.-360 v., (Zaragoza, 17-VIII-1562).

no Jerónimo de Mora⁴ para quien, además, estaba trabajando. Con la aquiescencia del mayordomo de la institución, los veedores Jaques Rigalte y Domingo Bierto confiscaron las herramientas de ambos y, según denunciaron en presencia del escribano, se quedaron sin útiles para proseguir su labor⁵. Aunque el documento no lo explicita, el incidente parece provocado por el hecho de que Diego no había pasado el pertinente examen que, de acuerdo con las ordenaciones, le capacitaba para ejercer libremente el oficio⁶. No hay indicios de que en los años siguientes el granadino concertase los servicios de ningún ayudante.

El testamento de Diego de Orea, formalizado el 10-VIII-1563 —doc. nº 52—, no ofrece ningún dato para vislumbrar su entorno familiar ni en Zaragoza ni en su tierra natal. En el mismo manifiesta que sus padres ya habían fallecido, mientras que a los parientes que fueran hallados —sin más especificación de grados de afinidad— les dejaba el derecho de legítima. Así pues, Diego no tenía esposa ni, al parecer, hijos. Su muerte quedó registrada en los libros de difuntos de la parroquia de San Felipe de Zaragoza⁷.

El círculo profesional del artífice tras su llegada a Zaragoza se limitó en un primer momento a su colega Jerónimo de Mora, con quien colaboró en los retablos del obispo Cubeles y en la peana procesional del busto de San Hermenegildo de la metropolitana. En todos sus trabajos gozó del respaldo y el favor de Jerónimo Vallejo, que debía tener en alta estima su pericia en el manejo de las gubias. Mora le encargó la talla de los retablos de Caspe y Monzón en presencia de Vallejo pero, además, cierto albarán demuestra que había sido el pintor quien había decidido personalmente su participación. Cuando murió labraba una peana para la iglesia de San Pablo a requerimiento de este pintor, a la sazón obrero de la parroquia.

No extraña, por tanto, que llegada la hora de dictar testamento el andaluz consintiera a Jerónimo Vallejo en albacea junto a Juan Vizcaino, hombre de gran prestigio y habitual velador del cumplimiento de las últimas voluntades de sus compañeros de oficio. Más inesperado es que figure

⁴ Cuando a mediados de 1559 Mora se desplazó a Calatayud nuestro artífice le acompañó (A.H.P.C., Gaspar López, 1559, s. f.) (Calatayud, 30-VI-1559).

⁵ Documento citado por MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), p. 40, nota nº 2; publicado por CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 74-75, doc. nº 24.

⁶ Mora sí debía estar examinado, pues diez días después de la confiscación asistió a un capítulo de la cofradía de la Transfiguración, en el que no figura Orea (HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 182, doc. nº 64).

⁷ A VIII [sic] de agosto [1563] murió Diego de Orea, mancebo. Su oficio era ymaginero. Natural de Quenqua, de la Sierra. Hizo testamento en poder de Mateo Villanueva, notario. Enterrose en San Francisco y recibió los sacramentos. Son [ejsecutores de su alma Juan Navarro [sic], ymaginero, y Hierónimo Vallejo, pintor. Hicieron luego su novena y cabo de año (A.P.S.F.Z., *Quinque libris*, lib. I, 1526-1573, f. 210). La noticia ya fue dada a conocer por SALA VALDÉS, M. de la, 1933, p. 262.

el discípulo de Joly en lugar de Mora, con quien aparentemente no vuelve a tener relación tras el contrato de la peana de la Seo.

Orea se introduce en el mercado artístico zaragozano con la realización de las labores de talla de los retablos de Nuestra Señora del Rosario de Caspe y del Nacimiento de Monzón. Estas piezas habían sido solicitadas a Jerónimo Vallejo el 20-XII-1558 y tenían por destino sendas capillas pertenecientes a fr. Domingo Cubeles, obispo de Malta⁸. Vallejo encomendó a Jerónimo de Mora el 28-II-1559 el ensamblaje de las mazonerías⁹ y éste, por su parte, cedió a Orea su talla el 22-V-1559 mediante una carta pública a cuya firma acude el pintor¹⁰. Diego ya había concluido su aportación a la pieza caspolina para finales de febrero de 1561¹¹. Varios documentos dan cuenta de los retrasos que fueron acumulándose en la culminación de estos conjuntos, contratiempo al que no parece ajena la confiscación de las herramientas de Mora y Orea.

El siguiente encargo efectuado a Diego fue una peana para el busto de San Hermenegildo que por deseo del arzobispo Aragón labraban los plateros Juan de Orona y Jerónimo Lamata. En la capitulación, suscrita solidariamente por Orea y Mora en febrero de 1562, se estipuló que se someterían a la atenta supervisión de Vallejo y el bordador Agustín Álvarez, hombres de confianza del prelado en materia artística¹².

Doce meses después el pintor de don Hernando requería de nuevo los servicios del granadino para la confección de otra peana, esta vez para el busto relicario de San Gregorio de la Langosta, propiedad de los parroquianos de San Pablo de Zaragoza¹³. Diego no pudo concluirla dado que falleció en agosto, tras pasándose en diciembre la prosecución de la obra al artífice riojano Juan Sanz de Tudelilla¹⁴.

⁸ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 27-29.

⁹ Documento publicado parcialmente por *ibidem*, pp. 29-30; transcrito en su integridad por CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 74-76, doc. n.º 10.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 76-77, doc. n.º 11.

¹¹ *Ibidem*, p. 27, nota n.º 45.

¹² Dado a conocer por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 51, nota n.º 92; publicado en su integridad por SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 104-105, doc. n.º 88.

¹³ Citado por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 51, nota n.º 92; publicado por SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 112, doc. n.º 94.

¹⁴ Mencionado por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 51, nota n.º 92; transcrito en MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 219-220, doc. n.º 124.

PELIGUET, Tomás
(doc.1538-1579)

Thomas peliquet pintor

Jusepe MARTÍNEZ proporciona noticias de inestimable ayuda sobre el italiano Tomás Peliguet, cuya trayectoria cubre el período comprendido entre 1538¹ y 1579. La infortunada pérdida de la mayor parte de sus obras convierte a este pintor en el peor conocido de entre los que impulsaron los importantes cambios introducidos en el ejercicio de esta profesión en el foco aragonés durante el segundo tercio del siglo².

Hasta ahora no se ha logrado localizar testamento alguno del artífice ni hay constancia de cuándo aconteció su deceso, pero no existen indicios de que su vida se prolongara más allá de 1580. En opinión del tratadista zaragozano, que primero lo hace italiano para luego atribuirle un supuesto origen toledano, Peliguet aprendió con Baldassare Peruzzi y Polidoro da Caravaggio³. Con independencia de la imposibilidad de demostrar tales asertos, no hay duda de que sitúan a maestre Tomás en el contexto correcto. Su estilo refleja el ambiente pictórico romano de los años que precedieron al Saco de 1527 bajo la forma de una notable combinación de influencias de los discípulos de Rafaél así como de la impronta de los frescos miguelangellescós de la bóveda de la Sixtina⁴. Resulta remarcable su interés por incidir en los estudios anatómicos y por la plasmación de cuerpos en tensión o en pleno movimiento, inusuales en la pintura aragonesa de la época.

Merece la pena reproducir de modo literal la semblanza del pintor efectuada por el teórico barroco, ya que constituye una síntesis bastante apurada de sus objetivos artísticos:

...fue nuestro Tomás rarísimo dibujador de práctica, su ejercicio fue pintar de blanco y negro como su maestro Polidoro: fue fecundísimo historiador, muy abundante en sus

¹ Según MORTE GARCÍA, C., 1990 (II), p. 114, en 1537 ya estaba en la capital.

² CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 15-26.

³ MARTÍNEZ, J., 1988, pp. 213-215.

⁴ Su personalidad plástica fue definida por MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, pp. 44-46. Una reciente revisión en MIÑANA RODRIGO M^a L., *et al.*, 1995, pp. 70-108.

historias, grande perspectivo, que hasta entonces los antecesores no dieron las luces con disminución conveniente como la perspectiva debe ser obrada. Fue grande arquitecto de maravillosa invención, facilitando dificultades; desterró la manera mezquina y cansada, que hasta ese tiempo no se conoció la belleza del manejo. Fue muy general en todo, menos en la pintura al óleo, que no la obró; hizo infinidad de obras, si bien se hallan muy pocas en comparación de lo que tenía obrado, a ocasión que los cristianos, deseando con pío y devoto afecto hermosear y acrecentar iglesias magníficas echaron a tierra muchas obras suyas⁵.

Los datos exhumados en las últimas décadas se han encargado de ratificar la inclinación de Peliguet por la técnica de la grisalla, que utilizó tanto para decoraciones parietales —a tono con su formación italiana— como para la preparación de puertas de retablos y monumentos pascuales. Del mismo modo, respaldan su naturaleza prolífica aunque invalidan ese supuesto desinterés por la pintura al óleo, fuente fundamental de ingresos en la época para los profesionales del pincel. Algo exagerado parece el juicio de Jusepe sobre los avances que incorporó en el campo de la perspectiva. Conviene retener el aserto de que Peliguet *jamás supo estar ocioso, y por ello se halla tanta abundancia de dibujos para pintores, escultores, talladores de grotescos, bordadores, arquitectos y fábricas de iglesia, dando gran luz a todas las profesiones del dibujo⁶*. Esos dibujos que tanto abundaban en tiempos del tratadista hoy han desaparecido o, al menos, permanecen en paradero desconocido.

Las fuentes corroboran que sus diseños fueron empleados en la contratación y ejecución de todo tipo de objetos artísticos. En este aspecto desempeñó un papel sólo comparable al de su contemporáneo Jerónimo Vallejo Cósida, con quien compartió el privilegio de impulsar la transformación del panorama pictórico aragonés, poniendo un énfasis especial en los aspectos más creativos y, por tanto, de signo más *liberal* de este oficio. No extraña, pues, que afrontase la contratación en solitario no ya de retablos de pincel, sino también de escultura, rejados y planchas funerarias metálicas, cometidos todos ellos en los que su intervención material sólo podía ser parcial cuando no nula. Del mismo modo, podía tasar la labor de imagineros y mazoneros o actuar como supervisor de piezas escultóricas.

Prueba de la elevada autoestima en que Tomás Peliguet tenía sus habilidades profesionales es que cuando en 1571 acudió requerido por el concejo de Almudévar para valorar el retablo de Nuestra Señora del Rosario en la comparecencia ante el notario añadiera a su habitual título de pintor también el de *artista* —docs. núms. 81 y 87—, una actitud sin parangón en el Renacimiento aragonés⁷ si se exceptúa a Forment.

⁵ MARTÍNEZ, J., 1988, pp. 213-214.

⁶ *Ibidem*, p. 215.

⁷ Hay que señalar, no obstante, el caso del carpintero Nicolás Monter, calificado de *artista* en 1572, cuando cedió a los canteros Gaspar Domec y Francisco San Martín la construcción de un caracol en el campanar de la parroquia de Bârcabo (A.II.P.H., Juan de Santa Fe, notario de Barbastro, 1572, ff. 519 v.-521 v.) (Barbastro, 26-VIII-1572).

La movilidad geográfica de Peliguet hace difícil la localización de su taller pero, a diferencia de su compatriota Pietro Morone, constatamos una tendencia a reiterar su condición de vecino de Zaragoza aun en intervalos en los que trabajaba en otras poblaciones. La ejecución de algunas empresas le obligaría a vivir a pie de obra. Tal hubo de suceder con las decoraciones parietales o las pinturas sobre sargas de grandes dimensiones, pero también ocurrió, por ejemplo, con el retablo mayor de San Martín de Belchite, cuyo capitulado refiere que los promotores habían de facilitar como obrador la iglesia de San Juan de la localidad.

Cuando en 1538 se visuró el dorado del retablo mayor de San Miguel de los Navarros su taller se hallaba enclavado en la parroquia de San Lorenzo⁸ por lo que podemos suponer que en febrero de 1539 siguiera allí. Por entonces Peliguet y su mujer efectuaban una falsa enajenación de los bienes muebles guardados en el inmueble, que también acogía la residencia de la pareja, a favor del platero Pedro Lucas de Alexandre por 1.400 sueldos⁹. El documento contiene un cartel autógrafo del pintor con la enumeración de dichos objetos —doc. n.º 2—. Conviene destacar los útiles de dorado y de pintura de caballete, así como una serie de tablas en proceso de realización con temas marianos cuyo destino no se determina. Contaba también con *treinta y dos papeles de enprenta*, un ejemplar ilustrado del Antiguo Testamento y las Rimas de Dante en italiano, pero cabe imaginar que su acopio de estampas y dibujos fuera muy superior.

En septiembre de 1541 el pintor formalizó una carta de venta en términos similares a la anterior a nombre de su cuñado Miguel de San Julián por un importe de 600 sueldos, aunque en esta ocasión no adjuntó un detalle de los bienes¹⁰. Tres años después recibe otras casas en alquiler para un período de doce meses, emplazadas en la demarcación de San Gil¹¹. En fecha imprecisa adquirió un inmueble en la parroquia de Santa María Magdalena del que se desprendió en 1561 —coincidiendo con su traslado a Huesca—, entregándolo a su cuñado Sebastián de San Julián por 2.000 sueldos¹². Estas frecuentes operaciones de venta o de alquiler denuncian una situación financiera débil o una falta de liquidez que, pese a su éxito entre la clientela, le persiguió durante toda su existencia.

Los discípulos identificados de maestre Tomás no componen un grupo muy nutrido pero se distribuyen cronológicamente de manera homogé-

⁸ SOUTO SILVA, A. I., 1983, pp. 144-145, doc. n.º 14.

⁹ A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1539, ff. 104-104 v., (Zaragoza, 27-II-1539). A continuación el platero cede los bienes en alquiler por dos años a la pareja, a cambio de 100 sueldos anuales, otorgando en 1541 un reconocimiento de que la *venta... le ha sido fecha por cubierta* (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1541, f. 45I v.) (Zaragoza, 22-IX-1541).

¹⁰ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, p. 21, nota n.º 19.

¹¹ A.H.P.Z., Juan Aguas, 1544, ff. 274-274 v., (Zaragoza, 17-XI-1544).

¹² A.H.P.Z., Miguel Español, 1561, ff. 984-985, (Zaragoza, 5-X-1561).

nea, por lo que pueden proporcionar una aproximación bastante representativa de las dimensiones reales del taller. La primera noticia remonta a la primavera de 1540, cuando entraba a sus ordenes Juan Martínez, hijo del pintor zaragozano del mismo nombre, para un lapso de treinta y seis meses que no llegó a completar, pues la relación quedó anulada con todos los requisitos legales el 2-vi-1542¹³.

Su colaborador más importante conocido es el sangüesino Pedro de San Pelay, admitido por cinco años en noviembre de 1544 —doc. n.º 8—. Parece probable que cumplido el plazo continuara ligado a Peliguet durante algún tiempo, pues estuvo presente cuando en agosto de 1552 Fermín de Picardía se unió al obrador para seis años¹⁴. Con posterioridad, San Pelay afrontaría una fecunda trayectoria como dorador en su localidad natal.

En 1561 concurre como testigo en una procuración de Peliguet el pintor Jaime Arguillur¹⁵, quizás uno de sus colaboradores. En 1563 ingresa bajo su disciplina Miguel de Arizmendi para siete años, tras firmar el convenio ante el pintor Beltrán de Badía¹⁶, al que cabe identificar con el Beltrán de Abadía que figura como testigo en un acto similar rubricado en 1565 entre Miguel Díaz y Pietro Morone¹⁷.

Para la última década de actividad disponemos de dos nuevas cartas de aprendizaje. En 1570 incorpora a su obrador a Gaspar de Aguilera para treinta y seis meses¹⁸ y en 1576 hace lo propio con el vizcaíno Diego de Serralde para cuatro años¹⁹. No sabemos si Diego, cuyos servicios fueron ajustados en Huesca, alcanzó a completar el ciclo previsto, pues a partir de 1577 empiezan a escasear las noticias sobre el italiano.

A estos nombres hemos de añadir el de un pintor apellidado Cuevas al que Jusepe MARTÍNEZ hace discípulo predilecto de Peliguet y que, entre otras obras, habría cooperado en la fábrica del monumento pascual de la Seo oscense²⁰. No ha sido posible exhumar ninguna referencia documental que respalde la existencia de este personaje.

¹³ CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), p. 18, nota n.º 45.

¹⁴ También asistió el imaginero Juan Pérez Vizcaíno (ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., 1993, p. 80 y p. 91, nota n.º 20). Fermín era hijo del mazonero de Sangüesa Medardo de Picardía.

¹⁵ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, p. 23, nota n.º 30.

¹⁶ *Ibidem*, p. 24, nota n.º 35. El autor no consigna la comparecencia de Beltrán.

¹⁷ A.D.P.Z., Fondo de Vernuela, n.º 141, fragmento de protocolo de Francisco Pobar, notario de Tarazona, 1565, s. f., (Tarazona, 18-X-1565).

¹⁸ ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 8.

¹⁹ Se comprometió a servirle *al arte de imaginario*, recibiendo el italiano la calificación de *pintor imaginero* (CARDESA GARCÍA, M.ª T., 1993, p. 327, doc. n.º 40).

²⁰ MARTÍNEZ, J., 1988, pp. 214-215.

Los datos rescatados sobre el entorno familiar de Peliguet se limitan a las dos mujeres con las que estuvo unido en matrimonio. La primera de ellas, Isabel Aznar, le acompaña en 1539 en la ya citada escritura de venta de bienes. Debió morir pronto, pues a partir de 1541 aparece casado con Leonor de San Julián. Sus cuñados Miguel y Sebastián de San Julián lo representarán en diversas ocasiones. La última alusión a Leonor corresponde a 1561.

Peliguet configuró una red de vinculaciones artísticas muy amplia, acorde con la versatilidad de sus intereses profesionales. Distintas noticias lo presentan junto a colegas como Juan Catalán, Pedro Fernández, Diego González de San Martín, Guion Teatoris o su compatriota Pietro Morone, con quienes compartió proyectos en diversos momentos. Peor conocidos son los contactos que mantuvo con los mazoneros e imagineros responsables de los componentes líneos de los conjuntos que capituló, por lo general, en solitario. El caso mejor estudiado es el de Nicolás de Lobato, su colaborador al menos en el retablo de Fuentes de Ebro.

Gran interés reviste su relación con el imaginero Jaques Rigalte, de quien salió fiador en 1552 en la contratación del retablo de San Julián de los mesoneros²¹. Sin duda, medió para que en 1555 se le encargara el de San Mateo de la colegial de Alcañiz —doc. n.º 25— y años después sendas peanas para la misma localidad que el propio Peliguet debía supervisar²². No extraña que comparezca como testigo en cierta obligación económica pactada entre este imaginero y su compañero Juan Martín de Salamanca²³.

Tomás Peliguet simultaneó la confección de retablos y conjuntos de pintura mural con la preparación de diseños y modelos para otros artistas. En esta faceta destaca de forma especial su aportación a la obra de la sillería del coro de Nuestra Señora del Pilar de la capital, para la que ideó numerosas trazas²⁴. En 1550 Juan Catalán confió al mazonero Domingo Tarín la talla de un busto procesional de Santa Ana y su peana *conforme a una traça debuxada de mano de maestro Thomas [Peliguet], pintor*, quien también redactó el texto dispositivo de la capitulación²⁵. Una situación similar se planteó cuando en 1570 Gabriel Zaporta encomendó la construcción de la portada de su capilla a Francisco y Jerónimo de

²¹ CRIADO MAINAR, J., 1989 (I), p. 337, nota n.º 72.

²² ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 116-117.

²³ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 180, doc. n.º 58. También figura como testigo de una comanda de 1.400 sueldos suscrita por Salamanca a favor de su colega Pedro Moreto días antes de que ambos contrataran solidariamente el retablo de San Miguel de Ildes (A.H.P.Z., Martín Sánchez del Castellar, 1555, ff. 242 v.-243) (Zaragoza, 6-VIII-1555).

²⁴ SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, p. 171, nota n.º 100 bis; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 90-91, nota n.º 15; MIÑANA RODRIGO, M.ª L., *et al.*, 1995, pp. 70-108.

²⁵ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 30, doc. n.º 19; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 65-66, doc. n.º 14.

Santa Cruz, siguiendo *una traza o debuxo echo de mano de maese Tomas [Peliguet], pintor*²⁶.

Estas dotes como diseñador eran apreciadas fuera de Aragón, puesto que en 1561 constituyó procuradores para demandar al escultor vallisoleitano Inocencio Berruguete las sumas que le adeudaba *por los trabajos por mí sostenidos en traçarle un retablo en pergamino*²⁷. Maestre Tomás estaba capacitado también para redactar pliegos técnicos de condiciones, un cometido para el que le requirió en 1568 el cabildo catedralicio oscense cuando contrató a Francisco Treffel para reparar las vidrieras de la Seo²⁸.

Con frecuencia actuó como tasador de retablos u otro tipo de piezas artísticas. A Barbastro acudió en 1570 llamado por el pintor Pedro Romero y el mazonero Juan Roca para dilucidar el valor de lo realizado por cada uno de ellos en el retablo sufragado por Baltasar Verdeguer para la capilla de los Reyes Magos del convento de San Francisco²⁹. La pieza no se conserva, pero el comitente había solicitado en 1560 a Romero y Roca un mueble de bulto cuya imaginería cederían a *maestre Juan de Villaba, cuñado del dicho maestre Pedro* —doc. n.º 41—, quizás el artífice homónimo que en 1537 formaba parte del obrador de Gabriel Joly³⁰. Aunque se previó su entrega en un año, hasta 1570, al surgir las diferencias entre sus autores, no hay certeza de su conclusión. La sentencia de Peliguet no entra en detalles sobre la obra, limitándose a condenar al pintor a pagar 580 sueldos al mazonero *por razon de lo que valen mas los trabajos y fusta que el dicho mase Johan Roca hizo, assi de ymagineria como [de] madera y trebajos, que no los trebajos, oro y otras cosas por el dicho mase Pedro Romero puestas en el dicho retablo de los Tres Reyes* —doc. n.º 74.

Al año siguiente el concejo de Almudévar solicitó su asesoramiento para establecer las remuneraciones de Jerónimo de Mora, Gaspar Ferrer, Diego González de San Martín y Pedro Ballebrera por el retablo de Nuestra Señora del Rosario. Su juicio —docs. núms. 81 y 87— no satisfizo a los escultores puesto que poco después se recurrió a Domingo Segura para que tasase los elementos lígneos quien, en efecto, dictaminó de forma más acorde con sus aspiraciones de superior gratificación —doc. n.º 84.

El primer encargo que recibió Peliguet tras su llegada a Zaragoza fue el dorado del retablo mayor de la iglesia de San Miguel de los Navarros, cuyo contrato firmó el 2-I-1538. Al parecer, no lo desarrolló de acuerdo con los

²⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 174, doc. n.º 147; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 17-18, nota n.º 42.

²⁷ MOYA VALGANÓN, J. G., 1963, p. 23, nota n.º 30.

²⁸ ARCO GARAY, R. del, 1913, p. 189.

²⁹ A.H.P.H., Juan de Santa Fe, notario de Barbastro, 1570, f. 56 v., (Barbastro, 31-I-1570).

³⁰ IERNANSANZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, p. 150, doc. n.º 8.

gustos de los parroquianos, motivo por el cual éstos decidieron que sus colegas Juan Lumbierre y Juan Martínez emitieran una estimación técnica. Tras un veredicto desfavorable fechado el 14-II-1539, Peliguet quedó separado del proyecto, pasando éste a manos del pintor Juan Catalán³¹. El inventario de los bienes muebles existentes en su obrador levantado días después de este revés profesional da fe de que tenía a su cargo diversas tablas con historias de la Virgen que podemos suponer formaban parte de un conjunto del que nada más sabemos —doc. n.º 2.

A finales de 1540 se obligó a realizar junto con el pintor Pedro Fernández las puertas del retablo mayor de la parroquia de Santa María Magdalena de Zaragoza, ultimadas para julio del año siguiente y en las que tuvo oportunidad de exhibir su dominio de la técnica de la grisalla³².

Por entonces ya debía de haber adquirido el compromiso de obrar el retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Fuentes de Ebro, única obra documentada que ha llegado íntegra a nuestros días. Las noticias sobre esta máquina comienzan el 17-X-1541, jornada en la que Peliguet y el mazonero Nicolás de Lobato juraron entregarla en diecinueve meses bajo pena de 6.000 sueldos, habida cuenta que ya habían agotado un primer plazo de similar duración³³. Tampoco debieron respetar esta prórroga, puesto que una inscripción del sotabanco indica que se culminó en octubre de 1545.

También en 1545 se ocupaba de un retablo del Precursor para la parroquia de la localidad tarraconense de Batea, cuyo aspecto podemos imaginar a partir de la cuidada traza que se adjuntó a la capitulación³⁴.

En febrero de 1547 asumía la confección del retablo mayor de la iglesia de San Martín de Belchite, íntegramente de escultura, en el que su intervención personal no podía ir más allá de la ejecución de las puertas de lienzo y las labores de dorado³⁵. No obstante, hay indicios de que las últimas corrieron por cuenta de Diego de San Martín, que en febrero de 1549 recibía 1.000 sueldos por manos de Miguel de San Julián en pago del oro del retablo de Belchite³⁶. Ignoramos la identidad de los autores de la mazonería y de la imaginería.

³¹ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), p. 152; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, pp. 20, 21 y 50-51; SOUTO SILVA, A. I., 1983, pp. 137-161, docs. núms. 8-37.

³² ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), pp. 53-55; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, p. 21; SOUTO SILVA, A. I., 1995, p. XLIX, nota n.º 137.

³³ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, pp. 51-54. A finales de 1546 Lobato aún cobraba de Peliguet 200 sueldos en parte de pago de la mazonería de este retablo (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1546, f. 341 v.) (Zaragoza, 30-XI-1546). Hasta 1551 su viuda no expidió el finiquito, tras recibir los últimos 494 sueldos (CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 44, nota n.º 71).

³⁴ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (II), pp. 177-179.

³⁵ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 12-15, doc. n.º 5.

³⁶ MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 190, doc. n.º 84.

En 1551 contrató un retablo de pequeñas dimensiones bajo la invocación de la Asunción de Nuestra Señora para la localidad de Azuara³⁷. También aceptó pintar las puertas de lienzo del titular de la parroquia de San Felipe de Zaragoza³⁸, obras ambas que tampoco se conservan.

Nada sabemos de las ocupaciones del pintor entre esta fecha y mayo de 1556, aunque es de suponer que en el intervalo tomara parte en los trabajos del retablo mayor de San Pedro de Zuera³⁹. Consta que la componente lúnea, empezada por Lobato y proseguida a su muerte por su cuñado Juan de Ampuero⁴⁰, estaba dispuesta para marzo de 1553⁴¹. En 1555 el pintor Sancho de Villanueva cobraba de los jurados de Zuera 600 sueldos a cumplimiento de 5.000 *por el dorar y pintar el retablo mayor de la iglesia de Sanct Pedro de la dicha villa*, conforme a lo dispuesto en cierta capitulación testimoniada por el notario Juan Bernart que, por desgracia, ha desaparecido⁴². Es probable que Villanueva cediera las tablas al italiano, reservándose las tareas de dorado; no obstante, la factura poco hábil de las pinturas —en especial las del banco— apunta a una extensa participación del obrador⁴³.

A mediados de 1556 tomaba a su cargo el dorado del desaparecido retablo de San Mateo con que Alonso Ram había dotado su capilla de la colegial de Santa María de Alcañiz⁴⁴. La pieza, para la que también pintaría las puertas, había sido encomendada el año anterior a Jaques Rigalte —doc. n.º 25—. A él cabe asignar la imaginería, confeccionada en alabastro, mientras que para la arquitectura pudo contar con la ayuda de Domingo Biertero, su colaborador habitual por esas fechas, que participó en la concordia como fianza del escultor.

Una noticia de 1559 nos da cuenta de que para entonces había acabado un retablo en la parroquia de San Nicolás de Casbas, por el que el concejo aún le adeudaba la suma de 1.000 sueldos⁴⁵. En buena lógica, este trabajo hubo de seguir en el tiempo al conjunto alcañizano. De nuevo en la capital del Bajo Aragón, en mayo del último año acepta llevar a cabo el retablo mayor del convento de Nuestra Señora de Jesús⁴⁶, una pieza que, como el resto de las alcañizanas, se ha perdido.

³⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 34-35, doc. n.º 25.

³⁸ *Ibidem*, pp. 37-38, doc. n.º 21; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 69-70 doc. n.º 18.

³⁹ Atribución propuesta por MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, p. 47.

⁴⁰ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 93-95.

⁴¹ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 168, doc. n.º 38.

⁴² A.H.P.Z., Miguel Español, 1555-1556, s. f., (Zaragoza, 6-IX-1555).

⁴³ MIÑANA RODRIGO, M.ª L., *et al.*, 1995, p. 71.

⁴⁴ MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 208-210, doc. n.º 110.

⁴⁵ AVELLANAS, J., 1924, p. 20.

⁴⁶ LOMBA SERRANO, C., 1986, pp. 145-146, doc. n.º 1.

A comienzos de 1560 establece una compañía con el pintor Guion Teatoris para hacer frente a la eventual materialización de cierto retablo que el concejo de Longares se disponía a promover⁴⁷. Tal vez el proyecto consistiera en la conclusión del retablo mayor de la parroquial, cuya parte línea habían confiado en 1558 a Domingo Tarín⁴⁸. De ser así la empresa no prosperó, pues los ediles la adjudicaron en 1586 a Silvestro de Estanmolín⁴⁹.

Parece segura una visita de Peliguet a Castilla a lo largo de 1560 que le pondría en contacto con Inocencio Berruguete. Como vimos, en abril de 1561 constituía procuradores para demandar el pago de las sumas que le debía por el retablo que a su ruego había trazado. No es fácil relacionar esta noticia con la producción conocida de Berruguete⁵⁰, pero a nivel de hipótesis se puede apuntar el retablo mayor de Simancas, pieza que contrataría en agosto de 1562 en compañía de Juan Bautista Beltrán⁵¹. Esta máquina, que contiene importantes novedades respecto a los trabajos anteriores de Inocencio, hace uso de un repertorio arquitectónico con paralelos en el empleado por Peliguet en el arcosolio erigido para contener el retablo de San Martín de la sala de la Limosna de la catedral de Huesca.

Meses después encontramos a nuestro artista en Huesca, ocupado en diversos empeños artísticos del cabildo catedralicio. La estancia debió prolongarse hasta fines de 1564, puesto que no reaparece en las fuentes de Zaragoza hasta los primeros días de 1565⁵². Allí construyó un gran monumento pascual, siguiendo un detallado proyecto de julio de 1561 cancelado solo en febrero de 1564⁵³. A lo largo de 1562 trabajó en los órganos, incluidas tareas de policromía por las que cobraba en junio⁵⁴. De su contribución al ornato de la Seo hay que destacar la ilustración al fresco de la antesacristía con *ystorias de blanco y negro*, contratada en diciembre de 1562 y finalizada para febrero de 1564⁵⁵. La culminación del retablo de San Martín, que había de presidir la citada capilla de la sala de la Limosna, sería su última aportación al templo oscense⁵⁶.

⁴⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 98, doc. n.º 81; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 75-76, doc. n.º 25.

⁴⁸ RUIZ DOMINGO, A., 1981, p. 51, doc. n.º 12.

⁴⁹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 401-402, doc. n.º 318.

⁵⁰ Sobre este escultor, PORTELA SANDOVAL, F. J., 1977, pp. 182-195.

⁵¹ MARTÍ Y MONSÓ, J., 1992, pp. 189-193.

⁵² El 18-I-1565 recibe 200 sueldos en comanda del mercader Jerónimo de Almao (MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, p. 23, nota n.º 31. Fecha el texto erróneamente el 18-I-1562).

⁵³ La noticia fue adelantada por ARCO GARAY, R. del, 1915, pp. 187-188; la capitulación, publicada por MORTE GARCÍA, C., 1986, pp. 203-207, doc. n.º 1.

⁵⁴ DURÁN GUDIOL, A., 1991, p. 180.

⁵⁵ ARCO GARAY, R. del, 1915, p. 192.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 192-193; la fecha correcta, 10-II-1564, en DURÁN GUDIOL, A., 1991, p. 173, nota n.º 47.

Se pensaba que como único vestigio de los años dedicados por Peliguet a la catedral de Huesca habían quedado seis sargas de grandes dimensiones con profetas pintados en grisalla y que en su momento formaron parte del monumento pascual, atribución hoy refutada pues se relacionan con la reforma efectuada en la máquina en 1770⁵⁷. También subsiste una fotografía del retablo de San Martín⁵⁸ junto a los restos de la interesante decoración en yeso del arcosolio en que estaba embutido —a la que se ha hecho referencia—, hoy oculta bajo las ruinas de la sala de la Limosna⁵⁹.

En 1565, de nuevo en Zaragoza, recibe el encargo de una plancha funeraria de latón para cubrir la sepultura de Pedro Herbás, canónigo de la metropolitana, en su enterramiento de Santa María de Alcañiz⁶⁰. Al año siguiente pintaría junto a Pietro Morone varias composiciones parietales en la cartuja de Aula Dei, en los accesos al templo y a la sacristía⁶¹. También ejecutaría labores al fresco para la capilla de los Santos Justo y Pastor de San Pedro el Viejo de Huesca⁶².

En mayo de dicho año tomó a su cargo la decoración de la capilla de los Reyes de la catedral de Huesca, erigida y dotada por Tomás Fort, chantre de la Seo, a partir del 18-VII-1562⁶³. Esta vez no se responsabilizó del retablo, confiado en 1565 a Juan Rigalte y Pedro Pertús *menor*⁶⁴, sino de la ornamentación al fresco de sus paredes y la pintura al óleo de las vidrieras, junto al diseño y construcción del rejado en 1566. Hay certeza de que a finales de año el artífice había recibido 5.000 de los 8.000 sueldos convenidos⁶⁵, si bien para agosto de 1571 seguía pendiente el pago de los últimos 1.260 sueldos⁶⁶. Tampoco está claro que la reja fuera llevada a térmi-

⁵⁷ MORTE GARCÍA, C., 1994 (II), pp. 190-191. No obstante, MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, p. 29, ya puso en duda la atribución de estas sargas a Peliguet.

⁵⁸ La fotografía fue publicada en 1913 (ARCO GARAY, R. del, 1913, p. 395). El retablo fue vendido antes de 1924 (ARCO GARAY, R. del, 1924, p. 399).

⁵⁹ La capilla se ha visto muy afectada por el reciente derrumbamiento de la techumbre. Existen buenas reproducciones de este altar —ya sin retablo— en el Archivo Mas de Barcelona, negativos C-18.081 y C-18.082. Los negativos fueron obtenidos en 1917.

⁶⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 120-121, doc. n.º 104; CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 77-78, doc. n.º 28. Dieciocho meses después, el pintor reconocía una comanda del encargante por 700 sueldos (A.H.P.Z., Pedro López, 1566, ff. 1.064-1.064 v.) (Zaragoza, 29-X-1566).

⁶¹ BOSQUED FAJARDO, J. R., 1986, p. 630, doc. n.º 21.

⁶² ARCO GARAY, R. del, 1913, pp. 399-400, recogiendo una noticia facilitada por el cronista oscense Juan Francisco Andrés de Uztároz.

⁶³ DURÁN GUDIOL, A., 1991, p. 173.

⁶⁴ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, p. 24, nota n.º 36; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 227, doc. n.º 143; MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 56-58, doc. n.º 4.

⁶⁵ ARCO GARAY, R. del, 1915, pp. 193-196.

⁶⁶ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 221, doc. n.º 160.

no, puesto que en 1588 se solicitaba otra para el mismo lugar a Hernando de Avila⁶⁷.

A partir de este momento las noticias sobre las tareas de Tomás Peliguet son escasas⁶⁸. Contamos con referencias a su labor como tasador o diseñador, pero los encargos directos disminuyen. Aún así, en 1571 acepta uno de los compromisos más interesantes del que nos ha quedado testimonio. Por deseo del castellán fr. Luis de Talavera embellecerá el salón principal del palacio de la Zuda de Zaragoza con una galería de retratos de los grandes maestros de la orden de San Juan de Jerusalén, complementada con alegorías marinas y una pintura de historia con el asedio de la isla de Malta⁶⁹.

Sus últimos trabajos lo presentan de nuevo en Huesca entre 1577 y 1579, aunque su traslado a esta ciudad remonta a 1576. En 1577 ajusta con la cofradía gremial de San Eloy la pintura de un retablo a instalar en la parroquia del Salvador de Huesca⁷⁰ y entre 1578 y 1579 se ocupa del dorado de las cabezas y peanas de los Santos Justo y Pastor⁷¹, para la vecina iglesia de San Pedro el Viejo⁷².

⁶⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 443-444, doc. n.º 357.

⁶⁸ En 1566 recibía 1.060 sueldos en comanda de Francisco Cantot, blanquador de casas milanés (A.H.P.Z., Miguel Español, 1566, ff. 424 v.-425 v.) (Zaragoza, 2-v-1566); cancelado al margen a 18-IX-1566. En 1568 tomaba una comanda de 632 sueldos del zurrador Miguel Engueta (A.H.P.Z., Miguel Español, 1568, ff. 819 v.-820) (Zaragoza, 7-VIII-1568).

⁶⁹ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1988 (I), p. 390, doc. n.º 136; MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 218-219, doc. n.º 157.

⁷⁰ CARDESA GARCÍA, M.ª T., 1993, pp. 328-330, docs. núms. 45 y 46.

⁷¹ BALAGUER SÁNCHEZ, F., 1946, p. 43.

⁷² El texto de la presente biografía vio la luz con posterioridad a la defensa de nuestra tesis doctoral en MIÑANA RODRIGO, M.ª L., *et al.*, 1995, pp. 59-70, y pp. 78-80, doc. n.º 1.

PÉREZ, Bernardo
(doc.1523-1560)

Bernat peres mazonero

La valoración de la estatura profesional de este artífice¹ ha experimentado importantes oscilaciones en los últimos años. Para la crítica tradicional sus excelentes relaciones con los más renombrados artistas plásticos zaragozanos del segundo tercio de la centuria y el hecho de que sobre él recayera un encargo tan emblemático como el de la sepultura del arzobispo Hernando de Aragón han sido argumentos suficientes para encumbrarlo hasta la cima de la escultura aragonesa del momento². Sin embargo, estudios recientes han permitido concluir que su verdadera cualificación fue la de mazonero y, en consecuencia, no parece prudente continuar asociándolo a la creación de obras tan notables como los relieves del retablo de Cella o las figuras que luce la citada tumba del prelado cesaragustano³.

Su trayectoria, a caballo entre Zaragoza y Teruel, está documentada desde 1523, año en que rubricaba su carta de aprendizaje, hasta 1560, con ocasión de una estancia en Cella durante la que formalizaría testamento el 6 de noviembre. No hay noticia precisa sobre la fecha de su óbito, tal vez producido en el Bajo Aragón, por cuanto no hay indicios de que retornara a la ciudad del Ebro tras abandonarla en los últimos meses de 1558.

El adiestramiento inicial de Bernardo Pérez tuvo lugar en casa del entallador Florent Lup. A ella llegó a una edad temprana tras el fallecimiento de su padre, el carpintero García Pérez. En el acto de afirmamiento, pactado para una duración de siete años, lo representó Francisca Balmes, su madre⁴.

Cubierta esta etapa preliminar, Bernardo se incorporó al obrador de Gabriel Joly en fecha que no podemos precisar, permaneciendo allí hasta

¹ Una reciente biografía en MIÑANA RODRIGO, M^a L., 1993 (IV), pp. 268-271.

² BORRÁS GUALIS, G. M., 1987 (I), pp. 362-365.

³ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 126-130.

⁴ *Ibidem*, p. 147, doc. n^o 1.

la de la muerte de éste. En el transcurso de 1537 el picardo constituyó procurador a nuestro artífice —al que califica de criado suyo— al menos en dos ocasiones⁵. No hay duda de que la convivencia con Joly contribuyó a su maduración profesional y tal vez ayudara a introducirlo en el mercado turolense pues, no en vano, entre 1532 y 1538 Joly desplazó parte de su taller a esta ciudad para responder a los importantes compromisos adquiridos allí. Con el tiempo sería uno de los más prestigiosos arquitectos de retablos aragoneses, alcanzando el cénit de su carrera en el transcurso de los años cincuenta. Pero el éxito del mazonero residió en buena medida en su habilidad para captar clientes y en las provechosas conexiones que mantuvo con otros destacados colegas.

Una de las cuestiones capitales a la hora de definir su personalidad es la de su cualificación técnica. Hasta hace poco se le consideraba un escultor capaz de asumir todas las especialidades incluso en la profesión, entre ellas la de tallar imágenes y relieves. El hecho de que asumiera proyectos como el de la sepultura del arzobispo Aragón y que figure como autor del yacente del abad Lope Marco en la controvertida documentación publicada por ABIZANDA BROTO sobre el mausoleo verolense parecían avalar esta lectura. Hoy sabemos que recibió formación de mazonero y que su participación en los trabajos de imaginería que se le atribuyen es improbable, pues mientras las esculturas de la tumba del prelado fueron realizadas por su buen amigo Juan Vizcaíno, los relieves e imágenes del retablo mayor de Cella salieron de las gubias de Cosme Damián Bas.

Nada podemos aportar sobre la ubicación de la residencia y el obrador de Pérez. Como era habitual en la época, hay constancia de que en distintos momentos se trasladó a los lugares a los que estaban destinados sus trabajos, como acaeció a raíz de la realización de los retablos de El Castellar o Cella.

Los tres ayudantes documentados de Bernardo Pérez se colocaron bajo su mando en los últimos años de vida en Zaragoza. En septiembre de 1554 admitió para un cuatrienio a Miguel de Burlada, oriundo de la localidad navarra del mismo nombre, firmando como testigo del acto el mazonero Juan de Aizpún, tal vez otro colaborador⁶. En la primavera siguiente se hizo con los servicios de Miguel Cabañas para veinticuatro meses a cambio de un salario de 10 ducados⁷. Cabañas, casado poco después con una hija del escultor turiasonense Pierres del Fuego⁸, desplazaría a partir de la

⁵ *Ibidem*, p. 150, docs. núms. 8 y 9.

⁶ *Ibidem*, p. 175, doc. n.º 48. Es posible que Aizpún sea el entallador de Pamplona del mismo nombre que en 1573 contrataba un retablo para Juan de Gorriti, ujier de la cámara de Comptos (BIURRUN SOTIL, T., 1935, p. 102).

⁷ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 176, doc. n.º 50.

⁸ SANZ ARTIBUCILLA, J. M.ª, 1944 (II), p. 331.

octava década una actividad de cierta intensidad como mazonero en la capital aragonesa. El último aprendiz identificado será Pedro del Rey, incorporado al obrador para seis años y medio en junio de 1556⁹.

Nuestro mazonero contrajo nupcias por esas fechas con Magdalena Español¹⁰, ignorándose si éste era su primer enlace y si llegó a engendrar descendencia. Magdalena falleció en Cella el 6-XI-1560¹¹.

No podemos dibujar el entramado completo de sus relaciones profesionales, pero los nombres conocidos permiten asociarlo a la élite de los artistas plásticos aragoneses de los años centrales del siglo. Ante todo, hay que mencionar al imaginero Juan Vizcaíno, con quien coincidió en casa de Gabriel Joly¹². Este vínculo debió prolongarse a lo largo de la década de 1540, período incierto en la trayectoria del artífice, puesto que en 1549 compartieron la ejecución de un retablo en El Castellar. Cuando en 1550 Pérez contrató el sepulcro del arzobispo de Zaragoza, Vizcaíno intervino en calidad de fiador y, desde luego, también en la labra de sus esculturas y relieves. Juntos tasarían en 1558 el trabajo de Arnao de Bruselas en el trascoro de la metropolitana.

Complicados fueron sus contactos con Pedro Morcto, autor de la imaginería de El Castellar en nombre de Vizcaíno, bajo cuyas ordenes permanecía por entonces. Tras formalizar con él y con el pintor Juan Catalán una compañía en 1553 para preparar la eventual realización del retablo mayor de Ibdes, surgieron diferencias que llevaron a cancelar el acuerdo un año después. Todo apunta a que este suceso le distanció de modo definitivo de Morcto. También hay que citar al fustero Pedro Lorenzo, que medió en su enfrentamiento con aquél y fue su fiador en la contratación de la tumba del arzobispo y del retablo de Jaques Verdeguer.

Bernardo gozó a lo largo de toda su carrera de la protección y el apoyo de Jerónimo Vallejo. Creemos que si se le confió una importante porción de la dotación artística de la capilla de San Bernardo de la metropolitana fue merced al pintor de don Hernando, que también le acompañó en sucesos tan relevantes de su vida privada como la firma de sus capitulaciones matrimoniales. Poco antes de abandonar Zaragoza otorgó un albarán de 60 sueldos con el que zanjaba cuentas con Jerónimo, tanto de cuestiones laborales como personales.

No sabemos si el ingreso de Pérez en el taller de Joly tuvo lugar durante los años en que se alzó el retablo mayor de Santa María de Teruel

⁹ HERNANSANZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, p. 179, doc. n° 55.

¹⁰ CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 23, nota n° 32; el texto íntegro de las capitulaciones en HERNANSANZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, pp. 179-180, doc. n° 56.

¹¹ BERGES SORIANO, M., 1959, p. 208.

¹² Vizcaíno permaneció al servicio de Joly al menos entre 1531 y 1538, tiempo que incluye el paso documentado de Pérez, atestiguado en 1537 (HERNANSANZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, pp. 148-149, docs. núms. 4 y 5, y pp. 150-151, docs. núms. 7-10).

(1532-1536) o si data de 1537. La primera alternativa parece más sólida y, en consecuencia, resulta atractivo pensar que le hubiera asistido en comeditos turolenses como el gran mueble citado o el de los Santos Cosme y Damián de la parroquia de San Pedro¹³.

Como ya se ha apuntado, ignoramos las andanzas profesionales de Bernardo a lo largo de buena parte de la quinta década, aunque el hecho de que reaparezca en 1549 en la localidad turolense de El Castellar obliga a considerar una hipotética estancia durante esos años en el Bajo Aragón, por las fechas en que debía estar erigiéndose el retablo mayor de la aludida iglesia turolense de San Pedro¹⁴.

Para diciembre de 1549 Bernardo había puesto en pie el retablo de El Castellar, cuyas esculturas salieron de manos de Pedro Moreto, todavía enrolado en el obrador de Juan Vizcaíno¹⁵. Este conjunto ha desaparecido, y con él un inmejorable punto de referencia para calibrar la posible implicación del maestro en otras piezas de cronología cercana.

Entre septiembre de 1550 y agosto de 1553 el sepulcro de alabastro del arzobispo de Zaragoza monopolizó la atención de nuestro artífice¹⁶. Las fuentes corroboran la participación del cantero Guillaume Brimbeuf en el escuadrado de la arquitectura¹⁷ y del mazonero Pedro de Zarza en la talla de dos de las columnas de su retablo¹⁸. Parece verosímil que todas o, al menos, buena parte de las imágenes se debieran a Vizcaíno¹⁹, que junto al fustero Pedro Lorenzo, al pintor Vallejo y al bajador Pablo de Arra respaldó como fianza a Bernardo.

Finalizado su cometido en la capilla de San Bernardo, el mazonero suscribió sendos acuerdos de compañía con Juan Catalán y Pedro Moreto para afrontar la eventual realización del retablo mayor de San Miguel de Ibdes²⁰, aunque las discrepancias con Moreto le apartaron de la sociedad en 1554²¹.

¹³ Debemos las precisiones cronológicas sobre el retablo de Santa María a TOMÁS LAGUÍA, C., 1953, pp. 285-286, doc. n.º 654, y TOMÁS LAGUÍA, C., 1976, p. 3. La documentación del retablo de los Santos Cosme y Damián de la parroquia de San Pedro en ABIZANDA BROTO, M., 1915, p. 145.

¹⁴ Un completo estado de la cuestión en ARCE OLIVA, E., 1991, pp. 134-135.

¹⁵ CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 46, nota n.º 77; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 162, doc. n.º 27.

¹⁶ ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 163-167; CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 22-23, nota n.º 32.

¹⁷ CRIADO MAINAR, J., 1988, p. 81, doc. n.º 1.

¹⁸ CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 70-71, doc. n.º 20.

¹⁹ HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 99-101.

²⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 54-57, docs. núms. 43 y 44; HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 170-172, docs. núms. 41-42.

²¹ *Ibidem*, p. 173, doc. n.º 44, y pp. 173-174, doc. n.º 46.

No hay muchos datos sobre el quehacer de Pérez en los años inmediatos, pero por entonces llevó a cabo un retablo de bulto para la capilla que Jaques Verdeguer poseía en la iglesia de San Francisco de Barbastro. La capitulación se rubricó en esa ciudad el 6-IV-1555, pero desconocemos su tenor al haberse perdido los primeros cuadernillos del protocolo de dicho año de Sebastián Segura, notario responsable de su testificación. Días después, ya en Zaragoza, Pérez presentaba como garantes del cumplimiento del contrato al estañero Guillén Tujarón y al fustero Pedro Lorenzo, recibiendo a continuación 800 sueldos en parte de pago de la labor²². En octubre de 1556, una vez concluido en blanco, lo confió a Miguel Gutiérrez de Ainzón para que procediese a dorarlo²³.

Mientras tanto, los síndicos de la cofradía de Santa Ana de Alcañiz le habían solicitado una imagen procesional de la madre de la Virgen con su peana que terminó para junio de 1557²⁴. Ni el retablo de Barbastro ni el busto alcañizano han llegado hasta nuestros días.

En diciembre de 1556 negocia con los representantes de la cofradía de los Santos Pedro y Pablo de la parroquia de San Pablo de Zaragoza el montaje y la talla de una nueva arquitectura para su retablo, un trabajo modesto que había terminado para julio del año siguiente²⁵. Los naturales de Jaca acudieron poco después a Juan de Ainzón para la culminación de las labores pictóricas y el dorado de la nueva estructura²⁶.

En abril de 1557 Pérez asiste como testigo a la firma del contrato entre el zapatero Pedro de Charte y Juan de Ainzón para pintar un retablo destinado al altar que el primero poseía en la iglesia de Santiago de Zaragoza²⁷. Tal vez el autor de la parte lúnea fue nuestro mazonero, habida cuenta que el comitente era hermano del platero del mismo nombre, casado en segundas nupcias con María de Iguibarne, suegra de Bernardo. También esta obra ha desaparecido.

En nuestra opinión, debe desestimarse la atribución a Bernardo Pérez del yacente de la sepultura del abad Lope Marco, en la capilla de San Bernardo de Veruela. Según los textos publicados por ABIZANDA BROTO²⁸, el

²² La capitulación, *sobre la obra y hechura de un retablo y otras cosas*, se había firmado con Jaques Verdeguer y la viuda Isabel Díez (A.H.P.Z., Martín Sánchez del Castellar, 1555, ff. 159-160) (Zaragoza, 25-IV-1555). Desconocemos la advocación del mueble.

²³ Documento registado por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 23, nota n.º 32; transcrito en MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 211, doc. n.º 113.

²⁴ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 131-132.

²⁵ CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 35, nota n.º 61, y pp. 69-71, doc. n.º 7; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 213, doc. n.º 115.

²⁶ CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 36-37, nota n.º 62, y pp. 71-73, doc. n.º 8; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 214-215, doc. n.º 116, y pp. 215-216, doc. n.º 118.

²⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 82, doc. n.º 69. No refiere la comparecencia de Pérez.

mausoleo fue encargado a Pedro Moreto el 16-IV-1558, quien cedió la talla del yacente a nuestro artífice. Éste lo habría entregado ya en 1560, cuando recibió 1.000 sueldos como finiquito de los 3.000 que le prometiera el hijo del florentino. Pero estos documentos no se encuentran en la actualidad entre los fondos custodiados en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza y, como es sabido, Pedro falleció en el otoño de 1555 mientras que en 1560 Bernardo no residía en la capital aragonesa.

Fruto del prestigio atesorado por el mazonero a lo largo de sus años de vida profesional, en junio de 1558 el cabildo de la Seo le eligió, junto con su amigo Juan Pérez Vizcaíno y Juan de Liceyre, para peritar la labor de Arnao de Bruselas en el trascoro de la metropolitana²⁹. Para los tasadores el brabantón merecía una gratificación de 6.200 sueldos —doc. n.º 36—, cantidad muy superior a los 100 ducados previstos inicialmente.

La última mención localizada que sitúa a Bernardo en Zaragoza remonta al 5-IX-1558, día en el que liquidaba cuentas con su mentor Jerónimo Vallejo³⁰. Cabe suponer que poco después abandonara de modo definitivo la ciudad del Ebro, quizá para trasladarse a Cella, población en la que habitaba al redactar testamento en 1560³¹.

Aunque no disponemos de refrendo documental, la estancia en esa localidad turolense debe guardar relación con la fábrica del retablo mayor de su parroquial, concluido con anterioridad al 11-VI-1562, fecha de la concesión de la licencia eclesiástica necesaria para mudar el retablo antiguo y asentar el nuevo³². La partida de defunción del escultor Cosme Damián Bas, anotada en los libros parroquiales de Cella el 17-VII-1586, lo acredita como autor de este retablo³³, extremo que los relieves e imágenes procedentes del mueble renacentista guardados en las dependencias del templo corroboran³⁴. Así pues, hemos de aventurar que la hipotética contribución de Pérez se concretara en la preparación de la mazonería, de la que desafortunadamente no subsisten vestigios.

²⁸ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 126-131.

²⁹ No conservamos el texto de la estimación, pero sí un albarán de tres ducados expedido conjuntamente por Pérez, Vizcaíno y Liceyre en satisfacción de sus honorarios (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1558, s. n.) (Zaragoza, 22-VI-1558).

³⁰ CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 22-23, nota n.º 32; HERNANSANZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, p. 181, doc. n.º 60. Con anterioridad hay que consignar una comanda de 220 sueldos del mazonero a favor del fustero Jerónimo Albalate (A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1557, f. 444) (Zaragoza, 25-IV-1557); cancelado al margen a 12-IV-1558.

³¹ BERGES SORIANO, M., 1959, pp. 206-209.

³² ARCE OLIVA, E., 1993 (III), p. 170; DELER HERNÁNDEZ, P. P., 1990, pp. 30-31.

³³ DELER HERNÁNDEZ, P. P., 1980, pp. 65-73.

³⁴ Los restos del retablo de Cella han sido estudiados por ARCE OLIVA, E., 1991, pp. 135-137; HERNANSANZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, p. 129; ARCE OLIVA, E., 1993 (I), pp. 273-290.

Resulta complejo establecer la verdadera valía artística de Bernardo Pérez. Descartada hoy su actividad de imaginero, el juicio debe centrarse en sus intervenciones como mazonero. La tumba del arzobispo Aragón, su único trabajo importante conservado, es una obra retardataria desde el punto de vista estilístico pero de incuestionable calidad. Aunque esto le hace en principio acreedor a una estimación plástica nada desdeñable, el hecho de que exista certidumbre de la paternidad de otros artífices tanto sobre sus imágenes como sobre una parte de las labores de talla, hace conveniente esperar a que la identificación de nuevas obras permita una consideración más fundada de sus méritos escultóricos.

PÉREZ alias VIZCAÍNO, Juan
(doc.1530-1565, +1565)

Es posible que el sobrenombre del maestro aluda a su origen, pues un documento de 1533 permite suponer que procedía de Murueta, en Vizcaya¹. En la década de 1520 debió trasladarse a Zaragoza, ciudad en la que desarrolló una intensa actividad artística desde 1531, ralentizada sólo a partir del año 1553². En abril de 1565 disponía sus últimas voluntades, habiendo fallecido cuando el 30 de junio de dicho año fue anotada su defunción en los libros parroquiales de San Felipe de la ciudad del Ebro³.

Quizás la formación artística de Vizcaíno, concluida cuando en 1530 acude a Valladolid para capitular unos sepulcros, tuviera por marco el taller de Gabriel Joly. Ningún texto respalda esta suposición, pero es muy significativo el que ya en 1531 perteneciese al obrador del picardo, en el que debió permanecer hasta su disolución en la primavera de 1538. Vizcaíno se granjeó pronto la confianza del patrón, y cuando éste desplazó parte del taller a Teruel para afrontar la construcción del retablo mayor de Santa María (1532-1536), quedó encargado de sus negocios en Zaragoza.

Juan Pérez Vizcaíno se especializó en la confección de esculturas, ajustándose al perfil que en la época correspondía al oficio de *imaginario*. A ello se consagró durante sus años a la vera de Joly y continuó haciéndolo en su etapa de maestro independiente, hasta el punto de que sólo de modo esporádico formalizó en solitario la contratación íntegra de un retablo. Abundan, por contra, los casos en que acompañó a mazoneros y pintores o que, simplemente, se limitó a recibir en subarriendo encargos de imaginería. El hecho de que Juan no supiera escribir podría explicar en parte este comportamiento restrictivo.

Habitaba en la parroquia de San Felipe, en unas casas de su esposa, sitas en la calle del Temple —del mismo nombre en la actualidad—. Tal

¹ HERNANSANZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 131, nota nº 146.

² La más reciente biografía en HERNANSANZ MERLO, Á., 1993 (III), pp. 285-287.

³ A 30 de junio [1565] murio Juan Perez, alias Vizcayno, ymaginero. [Recibió] los sacramentos necesarios. Ordeno en poder de Pedro [sic] Villanueva, notario. Dexo herederos y executores [a] su muger. Enterrose [en los] Predicadores (A.P.S.F.Z., *Quinque libris*, lib. I, 1526-1573, f. 219).

vez el obrador ocupara otro inmueble ubicado junto al anterior, perteneciente asimismo a su mujer⁴. Sin embargo, en la década de 1530 diversas referencias documentales lo acercan a la parroquia de San Pablo.

No parece que en su botiga coincidiera en ningún momento un número elevado de colaboradores, aunque un escultor tan importante como Pedro Moreto completó allí su adiestramiento por expreso deseo de su padre. El hijo del florentino ingresó en 1544 para un período de seis años cuando tan sólo contaba con catorce de edad⁵. Miguel Picart, su otro discípulo documentado, era hijo de otro colega, el escultor de Sangüesa Picart Carpentier⁶.

Las noticias rescatadas sobre su entorno familiar nos informan de que casó en dos oportunidades. En 1535 permanecía unido a una tal Jerónima de la que nada más sabemos y que le dio un hijo al que pusieron el nombre de Gregorio, bautizado en la iglesia de San Pablo el día 16 de marzo del mismo año⁷. A partir de 1542 aparece ligado a Dianira de Sabiñán⁸, con la que para 1545 había procreado a Jerónimo, Juan y Cándida, citados como menores de edad por su esposa en un testamento datado en ese año⁹. Cuando en 1565 ambos cónyuges dictaron sus respectivos testamentos, tan sólo contemplaron como vástagos a Juan y Cándida.

A lo largo de su vida Juan Vizcaíno se granjeó un gran prestigio humano y profesional, como demuestra que con frecuencia otros compañeros le requirieran para resolver cuestiones de índole diversa. Sobre él recayó la responsabilidad de hacer cumplir las últimas voluntades de Juan y Pedro Moreto¹⁰, a quienes le unían fuertes lazos de amistad. Otro tanto acaeció con el mazonero granadino Diego de Orea —doc. n.º 52—.

La estrecha relación que mantuvo con Bernardo Pérez dataría de los años en que coincidieron en la casa de Joly. Más adelante cooperaron en el retablo de El Castellar y en la sepultura del arzobispo Aragón. Su prefe-

⁴ Citados por ésta en su testamento (A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1565, ff. 83 v.-86 v.) (Zaragoza, 21-VI-1565).

⁵ SARRIÁ ABADÍA, F., *et al.*, 1989, p. 103, cuadro 1, n.º 33; su texto íntegro en HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 154-155, doc. n.º 17.

⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1983, p. 53, nota n.º 38.

⁷ SALA VALDÉS, M. de la, 1933, pp. 256-257, nota n.º 1. La noticia procede del A.P.S.P.Z., Libro I de Bautismos, 1528-1549, f. 36 v., (Zaragoza, 16-III-1535).

⁸ *A 26 del susodicho* [febrero de 1542] *se bautizo la hija de Joan Vizcaino como su madre la Sabiñana. Los compadres el [ilegible] Muñoz, micer Miguel Martínez. Las comadres Maria Capata, Caterina Capata* (*ibidem*, f. 122) (Zaragoza, 26-III-1542).

⁹ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 155, doc. n.º 18.

¹⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 15-16, doc. n.º 6, y pp. 70-71, doc. n.º 61; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 156-157, doc. n.º 21, y p. 178, doc. n.º 54. Vizcaíno se encargó de entregar a Pedro las herramientas y útiles que su padre le había legado (ABIZANDA BROTO, M., 1917 (1), p. 262).

rencia por la talla de imágenes le llevó a asistir en esa tarea a mazoneros como Nicolás de Lobato o Domingo Tarín. Trabajó junto a Miguel Peñaranda en la imaginería del retablo mayor de Veruela y es probable que ya lo hubiera hecho en el titular de Nuestra Señora del Portillo. Entre los pintores cercanos a Vizcaíno sobresale Jerónimo Vallejo, padrino de su hijo Gregorio en 1535 y que, sin duda, le proporcionó algunos de sus compromisos más importantes. Compartió proyectos con maestros del pincel procedentes de otros centros, caso de Pedro Sarasa —con taller en Sangüesa— o del pintor afincado en Lérida Pierres Girart de Monte Aquilino.

En su carrera profesional pueden diferenciarse dos etapas. La inicial coincide con los años en que, cerrado el período de adiestramiento, queda adscrito como obrero al taller de Gabriel Joly, nexa muy bien documentado merced a que, como se dijo, cuando el picardo trasladó el grueso de su casa a Teruel quedó al frente de sus intereses en la capital. La muerte de Joly en 1538 da paso a la segunda, cuando Juan empieza a aceptar clientes en su propio nombre.

En 1530, antes de principiar su asociación con el francés, Vizcaíno había recibido en Valladolid el encargo de hacer tres yacentes de alabastro para la capilla de Pedro Martínez del Portillo, señor de Villaviudas, sita en el monasterio trinitario de la ciudad del Pisuegra. La identificación del artista es diáfana, dado que éste manifestó ante el escribano su condición de vecino de Zaragoza¹¹. Quizás esta primera aparición tan lejos de Aragón obedezca a una tentativa por abrirse camino más allá de la competencia de los talleres cesaraugustanos. La experiencia no prosperó a plena satisfacción, pues al año siguiente lo encontramos de nuevo en Zaragoza, cuando Joly lo hace procurador¹².

Esta situación de colaboración dio como primer fruto conocido el bulto funerario de alabastro del secretario Pedro Quintana. En 1532 Vizcaíno veló por el transporte del yacente, solicitado a Joly, y lo acomodó en la capilla mayor de la iglesia franciscana de Tarazona, en donde aún continúa¹³. La autoría de la pieza se apoya, junto al preceptivo respaldo documental, en su comparación con creaciones posteriores del imaginero, dotado de un estilo elegante e inconfundible, desprovisto de la expresividad que fluye de las gubias de su maestro¹⁴.

A partir de 1532 se responsabiliza de los compromisos zaragozanos del picardo, por lo que cabe apuntar su contribución personal, entre otros, a la imaginería del retablo mayor del Portillo y el retablo de San Antonio de

¹¹ PARRADO DEL OLMO, J. M.^a, 1988, pp. 391-393.

¹² HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 148-149, doc. n.º 4, y p. 131, nota n.º 147.

¹³ CRIADO MAINAR, J., 1992 (1), pp. 414-415, nota n.º 81, y pp. 436-437, doc. n.º 12.

¹⁴ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 115-116.

Padua de la cofradía de los sastres. Sin embargo, la pérdida de estas obras impide corroborar la hipótesis¹⁵. Por el contrario, es clara su participación en el retablo mayor de la canónica de San Vicente de Roda de Isábena, importante conjunto confiado en 1533 al escultor galo, en cuyo nombre recibió su ayudante pagos en 1536¹⁶. Aunque toda su imaginería desapareció en la guerra civil, las fotografías del Archivo Mas de Barcelona demuestran de forma irrefutable su sustancial aportación. Para finalizar, dentro de esta etapa hay que asignarle la ejecución del busto procesional de San Esteban que los parroquianos de San Jorge de Tudela habían encargado en 1537 al picardo¹⁷.

Fallecido su maestro en Teruel en la primavera de 1538, Vizcaíno asumió junto al mazonero Nicolás de Lobato y al pintor Pierres Girart de Monte Aquilino la realización del desaparecido retablo mayor de Tierrantona. El mueble, analizable merced a una fotografía del Archivo Mas, se inspiraba en el modelo rotense y, al parecer, había sido demandado al escultor francés poco antes de su muerte¹⁸.

Dos años después el pintor de Sangüesa Pedro Sarasa *menor* reconocía adeudar a Juan 2.320 sueldos como residuo de una cantidad superior por ciertas obras que había efectuado en Hecho. La deuda aún no había sido saldada en 1543¹⁹.

En febrero de 1541 el pintor Jerónimo Vallejo negociaba con Miguel Peñaranda y Juan Vizcaíno su participación en la empresa más ambiciosa acometida por los talleres zaragozanos a comienzos de la década: la erección del retablo mayor de Veruela, cuya imaginería monopolizó la atención y los esfuerzos de ambos hasta 1544²⁰. Esta gran máquina, de la que apenas sobreviven unas cuantas imágenes relacionables con las gubias de Juan²¹, marca el comienzo de sus años más fértiles²².

Su siguiente trabajo documentado nos lleva a 1547, cuando en compañía de Domingo Tarín acepta reinstalar en el convento del Carmen de la capital la sillería coral gótica de Nuestra Señora del Pilar²³, que había sido

¹⁵ La contribución de Vizcaíno a estas obras ha sido planteada por SERRANO GRACIA, R., *et alt.*, 1992, pp. 285-286, y HERNANDEZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, pp. 131-132.

¹⁶ *Ibidem*, p. 149, doc. n.º 5, y p. 150, doc. n.º 7.

¹⁷ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 33-35.

¹⁸ HERNANDEZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, p. 151, docs. núms. 10 y 11.

¹⁹ *Ibidem*, p. 133, nota n.º 154, y pp. 153-154, doc. n.º 16; ABIZANDA BROTO, M., 1915, p. 64.

²⁰ Citado en *ibidem*, p. 52; transcrito en CRIADO MAINAR, J., 1985, pp. 259-260, doc. n.º 8.

²¹ Estudiadas en CRIADO MAINAR, J., 1992 (II), pp. 517-520.

²² En 1543 Vizcaíno constituía procuradores a Eliseo y Luis Molinero, carreteros de Mozota, y a Juan Ibáñez, carretero de Muel, para presentar carta de franqueza, tal vez en relación con alguna pieza artística (A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1543, f. 59 v.) (Zaragoza, 104V-1543).

²³ HERNANDEZ MERLO, Á., *et alt.*, 1992, p. 140, nota n.º 201.

sustituida a partir de 1542 por la actual. En abril de 1550 los canónigos cancelaban una comanda firmada por los artistas que, con probabilidad, derivaba de ese trabajo²⁴.

Un año después se hace cargo junto a Juan de Ampuero de la finalización de la sepultura de Miguel Velázquez Climent, destinada al demolido monasterio de San Francisco de Zaragoza, en la que Miguel Peñaranda estaba trabajando cuando le sobrevino la muerte²⁵.

En octubre de 1548 el carpintero Jaime Fanegas encarga a Juan medio centenar de *putti* y otros complementos para enriquecer el nuevo alero de las casas de la Diputación del Reino. Tal y como precisa el contrato, debía seguir el modelo preparado por el mazonero Domingo Tarín²⁶, artífice al que Juan aparece asociado con frecuencia en estos años, como corrobora el que en 1550 le avalara en la obligación que suscribió con Jerónimo Vallejo sobre la arquitectura del retablo mayor de Pedrola²⁷.

En 1549 contrata un Santo Sepulcro compuesto por ocho imágenes de alabastro para presidir el altar de una de las capillas de Nuestra Señora del Portillo²⁸. La obra, desaparecida como el resto del mobiliario escultórico renacentista del santuario, fue comprometida en el mes de julio y ya había sido finalizada cuando en agosto del año siguiente el maestro percibió los 2.400 sueldos del precio²⁹.

A este mismo año corresponde su participación en el desaparecido retablo de El Castellar. La documentación da cuenta de que la pieza era responsabilidad de Bernardo Pérez, quien cedió la imaginería a Vizcaíno. Las esculturas salieron de las gubias de su discípulo Pedro Moreto, tal y como relata cierta carta de procuración expedida en 1550 por Juan a favor de su precoz ayudante, en la que se incluye la transcripción de la obligación suscrita por Bernardo³⁰.

La gran década de Vizcaíno se cierra con su intervención en el sepulcro del arzobispo Aragón, una obra también a cargo de Bernardo Pérez.

²⁴ A.H.P.Z., Juan de Gurrea, 1550, ff. 653 v.-654 v., (Zaragoza, 5-IV-1550).

²⁵ Publicado parcialmente por ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 95-96; transcrito en su integridad en HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 159-160, doc. n.º 24.

²⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 20-21, doc. n.º 11.

²⁷ CRIADO MAINAR, J., 1987, pp. 64-66, doc. n.º 3.

²⁸ El emplazamiento no consta en la capitulación, sino en otro documento posterior (A.H.P.Z., Miguel Cornel, 1550, s. f.) (Zaragoza, 5-I-1550). También en 1549 Juan Vizcaíno, mazonero, recibe del vecino de Tauste Miguel Tolosano las sumas que le adeudaba (A.H.P.Z., Miguel Uncastillo, 1549, s. f.) (Zaragoza, 13-VII-1549).

²⁹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 23, doc. n.º 14; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 161, doc. n.º 23, y pp. 162-163, doc. n.º 28.

³⁰ CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 46, nota n.º 77; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 162, doc. n.º 27.

Jerónimo Vallejo, Juan Vizcaíno, Pedro Lorenzo y Pablo de Arra asistieron a la formalización del contrato como fiadores del mazonero. Ignoramos las causas que justifican la presencia de Arra, mientras que otras fuentes explican la de Pedro Lorenzo³¹. El pintor era amigo personal de Bernardo y, además, coordinador de la dotación artística de la capilla.

Al contemplar esta armoniosa estructura se adivina el por qué de la aparición de Vizcaíno en el contrato. Bernardo Pérez era un mazonero no exento de mérito pero, desde luego, no un imaginero, motivo por el cual hubo de recurrir a otros colegas para salir airoso del reto. Sin duda, el concurso de Juan se pactó desde un primer momento, pues no hay dudas estilísticas para la atribución al maestro vasco del grueso de la escultura, adivinándose su mano tanto en el grupo central como en las grandes figuras de San Blas y San Valero.

Mientras se afanaba en este monumento funerario, el pintor Juan Catalán le encomendó la construcción de un retablo para Quinto de Ebro que, no obstante, no llegó a materializar, dado que al año siguiente era contratado con otro artífice³².

A partir de entonces disminuyen las noticias sobre las actividades profesionales de Vizcaíno. Hay constancia de que en 1558, año en que desempeñaba el cargo de mayordomo de la cofradía gremial de la Transfiguración³³, recibió 200 sueldos del estañero Guillén Tujarón³⁴. En compañía de Bernardo Pérez y Juan de Liceyre visuraría en junio la imaginería de aljez y madera labrada por Arnao de Bruselas para el trascoro de la Seo³⁵, a la que adjudicaron un valor de 6.200 sueldos —doc. n.º 36—. Su última noticia de naturaleza artística va fechada en 1559 y corresponde a la realización de un busto procesional de San Cosme con su pcana destinado a Belmonte que había de policromar Vallejo³⁶.

³¹ Sobre la intervención de Lorenzo, CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 70-71, doc. n.º 20.

³² SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 33, doc. n.º 23; HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 163-164, docs. núms. 30 y 31. Ese mismo año Vizcaíno asistió al acuerdo firmado por los pintores Juan Martínez y Pedro de Tapia sobre las puertas del retablo mayor de Alcalá del Obispo (ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 11; el autor no cita su presencia). También consta como testigo en el contrato rubricado por Jerónimo Vallejo y Domingo Bierto para el ensamblaje del retablo de San Benito de la metropolitana (CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 25, nota n.º 38).

³³ CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), p. 14.

³⁴ A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1558, f. 202 v., (Zaragoza, 2-III-1558).

³⁵ No conservamos el texto de la estimación, pero sí un albarán de tres ducados otorgado conjuntamente por Pérez, Vizcaíno y Liceyre en satisfacción de sus honorarios por la misma (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1558, s. n.) (Zaragoza, 22-VI-1558).

³⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 96, doc. n.º 79.

Diversas cartas notariales nos hablan de negocios particulares del maestro en 1558, 1559, 1561 y 1563³⁷, año éste en que el mazonero Diego de Orea lo designa ejecutor de su postrera voluntad —doc. n.º 52—. Tanto su testamento como el de su esposa, protocolizados en 1565, demuestran que el matrimonio disfrutaba de una posición económica desahogada que, con probabilidad, había permitido al escultor abandonar el desempeño de tareas manuales en los años finales de su vida.

Juan Vizcaíno es un buen ejemplo de artista que destacó más en sus años de obrero enrolado dentro de un taller importante que luego como maestro independiente. Dotado de una elegante manera personal como imaginero, el gran prestigio de que gozaba entre sus colegas no obtuvo el colofón de una posición preeminente en el panorama plástico del Segundo Renacimiento, tal vez porque por educación artística y edad pertenecía al período anterior.

³⁷ A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1558, ff. 246 v.-248 v., (Zaragoza, 17-III-1558); Lorenzo Villanueva, 1559, ff. 706-706 v., (Zaragoza, 26-VIII-1559); Lorenzo Villanueva, 1561, ff. 594 v.-596 v., (Zaragoza, 23-VII-1561); Jerónimo Arnedo, 1563, ff. 177 v.-178 v., (Zaragoza, 19-IV-1563); Lorenzo Villanueva, 1563, f. 721 v., (Zaragoza, 8-VIII-1563).

PERTÚS mayor, Pedro
(doc.1545-1579, +1583)

PERTÚS menor, Pedro
(doc.1562-1583, +1583)

pedro pertus menor

Como ocurre en otros casos, resulta muy complejo deslindar con criterios objetivos la obra de los dos artífices de este nombre que trabajaron en Zaragoza y Tudela entre la quinta y la novena décadas del siglo. Tras la muerte de los dos Pedros y de otro hermano llamado Pablo, también pintor¹, la dinastía se perpetuó a través de algunos de sus hijos, principalmente Rafael (nac.1567, doc. 1583-1644, +1648), autor de las puertas del retablo mayor de Longares, firmadas y datadas en 1617.

Podemos apuntar como teoría más plausible la procedencia tudelana de esta saga, dado que es allí donde descubrimos más individuos con este apellido, aunque no siempre mantengan lazos de sangre con los artífices del pincel. Además, en la capital de la Ribera aparecen por primera vez documentados en el año 1545, aunque a partir de 1546 principian las noticias sobre ellos también en Zaragoza². Pedro Pertús mayor, cuyos pasos podemos seguir hasta 1579, fallecería en la ciudad del Ebro el 30-IV-1583. Por su parte, Pedro Pertús menor otorgó testamento el 22-X-1583 y murió al día siguiente³.

¹ Pablo Pertús (doc.1566-1571) estuvo casado con María Navarro. Al testar en 1571 encontrándose enfermo nombró ejecutores a su mujer y a sus hermanos Pedro Pertús mayor y Pedro Pertús menor (A.H.P.Z., Matco Villanueva, 1571, ff. 447-449) (Zaragoza, 20-IX-1571). No consta que llegara a contratar obra como maestro independiente, pero según BURRÓN SOTIL, T., 1935, p. 295, realizó ca.1571 la tabla de la Asunción de la Virgen existente en el templo de esta advocación de Cascante, pintura próxima a los trabajos identificados de Pedro Pertús menor que ha sido estudiada por GARCÍA CAÍNZ, M^a C., 1994 (1), pp. 107-108.

² Hasta 1549 no lo hacen de modo regular. En ese año el carpintero Diego de Osorio y su mujer constituían procurador al pintor Pedro Pertús, habitante en Zaragoza, para demandar ciertas deudas (A.H.P.Z., Pedro Sancho, 1549, ff. 148-148 v.) (Zaragoza, 5-IV-1549).

³ *Pedro Pertus mayor murio recibidos todas los sacramentos de la Iglesia en 30 de abril [1583]. No tenia de que hacer testamento. Sepultose en San Gil* (A.P.S.G.Z., Libro I de Defunciones, 1563-1599, f. 241).

Pedro Pertus [menor] pintor, murio en 23 de octubre año ul supra [1583]. Recibio los sacramentos de la Iglesia. Hizo testamento, ordeno en diez libras y un anibersario de diez sueldos de renta y medio real para cera. Executora Maria Salcedo, su mujer. Sepultose en San Gil, en sepultura propia. La mercu para si y su mujer Maria Salcedo y hijos (ibidem, f. 242). Véase SALA VALDÉS, M. de la, 1933, pp. 165-166, nota n^o 1.

La familia Pertús se completaba con María, que casó en 1566 con Juan de Santa Clara¹, y Ángela, que en 1571 contrajo nupcias con Martín de Gües². A los respectivos capítulos matrimoniales comparecieron los tres hermanos pintores, coincidencia que no se repite en ninguna otra fuente.

Ignoramos las circunstancias en que se desarrolló la formación de los Pertús. Por el momento es difícil deslindar sus respectivos perfiles artísticos, aunque el grueso de las piezas conservadas —retablos de Santa Apolonia de Zaragoza y de San Martín de Tudela— debe vincularse con Pedro Pertús *menor*, el más importante. No parece que compartieran taller, por cuanto cada uno contrataba sus propias obras y se hacía con sus ayudantes, aunque los textos no siempre especifican la identidad del interviniente. Compaginaron las labores de policromía con la pintura de caballete. Sus obras ofrecen unas características definidas, marcadas por la influencia de los maestros italianos activos en Zaragoza en los años centrales del siglo, aunque con un uso más efectista del color que se ha puesto en relación con Rolán Moys. No obstante, hemos de recordar que las piezas identificadas pertenecen a la octava década, por lo que es arriesgado aventurar desde qué momento fue patente el influjo del brabanzón. Su virtuosismo en el manejo del grafo y en la aplicación de decoraciones a punta de pincel sobre oro puede constatarse en la mazonería del retablo de San Martín de Tudela.

En Zaragoza residieron en principio en la parroquia de San Pablo y más adelante en la zona del Coso. En 1550 el mercader Luis Aliaga cedía unas casas en la calle San Pablo a Pedro Pertús por un año a cambio de 300 sueldos³. Años después, en 1564, volvía a alquilar un inmueble en esta calle⁴, mientras que en 1569 recibía para dos años una vivienda en el Coso, propiedad de Diego de San Martín⁵. En 1574 el conde de Sástago arrendaba un inmueble en la parroquia de San Gil al pintor, que en 1576 tomaba otro en el Coso⁶. Sólo en el último caso se explicita que el inquilino era el hermano mayor.

Entre 1560 y 1583 los Pertús emplearon una decena larga de ayudantes en Zaragoza. Al menos uno de ellos —Juan Blasco— entró a las órdenes del mayor y tres más —Juan Monreal, Jaime del Rey y Juan de Lumbier— a las del menor. En los otros seis casos la carta pública no aclara con cuál de ellos se produjo el afirmamiento.

¹ Las capitulaciones en A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1566, ff. 485 v.-487 v., (Zaragoza, 11-XI-1566). Días después la boda era anotada en los registros parroquiales de San Pablo (A.P.S.P.Z., Libro I de Matrimonios, 1550-1568, f. 233) (Zaragoza, 17-XII-1566).

² MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 185, nota n^o 6. La boda fue anotada en los registros parroquiales de San Gil (A.P.S.G.Z., Libro I de Matrimonios, 1563-1599, f. 179) (Zaragoza, 14-I-1571).

³ A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1550, f. 714 v., (Zaragoza, 15-VI-1550).

⁴ MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 220, doc. n^o 126.

⁵ A.H.P.Z., Miguel Español, 1569, ff. 1.141-1.142, (Zaragoza, 28-X-1569). Permanecían en poder de Pertús en 1572, que las había realquilado al tirador de oro Jaime Xavar (A.H.P.Z., Miguel Español, 1572, ff. 190 y 751 v.-752) (Zaragoza, 6-II y 30-VI-1572).

⁶ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 242, doc. n^o 189, y p. 243, doc. n^o 195.

En 1560 fue admitido Pedro Flores, zaragozano menor de catorce años, para siete¹⁰ y en 1562 Juan de Escorón para seis¹¹. Juan de Monreal llegó al taller del menor de los Pertús en 1566 para un período de ocho años¹² y en 1567 Juan Blasco, oriundo de Vitoria, lo hacía al de su hermano para un quinquenio¹³. En 1569 requirieron los servicios de Juan Pérez para un lustro¹⁴ mientras que en 1572 Juan Campo de Arbc, de Boltaña, era aceptado en el obrador para seis años¹⁵. Jaime del Rey se comprometió a ayudar durante cinco a Pedro Pertús *menor* en 1574¹⁶, el mismo ejercicio en que García de Torres ingresaba en el taller de uno de los hermanos, tal vez el mayor¹⁷. Juan de Lumbier, natural de Pamplona, rubricó en las postrimerías de 1578 un contrato que le ligaba por un trienio al menor de los Pertús —doc. n° 103—. El último colaborador será Juan de Anchieta, procedente de la misma capital, que se ajustó en 1583 para cinco años cuando contaba quince de edad¹⁸.

De los discípulos educados con los Pertús sobresale Juan de Lumbier, pintor activo en Tudela entre 1582 y 1626¹⁹ que evolucionaría a partir de unos postulados figurativos próximos a los de su maestro. Dicha similitud explica el que se haya venido admitiendo como segura la formación de Lumbier junto a Pedro Pertús, como han ratificado ahora las fuentes.

En cuanto a la esfera de la vida privada, Pedro Pertús *mayor* contrajo matrimonio al menos en dos ocasiones. No sabemos si en 1546, cuando se promovió un incidente a raíz del adulterio que cometiera con María Navarro, estaba ya casado²⁰, pero en 1556 acordó capítulos nupciales con Catalina de Boys²¹. Tras la muerte de ésta se unió en 1567 a María de Santa

¹⁰ A.H.P.Z., Bartolomé Anchías, 1559-1560, ff. 92-92 v., (Zaragoza, 28-IV-1560).

¹¹ A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1562, ff. 507 v.-508 v., (Zaragoza, 4-VI-1562). Es probable que Escorón entrara al servicio del mayor de los hermanos, pues cuando poco antes de fallecer dispuso su testamento lo nombró ejecutor. Su defunción, acaecida el 1-XII-1580, en A.P.S.G.Z., Libro I de Defunciones, 1563-1599, f. 230 v.

¹² MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 223-224, doc. n° 133.

¹³ Menor de quince años, el plazo empezaría a correr el 16-VIII-1566 (A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1567, ff. 105-106) (Zaragoza, 11-III-1567). A 6-IV-1569 el vínculo fue disuelto en presencia de los pintores Rodrigo de Arrimega y Pedro de Ballebrera.

¹⁴ MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 231, doc. n° 149.

¹⁵ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 226, doc. n° 170.

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

¹⁷ De edad entre quince y veinte años, se ajustó para seis a contabilizar desde el 18-IV-1574 (*ibidem*, ff. 777 v.-778 v.) (Zaragoza, 2-VII-1574).

¹⁸ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 270, doc. n° 237. Anchieta se firmaría de nuevo el 17-III-1585 con Silvestro de Estanmolín, esta vez por treinta meses (*ibidem*, p. 285, doc. n° 260).

¹⁹ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 141-165; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., 1990, pp. 291-292; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., 1993, p. 84.

²⁰ ABIZANDA BROTO, M., 1917 (I), p. 66.

²¹ A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1556, ff. 272 v.-274, (Zaragoza, 22-V-1556). La boda se celebró el 29-VI-1556 (A.P.S.P.Z., Libro I de Matrimonios, 1550-1568, f. 67 v.).

Clara²², que le sobrevivió cuanto menos hasta 1585. Con María tuvo a Lucas, Pablo Bautista e Isabel²³.

El otro hermano casó con María Salcedo en 1562²⁴. Fruto de esta unión serían los también pintores Rafael y Miguel²⁵. No obstante, a la hora de disponer sus últimas voluntades Pedro Pertús *menor* menciona como hijos de este enlace a Gabriel, a quien deja 2.000 sueldos, y a Rafael, al que lega 1.000 sueldos y *todas las aynas de mi oficio de pintor que tengo*²⁶.

Las relaciones artísticas de los Pertús parecen limitarse a los obligados contactos con aquellos mazoneros e imagineros con los que compartieron proyectos. Sobresale Juan Rigalte, con quien coincidieron en retablos mixtos de pintura y escultura como el de Santiago y San Marcial o el de Santa Apolonia de la capital aragonesa, o para el que doraron piezas de bulto como los retablos de la Epifanía de Huesca y de la Natividad de la Virgen de los menores de Zaragoza. Con Jaques Rigalte ejecutaron la imagen procesional y peana de Nuestra Señora del Rosario de Tardienta. Junto a Bernal Gabadí trabajaron en Tudela en el busto y peana de Santa Catalina, para San Nicolás, y en el retablo de San Blas del Salvador.

Los compromisos artísticos de los Pertús se sucederán entre Tudela y Zaragoza en un lapso cronológico que, a grandes rasgos, coincide con los años centrales en que ambos aparecen documentados. No obstante, hasta la década de 1560 no accederán a encargos de verdadera entidad. Antes se registran varias intervenciones menores de uno de ellos en la capital de la Ribera, al servicio del concejo y algunas de sus parroquias²⁷.

El primer encargo de cierta relevancia llegará también de esta población navarra en 1562: el dorado y policromía del busto procesional y peana de Santa Lucía, para la parroquia de San Pedro²⁸, que ya había concluido cuando en febrero de 1564 Pedro recibe 594 sueldos a cumplimiento de los 100 ducados estipulados²⁹.

²² Las capitulaciones en A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1567, ff. 410-412, (Zaragoza, 21-IX-1567). La boda tuvo lugar el 12-X (A.P.S.P.Z., Libro I de Matrimonios, 1550-1568, f. 249) (Zaragoza, 28-IX-1567).

²³ Cristianados el 23-III-1573 [Lucas], el 11-X-1575 [Pablo Bautista] y el 7-VII-1578 [Isabel] (A.P.S.G.Z., Libro I de Bautismos, 1563-1599, ff. 45, 53 y 60). Lucas ejercería como pintor tras pasar por los talleres de Silvestro de Estanmolín y Rolán Moys (MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 290-291, doc. n.º 269, y p. 338, doc. n.º 349).

²⁴ Las capitulaciones en A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1562, ff. 58-59 v., (Zaragoza, 13-II-1562). La boda se había celebrado el 27-XII-1561 (A.P.S.P.Z., Libro I de Matrimonios, 1550-1568, f. 150 v.) (Zaragoza, 20-II-1562).

²⁵ Bautizados respectivamente el 8-III-1567 [Rafael] y el 11-V-1570 [Miguel] en la parroquia de San Gil (A.P.S.G.Z., Libro I de Bautismos, 1563-1599, ff. 19 y 33 v.). VIÑAZA, C. de la, 1894, vol. III, p. 259, ofrece erróneamente como fecha del bautizo de Rafael el año 1564.

²⁶ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 271-272, doc. n.º 239. Rafael Pertús casó en 1585 con Isabel Zatoya. Su madre le ofreció las herramientas de su padre y el doble de la suma que éste le había asignado (*ibidem*, pp. 287-288, doc. n.º 263).

²⁷ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, p. 71, doc. IX, y p. 72, doc. XI.

²⁸ *Ibidem*, pp. 60-62, doc. I.

²⁹ A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1564, ff. 64 v.-65, (Zaragoza, 19-II-1564).

A finales de 1566 Juan Rigalte encomienda a Pedro Pertús *menor* la policromía del retablo de la Epifanía que había elaborado para la capilla del canónigo Fort en la Seo de Huesca³⁰. No existen noticias sobre los pagos efectuados al pintor, pero éste había ultimado la tarea al cancelarse el concierto con Rigalte en la ciudad de Huesca en junio de 1569³¹.

En mayo de 1571 los regidores de Nuestra Señora de la Asunción de Cascante satisfacen a Pedro Pertús 50 ducados por cierto *amo* que había hecho para la titular de su iglesia y por la policromía y dorado de la misma³². Dos años después el pintor afronta en compañía de Jaques Rigalte la realización de una escultura procesional de la Virgen del Rosario con su peana para la cofradía de esa advocación de Tardienta³³. Aunque en septiembre los artífices ingresaron 400 sueldos a cuenta de los 1.200 pactados, la conclusión de la parte escultórica pasó a Juan Rigalte al fallecer su padre al filo de ese año³⁴. Ni el grupo escultórico de Cascante ni la imagen de Tardienta sobreviven.

En octubre de 1573 los cofrades de Santiago y San Marcial de la parroquia de Santiago de Zaragoza confiaban las labores pictóricas de su retablo patronal a nuestro artífice³⁵, que en julio de 1574 expedía un albarán por 600 de los 1.400 sueldos acordados³⁶. Juan Rigalte había contratado el mueble en blanco en la primavera de 1571³⁷.

Son los años de mayor éxito de los Pertús y los encargos se suceden. En 1574 Jerónimo Samper acordaba con uno de ellos la confección de un retablo del Bautismo de Cristo destinado a la iglesia parroquial de Bujaraloz³⁸ que, como el de Santiago y San Marcial, ha desaparecido. La primera pintura documentada y conservada de los Pertús es la tabla de Santiago que realizaron ese mismo año para sustituir la titular del retablo gótico de Nuestra Señora de los Ángeles de Longares cuando éste fue desplazado de la capilla mayor por la actual máquina renacentista³⁹. Ignoramos cuál de los hermanos es el autor. También por entonces uno de ellos ejecutó un lienzo de San Babil para San Juan de Tudela⁴⁰.

³⁰ Noticia avanzada por MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, p. 24, nota n.º 36; transcrita en MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 227, doc. n.º 143.

³¹ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 56-58, doc. n.º 4.

³² CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, p. 55, nota n.º 8. Ignoramos si existe alguna relación entre esta noticia y la ya mencionada de la tabla de la Asunción que en 1571 habría pintado Pablo Pertús.

³³ Dato citado por CRIADO MAINAR, J., 1989 (I), p. 338, nota n.º 76; su transcripción en SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 232-233, doc. n.º 190.

³⁴ A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1574, ff. 52-52 v., (Zaragoza, 5-4-1574).

³⁵ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 236-237, doc. n.º 181.

³⁶ A.H.P.Z., Sebastián Moles mayor, 1574, f. 292, (Zaragoza, 14-VII-1574).

³⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 194-195, doc. n.º 159.

³⁸ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 240, doc. n.º 184.

³⁹ RUIZ DOMINGO, A., 1981, p. 53, doc. n.º 19.

⁴⁰ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, p. 71, doc. n.º 8.

De capital importancia son las cuatro tablas conservadas en el Musco de Bellas Artes de Zaragoza con el relato de la vida de Santa Apolonia, precedentes del retablo solicitado por los albaceas de Pedro Alfajarín a Pedro Pertús *menor* en diciembre de 1576, a los pocos días de que ajustaran la mazonería e imagen titular con Juan Rigalte⁴¹. Estas pinturas, que ocupaban las calles laterales, respaldan la atribución al hermano menor de los paneles incluidos en el políptico de San Martín de Tudela.

El comitente del último fue Martín de Mezquita, tesorero de la Seo de Tarazona, que con esta pieza completaba la dotación artística de la capilla familiar. Emplazada en la cabecera de Santa María de Tudela, fue reformada en los años anteriores y ornada con una interesante decoración pictórica ahora perdida —doc. n.º 80—. El tesorero encomendó en 1577 la talla en blanco del retablo al escultor Bernal del Fuego —doc. n.º 95— y al año siguiente la pintura de sus tablas, puertas y policromía a uno de los Pertús, a buen seguro el menor⁴². Para este proyecto, terminado en 1579, Pedro contaría con la ayuda de Juan de Lambier quien, a no dudar, extraería fértiles conclusiones del estilo maduro de su patrón.

Entre 1577 y 1578 Pedro Pertús *menor* desarrolló varios cometidos en la Seo de Zaragoza, comenzando por el policromado de cierto relicario que se había hecho en la sacristía, valorado en 3.100 sueldos⁴³. Entre septiembre de 1577 y febrero de 1578 cobró 7.000 más por ciertas labores de pincel ejecutadas en la sacristía y en la capilla de Santa María la Blanca⁴⁴. La primera dependencia ha desaparecido, mientras que a juzgar por lo todavía existente en la capilla, su intervención consistió en la decoración de la plementería de la bóveda con querubines. Quizás bajo el encalado de sus muros existan más pinturas.

Los Pertús alternarán la realización de retablos con otro tipo de ocupaciones. Así, aún en 1578 uno de ellos será nombrado junto a Jerónimo Cósida veedor de la labor de Diego Cerbatos en la decoración del *portal* que el concejo de Zaragoza levantaba en la puerta del Portillo para tributar un recibimiento triunfal a la reina doña Ana de Austria⁴⁵.

En la primavera de 1579 Pedro Pertús *menor* constituía procurador a su hermano para que demandara a Francisco Almader, notario de Fuendet-

⁴¹ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 67-68 [pintura] y 112-113 [mazonería y titular].

⁴² CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 62-65, docs. II y III.

⁴³ A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1577, s. n., (Zaragoza, 18-III y 6-V-1577). Las épocas no indican a cuál de los Pertús se remunera, pero son autógrafas del menor.

⁴⁴ En 1577 recibió tres pagos de 2.400, 1.600 y 2.000 sueldos (*ibidem*, s. n.) (Zaragoza, 25-IX, 8-XI y 3-XII-1577). El finiquito, de otros 1.000, se postergó hasta febrero de 1578 (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1578, s. n.) (Zaragoza, 13-II-1578). El pintor Jerónimo Cósida cobró 40 sueldos por tasar estas obras, indicando que su autor había sido Pedro Pertús *menor* (*ibidem*, s. n.) (Zaragoza, 3-III-1578).

⁴⁵ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 139-140.

dos, y a otros vecinos de la localidad los 2.300 sueldos que debían satisfacerle en virtud de una comanda testificada el 23-XII-1578⁴⁶. No sabemos si esta obligación económica oculta algún trabajo de los artífices.

Entre 1579 y 1580 se suceden las noticias que sitúan a uno de los Pertús en Tudela. En el primer año pinta el retablo de San Blas para la parroquia del Salvador, cuya parte lígnea había corrido por cuenta de Bernal Gabadí, mientras que en 1580 se ocupa, entre otras empresas, en la decoración de los setenta y dos escudos de armas utilizados en las honras fúnebres de la misma reina que poco antes había sido recibida gozosamente en la capital aragonesa. Entre 1579 y 1581 uno de los Pertús doró y policromó el busto y peana de Santa Catalina de la parroquia tudelana de San Nicolás, labrados en los años anteriores por Gabadí⁴⁷.

En 1580 el obrero de la metropolitana pagó 180 sueldos a uno de los hermanos por distintos trabajos de policromía, entre otros el dorado y encarnado de la imagen de alabastro de Nuestra Señora la Blanca, el encarnado de un San Bartolomé y diversas labores en el arca del Santo Sacramento⁴⁸.

La postrera obra documentada de Pedro Pertús *menor* será el dorado en septiembre de 1583 del banco del retablo de la Natividad de la Virgen que Rigalte hacía para el recinto funerario del, por entonces, ya difunto mercader Francisco Lanuza, en el convento de San Francisco de Zaragoza. Un mes después de la formalización de la capitulación disponía su testamento, falleciendo al día siguiente. La prosecución del dorado del resto del retablo pasó en agosto de 1584 a Diego Cerbatos, responsable de la ornamentación de las paredes del recinto con historias en grisalla por el tiempo en que Pertús contrató el policromado del banco⁴⁹.

Cuando murió Pedro Pertús *menor* estaba a su cargo la ejecución de un retablo de Nuestra Señora del Rosario para la localidad de Albalate del Arzobispo que su viuda traspasó en junio de 1584 a sus colegas Bartolomé Martínez, José de Fuentes y Migucl Abejar⁵⁰. En los últimos días de 1586, con la obra sin ultimar, éstos presentaban un requerimiento notarial contra María Salcedo, por entonces unida al carpintero Pedro Zatoya, acusándola de no haber cumplido con los pactos económicos establecidos.

⁴⁶ A.H.P.Z., Martín Español, 1577-1578, ff. 1.279-1.280, (Zaragoza, 23-XI-1578). La procuración en Martín Español, 1579-1580, ff. 220-221, (Zaragoza, 23-IV-1579).

⁴⁷ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 68-71, docs. V-VII, y p. 72, doc. XI; CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 101-104, docs. III, y p. 106, doc. V.

⁴⁸ A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1580, s. n., (Zaragoza, 15-X-1580).

⁴⁹ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 271, doc. n.º 238, y pp. 277-278, doc. n.º 248.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 273-274, doc. n.º 243.

⁵¹ A.H.P.T., Diego de San Martín, 1583-1586, ff. 110 v.-115 v., (Zaragoza, 15-XII-1586).

RIBERA mayor, Juan de
(doc.1555-1578, +1578)

Joan de ribera

En Juan de Ribera *mayor* hallamos el máximo exponente en Aragón de las nuevas tendencias que triunfan en el campo de la policromía de retablos a partir de los años sesenta pero que, no obstante, cuentan con antecedentes ya en la anterior¹. Procedente de Uzulucta, en Navarra, su residencia en Zaragoza está constatada desde 1555, aunque puede remontar algunos años atrás. Su hermano Juan de Ribera *menor* aparece documentado por vez primera en esta ciudad en 1556, declarándose estudiante de más de catorce años². Juan de Ribera *mayor* falleció el 27-V-1578, tan sólo ocho días después de disponer su testamento³. En líneas generales y como suele acontecer con los artífices homónimos, ya se trate de hermanos o de padre e hijo, no siempre es tarea fácil deslindar sus respectivas biografías. De hecho, buena parte de las referencias localizadas no especifican la identidad del compareciente⁴.

Desconocemos el discurrir de la formación artística del mayor de los Ribera, que pudo tener por escenario tanto su Navarra natal como Aragón, pues el grueso de su vocabulario plástico había sido introducido en

¹ Una semblanza de los Ribera en SAN VICENTE PINO, Á., 1963, pp. 110-111, nota n° 17.

² Nombra procurador al pintor Juan de Ribera, su hermano, para que demande las sumas que se le adeudan. Concorre como testigo el pintor Sancho Villanueva (A.H.P.Z., Miguel Monzón, 1555-1556, f. 271 v.) (Zaragoza, 8-VI-1556).

³ A 27 [V-1578] *muio al Coso Joan de Ribera, pintor. Recebio los sacramentos. Yzo testamento. Enterose en San Francisco* (A.P.S.G.Z., Libro I de Defunciones, 1563-1599, f. 221). Sus últimas voluntades, ordenadas el 19-V-1578, fueron publicadas por MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 249-250, doc. n° 204.

⁴ Son numerosas las citas de los Ribera en las que no se detalla cuál de ellos está presente, en particular en la década de 1560. Así sucede en las siguientes comparecencias testimoniales del A.H.P.Z., en: Jerónimo Arnedo, 1559, ff. 117 v.-118 v., (Zaragoza, 14-XII-1559); Jerónimo Arnedo, 1560, ff. 207 v.-208, 225-226 v., 244 v. y 314-314 v., (Zaragoza, 14-VI, 3-VII, 12-VII y 5-IX-1560); Jerónimo Arnedo, 1561, ff. 65 v.-66, 243 v.-244 y 407 v.-408, (Zaragoza, I-II, 23-V y 9-IX-1561); Jerónimo Arnedo, 1562, ff. 248-249 v. y 352 v.-353 v., (Zaragoza, 2-IV y 6-VIII-1562); Jerónimo Arnedo, 1563, ff. 83 v.-84, 146 v.-147 y 548-549, (Zaragoza, 15-II, 23-III y 17-XII-1563); Jerónimo Arnedo, 1564, f. 34, (Zaragoza, 12-I-1564); Jerónimo Arnedo, 1566, ff. 395 v. y 441-441 v., (Zaragoza, 31-VIII y 6-X-1566); Jerónimo Arnedo, 1568, ff. 529 v.-530, (Zaragoza, 10-XI-1568).

este reino por Pietro Morone. Juan de Ribera *menor* es un artífice de alcance más limitado. No se conserva ninguna de sus obras documentadas y sus trabajos independientes corresponden a un período que escapa al acotado en el presente estudio. Hay que suponer que en la década de 1570, y aún antes, colaborara en el taller de su hermano, cobrando el suyo importancia a raíz de la muerte de aquél, que dispuso en sus últimas voluntades se le entregasen *los aparejos y cosas de mi oficio de pintor y a el tocantes*.

A la hora de analizar los logros profesionales de los Ribera debemos señalar la desahogada posición de que disfrutaron. Entre sus propiedades figuraba *el palacio de Uzulueta, en la val de Laroz*, cuyo señorío había correspondido a Juan de Ribera *el Viejo*, padre de los pintores. En 1577 el mayor, hijo legítimo del señor de Uzulueta, transfería a su hermano, natural de dicho lugar, todos sus derechos sobre el mismo⁵. En Zaragoza poseían unas casas en el Coso⁶, con un valor estimado en 1578 de 1.000 libras⁷, y otros dos inmuebles en las parroquias de San Felipe y San Gil⁸ que Sancho Villanueva había legado al mayor por vía testamentaria. Cuando en 1578 Juan de Ribera *mayor* dispuso sus últimas voluntades residía en sus casas del Coso, pero ignoramos en cuál de sus inmuebles tenía establecido el obrador. En 1584 su viuda y Juan de Ribera *menor* extendieron un acta notarial repartiéndose los edificios⁹.

Juan de Ribera *mayor* es uno de los pocos pintores relevantes de la Zaragoza de mediados de siglo que orientó su quehacer de modo casi exclusivo hacia las labores de dorado y policromía. Pese a que la documentación nunca lo califica de dorador, su ocupación fundamental se acomoda a la que las ordenanzas gremiales de la cofradía de San Lucas incluían en este epígrafe.

El principal asistente de Juan de Ribera *mayor* debió de ser durante buena parte de su carrera su hermano. Se conoce el nombre de otros dos colaboradores, llegados al taller en la octava década del siglo. En 1570 admitió al vallisoletano Mateo Zalduendo, con una edad superior a los dieciocho años, para veinticuatro meses¹⁰. En marzo de 1578 ingresó Jaime Casanova, mayor de catorce años y menor de veinte, para un lapso de seis, interrumpido al año —a raíz del deceso del maestro— y retomado por nuevo acuerdo con Juan de Ribera *menor* para un lustro¹¹.

⁵ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 245, doc. n.º 197.

⁶ Obtuvo varios réditos censales sobre ellas. A.H.P.Z., Miguel Español, 1570, ff. 1.095-1.095 v., (Zaragoza, 2-X-1570); Miguel Español, 1575, ff. 551-551 v., (Zaragoza, 17-V-1575).

⁷ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 250-252, doc. n.º 205.

⁸ En 1571 alquilaba sus casas de la calle de la Fustería, en San Gil, al batibaja Antón Cerdán por seis años (A.H.P.Z., Miguel Español, 1571, ff. 1.201-1.201 v.) (Zaragoza, 2-XII-1571).

⁹ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 278, doc. n.º 249.

¹⁰ *Ibidem*, p. 213, doc. n.º 152.

¹¹ *Ibidem*, pp. 248-249, doc. n.º 203, y pp. 236-237, doc. n.º 213.

Ribera pudo disponer de la cooperación circunstancial de otros colegas a los que aparece ligado en la documentación, caso de Antón Claver¹². Algunos trabajos de dorado de éste, como el retablo de San Jerónimo de la catedral de Jaca, presentan concomitancias con los de nuestro artífice, aunque no ha de olvidarse que Claver había formado parte del taller de Pietro Morone en la década de 1550, en donde debió aprender este nuevo lenguaje. Es muy expresivo el caso del retablo de San Valero de la metropolitana, para cuyo dorado se pensó inicialmente en Ribera. Al solaparse con el complemento pictórico del monumental retablo Zaporta se le buscó un equipo de tres colaboradores entre los que estaba Claver.

Desde su primera comparecencia notarial, Juan de Ribera *mayor* figura casado con Gracia de Añízcar, sobrina de María de Añízcar, la esposa del pintor Sancho Villanueva. Para 1555 la pareja tenía una hija llamada Clara que tal vez hubiera fallecido antes de 1578. Al margen de esta niña no se le conoce más descendencia legítima, pero en el referido registro de últimas voluntades establece una manda en beneficio de una *criatura* de pecho que bien pudiera tratarse de un vástago ilegítimo.

No hemos localizado excesiva información sobre los personajes con quienes Ribera mantuvo relaciones profesionales, amén de los mazoneros e imagineros con los que compartió encargos, caso de Diego de Orea¹³ o Guillem Salbán. Los pintores de más renombre de Zaragoza valoraban positivamente su destreza en el uso del grafo. Así, sabemos que por mediación de Jerónimo Cósida doró las peanas de San Blas y de San Gregorio de la Langosta para la parroquia de San Pablo. Rolán Moys, que sostuvo una estrecha cooperación profesional con el menor de los Ribera, sin duda estaba unido por lazos de amistad al mayor, pues compareció en calidad de testigo cuando redactó su postrera voluntad.

Durante sus primeros años zaragozanos Juan de Ribera *mayor* gozó del respaldo de su tío Sancho Villanueva, a cuya sombra debió permanecer hasta su muerte, acaecida en 1561, año en que arranca su andadura en solitario. Ribera ocupa un lugar preferente entre los beneficiarios de los dos testamentos localizados de Villanueva, verificados en 1555¹⁴ y 1561¹⁵, éste días antes de fallecer¹⁶. Si por el primero legaba a Juan y su esposa el

¹² Ribera le sirvió de fianza ante el concejo de La Almolda en 1566, en la concertación del retablo de Santa Quiteria (MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 224-225, doc. n.º 137).

¹³ Ribera participó como testigo en la contratación de la peana de San Gregorio de la Langosta que, años después, policromaría. En varias ocasiones acude junto a Orea a la botiga notarial, como en A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1562, ff. 359 v.-360 v., (Zaragoza, 12-VIII-1562); Jerónimo Arnedo, 1563, ff. 223 v.-225, (Zaragoza, 27-V-1563).

¹⁴ MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 204-207, doc. n.º 107.

¹⁵ A.H.P.Z., Martín de Currea, 1561, ff. 124 v.-129 v., (Zaragoza, 14-II-1561).

¹⁶ A instancias de Ribera y su mujer se levantó la carta pública de muerte en las casas que Villanueva habitaba en el Coso, en la parroquia de San Gil (*ibidem*, f. 131) (Zaragoza,

usufructo de unas casas en la parroquia de San Felipe y la propiedad de las que habitaba en el Coso —éstas para después de la muerte de su mujer— junto a otros legados para Clara, hija del matrimonio, desaparecida ya María de Añízcar los nombró en el segundo herederos universales. En virtud de la facultad que le había otorgado el concejo, le transmitió su cargo de *pintor de ciudad*¹⁷ y, en la práctica, también el de pintor de la Seo de Zaragoza, en manos de Sancho desde los años treinta y que Juan desempeñaría desde 1561 hasta al menos 1577, comenzando con la pintura de cierto *palo de San Balero* por la que recibió la modesta suma de 16 sueldos¹⁸.

Uno de sus primeros trabajos independientes pudo consistir en el dorado de sendas peanas procesionales talladas por Jaques y Juan Rigalte entre 1559 y 1561¹⁹. Su comitente, el jurista alcañizano Alonso Gutiérrez, se negó a recibir las cuando los escultores las presentaron, lo que ocasionó un pleito resuelto a favor de los escultores por sentencia dictada el 27-III-1561²⁰. Un mes después don Alonso reconocía una obligación, de origen no explicitado, a favor de Ribera por valor de 482 sueldos que no se canceló hasta mediados de septiembre²¹.

En 1563 Jerónimo Vallejo, obrero de San Pablo, le entregaba para dorar una peana en la que se llevaría el busto de San Blas²², ensamblada en 1561 Juan de Baya²³. El resultado agradó a los parroquianos, que en 1567 le confiaban para una tarea similar otras andas destinadas a transportar el relicario de plata de San Gregorio de la Langosta²⁴, cuya ejecución en blanco había iniciado Diego de Orea²⁵ en 1563 y que tras su muerte concluiría Juan Sanz de Tudelilla²⁶.

18-II-1561). El pintor había dispuesto su sepelio en el entierro que poseía desde 1530 en la iglesia de San Francisco, junto al altar de San Lucas (A.H.P.Z., Jacobo Español, 1530, ff. 231-231 v.) (Zaragoza, 6-XI-1530). Ribera se ocupó de cumplir, entre otras, con las fundaciones pías ordenadas por su tío a favor de la cofradía gremial de San Lucas (A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1562, ff. 12-12 v.) (Zaragoza, 29-XII-1561).

¹⁷ Como tal aparece citado en 1566 (XIMÉNEZ DE EMBÚN Y VAL, T., 1900, p. 191).

¹⁸ A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1561, s. n., (Zaragoza, 2-VI-1561).

¹⁹ ARIZANDA BROFO, M., 1932, pp. 116-117.

²⁰ A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1561, ff. 164 v.-169, (Zaragoza, 27-III-1561).

²¹ *Ibidem*, ff. 199 v.-200, (Zaragoza, 26-IV-1561); cancelado al margen a 13-IX-1561. Con anterioridad, Ribera reconoció haber cobrado ya 241 sueldos (*ibidem*, f. 332) (Zaragoza, 2-VII-1561); a fines de ese mes traspasó la parte pendiente de cobro a Domingo Gil en presencia de Juan de Ribera *menor* (*ibidem*, ff. 345 v.-346) (Zaragoza, 21-VII-1561).

²² SAN VICENTE PINO, A., 1991, pp. 115-116, doc. n.º 97.

²³ A.P.S.P.Z, Libro de obrería de 1561, f. 12 v.

²⁴ MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 227-228, doc. n.º 144.

²⁵ Documento dado a conocer por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 51, nota n.º 92; publicada por SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 112, doc. n.º 94.

²⁶ Regestado por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 51, nota n.º 92; transcrito en MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 219-220, doc. n.º 124.

En 1565 Ribera materializó una importante intervención en el monumento pascual de la Seo de Zaragoza. Por orden del fabriquero del templo repintó diversos componentes de esta máquina provisional, recibiendo a cambio 310 sueldos —doc. n.º 57—. Dos años después se hizo cargo del policromado del *letrero*, y los *escudos*, y *angeles del capítulo de la dicha Seu*, así como del coloreado de las puertas de esta dependencia, reformada en los meses precedentes²⁷.

Es indudable que a lo largo de la década Ribera hubo de ocuparse del dorado y policromía de diversos retablos, pero por el momento el examen de las fuentes no ha desvelado ninguna intervención de tal naturaleza hasta que en 1569 los cofrades de San Valero de la metropolitana le encargaron el complemento pictórico del mueble que entre 1555 y 1559 levantarán Juan de Liceyre, Juan de Ampuero y Diego González de San Martín²⁸. Aunque inicialmente el contrato fue redactado con Ribera como único responsable, luego se añadieron sobre el texto los nombres de otros tres colegas que habían de trabajar junto a él: Diego de San Martín, Antón Claver y Francisco Metelín²⁹.

Este *curriculum* se nos antoja escaso para que a finales de año el mercader Gabriel Zaporta decidiera confiarle el dorado del retablo de su capilla³⁰, ajustado ese mismo día, el 24-x-1569, con el mazonero Guillem Salbán³¹. A buen seguro el banquero, que se rodeó de los mejores artistas a su alcance para la dotación de este recinto, babría visto creaciones de Ribera que justificaran la elección.

Su labor fue valorada en 8.000 sueldos, cantidad que se elevaría hasta los 9.280 de acuerdo con el finiquito otorgado en 1576³², muy crecida si se compara con los 4.600 prometidos pocos meses antes por el de San Valero, de similares proporciones. No obstante, hay que sopesar que en el retablo de San Miguel debían aplicarse decoraciones a punta de pincel en diversos lugares, mientras que en el del patrón de Zaragoza no se contempló esta onerosa técnica. Además, la circunstancia de que sólo conservemos las imágenes del retablo de San Valero, repintadas y embutidas en

²⁷ Por la primera labor se le pagaron 200 sueldos y por la segunda 600 (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1565, s. n.) (Zaragoza, 29-VII y 28-XI-1565).

²⁸ Las noticias sobre la parte escultórica en TORRALBA SORIANO, F., 1968, pp. 440-442, y HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 182, doc. n.º 62.

²⁹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 146-147, doc. n.º 127. El mismo día los cuatro pintores otorgaron un albarán conjunto de 2.000 sueldos como anticipo (A.H.P.Z., Miguel Español, 1568-1569, ff. 43 v.-44) (Zaragoza, 5-III-1569). Ribera recibió 250 sueldos en las postrimerías de 1570 (A.H.P.Z., Miguel Español, 1570-1571, ff. 393 v.-394) (Zaragoza, 27-XII-1570).

³⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 160-162, doc. n.º 138.

³¹ El contrato de la escultura en *ibidem*, pp. 157-160, doc. n.º 137.

³² SAN VICENTE PINO, Á., 1963, p. 111, nota n.º 18.

una mazonería barroca, impide efectuar comparaciones entre ambos conjuntos.

Maestre Juan se comprometió a dar concluida su labor dentro de los dieciocho meses concedidos al escultor, no sin antes redactar un pliego de condiciones que tenía por objeto garantizar que el Mallorquín le iría entregando los componentes del mueble a medida que los ejecutara —doc. n.º 73—. No obstante, el hecho de que la liquidación se postergara hasta 1576 hace dudar de que los plazos fueran respetados.

Entre 1571 y 1573 los canónigos de la metropolitana requerirán a Ribera para diversos cometidos. En el primer año le confían por 320 sueldos el dorado de una clave tallada por Guillem Salbán para la cubierta del sagrao, así como la policromía de un frontal para su altar³³. En 1572, coloreará la sepultura de San Pedro Arbués, por entonces emplazada en el presbiterio del templo³⁴. Meses después pinta catorce *medallas* de Cristo, los apóstoles y los profetas junto a otras menudencias para el monumento por valor de 80 sueldos³⁵.

Según SAN VICENTE PINO³⁶, en 1574 uno de los Ribera realizó para el Santo Oficio una serie de pinturas que se usaron en un auto de fe. Al no haber tenido la fortuna de localizar el correspondiente documento, nos resulta imposible precisar el alcance de tan peculiar encargo.

Su último compromiso de carácter retabístico refrendado por las fuentes es de 1576. Consistirá en el dorado de un retablo de la Virgen existente en la capilla que Margarita García Oliván poseía en el convento de San Agustín de Zaragoza³⁷. Este mueble, también perdido, había sido labrado en 1551 por Juan de Liceyre siguiendo una traza de Damián Forment que obraba en poder del cliente, el abad Juan García Oliván³⁸.

Aún en 1577 desarrollará algunos trabajos en El Salvador. Para la capilla de Nuestra Señora la Blanca, objeto de una profunda remodelación en los años precedentes, dorará una serie de florones de madra³⁹ que había

³³ A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1571, s. n., (Zaragoza, 15-VII-1571).

³⁴ *Yo, Joan de Ribera, atorgo aver recibido del señor canonigo Figuera, administrador de la fabrica de la Seu, cinquenta y cinco reales seys dimeros, los quales son por el pintar la tumba de maestre Epila, y por el lifenço que se compro para el sobrecielo y para el friso. Y por la verdat yze el presente de mi mano en Çaragoça el postrero de setiembre del año 1572* (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1572, s. n.).

³⁵ A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1573, s. n., (Zaragoza, 27-III-1573).

³⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1963, p. 111, nota n.º 17.

³⁷ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 64-66.

³⁸ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 38-39, doc. n.º 30.

³⁹ En total doró cincuenta piezas, *inclusas medias en dicho numero*, recibiendo 2.460 sueldos (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1577, s. n.) (Zaragoza, 6-V-1577).

tallado Juan Rigalte y policromará el entablamento de aljez que corre por sus laterales⁴⁰. También llevará a cabo el dorado de las claves líneas de la sacristía nueva⁴¹, suministradas asimismo por Rigalte.

Como puede verse, la estatura artística de Juan de Ribera *mayor* debe establecerse a partir de la policromía del retablo Zaporta, su único trabajo de alcance conservado. A pesar de ser una obra notable, clave en su género, no permite trazar la evolución seguida por su autor a lo largo del cuarto de siglo en que se documenta su actividad.

⁴⁰ Su labor se estimó en 2.000 sueldos (*ibidem*, s. n.) (Zaragoza, 8-VIII-1577).

⁴¹ Cobró 760 sueldos *por el oro y dorar las quatorze rosas y media que se an echo para el cruzero de la sacristia primera de la Seu, las treze y media ygaladas a dezisiete reales y la principal de medio en quinze libras* (*ibidem*, s. n.) (Zaragoza, 11-XI-1577).

RIGALTE, Jaques (doc.¿1537-1545?, 1550-1573, +1574)

La residencia de Jaques Rigalte¹ en Zaragoza está confirmada de forma ininterrumpida entre 1550² y 1561, y sin continuidad entre 1567 y 1573. En esta ciudad dispuso testamento en las postrimerías del último año —doc. n.º 89—, falleciendo de modo casi inmediato, pues la víspera de la festividad de la Epifanía su viuda acudía al notario para encomendar a Juan Rigalte la conclusión de una peana que, junto a una imagen de la Virgen del Rosario, debía hacer para la cofradía homónima de Tardienta.

La procedencia catalana del imaginero permite plantear su hipotética identificación con el Jaume Rigalt que en 1537 tenía a su cargo el retablo de San Eloy de la cofradía de los orfebres de Reus y, de modo más cauteloso, con el maestro Jaques que por entonces colaboraba con Martín Díez de Liatzaso en el retablo mayor de la parroquia barcelonesa de los Santos Justo y Pastor³. Se sabe que un artífice de este nombre contrató un retablo de pincel destinado a la ermita de San Roque de Reus en 1538, año en que también trabajaba en los componentes escultóricos de las puertas, ventanas y escalera de la residencia de Joan Sola, en la calle Mercadal de Reus. Hay constancia de su presencia en Barcelona en 1545⁴.

Carecemos de noticias o alusiones indirectas sobre el primer período de Jaques, el de formación. A esta incertidumbre hay que añadir las dificultades existentes para definir las características de su estilo a causa de la pérdida de la mayoría de su producción documentada. La coincidencia de ambos factores hace de este escultor, interesante por las piezas que contrató, un personaje de problemática y compleja estinación.

¹ Un estado de la cuestión sobre Rigalte en CRIADO MAINAR, J., 1993 (VI), pp. 275-276.

² Jaques Rigaldo, imaginero, habitante en Zaragoza, firma como testigo en una carta pública (A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1550, ff. 37-38) (Zaragoza, 24-I-1550).

³ GARRIGA I RIERA, J., 1986, p. 119.

⁴ Tanto estas noticias como la del retablo de San Eloy en VILASECA ANGUERA, S., y VILASECA BORRÁS DE PALLEJA, Ll., 1963, pp. 32-33.

A juzgar por su quehacer en tierras aragonesas, el mayor de los Rigalte encauzó sus habilidades de forma preferente hacia el campo de la imaginería, tanto en piedra como en madera. Por tal motivo aparece calificado casi siempre en las actas notariales como imaginero, aunque de manera circunstancial alguna lo designe mazonero⁵ o entallador⁶. Sólo excepcionalmente afrontaría retablos en solitario.

Durante los primeros años de estancia en Zaragoza pudo vivir en unas casas de la calle de la Parra, en la parroquia de San Miguel de los Navarros, de las que se desprendió en 1557⁷. Sin embargo, documentos como el que formalizó en 1553 con Jaime Crostán sobre la imaginería del retablo de Santo Domingo de la capital demuestran que tardó en hacerse con obrador propio, pues en este acuerdo Crostán se comprometió a facilitarle un lugar dotado del pertinente banco para que trabajara. Tampoco sabemos nada de la demarcación exacta en la que habitó tras la venta del citado inmueble.

Los escasos datos reunidos sobre la composición de su taller demuestran que éste fue poco relevante y que, con seguridad, tuvo carácter itinerante. Junto a su hijo Juan, que permaneció ligado a él hasta que en 1560 pasara a instalarse por su cuenta, sólo conocemos a otros dos asistentes. El primero es Francisco del Caso, hijo del platero Juan del Caso, que tomó por aprendiz para cinco años en 1555⁸. El otro discípulo es Juan Chábarri, un alavés de Durana admitido en 1558 para ocho años⁹.

Con anterioridad a su asentamiento en Zaragoza contrajo nupcias con la tarraconense Paula Andreu¹⁰. Con ella, que ya había fallecido en 1556¹¹, engendró a Galcerán, Leonor y Juan. Diversas cartas testimonian que los dos últimos nacieron en Barcelona, respaldando por lo tanto la hipótesis de una estancia prolongada del escultor en la ciudad condal a lo largo de

⁵ A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1561, ff. 386 v.-388, (Zaragoza, 2-VI-1561).

⁶ A.H.P.Z., Miguel Cornel, 1554, ff. 372-373, (Zaragoza, 3-XII-1554).

⁷ Ventidas por 700 sueldos al pelaire Pedro de la Abadía (A.H.P.Z., Sebastián Moles, 1557, ff. 132-133) (Zaragoza, 25-II-1557).

⁸ CRIADO MAINAR, J., 1989 (I), p. 338, nota nº 74.

⁹ A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1558, ff. 362-363, (Zaragoza, 29-V-1558).

¹⁰ En varias oportunidades Juan y Leonor Rigalte constituirían procuradores para demandar en Barcelona la herencia de su madre, Paula Andreu, en ocasiones denominada Paula Rigalte e, incluso, Leonor de Paulo, hija de Bernad Andreu de Tarragona. Las dos primeras procuraciones, de 1556 y 1559, regestadas respectivamente en CRIADO MAINAR, J., 1989 (I), p. 336, nota nº 71, y MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 39-40, nota nº 2. En la tercera, Juan y Leonor, naturales de Barcelona, delegan en su hermano, el vidriero Galcerán, vecino de la ciudad condal (A.H.P.Z., Miguel Español, 1560, ff. 239-239 v.) (Zaragoza, 29-II-1560). En su testamento de 1567, Juan llama a su madre Paula Benedita (A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1567, ff. 323 v.-326) (Zaragoza, 7-IV-1567).

¹¹ A.H.P.Z., Miguel Uncastillo, 1556, ff. 522-523 v., (Zaragoza, 7-VI-1556).

la década de 1530 o primeros años de la siguiente. En 1557 lo descubrimos unido a Gracia Valero¹² y en 1569 todavía celebrará un tercer matrimonio con Leonor de Soto¹³.

Sostuvo una estrecha relación con Tomás Peliguet. El italiano le avala en los contratos del retablo de la cofradía de los mesoneros y de dos peanas para Alcañiz, comparece como testigo en una obligación entre nuestro artista y Juan de Salamanca, y corre con las tareas pictóricas del retablo de San Mateo de Alcañiz. Con el mazonero Domingo Bierto colaboraría en el retablo de San Julián de los mesoneros y, tal vez, también en el de San Mateo. Tanto en éste como en otros casos Bierto sale fiador de Rigalte.

En otro orden de cosas, cabe valorar como fundamental el papel ejercido por el imaginero en la formación de su hijo Juan, escultor de éxito pero de limitado mérito artístico. La integración de Jaques en las instituciones gremiales de Zaragoza fue total, llegando a ostentar el cargo de veedor de la cofradía de la Transfiguración, San Esteban y San José¹⁴.

A la luz de las notas reunidas, tan sólo conservamos una obra —al menos en parte— de la etapa catalana de Rigalte, el retablo de la cofradía de San Eloy de los plateros de Reus, cuyos restos guarda en la actualidad el Museo Municipal de la localidad¹⁵. Es tentador identificar al escultor con el maestre Jaques que ayudó a Martín Díez en el desaparecido retablo mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona, que en principio dependió de la dirección de Damián Forment y en el que participaron otros artífices¹⁶.

Radicado en Zaragoza ya en 1550, la pista más temprana sobre su trabajo la suministra el testamento de Jusepe de Austria, miembro del taller de Jerónimo Vallejo. Entre los deudores enumerados por el pintor de Amberes se cuenta *maestre Jaques, el ymaginero*, para quien había dorado una escultura imposible de identificar¹⁷. Al año siguiente lo encontramos ocupado en labores de cantería por encargo del monasterio de San Francisco de Zaragoza¹⁸.

Con el inicio de 1552 llega al taller del imaginero el primer compromiso artístico bien documentado, el retablo de la cofradía de San Julián de los mesoneros en el convento del Carmen de Zaragoza. Rigalte suscribió la

¹² CRIADO MAINAR, J., 1989 (I), p. 338, nota nº 74.

¹³ A.H.P.Z., Miguel Español, 1569, ff. 901-902 v., (Zaragoza, 11-VIII-1569).

¹⁴ En el año 1559 (CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 74-75, doc. nº 24).

¹⁵ VILASECA ANGLERA, S., y VILASECA BORRÁS DE PALLEJA, I.J., 1963, pp. 32-33.

¹⁶ DURÁN I SANPERE, A., 1930, pp. 215-224; GUIL, J., 1932, pp. 195-200.

¹⁷ La redacción de esta cláusula testamentaria es poco clara (CRIADO MAINAR, J., 1992 (III), pp. 66-67, doc. nº 15).

¹⁸ CRIADO MAINAR, J., 1989 (I), p. 338, nota nº 73.

capitulación junto al mazonero Domingo Bierto, por lo que cabe pensar que al primero correspondiera la ejecución de las esculturas y al segundo la de la arquitectura lúnea. La obra había sido concluida cuando el 6-IV-1553 percibieron el último plazo de los honorarios acordados¹⁹.

Transcurridos unos meses, Rigalte acepta tallar los relieves y esculturas del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Zaragoza, que estaba bajo la responsabilidad del carpintero Jaime Crostán. Nada subsiste de este importante conjunto, desmantelado en el siglo XVIII²⁰.

En 1554 el infanzón Mateo Murrano demanda a Rigalte la realización de *nuebe personajes*. Lamentablemente, la pérdida del texto dispositivo impide conocer la naturaleza exacta del proyecto, así como su destino²¹.

Jaques era capaz de tallar también esculturas en piedra, como comprobamos por el acuerdo que alcanzó en 1555 con Alonso Ram para hacer un retablo de madera con imágenes de alabastro para embellecer su capilla de San Mateo, en la colegial de Santa María de Alcañiz —doc. n.º 25—. Es probable que el comitente recurriera a él por sugerencia de Tomás Peliguet, a quien en 1556 confiaría las tareas de dorado y policromía, así como las pertinentes puertas de sarga²². Hay que suponer una vez más la implicación de Domingo Bierto, que comparece al acto público junto al propio Peliguet en calidad de fianza del imaginero.

No disponemos del menor indicio de las andanzas profesionales de Rigalte entre mayo de 1556, mes en que ya había ultimado el retablo alcañizano —pues por entonces se adjudicaba su policromía— y abril de 1557, cuando promete pagar 100 sueldos a su colega Juan Martín de Salamanca²³. Por esas fechas el escultor de Calatayud asentaba el retablo mayor de la parroquial de San Miguel de Ibdes²⁴. Pese a su enorme envergadura, Salamanca tan sólo invirtió unos dieciocho meses en su construcción, por lo que cabe presumir que contó con colaboradores tanto en las operaciones de talla como en la materialización de relieves e imágenes de bulto. Los componentes escultóricos de esta máquina evidencian, desde el punto de vista estilístico, la intervención de no menos de dos manos, una de las cuales quizás sea la de Rigalte. En tal caso, la obligación reconocida por éste a favor de Salamanca en la primavera de 1557 podría entenderse

¹⁹ Texto regestado en *ibidem*, p. 337, nota n.º 72; transcrito en SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 40-41, doc. n.º 32. Fue dorado en 1563 por Miguel de Reus (*ibidem*, p. 116, doc. n.º 98).

²⁰ CRIADO MAINAR, J., 1989 (I), pp. 342-343, doc. n.º 4. Las circunstancias del desmembramiento de la máquina son detalladas en *ibidem*, pp. 331-332.

²¹ A.H.P.Z., Miguel Cornel, 1554, ff. 372-373, (Zaragoza, 3-XII-1554). Falta la parte dispositiva del contrato.

²² MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 208-210, doc. n.º 110.

²³ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 180, doc. n.º 58.

²⁴ MORENO DEL RINCÓN, E. B., 1969, p. 794.

como la cancelación de las cuentas pendientes entre ambos tras la culminación del proyecto.

En 1558 adquiere el compromiso de levantar una capilla con un Crucifijo en el sotacoro de la iglesia de Santiago de Zaragoza —doc. n.º 34— por mandato de los albaceas testamentarios de Pedro Sebastián²⁵. Dos años después aún no la había llevado a término, razón que obligó a formalizar un segundo contrato²⁶ que aún fue preciso prorrogar hasta septiembre de 1561²⁷. Como el resto del arte mueble del templo, desapareció con la demolición de la fábrica el siglo pasado.

Desde 1559 Rigalte trabajaba en compañía de su hijo Juan también en la confección de sendas peanas de Santa Bárbara y San Ildefonso para Alcañiz por deseo del infanzón Alonso Gutiérrez²⁸. El comitente, no sintiéndose satisfecho con el resultado alcanzado, entabló un pleito contra maestro Jaques. En marzo de 1561 las partes dejaron sus diferencias al juicio de sendos árbitros²⁹ que dictaron sentencia favorable al escultor a los pocos días³⁰, saldándose las obligaciones económicas en abril³¹. No volveremos a saber de Rigalte hasta que una referencia fuera de contexto, de febrero de 1567, lo presente de nuevo en Zaragoza³², pero aún habrá que esperar al verano de 1569 para que su reaparición en la capital aragonesa se torne en definitiva.

El 2-VIII-1569 se compromete a concluir en un mes cierto retablo en blanco por encargo del pintor Miguel de Ainzón, quien había asumido la obligación de hacerlo para la capilla que Domingo Martín tenía en la parroquia de El Villar de los Navarros³³. Días después el plazo era amplia-

²⁵ Los parroquianos de Santiago le dieron licencia para erigir la capilla el 19-IV-1551, pero no cumplió el propósito en vida. Don Pedro dispuso en su testamento que se gastaran 200 ducados en construirla y dotarla con un retablo del Crucifijo, ordenando *que la dicha capilla siguiere el casco della sea como es el de la capilla del Crucifixo del prothonotario, en el hospital de Nuestra Señora de Gracia, y que el Crucifixo sea mas abultado de largo, como es el que estu en Nuestra Señora del Pilar, juncto a la capilla del señor de Maella* (A.H.P.Z., Miguel Cornel, 1551, s. f.) (Zaragoza, 25-V-1551). Días después fallecía, formalizándose su carta pública de muerte (*ibidem*, s. f.) (Zaragoza, 30-V-1551).

²⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 99-100, doc. n.º 83.

²⁷ A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1561, ff. 387 v.-388, (Zaragoza, 2-VI-1561).

²⁸ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 116-117. Debían seguir las indicaciones de Peliguet.

²⁹ Fueron Pedro de Ilerbás, camarero de la Seo, y el jurista Andrés Serveto de Aniñón (A.H.P.Z., Jerónimo Arnedo, 1561, ff. 125-126) (Zaragoza, 4-III-1561).

³⁰ *Ibidem*, ff. 164 v.-169 (Zaragoza, 27-III-1561).

³¹ De acuerdo con la sentencia, Rigalte cobró 590 sueldos (*ibidem*, ff. 200-201) (Zaragoza, 26-IV-1561).

³² MORTE GARCÍA, C., y AZPIRQUETA OLAGUE, M., 1989 (I), p. 41, nota n.º 10.

³³ A.H.P.Z., Miguel Español, 1569, ff. 864-864 v., (Zaragoza, 2-VIII-1569).

do, pero no fue suficiente, dado que en abril de 1570 Ainzón se ajustó con Juan Barnachea para dar cumplimiento a la obra³⁴. El corto lapso cronológico establecido en agosto de 1569 para la entrega de esta pieza —que, por desgracia, tampoco pervive— hace suponer que Jaques llevaba varios meses instalado en la ciudad ocupado en su confección.

Todavía en 1570 hallamos noticias de negocios particulares del artífice³⁵, pero su última obra documentada data de junio de 1573, cuando en compañía del pintor Pedro Pertús se hace cargo de una imagen procesional de Nuestra Señora del Rosario con su peana para Tardienta³⁶. En septiembre recibía 400 sueldos en parte de pago de la labor³⁷ que, sin embargo, no podría culminar.

El fallecimiento de Jaques se produjo entre el 22-XII-1574, día en que dictó sus últimas voluntades —doc. n.º 89—, y el 5-I-1574, cuando su viuda cedía a su hijo Juan la finalización de esta obra póstuma a cambio de una compensación económica³⁸.

³⁴ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 156, doc. n.º 134, y p. 166, doc. n.º 141.

³⁵ Toma una comanda de 400 sueldos del vicario de San Juan el Viejo, quien luego la traspasa a Francisco de Oña (A.H.P.Z., Juan Díaz de Altarriba, 1570, ff. 23-23 v. y 96-96 v.) (Zaragoza, 10-I y 8-II-1570). Oña la cancelaría meses después (A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1570, ff. 465 v.-466) (Zaragoza, 27-VI-1570).

³⁶ Contrato registado por CRIADO MAINAR, J., 1989 (I), p. 338, nota n.º 76; publicado por SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 232-233, doc. n.º 190.

³⁷ CRIADO MAINAR, J., 1989 (I), p. 338, nota n.º 76.

³⁸ Leonor de Soto, viuda de Jaques Rigalte, escultor, habitante en Zaragoza, cede a Juan Rigalte, también escultor e hijo del finado, una peayna, *siquiere todo qualquiere drecho por parte y porcion que en ella tengo y me pertenece en qualquiere manera, la qual el dicho quondam mi marido tenia, hazia y labraba para la yglesia del lugar de Tardienta*, a cambio de 700 sueldos (A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1574, ff. 52-52 v.) (Zaragoza, 5-I-1574).

RIGALTE, Juan
(doc.1559-1603, +1603)



Oriundo de Barcelona, tal y como él mismo expresa en varios documentos¹, fue hijo del imaginero Jaques Rigalte y de Paula Andreu. Debió nacer poco antes de 1540 y cabe suponer que llegara a Zaragoza acompañando a su padre en los albores de la sexta década. Su carrera profesional transcurrió íntegramente en la capital aragonesa, donde regentó un gran taller desde 1560. En 1567, encontrándose enfermo, redactó un primer testamento², pero sería el 25-VII-1603 cuando de mancomún con su mujer dictara la que, a la postre, iba a ser su última voluntad —doc. n.º 114—. Su fallecimiento se produjo al día siguiente, siendo sepultado en la iglesia de San Pablo³.

Juan hubo de formarse a la sombra de su progenitor. Cuando en 1559 Jaques tomó a su cargo sendas peanas procesionales para Alcañiz se hizo constar que intervendría en ellas el joven artista⁴. Las, por ahora, insalvables dificultades existentes para definir las características del estilo del mayor de los Rigalte impiden calibrar la influencia que alcanzó en la configuración de la personalidad plástica de Juan. No obstante, los más tempranos trabajos conservados de éste se alinean con la tradición algo anodina de los maestros de la transición al Segundo Renacimiento escultórico en Aragón. Esta falta de identidad propia sería una constante durante toda su trayectoria que no le impediría la adopción epidérmica de los arquetipos romanistas en sus años finales.

Hasta fechas avanzadas no hay noticias de la ubicación de la morada y obrador de Rigalte. A juzgar por la estrecha relación que reflejan las fuentes, durante una época vivió en la zona de San Pablo. En 1572 Rolán Moys

¹ Entre otros, una procura otorgada con su hermana en 1560 en favor de Galccrán Rigalte, hermano de ambos, para demandar la herencia materna (A.H.P.Z., Miguel Español, 1560, ff. 239-239 v.) (Zaragoza, 29-II-1560).

² A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1567, ff. 323 v.-326, (Zaragoza, 7-IV-1567).

³ A 26 [VII-1603] *muere Rigalte, entallador, en la calle de Predicadores. Enterrose en Sanct Pablo con 36 clerigos. Hizo testamento en poder de Pablo Villanueva [sic]. Executor su hierno* (A.P.S.P.Z., Libro I de Defunciones, 1600-1605, f. 226 v.).

⁴ Unos días antes de este contrato, Juan aparece ya calificado de imaginero en compañía de su padre al recibir 160 sueldos en comanda de Gracián Magallón (MORTE GARCÍA, C., y AZPI-UCUETA OLACUE, M., 1989 (I), p. 40, nota n.º 4.).

y Pablo Scheppers le arrendaron para taller parte de unas casas en el barrio de Santa Cruz durante tres años⁵. En 1590 tomó en alquiler un inmueble sito en la parroquia del Pilar y en 1594 otro en esta misma demarcación, cuyo contrato renovó en 1599 para cuatro años más⁶.

La documentación menciona a Rigalte de modo indistinto como mazonero, imaginero o escultor, pues no en vano en su taller se efectuaban todas las tareas que concurren en la construcción de un retablo. Incluso él mismo podía acometer labores de entallador, aunque su primer aprendizaje debió incidir sobre todo en su capacitación para esculpir figuras de bulto y relieves, tal y como sugieren sus encargos iniciales. De cualquier forma, el de Juan parece haber sido el único obrador zaragozano del tercer cuarto de la centuria que no recurría con asiduidad al concurso de otros especialistas, quizá porque siguiendo la pauta de las grandes figuras de la primera mitad del siglo aquéllos estaban ya integrados en él.

Pese a que con Rigalte comenzaron sus pasos en la profesión hijos de otros colegas venidos de Navarra y Cataluña, ninguno de esos discípulos llegó a consagrarse como un artista de relevancia. De hecho, cuando Pedro de Aramendía casó con la hija de nuestro escultor era ya un artífice plenamente formado cuyo estilo nada parece deber al de su suegro.

El repertorio de sus colaboradores, con ser nutrido, no basta para justificar su extensa producción, por lo que cabe aventurar que todavía permanecen en el anonimato otros muchos. Abre la lista Juan López, que ingresó en el taller en 1561 para ocho años cuando aún no había cumplido catorce de edad⁷. En 1565, con motivo de una estancia en Huesca, Juan se hace con la ayuda por cuatro años de Sebastián Orliens, hermano del mazonero Miguel Orliens, que sale como fiador del mancebo⁸. En 1569 admite a Agustín Tort, oriundo de la localidad catalana de San Vicens, para un trienio con un salario de 280 sueldos a satisfacer en tres plazos⁹.

En 1570 llega a su casa Antón de Caldeoliber, hijo del mazonero barcelonés Jaime Caldeoliber, para aprender el arte de la mazonería durante cuatro años¹⁰. Dos años después, a raíz de un desplazamiento a Sangüesa cuya finalidad ignoramos, Rigalte requerirá los servicios de Martín Medart¹¹. También en 1572 acepta bajo su tutela a Miguel Oset durante

⁵ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 228-229, doc. n° 172.

⁶ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), p. 50, nota n° 51.

⁷ *Ibidem*, p. 40, nota n° 6.

⁸ *Ibidem*, pp. 55-56, doc. n° 3.

⁹ *Ibidem*, pp. 63-64, doc. n° 8.

¹⁰ CRIADO MAINAR, J., 1989 (I), p. 336, nota n° 71; MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), p. 40, nota n° 13.

¹¹ ECHIEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1983, p. 53, nota n° 39. En julio de 1574 los escultores Esteban Enrique y Martín Carpenter asisten como testigos a un acta notarial dispuesta por Rigalte (MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 241-242, doc. n° 187).

veinticinco meses con un salario de 360 sueldos¹². En 1573 entra en su obrador Francisco Metelín, hijo del pintor homónimo por entonces difunto, para seis años cuando contaba casi con catorce. Concluido este período, Francisco reorientaría su futuro por la senda pictórica tras sus experiencias junto a Felices de Cáceres y Rolán Moys¹³.

A lo largo de 1572 el taller de Rigalte se vio incrementado con dos nuevos colaboradores: el sangüesino Juan de Usum, que tras confesar una edad superior a los quince años fue admitido para cinco y medio, y el turolense Domingo Lezcano, contratado para tres años y medio. En 1576 contrató a Domingo Pérez, de más de veinte años, para treinta y seis meses, mientras que en 1577 se hizo con los servicios de Pedro Pérez para siete años y con los del jacetano Nicolás Xalón, mayor de quince años, para dos¹⁴.

Nada sabemos de otros colaboradores hasta 1584, cuando toma a Jerónimo Martínez, de La Almunia de Doña Godina, para nueve años. En 1585 aceptaría para treinta y seis meses a Miguel Pontrubel, hijo del ensamblador de Sangüesa Pedro Pontrubel¹⁵. En 1586 el taller de Rigalte se reforzaría con la presencia del escultor Pedro Aramendía, casado con su hija Juana. Según lo acordado en los capítulos matrimoniales, Pedro trabajaría tres años para su suegro sin otra compensación que la manutención y el alojamiento¹⁶. No obstante, esta cooperación se prolongó durante más tiempo, pues aún en 1595 contratarán conjuntamente un sagrario para la iglesia de Cuencabuena. Los dos últimos ayudantes identificados son el leridano José Serra y Miguel Sanz, oriundo de Sangüesa, incorporados a las órdenes de Rigalte en 1588, respectivamente para cuatro y siete años¹⁷.

En 1563 Juan Rigalte contrajo matrimonio con María Ximénez¹⁸. Ignoramos por cuánto tiempo, pero María sobrevivió a su marido¹⁹. De esta unión nacerían Francisco, bautizado el 7-V-1564, y Juana, cristianada el 26-VI-1565²⁰.

¹² SAN VICENTE PINO, Á., 1965, pp. 136-137.

¹³ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), p. 43, nota nº 18; MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 252-253, doc. nº 207, y pp. 262-263, doc. nº 223.

¹⁴ A.H.P.Z., Martín de Gurrea, 1574, ff. 306-307, (Zaragoza, 13-IX-1574) [Juan de Usum]; *ibidem*, ff. 343-344, (Zaragoza, 28-IX-1574) [Domingo Lezcano]; A.H.P.Z., Martín de Gurrea, 1577, ff. 4 v.-5, (Zaragoza, 30-XII-1576) [Domingo Pérez]; *ibidem*, ff. 90-90 v., (Zaragoza, 5-III-1577) [Pedro Pérez]; *ibidem*, ff. 283 v.-284, (Zaragoza, 7-VIII-1577) [Nicolás Xalón; fianza Nicolás de La Guarda, pintor de Jaca].

¹⁵ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), p. 45, nota nº 33.

¹⁶ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 254-255; MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), p. 46, nota nº 37.

¹⁷ *Ibidem*, p. 47, nota nº 40.

¹⁸ Juan, acompañado de su colega Francisco Carnoy, aportó a la sociedad conyugal todos sus bienes muebles y raíces. Por su parte María, que era viuda de Pedro Borgat, trajo un rico ajuar valorado en 6.000 sueldos (A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1563, ff. 460-462) (Zaragoza, 7-V-1563). No obstante, no celebrarían la boda hasta el 29-I-1564 (A.P.S.P.Z., Libro I de Matrimonios, 1550-1568, f. 174 v.) (Zaragoza, 21-VI-1563).

¹⁹ Tras el fallecimiento del escultor demandó ciertas sumas adeudadas a éste (A.H.P.Z., Lorenzo Bierge, 1603, ff. 1.919-1.920) (Zaragoza, 27-X-1603).

²⁰ A.P.S.P.Z., Libro III de Bautismos, 1560-1568, f. 141 [Francisco] y f. 165 [Juana]. El niño debió fallecer muy pronto, pues no aparece mencionado en el testamento ordenado en 1567 por el escultor.

Rigalte mantuvo relaciones profesionales con un número estimable de artistas, por lo que tan sólo reseñaremos algunos casos representativos. De sus primeros años merecen la pena ser citados Francisco Carnoy y Francisco Metelín. Por mediación del mazonero, que compareció a la firma de sus capitulaciones matrimoniales, alcanzó uno de sus más tempranos encargos. Juan eligió como albacea de su primer testamento al pintor y, paradójicamente, acabó haciéndose cargo de la formación de su hijo. En 1572 trabará relación con Rolán Moys, para quien construirá la arquitectura lignea del retablo mayor del monasterio de La Oliva y, años después, la del titular de Santa Lucía de Zaragoza.

En 1581, a raíz de su viaje a Cáscda para tasar el retablo mayor, entrará en contacto con algunos de los más destacados escultores romanistas. Allí pudo contemplar la obra madura de Anchieta y, tal vez, conocer a su discípulo Pedro González de San Pedro, a quien en 1591 llamaría para estimar su trabajo en el trascoro de la Seo. Este suceso hubo de resultar capital en su evolución estilística, pues su producción tardía acusa las maneras que por entonces triunfaban en el Norte de la Península.

Conforme avanzó su vida fue gozando de un gran reconocimiento profesional. Entre 1577 y 1590 asumió todos los empeños escultóricos promovidos por el cabildo de la Seo de Zaragoza y en 1585 la Diputación lo nombró mazonero del reino, aunque en 1588 le susutuyó en el cargo su colega Felipe Los Clavos, tal vez a causa de la falta de tiempo para desempeñarlo²¹. En sus cuarenta y tres años de quehacer artístico, Rigalte hizo frente a más de sesenta proyectos, algunos tan notables como la mazonería del retablo mayor de La Oliva, la prosecución del trascoro de la metropolitana o la gran máquina que preside la iglesia de Tierga.

En los años anteriores a 1560 debió participar de modo habitual en las obras de su padre, siendo citado junto a él en 1559 en la capitulación de dos peanas para transportar sendos bustos procesionales de Santa Bárbara y San Ildefonso destinados a Alcañiz²².

Su primer trabajo en solitario consistirá en la talla de la imaginería de un retablo dedicado al Calvario que el pintor Juan Catalán había contratado en Quinto de Ebro y cuya mazonería cedió previamente a Domingo Bierto²³. Rigalte se comprometió a realizar las esculturas en mayo de 1560²⁴, entregándolas en septiembre del mismo año, al recibir el segundo plazo de su salario²⁵.

²¹ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 77-78, doc. n° 18, y pp. 49-50, nota n° 50.

²² ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 116-117.

²³ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 405, doc. n° 446.

²⁴ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), p. 40, nota n° 5, y pp. 53-54, doc. n° 1.

²⁵ Juan Rigalte, imaginero, cobra de Juan Catalán, pintor, la segunda tanda de acuerdo a la capitulación que habían firmado *acerca del retablo del señor de Quinto*. A continuación Catalán manifiesta que Rigalte le ha entregado *la ymaginería que havia de hazerme para el retablo de Quinto* (A.H.P.Z., Miguel Español, 1560, ff. 877 v.-878 v.) (Zaragoza, 17-IX-1560).

En los albores de 1561 Francisco Carnoy le encomendaba las figuras precisas para un retablo del Santo Entierro, a instalar en el monasterio de Santa Catalina de Cariñena, que ya había acabado a finales de ese mismo ejercicio²⁶. Las fuentes no registran nuevas incidencias hasta 1564, cuando el vicario y los jurados de Lécera le solicitaron un Crucificado²⁷.

Su obra más antigua conservada es el retablo de la Epifanía de la Seo de Huesca, erigido en 1565 por Tomás Fort, chantre de la catedral²⁸. De inestimable interés para sopesar los factores que concurren en la vertebración del estilo temprano del artista, estaba ya aparejado cuando a finales de 1566 Juan ajustó con Pedro Pertús *menor* su policromía²⁹, a pesar de lo cual el acuerdo no se canceló hasta 1569. La imaginiería fue esculpida, conforme a los deseos del promotor, en alabastro.

Por el contrario, no hay el menor indicio de que subsista algún elemento del retablo del Rosario que estaba haciendo en 1566 para Villarreal de Huerva³⁰, ni del encargado al año siguiente para la capilla de Nuestra Señora de Loreto que Pedro Francés poseía en Tudela³¹. En noviembre de 1566 se trasladaría a Barbastro para concretar la ejecución de una imagen de la Virgen del Rosario, a cuyos pies colocaría la figura genuflexa y con un rosario en las manos de la comitente, Jerónima Pílares —doc. n.º 61—. Ignoramos la suerte de esta pieza de uso devocional.

Tampoco ha llegado a nosotros el retablo mayor del monasterio de San Lamberto, desaparecido con la destrucción del cenobio durante los Sitios de Zaragoza³². Al igual que el del canónigo Fort, el de los trinitarios contó con relieves e imágenes de alabastro. El acuerdo para su construcción quedó refrendado notarialmente en enero de 1567, aunque en el texto dispositivo figure la fecha del 13-XII-1566³³. Los 6.000 sueldos del precio se abonarían al escultor en plazos hasta octubre de 1570³⁴. El dora-

²⁶ Documento dado a conocer por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 52, nota n.º 94; transcrito por MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 54-55, doc. n.º 2.

²⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 119-120, doc. n.º 102.

²⁸ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 56-58, doc. n.º 4.

²⁹ MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1963, p. 24, nota n.º 36; MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), p. 227, doc. n.º 143.

³⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 134, doc. n.º 112.

³¹ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 59-60, doc. n.º 6.

³² Aún tuvo oportunidad de verlo CASAMAYOR, F., 1991, p. 153, n.º 172.

³³ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 58-59, doc. n.º 5. La data del documento es 29-I-1567, y no 29-VI-1567, como consta en la publicación.

³⁴ Recibió cinco pagos que completan lo prometido. El primero, de 3.000 sueldos, lo ingresó dos años después del contrato (A.H.P.Z., Pedro López, 1568, ff. 1.238-1.238 v.) (Zaragoza, 23-XII-1568). El segundo fue de 1.000 más (A.H.P.Z., Pedro López, 1569, f. 225) (Zaragoza, 11-III-1569). Los restantes, respectivamente de 600, 500 y 900 sueldos (A.H.P.Z., Pedro López, 1570, ff. 459 v.-460, 575 v.-576 y 631 v.) (Zaragoza, 13-VI, 4-IX y 4-X-1570).

do corrió por cuenta de Francisco Metelín mientras que las puertas salieron de los pinceles de Felices de Cáceres³⁵.

En el pródigo año de 1567 Rigalte suscribió también una compañía con Guillem Salbán en previsión de la eventual adjudicación de la sepultura de Pedro Bagger, obispo de Alghero —doc. n.º 64—, destinada a la capilla de San Jerónimo de la Seo de Jaca. No disponemos de más noticias, pero parece que los socios lograron hacerse con ella, pues tanto el yacente como las virtudes que decoran el frente de la cama se ajustan al estilo de nuestro artífice, mientras que la portada pudo corresponder al Mallorquín quien, a su vez, hubo de requerir a Juan de Anchieta para tallar la Coronación de la Virgen del arcosolio y los profetas de las enjutas.

En 1569 Domingo Salabert, jurado de Zaragoza, encargaba al maestro un retablo de la Magdalena, un busto de la Santa y un Crucificado, todo ello para el santuario de Nuestra Señora de la Sagrada de Monzalbarba, obras que en apariencia han desaparecido³⁶.

La década de 1570 marca el apogeo en el éxito del taller de Juan Rigalte, pues llevó adelante al menos una veintena de proyectos entre los que no faltan retablos de bulto. Sin embargo, a partir de entonces los conjuntos escultóricos empezarán a alteruar con mazonerías para pincel, imágenes y peanas procesionales o, incluso, rejados y guarniciones líneas, buena prueba de que no subestimaba ningún género de piezas. Pese a esta abundancia, de toda la producción documentada sólo subsiste el gran retablo erigido para presidir la iglesia conventual de La Oliva.

En junio de 1570 el notario Juan Martín le encomendaba un retablo de bulto dedicado a la Quinta Angustia para su capilla, sita en la parroquial de Monforte de Moyuela³⁷. Según el texto contractual, Juan habría de concluirlo en el plazo de quince meses, prorrogables por otros seis. Por su parte, el comitente satisfaría en un primer plazo 1.550 sueldos en la festividad de San Andrés. Sin embargo, el abono a cuenta no se hizo efectivo hasta mayo de 1571, tras la presentación de fianzas³⁸. El finiquito, de 89 sueldos, corresponde al 12-III-1572, cuando la obra había sido ya culminada³⁹. De forma simultánea aceptó confeccionar una peana procesional del Santo Sacramento destinada Tamarite de Litera para el pintor de Lérida Andrés Guir⁴⁰, contratista de la misma. La muerte del último obligó al concejo de

³⁵ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 229-230, doc. n.º 173, y pp. 233-234, doc. n.º 177.

³⁶ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OJAGUE, M., 1989 (I), pp. 60-63, doc. n.º 7.

³⁷ *Ibidem*, pp. 64-67, doc. n.º 9.

³⁸ María Ximénez, su mujer, ofrece como garantes a Luis de Alagón y Juan Poyales, ceteros. A continuación Rigalte cobra 1.550 sueldos por la mitad del retablo (A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1571, ff. 424 v.-426 v. y 426 v.-427) (Zaragoza, 25-V-1571).

³⁹ A.H.P.Z., Jerónimo Andrés, 1572, ff. 262-262 v., (Zaragoza, 12-III-1572).

⁴⁰ ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 45.

la localidad a negociar de nuevo con el escultor⁴¹ quien, por su parte, convino con Antón Claver la materialización de las labores de dorado⁴².

En mayo de 1571 se responsabilizó de la talla de la mazonería, imágenes titulares y Calvario del retablo de la cofradía de Santiago y San Marcial de la iglesia de Santiago de Zaragoza, pintado más adelante por Pedro Pertús⁴³.

A mediados del año siguiente los pintores Rolán Moys y Pablo Schepers ajustan con Rigalte la arquitectura, imágenes y relieves del espectacular retablo mayor del monasterio de La Oliva⁴⁴, un magno proyecto que poco antes habían asumido⁴⁵ y que en la actualidad engalana la iglesia de las Recoletas de Tafalla. El escultor efectuaría su cometido en dieciocho meses a cambio de 11.500 sueldos, de los que hasta mayo de 1573 obtuvo cuatro plazos por un global de 8.000⁴⁶. En julio de 1574, con la pieza casi a punto, Juan requirió a los pintores para que recibieran lo concluido y, conforme a lo dispuesto, le indicaran lo que faltaba⁴⁷. Sin embargo, las dificultades económicas de la comunidad religiosa postergaron durante años la culminación del retablo, algunos de cuyos elementos se deterioraron por un derrumbamiento ocurrido en el taller de Moys⁴⁸. Por fin, el 14-VII-1584 Rolán rubricaba un nuevo convenio con Juan para rematar la parte lígnea⁴⁹. La fábrica se asentó en 1587, fecha grabada en varios lugares del cuerpo superior.

En 1573 el escultor atendió al menos otras cuatro solicitudes. A comienzos del ejercicio retomó la ejecución de un busto procesional de San Blas con su peana⁵⁰, interrumpida por el deceso de Jerónimo de Mora, su primer responsable —doc. n° 82—. En abril se obligaba a preparar un reta-

⁴¹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 201, doc. n° 162. A comienzos de 1573 Rigalte percibió un anticipo de 1.000 sueldos (A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1573, f. 47) (Zaragoza, 17-I-1573).

⁴² MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 224-225, doc. n° 167.

⁴³ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 194-195, doc. n° 159 [mazonería]; MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 236-237, doc. n° 181 [pintura].

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 226-228, doc. n° 171.

⁴⁵ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 109-113, doc. 1.

⁴⁶ El día de la capitulación ingresó los primeros 2.000 sueldos. A mediados de octubre 2.000 más (A.H.P.Z., Pedro Sancho, 1572, f. 616 v.) (Zaragoza, 19-X-1572). En febrero de 1573 se le entregó una cantidad similar (MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), p. 234, doc. n° 178). El último recibo exhumado, por el mismo importe, data de mayo (A.H.P.Z., Pedro Sancho, 1573, f. 487) (Zaragoza, 23-V-1573).

⁴⁷ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 241-242, doc. n° 187.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 266, doc. n° 230.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 277, doc. n° 247.

⁵⁰ Noticia adelantada por CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 50, nota n° 91; el texto completo en MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 67-68, doc. n° 10.

blo de San Juan Bautista para Samper de Calanda en el que habían de alternar figuras de alabastro en el cuerpo con tableros de pincel en el banco⁵¹. Tan sólo dos meses más tarde los monjes de Rueda le solicitaban un retablo de Nuestra Señora del Rosario con la Virgen de bulto⁵². Por fin, en las postrimerías de diciembre comprometía con el secretario real Martín Saganta la entrega de un retablo dedicado a la Pasión⁵³ para dotar su capilla, sita en la iglesia conventual de San Lamberto de la capital aragonesa, que ya había efectuado para mayo de 1574⁵⁴.

1574 le trajo una tarea nada grata desde la perspectiva personal: ultimar la imagen y peana procesional de la Virgen del Rosario de Tardienta en la que se ocupaba su padre cuando le sobrevino la muerte⁵⁵. De este año, sus únicos encargos documentados son sendas imágenes de esta misma advocación con sus peanas para El Frago y Murillo de Gállego⁵⁶. No obstante, hemos de recordar que la mayoría de las energías del taller estarían hipotecadas en la construcción del retablo de La Oliva.

En 1575 los cofrades de Nuestra Señora del Remedio le encomiendan la talla de un retablo de bulto para su capilla, fundada en el monasterio de San Lamberto de Zaragoza. Juan debía proporcionar tanto la mazonería como las imágenes, con la salvedad de la venerada Virgen titular. Las casas del banco contendrían tableros pictóricos⁵⁷. A finales del año siguiente los albaceas de Pedro Alfajarín contratan con Rigalte los componentes ligneos de un retablo de Santa Apolonia para la capilla que éste había promovido en la parroquia zaragozana de San Lorenzo. Nada parece quedar de lo obrado por él, aunque el Museo de la capital guarda los cuatro paneles de las calles laterales con escenas de la vida de la mártir, pintados por Pedro Pertús *menor*⁵⁸. En este mismo año afrontó la realización de una imagen procesional de la Virgen del Rosario con su peana para Molinos, y en el siguiente recibía un encargo similar de los vecinos de Agüero⁵⁹. Aún

⁵¹ *Ibidem*, pp. 71-72, doc. n.º 13.

⁵² *Ibidem*, pp. 70-71, doc. n.º 12.

⁵³ CASAMAYOR, F., 1991, p. 153, n.º 172.

⁵⁴ El contrato lo testificó el 20-XII-1573 el notario de Zaragoza Pedro López, pero no se ha conservado. Entonces Rigalte debió cobrar un tercio de los 2.000 sueldos fijados, mientras que el segundo plazo le fue abonado en febrero del año siguiente y el finiquito en mayo (A.I.P.Z., Pedro López, 1574, ff. 210 v.-211 y 423-423 v.) (Zaragoza, 22-II y 27-V-1574).

⁵⁵ Su madrastra le traspasó sus derechos en el trabajo por 700 sueldos (A.I.P.Z., Cristóbal Navarro, 1574, ff. 52-52 v.) (Zaragoza, 5-I-1574).

⁵⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 251, doc. n.º 205 [El Frago]; MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 71-72, doc. n.º 13 [Murillo de Gállego].

⁵⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 264-265, doc. n.º 215.

⁵⁸ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 67-68 [pintura] y 112-113 [mazonería].

⁵⁹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 269-270, doc. n.º 218 [Molinos]; MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 72-73, doc. n.º 14 [Agüero].

en 1575 se comprometió a realizar cierto retablo por encargo de Francisco Sarasetta, vecino de la villa de Magallón, destinado a la ermita de Nuestra Señora de Magallón, *que esta en los terminos de Lezinyena*⁶⁰.

Las noticias sobre la contribución de Rigalte al ornato de la metropolitana comienzan en 1577, cuando talló los florones de la capilla de Nuestra Señora la Blanca y de la nueva sacristía del templo⁶¹. A finales de año se obliga a facilitar un rejado para la capilla Pallares, en la iglesia de los trinitarios calzados de Zaragoza⁶², mientras que en febrero de 1578 trabajaba en la talla de un Crucificado y un grupo de la Asunción para Albalate del Arzobispo⁶³.

En mayo de 1578 los jurados de La Almunia de Doña Godina acuden a solicitar un sagrario semejante al que habían contemplado en San Juan el Viejo de la capital⁶⁴. En compañía del pintor Juan de Ribera se compromete en 1579 a suministrar marcos y guarniciones para los retratos de los justicias de Aragón que por entonces pintaba Rolán Moys⁶⁵.

En ese mismo año los canónigos de la metropolitana le encomiendan la ejecución de sendas divisas del templo⁶⁶. También participará en la remodelación del acceso al claustro, cuya fábrica estaba a cargo del maestro de obras Pedro Peralta. Rigalte intervino tanto en la preparación de moldes para las partes ornamentales⁶⁷ como en la talla de sus cuatro imágenes⁶⁸, concluidas a fines de 1580 —doc. n.º 108.

Entre 1582 y 1583 el taller de Rigalte se nutre de nuevos proyectos, algunos tan interesantes como el retablo del Nacimiento de la Virgen⁶⁹

⁶⁰ La noticia figura en la contracarta de cierta comanda por importe de 1.358 sueldos otorgada solidariamente por Rigalte y el platero Diego Remírez de Bruselas a favor del encargante (A.H.P.Z., Martín de Gurtea, 1575, ff. 315v.-316 y 316 v.-317) (Zaragoza, 18-X-1575). El encargo fue dado a conocer por SAN VICENTE PINO, Á., 1976, vol. II, p. 236, nota n.º 4.

⁶¹ Por las primeras recibió en primavera sendos pagos de 800 y 1.200 sueldos, mientras que por las últimas se le abonaron en octubre otros 480 (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1577, s. n.) (Zaragoza, 31-I, 24-III y 14-X-1577).

⁶² MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 73-75, doc. n.º 15.

⁶³ *Ibidem*, p. 75, doc. n.º 16.

⁶⁴ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 114-115.

⁶⁵ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 254-255, doc. n.º 10.

⁶⁶ Cobró 240 sueldos por la realización de dos *corderos* de alabastro (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1579, s. n.) (Zaragoza, 30-IV-1579).

⁶⁷ En julio ingresó 240 sueldos por los moldes para la portada que levantaba Peralta, y en noviembre otros 347 y medio en concepto de jornales en la misma (*ibidem*, s. n.) (Zaragoza, 12-VII y 25-XI-1579).

⁶⁸ Escribió cuatro figuras de alabastro y limpió una vieja imagen de San Bartolomé por las que recibió 1.180 sueldos en tres veces (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1580, s. n.) (Zaragoza, 8-IV, 25-VI y 31-XII-1580). El cantero Juan de Zamudio facilitó tres bloques de alabastro para este cometido por 200 sueldos (*ibidem*, s. n.) (Zaragoza, 27-III-1580).

⁶⁹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 345-346, doc. n.º 267.

que, destinado a la capilla que poseían Francisco Lanuza y Beatriz Conesa en los franciscanos de Zaragoza, ya había sido ultimado cuando en 1586 lo tasaron Jerónimo Nogueras y Felipe Los Clavos⁷⁰. En 1583 Rolán Moys cedió a nuestro artífice la mazonería del retablo mayor de Santa Lucía de la capital⁷¹, que él había tomado un poco antes⁷² y que cabe que dar también por perdido.

Otros trabajos de este momento son un busto procesional de Santa Cristina para Aguilón⁷³, un Santo Entierro para el monasterio de Nuestra Señora del Olivar, en Estercuel⁷⁴, y el sagrario de la iglesia de franciscanos observantes de Nuestra Señora de los Ángeles de Híjar⁷⁵. En 1585 el escultor percibe 120 sueldos *por las hechuras del cordero que he hecho para el façistol de la Seu*⁷⁶.

Entre 1584 y 1591 Rigalte recorrió el tramo más trascendental de su carrera, coincidiendo con su intervención en el trascoro de la metropolitana. Por orden del arzobispo Andrés Santos (1579-1585), asumió la prosecución del programa ornamental en yeso, que en su primera fase (1557-1560) sólo había cubierto el lado de los pies. Como expresa el contrato rubricado en julio de 1584, el prelado tenía el propósito *de seguir la obra de mazonería del trascoro de la dicha Seo por los dos lados que corresponden al dicho trascoro*⁷⁷, para lo cual anticipó al escultor 1.000 sueldos⁷⁸. Pero don Andrés falleció en noviembre de 1585⁷⁹, habiendo adelantado muy poco los trabajos, por lo que el cabildo decidió financiarlos, y ya en julio de 1586 pagó 50 sueldos al notario Miguel Anciso *por ordenar la cedula y hazer un procesillo para probar que el señor arzobispo don Andres Santos mando hazer la obra del lado del coro*⁸⁰. Finalmente, en julio de 1587 se ajustó con Rigalte *la obra del trascoro de dicha Seo que esta por hazer, desde la esquina o cantonada de la capilla de señor Sant Anthon hasta la puertezilla del choro*⁸¹.

⁷⁰ La tasación en MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 78-81, doc. n.º 19. Los contratos con Diego Cerbatos y Pedro Pertús para la pintura y dorado en MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 269-270, doc. n.º 236, p. 271, doc. n.º 238, y pp. 277-278, doc. n.º 248.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 268-269, doc. n.º 235.

⁷² SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 356, doc. n.º 272.

⁷³ *Ibidem*, p. 338, doc. n.º 260.

⁷⁴ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 76-77, doc. n.º 17.

⁷⁵ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 113-114.

⁷⁶ A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1585, s. n., (Zaragoza, 21-II-1585).

⁷⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 378-379, doc. n.º 293.

⁷⁸ A.H.P.Z., Juan Moles, 1584, ff. 1.035 v.-1.036, (Zaragoza, 18-VII-1584).

⁷⁹ El óbito del arzobispo acaeció el 13-XI-1585 en Monzón durante una sesión de cortes. En dos días la noticia llegó a Zaragoza y los capitulares declararon la sede vacante (A.H.P.Z., Juan Moles, 1585, ff. 1.555 v.-1.556 v.) (Zaragoza, 15-XI-1585).

⁸⁰ A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1586, s. n., (Zaragoza, 10-VI-1586).

⁸¹ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 46-49, y 81-82, doc. n.º 20.

En los meses que restaban de 1587 Domingo de Aya suministró piedra por valor de 2.460 sueldos⁸² y Rigalte cobró otros 1.000 por sus salarios⁸³. La labor no debió avanzar mucho a lo largo de 1588, pues en las cuentas de la fábrica sólo se anota una salida de 2.000 sueldos a favor del artífice⁸⁴. Tras veinte meses sin noticias, probablemente por una nueva interrupción de la obra, en abril de 1590 se registra el primero de los siete pagos efectuados al maestro en ese ejercicio por un total de 4.700 sueldos, constando la culminación de la empresa a comienzos de diciembre⁸⁵.

Entrado el año siguiente las partes nombraron tasadores. Los capitulares confiaron para este cometido en Juan Sanz de Tudelilla, viejo conocido de la iglesia y coautor junto a Arnao de Bruselas del frente Sur en los años cincuenta —docs. núms. 36 y 40—. Por su parte, el artista delegó en el navarro Pedro González de San Pedro⁸⁶. A ellos se uniría como tercer perito Miguel Orlens. No conservamos el texto de la estimación, publicada ya cuando el 8-III-1591 se satisfizo a los veedores sus honorarios⁸⁷ y que según el finiquito librado por Rigalte a principios de julio, alcanzó la crecida suma de 1.499 libras⁸⁸ —doc. n.º 113.

Los trabajos se centraron en el frente que abre a las naves del lado de la Epístola. Comenzando por el Sur, la segunda hornacina luce la heráldica del arzobispo Santos. El cabildo sufragó la decoración del espacio correspondiente a las capillas de San Antón —actual de Santo Tomás de Villanueva— y San Juan, llegando *hasta la puertezilla del coro*. Lo que resta de este lateral y la práctica totalidad del otro sería obrado en época barroca. El artífice nos dejó en los paneles de la Seo algunas de sus creaciones

⁸² Hay tres albaranes de 500, 700 y 1260 sueldos, firmados por Rigalte en nombre del cantero. En el finiquito se indica que la piedra era *para el trascoro de la dicha Seu* (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1587, s. n.) (Zaragoza, 11-IX, 3-X y 13-XI-1587).

⁸³ *Ibidem*, s. n., (Zaragoza, 30-VII-1587).

⁸⁴ A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1588, s. n., (Zaragoza, 15-VIII-1588).

⁸⁵ Los importes de las épocas fueron 500, 500, 1.000, 500, 700, 500 y 1.000 sueldos (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1590, s. n.) (Zaragoza, 20-IV, 8-V, 22-VII, 29-VIII, 29-X, 8-XII y 20-XII-1590). Las dos últimas refieren que el trabajo estaba concluido.

⁸⁶ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), p. 49, nota n.º 48, y pp. 82-83, doc. n.º 21.

⁸⁷ Juan Sanz se embolsó 66 escudos por los veintidós días que faltó de Tarazona, a razón de 3 diarios. Pedro González alcanzó 72 escudos, pues empleó veinticuatro días para el viaje desde Tafalla y la subsiguiente estancia; otorgó el pertinente albarán Rigalte, que también sufragó la mitad de lo pagado a Miguel Orlens. Finalmente, éste cobró 24 escudos en compensación de los ocho días de su desplazamiento desde Huesca (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1591, s. n.) (Zaragoza, 8-III-1591).

⁸⁸ Entre la tasación y el finiquito Rigalte extendió tres albaranes de 7.000, 1.180 y 400 sueldos —éste rubricado en su ausencia por su mujer— (*ibidem*, s. n.) (Zaragoza, 2-IV, 16-IV y 25-V-1591).

más inspiradas, en las que trasluce una paulatina aceptación de los patrones figurativos romanistas aunque sin renunciar en ningún momento a su formación inicial. No parece ajena a este giro la presencia en el obrador de Pedro Aramendía a partir de 1586.

También por mandato del arzobispo Santos talló Rigalte un busto procesional de San Lorenzo con su peana, valorados en la elevada cifra de 5.220 sueldos que le entregó en 1586 Alonso Gregorio, vicario general de don Andrés, cuando éste ya había fallecido⁸⁹. Ignoramos su destino.

Por el mismo período aceptó otro gran proyecto: el retablo mayor de la parroquial de Tierga. Capitulado en 1586⁹⁰, en él se detectan también los cambios estilísticos que caracterizan los relieves del trascoro, si cabe aún más acentuados. Como contrapartida, la calidad de esta pieza es inferior y acusa una abundante participación de taller.

El notable esfuerzo que hubo de requerir el sostenimiento de estas empresas hace que las noticias contemporáneas se limiten a obras menores, como la peana del busto relicario de plata de San Lorenzo de Huesca, que realizó junto a su yerno en 1587⁹¹, una Virgen del Rosario para Ágredda⁹² o las guarniciones de los retratos de los reyes de Aragón⁹³, contratadas en ese mismo año. También para 1586 tenía hecho el sagrario de la parroquia de San Miguel de la Seo, propuesto como modelo en otra obra a su colega Miguel de Cay⁹⁴.

A partir de 1591 la actividad de Rigalte disminuirá drásticamente. Para la última década del siglo sólo tenemos referencias de tres trabajos: el retablo de Santiago de Calcena, iniciado en 1592⁹⁵, un sagrario para la parroquial de Cuencabuena que montará en 1595 junto a Pedro Aramendía⁹⁶ y un busto del Bautista para Ainzón, de 1597⁹⁷. La última alusión corresponde al retablo e imagen procesional de la cofradía del Rosario de La Almunia de Doña Godina, obras comprometidas en 1600⁹⁸.

⁸⁹ A.H.P.Z., Bernabé Lancemán de Sola, 1586, ff. 207-207 v., (Zaragoza, 27-VI-1586).

⁹⁰ SAN VICENTE PINO, A., 1991, p. 407, doc. n.º 323. Un mes después cobraba un anticipo de 5.000 sueldos a cuenta de los 16.500 estipulados (A.H.P.Z., Martín Sánchez del Castellar, 1585-1586, ff. 141-141 v.) (Zaragoza, 22-IX-1586).

⁹¹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 417-418, doc. n.º 333.

⁹² *Ibidem*, p. 422, doc. n.º 338.

⁹³ MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 305-306, doc. n.º 293, y p. 322, doc. n.º 317.

⁹⁴ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 406, doc. n.º 322.

⁹⁵ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 478-479, doc. n.º 398. Ya había sido concluido para el 24-IX-1594, cuando se canceló al margen el contrato.

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 522-523, doc. n.º 429.

⁹⁷ MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 83-85, doc. n.º 22.

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 85-87, doc. n.º 23.

La única pieza conservada de esta etapa final es el retablo de Calceña, empeño de modestas pretensiones que combina las labores de pincel en los encasamientos del banco junto a un original remate semicircular con las imágenes y relieves lógicos del cuerpo, de resolución poco feliz, en los que se advierte una limitada intervención del maestro, cuando no una considerable pérdida de potencia creativa⁹⁹.

En los compases finales de su carrera el prestigio alcanzado por la labor de Juan hará que sus servicios sean requeridos para arbitrar como tasador y veedor de trabajos ejecutados por otros colegas, como sucediera en el ya citado retablo de Cáteda, obra de Juan de Anchieta, o en el mayor de La Muela, en donde juzgó el quehacer profesional de Pedro Martínez de Calatayud *el Viejo*¹⁰⁰. Estos casos son los más representativos pero, desde luego, no los únicos¹⁰¹.

⁹⁹ Juan Rigalte recurrió con frecuencia a la suscripción de comandas para conseguir cantidades de dinero prestado. Entre las todavía inéditas cabe citar las siguientes. Junto con su esposa recibe 299 sueldos de Enrique Pastor, corredor de oreja (A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1563, ff. 1.008 v.-1.009) (Zaragoza, 6-X-1563). Al año siguiente cancela otra por valor de 489 sueldos que le ligaba a Antón Berbegal, sastre (A.H.P.Z., Alonso Maridueñas, 1564, f. 396) (Zaragoza, 7-IV-1564). Días después firmaba un préstamo de 252 sueldos con el leñero Marco de Caspe (*ibidem*, f. 416) (Zaragoza, 10-IV-1564). En 1567 obtiene 358 sueldos del mercader Jerónimo Dalmao (A.H.P.Z., Mateo Solórzano, 1567, ff. 369 v.-370) (Zaragoza, 16-VI-1567). En julio de ese año Miguel Núñez le adelanta 380 sueldos (A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1567, ff. 457 v.-458 v.) (Zaragoza, 27-VII-1567); cancelada al margen el 24-II-1568. En compañía de su esposa recibe en agosto 400 sueldos del merceder Miguel Tomás (A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1567, ff. 829 v.-830) (Zaragoza, 21-VIII-1567). A finales de año Jerónimo Dalmao le otorga un nuevo crédito de 260 sueldos (A.H.P.Z., Mateo Solórzano, 1567, f. 889 v.) (Zaragoza, 10-XII-1567). Dos años después ingresa 610 sueldos de Francisco Climent (A.H.P.Z., Miguel Español, 1569, ff. 1.068 v.-1.069) (Zaragoza, 3-X-1569). En 1570 reconoce adeudar a Martín de La Sierra 350 sueldos (A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1570, ff. 495 v.-496) (Zaragoza, 24-IV-1570). Con María Ximénez recibe 1.400 sueldos de Gregorio Lacabra (A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1574, ff. 786-786 v.) (Zaragoza, 30-VIII-1574).

¹⁰⁰ MORTE GARCÍA, C., 1982 (I), p. 191, doc. n.º 5.

¹⁰¹ Rigalte también tasó el retablo de Nuestra Señora del Rosario hecho en 1586 por Juan de La Ciga en Grañén (MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 298-299, doc. n.º 279), o el obrado por Domingo Fernández de Ayarza en el Pilar, en la capilla de San Miguel, propiedad de Jaime Ximeno, obispo de Teruel (SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 458, doc. n.º 373).

SALBÁN alias MALLORQUÍN, Guillem
(nac.1537, doc.1557-1578)

Guillem Salbán vino al mundo en torno a 1537 en Mallorca. Debió abandonar las Balcares a edad temprana, pues sabemos que permaneció en Cuenca entre septiembre de 1554 y junio de 1555 para reaparecer en Sigüenza en junio de 1557¹. Tras varios años sin noticias del artífice, en 1563 comparece fugazmente en Zaragoza, aunque hasta 1566 no fijará su domicilio en esta urbe. Los libros de cuentas de la iglesia del Salvador de Soria citan a un *Mayorquin, cantero*, que bien pudiera ser nuestro hombre, al que en 1565 se abonaron 4.947 maravedís por *hacer el asiento para el retablo en San Salvador y en el hospital*². Las fuentes notariales corroboran su permanencia en la capital aragonesa de modo regular entre 1566 y 1578. Con posterioridad desaparece de las mismas, perdiéndose cualquier indicio sobre sus peripecias artísticas y vitales ulteriores³.

Sabemos merced al testimonio que prestó en el proceso inquisitorial seguido en Cuenca contra Esteban Jamete que los nueve meses que permaneció en esa ciudad los pasó al servicio del escultor francés y de Miguel Hernández, un entallador de mérito más limitado⁴. No hay duda de que esta experiencia hubo de resultar determinante en la definición de la personalidad artística del Mallorquín.

Los escritos coetáneos lo califican de modo usual como mazonero y entallador. También disponemos de información sobre diversas intervenciones como imaginero e, incluso, algunas incursiones en el mundo de la ingeniería. Sin embargo, es presumible que su ocupación primordial guar-

¹ En su deposición en el proceso inquisitorial de Esteban Jamete, que tuvo lugar el 15-VI-1557, confiesa una edad de 20 años, poco más o menos, asegurando que había permanecido en Cuenca durante nueve meses, hacía unos dos años (DOMÍNGUEZ BORDONA, J., 1933, *passim*).

² ARRANZ ARRANZ, J., 1986, pp. 196-197, y p. 422, doc. n.º 84.

³ Una aproximación a este personaje en CRIADO MAINAR, J., 1993 (VII), pp. 279-280. La más completa biografía es, no obstante, la de SAN VICENTE PINO, A., 1994, pp. 54-57.

⁴ DOMÍNGUEZ BORDONA, J., 1933, *passim*.

para relación con la talla de los más variados materiales pétreos, sin postergar su capacidad para trabajar con madera.

A lo largo de su etapa zaragozana Guillem Salbán aparece asociado al barrio de San Pablo. Allí alquiló unas casas en 1569 para un cuatrienio⁵ y en su templo parroquial bautizó a tres de sus cuatro vástagos conocidos. Hemos de suponer que el citado inmueble incluyera también su obrador.

Son escasos los ayudantes identificados del Mallorquín, por lo que parece lógico pensar que optó por conseguir el eventual concurso de otros colegas para tareas concretas de sus proyectos antes que contar con una amplia nómina de criados, un sistema más acorde con sus heterogéneos intereses. Aún así, sabemos que en 1571 se hacía con los servicios de Juan Prad, de veinte años y natural de Montanuy, para cuatro, y de Miguel de Aguerri, oriundo de la localidad guipuzcoana de Segura, para un lapso de cinco años y medio. Por último, en 1572 ingresaba en el taller el francés Juan de Labolla para un trienio⁶.

Consta la unión conyugal de Salbán y María Izquierdo desde al menos marzo de 1569, mes en que cristianaron a su hijo Antonio en la iglesia de San Pablo. Según los registros de este templo otros dos vástagos, Pedro y Catalina, recibieron las aguas bautismales respectivamente el 14-X-1571 y el 25-II-1574⁷. Aún hay que mencionar a Isabel, citada como hija del artífice en 1578. Por entonces Isabel residía en Sigüenza, en donde Guillem y María podrían haberse casado antes de trasladar su hogar a Zaragoza.

Tenemos noticias de las vinculaciones laborales de Salbán con miembros de diversos oficios, sobre todo con canteros como Domingo de Aya⁸, Martín Salinas⁹ o Juan Melero. Por mediación de Juan de Landerry y Juan de Zumista, maestros del puente sobre el río Huerva, haría una cruz para esta fábrica. Pero es evidente que la cualificación profesional de Guillem excedía las habilidades exigibles a un cantero para adentrarse en las pro-

⁵ SAN VICENTE PINO, Á., 1994, p. 55, nota nº 5.

⁶ Miguel era hijo de Pedro de Aguerri y compareció en compañía del cubero Juan de Aguerri, vecino de Segura y hallado en Zaragoza. En el documento se consigna que el contrato será válido para el aprendizaje del oficio de picapedrero (A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1571, ff. 746 v.-747 v.) (Zaragoza, 17-VII-1571). Las cartas suscritas por el Mallorquín con Juan Prad y Juan de Labolla fueron publicadas por SAN VICENTE PINO, Á., 1994, p. 56, notas núms. 13 y 18.

⁷ *Ibidem*, p. 55, nota nº 4, p. 56, nota nº 16, y p. 57, nota nº 23.

⁸ Domingo de Aya, cantero, vecino de Épila y residente en Zaragoza, nombra procuradores a Marín Longares, notario, Julián Sanz, criado del conde de Morata, y Guillem Salbán, cantero, para que demanden al cantero Miguel Galdcano 16 escudos de una comanda testificada por el notario de Zaragoza Lucas Bierge (A.H.P.Z., Miguel Español, 1568, ff. 612 v.-613 v.) (Zaragoza, 10-VI-1568).

⁹ Guillem Salbán, mazonero y entallador, y Martín Salinas, cantero, reconocen adeudar a fr. Jerónimo Agustín, franciscano de Zaragoza, la suma de 400 sueldos (A.H.P.Z., Miguel Español, 1566, ff. 651 v.-652 v.) (Zaragoza, 7-VII-1566). Cancelado al margen a 5-II-1567.

pias de un profesional de la talla escultórica. Esta especialidad, que el Mallorquín pudo aprender —o perfeccionar— bajo la tutela de Jamete, no gozaba de gran predicamento en la capital aragonesa, en donde la falta de piedra de calidad dificultaba la erección de fábricas de cantería¹⁰. Con el carpintero-ingeniero Jaime Fanegas, uno de los artífices más inquietos del Renacimiento aragonés, mantuvo una colaboración llena de roces.

De utilidad para entender el funcionamiento de los mecanismos gremiales es el ya aludido documento de 1563 por el que traspasó cierta obra a Mora por no estar capacitado desde el punto de vista legal para emprenderla. No es raro encontrarle suscribiendo contratos de compañía con maestros como Juan Rigalte para llevar adelante obras concretas o cediendo labores a otros colegas. De su colaboración con Juan de Anchieta surgirían algunos de los proyectos artísticos más interesantes de la octava década en Aragón. También merecen destacarse sus contactos con Tomás Peliguet, de quien salió fiador ante el castellán de Amposta en la ornamentación pictórica de la Sala Grande de San Juan de los Panetes¹¹.

Tal vez el entallador Juan de Baya colaborara de forma habitual con Guillem Salbán, pues en 1568 éste le cedió dos peanas que tenía a su cargo certificándole, no obstante, que le ayudaría con sus manos en todo lo necesario. Cuando en 1571 maestro Juan ordenó su testamento nombró al Mallorquín albacea junto con el carpintero Francisco de Arrutia y su propia esposa, Cándida Riquer —doc. nº 79.

Es difícil aventurar a qué empresas pudo estar ligado nuestro artífice con anterioridad a su llegada a Zaragoza. Su estancia en el taller de Esteban Jamete, entre septiembre de 1554 y junio de 1555, coincide con unos años mal conocidos de este artista, inmediatamente anteriores a su proceso inquisitorial. Para entonces el francés había materializado sus trabajos con cuencos más importantes, y Salbán hubo de extraer fértiles conclusiones de su estudio y contemplación¹².

Otro tanto cabe decir de sus obras seguntinas, tanto más cuanto que ignoramos entre qué fechas permaneció vecindado en la ciudad. No obstante, recordemos que en 1557 —año en que el Mallorquín testificó desde Sigüenza en el mencionado proceso—, una vez concluida la fábrica de la sacristía de las Cabezas¹³, se trabaja en la capilla de las Reliquias de la cate-

¹⁰ Véanse las apreciaciones al respecto de GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1985, pp. 47-56.

¹¹ GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 1988 (I), p. 390, doc. nº 136; MORTE GARCÍA, C., 1988 (I), pp. 218-219, doc. nº 157.

¹² La personalidad artística de Jamete ha sido objeto de una profunda actualización por parte de ROKISKI LÁZARO, M^a L., 1985, pp. 145-165, y TURCAT, A., 1994, *passim*.

¹³ En 1552 Nicolás de Durango cerraba las bóvedas. Sobre la construcción de la sacristía, PÉREZ VILLAMIL, M., 1899, pp. 129-134. Un análisis arquitectónico de la dependencia en MARIAS FRANCO, F., 1983, pp. 210-211.

dral¹⁴ y que las cuentas del templo mencionan a un *maestre Guillen* como autor de una de las dos cajoneras realizadas entre 1560 y 1561 para la primera dependencia a partir de diseños de Martín de Bandoma¹⁵.

Trasladado a Zaragoza, su más temprano compromiso profesional consistió en la realización de veinte pequeñas imágenes para La Puebla, que en 1563 se vio compelido a ceder a Jerónimo de Mora por *no haver seydo examinado, conforme a las ordinaciones, del officio de entallador*¹⁶.

Tras una posible estancia en Soria en 1565 para trabajar en el *asiento* del retablo de la iglesia del Salvador y superadas las trabas gremiales, reaparece en Zaragoza contratando en 1566 un basamento de madera con tres relieves de la Concepción, San Joaquín y Santa Ana para el desaparecido retablo mayor de la iglesia conventual de San Francisco según una traza preparada por el pintor Martín de Tapia¹⁷, sobre el que Jerónimo de Mora y Pietro Morone levantarían una gran máquina a partir de 1567.

En el transcurso de 1567 el entallador insular asumió varios encargos, algunos de ellos de gran interés. En mayo María y Ana Cunchillos de Santángel le demandan una lauda de alabastro para la sepultura de su hermano Juan, a instalar en la iglesia de San Gil, en la que el finado había servido como clérigo¹⁸.

Dos meses después formaliza una compañía con Juan Rigalte en previsión de la adjudicación de la sepultura de Pedro Baguer, obispo de Alghero, que había de asentarse en la capilla de San Jerónimo de la catedral de Jaca —doc. n.º 64—. Aunque no disponemos de pruebas documentales que lo certifiquen todo apunta a que el negocio prosperó, pues en septiembre de 1569 se hallaba en la ciudad de los Pirineos¹⁹. A juzgar por las características del conjunto, es evidente que a Guillem le correspondió la construcción de la parte arquitectónica, el grupo de la Coronación de María y los profetas de las enjutas, contando en las imágenes con la colaboración del escultor Juan de Anchieta en fecha aún sin determinar²⁰. El

¹⁴ TURCAT, A., 1994, pp. 104-107 —con errores importantes en la identificación de los artífices que colaboraron.

¹⁵ Maestre Guillén aparece en las cuentas entre 1559 y 1561 (PÉREZ VILLAMIL, M., 1899, pp. 132 y 317-319).

¹⁶ HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, pp. 183-184, doc. n.º 66.

¹⁷ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 135, doc. n.º 113.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 138-139, doc. n.º 118.

¹⁹ Diciéndose habitante en Jaca, firma como testigo en un documento (A.H.P.H., Miguel Alcalde, notario de Jaca, 1569, ff. 106-107 v.) (Jaca, 4-IX-1569).

²⁰ En buena lógica, Salbán hubo de zanjar su participación en la tumba antes de tratar el retablo Zaporta en Zaragoza el 24-XI-1569, mientras que la primera noticia que sitúa a Anchieta en Aragón data del 29-VII-1570. Por ahora es imposible precisar si la intervención del imaginero de Azpeltia en el monumento Baguer se produjo antes de la última fecha o una vez concluido su quehacer en la capital aragonesa, que finiquitó el 17-III-1571.

yacente y la cama, las partes más conservadoras del proyecto, parecen salidos de la mano de Rigalte.

Aún en agosto de 1567 Salbán recibió el encargo de otro monumento funerario, un túmulo exento de alabastro que custodiaria los restos mortales de Ana Pérez Roineu, señora de Maella, y que se colocaría en la iglesia de Santa Susana de la referida localidad del Bajo Aragón²¹. No parece que subsista ningún vestigio de la pieza.

Entre 1567 y 1570 efectuó diversas labores en piedra para la cartuja de Aula Dei²². Mientras tanto, en 1568 cedía la ejecución de dos peanas procesionales al ensamblador Juan de Baya —doc. n.º 66— mediante un interesante sistema de trabajo que parece reflejar los hábitos del momento. Guillem, amén de pagarle 2.400 sueldos, le ayudaría con su *persona y manos a hazerlas y acabarlas* a cambio de un estipendio mensual de 88 sueldos.

En los últimos días de 1569 el mercader Gabriel Zaporta le confía la erección de un gran retablo de madera con imágenes de alabastro para su capilla de San Miguel, en la metropolitana²³. Guillem se comprometió a entregarlo en dieciocho meses a cambio de 800 libras que percibió en tandas hasta 1571²⁴, y a subcontratar las esculturas al imaginero que ambos estimaran más idóneo. De cara a la materialización de los bultos y relieves solicitó al picapedrero de Gelsa Juan Melero dieciocho carretadas de alabastro en febrero de 1570, que ya obraban en su poder el 16-III-1570²⁵. La imaginería fue confiada a Juan de Anchieta en los últimos días de julio²⁶. El de Azpeitia, que presentó como fiador de su trabajo y de los 2.000 sueldos ingresados a cuenta a Jerónimo de Mora —doc. n.º 75—, ya había cumplido con lo estipulado para marzo de 1571 —doc. n.º 78.

El establecimiento de la justa valía de Salbán depende de que se logre aclarar su verdadera intervención en esta excepcional empresa. La máquina debía hacerse *conforme a una trasa firmada de mano del señor Saporta y maestro* que el texto dispositivo del contrato pone en relación con un artista cuya identidad no se desvela. Junto a las imágenes de Anchieta, muchos detalles de la articulación arquitectónica y parte de los motivos ornamentales que luce denuncian el uso por vez primera del vocabulario romanista en la capital aragonesa.

²¹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 140, doc. n.º 120. El 29-III-1568 Salbán ingresaba 1.200 sueldos por esta pieza (SAN VICENTE PINO, Á., 1994, p. 55, nota n.º 3).

²² BOSQUED FAJARDO, J. R., 1986, pp. 629-630, doc. n.º 21.

²³ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 157-160, doc. n.º 137.

²⁴ Se conocen cinco albaranes que totalizan 13.000 sueldos, el último todavía en parte de pago. Falta, pues, uno de 3.000 como finiquito (SAN VICENTE PINO, Á., 1994, p. 55, nota n.º 6).

²⁵ *Ibidem*, p. 55, nota n.º 7, y pp. 170-171, doc. n.º 72.

²⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 178, doc. n.º 149.

Paralelamente Guillem se ocupa en 1570 de la reforma *al romano* de cuatro pilares *al moderno* existentes en las casas zaragozanas de Juan Agustín, junto a la talla de otros dos nuevos²⁷. Para la metropolitana hará un lavatorio de piedra negra en ese mismo año²⁸ y un florón destinado a la capilla del sagrario en el siguiente²⁹. Aún en 1571 facilitará al maestro de obras Juan de Miraso todo el alabastro necesario para el cierre de las ventanas de la nave de la iglesia de San Pablo³⁰.

Junto a Jaime Fanegas, Domingo Las Foyas y Francisco de Alloza acuerda montar un puente de barcas sobre el Ebro en 1571, siguiendo las condiciones con las que Fanegas lo había tomado del concejo de Zaragoza en 1570³¹. Días después ajustaba con Juan de Zamudio, Francés Durán, Juan Forza y Juan de Aránguiz el aprovisionamiento de doscientas carretadas de piedra para tal fin³². Tras su conclusión firmará un pacto en 1572 con el mercader Pedro Palacio para establecer el reparto de los beneficios generados por la explotación³³, al que siguieron otros en 1573 y 1574³⁴. Los acuerdos originaron un pleito entre Fanegas y Salbán que a la muerte del primero —producida en septiembre de 1574— no había sido resuelto.

En 1572 el artífice realizó ciertos trabajos en piedra de aljez en la claustra del Pilar³⁵, modesto preludeo del cometido que desempeñaría en el mismo templo entre 1574 y 1577. Pero antes, en octubre de 1572, levanta la cerca de una heredad en el término zaragozano de La Ortila³⁶, un encargo de signo bien diferente que ratifica la variada naturaleza de los servicios que se veía obligado a ofertar.

La constatación documental de la participación del artífice en la sepultura del obispo de Alghero (ca. 1567-1569) unida a sus contactos con Juan

²⁷ *Ibidem*, pp. 169-170, doc. n.º 144.

²⁸ Recibe 12 libras por *una piedra negra que hize para donde se laban las manos los señores canonigos* (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1570, s. n.) (Zaragoza, 14-V-1570).

²⁹ Cobra 9 libras por *una rosa de madera que he hecho para el sagrario de la Seo de Caragoca* (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1571, s. n.) (Zaragoza, 14-VII-1571).

³⁰ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 206, doc. n.º 167.

³¹ SAN VICENTE PINO, Á., 1994, pp. 179-181, doc. n.º 77. En septiembre Salbán cobró 1.000 sueldos de los 100 ducados que Fanegas debía entregarle (A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1571, ff. 496-496 v.) (Zaragoza, 5-IX-1571).

³² SAN VICENTE PINO, Á., 1994, p. 182, doc. n.º 78.

³³ A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1572, ff. 23-25, (Zaragoza, 13-I-1572). El documento fue cancelado al margen en febrero de 1579, aunque en la nota no se alude a la presencia de Salbán.

³⁴ A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1573, ff. 1.188 v.-1.190, (Zaragoza, 11-XII-1573); Cristóbal Navarro, 1574, ff. 180-182 v., (Zaragoza, 24-II-1574).

³⁵ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 212-213, doc. n.º 176.

³⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1994, p. 188, doc. n.º 84.

de Anchieta en la capilla Zaporta han dado pie en fechas recientes a plantear su posible intervención en la mazonería del retablo de la capilla Sarasa³⁷, obra del escultor de Azepeitia, que recibió sendos pagos por la máquina en 1573 y 1574 —docs. núms. 88 y 91—. El parentesco entre la arquitectura del monumento Baguer y la del retablo de la Trinidad es incuestionable, por lo que no hay que descartar esta hipótesis.

Por nuestra parte, pensamos que si el Mallorquín participó en los trabajos de la capilla es más probable que lo hiciera en la portada. Su arquitectura presenta idéntica dependencia que la del retablo respecto al monumento Baguer pero, además, ciertos detalles permiten relacionar esta empresa con trabajos de Esteban Jamete, lo que podría explicarse por la intervención de Salbán. Los relieves de la Caridad y la Templanza de las enjutas se apartan de la estética romanista desplegada por Anchieta en el retablo y obedecen a unos principios estilísticos menos avanzados que recuerdan a las virtudes de la portada de la capilla de Santa Elena (1548) de la catedral de Cuenca. Del mismo modo, el intradós del arco jaqués presenta una ordenación que deriva de la desarrollada en el que da acceso al claustro catedralicio conquense³⁸ (ca.1546-1550) aunque, como es lógico, haga uso de un lenguaje ornamental más moderno.

En 1573 los canónigos de Nuestra Señora del Pilar capitularon con Juan Tomás Celma la construcción del rejado del coro mayor de su iglesia³⁹. Para su asiento se encargó al Mallorquín en 1574 la talla de *un asiento o edificio... de piedras de jazpe, y de serpentino, y de porfido y de otras piedras... de la ciudad de Tortosa, y unos pilares de piedra de aljez para los laterales conforme a los pilares de la capilla Caporta, y al remate dellos unas piramides de jaspe muy lindas, y encima una bola de jaspe*⁴⁰. Maestre Guillem ingresaría 20.000 sueldos en tres plazos, finiquitados el 15-II-1576⁴¹, día de la rúbrica de un nuevo concierto para sustituir los pilares laterales de yeso por otros a juego con el basamento⁴² y que, precisamente, es lo único conservado. Salbán había finalizado las piezas para noviembre de 1577, cuando las tasó el cantero dertusense Bernat Pujol en 23.660 sueldos. La estimación no debió satisfacer al artífice, puesto que en febrero del año siguiente Hernando de Rozas efectuó a su ruego otra que alcanzó los 36.000 sueldos⁴³.

³⁷ BUSTAMANTE GARCÍA, A., 1994 (I), pp. 62-63.

³⁸ ROKISKI LÁZARO, M^a L., 1985, pp. 152-153 [capilla de Santa Elena] y pp. 146-149 [portada del claustro].

³⁹ SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 237-239, doc. n^o 195.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 248-250, doc. n^o 204. Meses después Guillem constituía procuradores a su esposa y a Pedro Palacio, su socio en la explotación del puente sobre barcas, para que demandaran los réditos generados por el ingenio hidráulico durante el tiempo que pensaba ausentarse de la ciudad (A.I.L.P.Z., Miguel Español, 1574, ff. 190 v.-191 v.) (Zaragoza, 4-VIII-1574).

⁴¹ Los albaranes en SAN VICENTE PINO, Á., 1994, p. 56, nota n^o 22, y p. 57, nota n^o 26.

⁴² SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 271, doc. n^o 221.

⁴³ *Ibidem*, pp. 307-308, doc. n^o 233, y p. 310, doc. n^o 236.

Mientras tanto, en 1575 los jurados de la ciudad le solicitaban una cruz de término para la puerta del Portillo, en la bifurcación de caminos entre La Muela y Alagón⁴⁴. Su último trabajo documentado consistió en la realización de otra cruz, a instalar en el nuevo puente erigido por los diputados del Reino sobre el río Huerba⁴⁵. Juan de Landerrí y Juan de Zumista, maestros de la fábrica, entregaban a Salbán en los primeros días de 1578 la suma de 800 sueldos a cumplimiento de pago de la obra⁴⁶.

Guillem Salbán acudió por última vez a la botiga de un notario zaragozano el 1-VI-1578 para legitimar la cesión a su hija Isabel, a la sazón residente en Sigüenza, de sus derechos sobre la explotación del puente de barcas sobre el Ebro, estimados en 60.000 sueldos⁴⁷.

⁴⁴ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 140-141; SAN VICENTE PINO, Á., 1994, p. 57, nota n^o 25.

⁴⁵ La capitulación del puente en SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 261-263, doc. n^o 214.

⁴⁶ SAN VICENTE PINO, Á., 1994, p. 57, nota n^o 30.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 57, nota n^o 31.

SANZ DE TUDELILLA, Juan
(doc.1549-1591, +1597)

SANZ DE TUDELILLA

Juan Sanz de Tudelilla ha sido una de las figuras más controvertidas para la historiografía artística del Renacimiento aragonés. Encumbrado por los autores de comienzos de nuestro siglo, que le hicieron responsable de buena parte del trascoro de la Seo de Zaragoza, y muy denostado en los últimos tiempos, pese al caudal de nuevos datos que aportamos sigue resultando difícil establecer un juicio definitivo sobre su personalidad. Llegado a Aragón hacia 1549, ya había fallecido para 1597¹. Procedente, tal y como su apellido indica, de la localidad riojana de Tudelilla, desplegó su quehacer profesional en el ámbito espacial comprendido entre Alfarro y Zaragoza. Residió en Tarazona, Borja y la capital aragonesa, si bien la falta de noticias durante largos períodos de tiempo demuestra que estas poblaciones no fueron necesariamente las únicas en acogerle.

Ignoramos la fecha de su nacimiento, pero su formación se desarrolló en Tarazona, en el taller de Alonso González, a cuyo servicio entró en el verano de 1549 para un período de cuatro años y ocho meses —doc. n.º 15—. Pese a que la carta notarial la suscribe Juan González, *natural de Tudelilla, de dos leguas de Arnedo, del regno de Castilla, hijo de Martín González et Madalena Sanchez, conyuges, ya defunctos, vezinos que fueron del dicho lugar de Tudelilla*, no resulta verosímil que se trate de otro personaje. En nuestra opinión, cabe pensar en un error del escribano o, mejor, en un cambio posterior de apellido a causa de la coincidencia con el de su patrón. De ser esta hipótesis correcta, Sanz habría aprendido con maestro Alonso *vuestro officio de entretallador, obrero de ymaginario, o pintor*, en lo que, por cierto, constituye una definición bastante aproximada a las disciplinas practicadas por González.

Sin duda, Juan Sanz alcanzó una formación muy completa, puesto que permaneció en el obrador de Alonso hasta abril de 1554, mientras éste afrontaba la edificación de la capilla de la Purificación de la Seo y, posiblemente, participaba en la decoración de la escalera noble del palacio epis-

¹ En esa fecha su viuda constituye procuradores a pleitos (A.H.P.T., Juan de Mezquita, 1581-1601, f. 11) (Tarazona, 24-VI-1597).

copal de Tarazona, intervenciones en las que confluyen las artes del estuco, la escultura y la pintura. Su cualificación profesional a la luz de los textos localizados aparece marcada por esta misma versatilidad. No obstante, sus trabajos de mayor calidad corresponden al campo de la mazonería, destacando en especial por la gran categoría de la empresa su contribución a la fábrica del lado Sur del trascoro de la metropolitana.

En el caso de Juan Sanz de Tudelilla carece de utilidad hablar de emplazamiento del taller, habida cuenta sus continuos desplazamientos. Durante su dilatada estancia en Borja fue parroquiano de Santa María y allí nacieron varios de sus hijos, entre ellos el también escultor Mateo Sanz de Tudelilla. En 1582 adquirió unas casas en Tarazona, al pie de la Zuda².

Se le conocen dos únicos discípulos: Antón Pascual, que ingresó a sus órdenes en Zaragoza en enero de 1558 para seis años con un salario anual de 100 sueldos³, y Jerónimo Vicente, hermano de su mujer, que se incorporó —esta vez en Borja— en 1570 para iniciarse en el oficio de mazonero durante idéntico período⁴.

Casó con Isabel Vicente en fecha incierta pero no posterior a 1561. Con ella, que le sobrevivió hasta al menos 1597, engendraría una vasta prole integrada por Juan, Magdalena⁵, Catalina, Pedro, Pedro Martín, Isabel, Mateo y Petronila⁶.

Mantuvo buenas relaciones profesionales con el pintor Jerónimo Vallejo quien, a buen seguro, estimaba sus habilidades. Bajo su atenta supervisión trabajó en el trascoro de la Seo entre 1557 y 1560, y por su mediación logró hacerse con el contrato de una peana para San Pablo de Zaragoza. Sin duda, fue su experiencia en el proyecto lo que decidió al cabildo metropolitano a la hora de delegar en él como tasador de la labor escultórica de Juan Rigalte en esa fábrica.

Juan Sanz se dio a conocer con la realización de la citada arquitectura y ornamentación en piedra de aljéz del lado Sur del trascoro de la Seo de Zaragoza, ajustada el 4-XI-1557, pocos días después de que los canónigos hubiesen comprometido la talla de la imaginería con Arnao de Bruselas⁷.

² Graciana de Tarazona vende a Juan Sanz de Tudelilla, entallador, e Isabel Vicente, cónyuges, unas casas bajo la Zuda por precio de 1.400 sueldos (A.H.P.T., Fernando de Burgos, 1582, ff. 242 v.-246 v.) (Tarazona, I-V-1582).

³ ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 135; CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 24, nota nº 34.

⁴ Jerónimo, hijo del difunto calcetero Pedro Vicente, tenía una edad entre catorce y veinte años (A.H.P.B., Gabriel de La Ferrica, 1570, ff. 12 v.-13 v.) (Borja, 15-I-1570).

⁵ Bautizados respectivamente en 1562 y 1564 (A.P.S.M.B., *Quinque libris*, lib. I, 1548-1565, ff. 202 y 221 v., (Borja, 2-VI-1562 y 14-II-1564).

⁶ Cristianados en 1566 [Catalina], 1567 [Pedro], 1569 [Pedro Martín], 1570 [Isabel], 1573 [Mateo] y 1576 [Petronila] (A.P.S.M.B., *Quinque libris*, lib. II, 1565-1579, ff. 9, 17, 29 v., 36 v., 54 y 71) (Borja, 9-IV-1566, 18-X-1567, 6-X-1569, 22-XII-1570, 29-IX-1573 y 25-V-1576).

⁷ ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 136-138.

Ignoramos si el de Tudelilla había trabado relación con el brabanzón en un momento anterior, ya que éste había capitulado en 1556 el retablo de la capilla Marco, en Veruela, a pocos kilómetros de Tarazona⁸. En todo caso, se nos escapan las razones que decidieron la elección de este todavía joven y casi desconocido artífice para un proyecto tan importante.

Mientras que maestre Arnao concluyó su cometido para mayo de 1558, cuando Bernardo Pérez, Juan Vizcaíno y Juan de Liceyre lo estimaron en 6.200 sueldos —doc. n.º 36—, el de Juan se prolongó hasta las postrimerías de 1559, siendo tasado en 6.512 sueldos por Francisco Santa Cruz y Liceyre en marzo de 1560 —doc. n.º 40—. Durante esos veintisiete meses firmó no menos de cuarenta y tres recibos por un global de 5.332 sueldos⁹. A pesar de ello, alguno más debe haberse extraviado, pues según la averiguación de cuentas del canónigo fabriquero Juan de Miedes las sumas satisfechas a cuenta totalizaban 5.532 sueldos¹⁰.

La contabilidad de fábrica registra también un abono de 32 sueldos a Tudelilla a mediados de 1559 por una diadema de madera para la imagen titular de la capilla de Santa María la Blanca del referido templo¹¹.

En abril de 1561 constituía procurador desde Tarazona al platero turiasonense Andrés Marcuello *el Joven*, a la sazón avecindado en Zaragoza, para demandar las sumas que se le adeudaban en la capital¹². Ignoramos si la carta notarial alude a algún encargo artístico todavía no documentado, pues antes de partir había percibido 980 sueldos a cumplimiento de las sumas devengadas por el trascoro¹³.

Dos años después, de nuevo en Zaragoza, asume a instancias de Jerónimo Vallejo, obrero de San Pablo, la finalización de una peana que Diego de Orea había dejado inconclusa al morir. Se utilizaría para sacar en procesión el busto de San Gregorio de la Langosta de esta barriada¹⁴. Cumpli-

⁸ CRIADO MAINAR, J., 1985, pp. 276-277, doc. n.º 37.

⁹ A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1557, 1558 y 1559, s. n. Las épocas libradas por el mazonero abarcan un período comprendido entre el 25-IX-1557 —antes, pues, de la firma del contrato el 4-XI-1557— y el 21-XII-1559.

¹⁰ Según el balance de Miedes se embolsó 732 sueldos en 1557, 2.900 en 1558 y 1.900 en 1559 (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1560, s. n.) (Zaragoza, [26-III-1560]).

¹¹ A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1559, s. n., (Zaragoza, 24-VIII-1559). Días después se pagaban 100 sueldos al pintor Sancho Villanueva por dorar la referida diadema y ejecutar otras labores menores (*ibidem*, s. n.) (Zaragoza, 15-IX-1559).

¹² Juan Sanz de Tudelilla, imaginero, natural de Tudelilla, aldea de Arnedo, habitante de presente en Tarazona, facultas como procurador a Andrés Marcuello, menor de días, platero, habitante en Zaragoza, para que reciba todas aquellas sumas de dinero que se le adeudan. Asimismo a pleitos (A.H.P.T., Fernando de Burgos, 1561, ff. 73-73 v.) (Tarazona, 9-IV-1561).

¹³ A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1560, s. n., (Zaragoza, 26-III-1560).

¹⁴ La noticia fue avanzada en CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 51, nota n.º 92. El texto del acuerdo, publicado por MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 219-220, doc. n.º 124. El contrato aparece cancelado al pie del texto notarial a 3-I-1567.

da esta tarea lo descubrimos en Borja, en donde a finales de octubre de 1566 nombra representantes para liquidar los honorarios¹⁵. No tenemos noticias de más trabajos suyos en la capital aragonesa.

En 1567 ajusta en Alfaro una tumba de alabastro para Gonzalo de Rada, chantre de la colegial de San Miguel de la localidad. A los pocos días de la suscripción del concierto y de conformidad con una de las cláusulas, presenta fianzas en Tarazona en seguridad del dinero anticipado. Este texto notarial es de gran interés dado que incluye un traslado del acuerdo alcanzado entre las partes —doc. n.º 65.

En 1568, hallándose en Borja, su cuñado Pedro Vicente, vecino de la población cordobesa de Castro del Río y estante en Tarazona, lo comisiona para demandar ciertas sumas que le debían y vender unas casas en la ciudad del Huecha¹⁶. Aquí se hará cargo junto al carpintero Millán Ximénez de la caja del órgano de la colegial de Santa María¹⁷ tras cerrar un documento con éste para repartirse salarios y beneficios, asignándose una remuneración muy superior a la de su colega en atención al *trabajo que Tudelilla a puesto en azer las tracas, y tambien por ser mas abentajado su jornal que el de Millan Ximenez* —doc. n.º 68—. No obstante, Juan recibió 40 sueldos al margen de los 12.000 pactados *por la traça del órgano*¹⁸.

Este gran mueble, de aceptable calidad, sufrió una importante reforma a comienzos de nuestro siglo, pero aún mantiene las partes originales más significativas. Los trabajos se prolongaron hasta 1572, como testimonian los registros de cuentas de la colegial. Durante ese tiempo, Sanz de Tudelilla y Ximénez se encargaron de otros cometidos por orden de los canónigos, caso del montaje y desmontaje de los monumentos pascuales de las parroquias de la ciudad —Santa María, San Bartolomé y San Miguel—, ciertos reparos en el púlpito y la confección de varias vidricras¹⁹.

Aunque en 1575 seguía en Borja²⁰, no volveremos a saber más de las actividades artísticas del maestro hasta 1579. Por entonces los síndicos de la cofradía de San Andrés de Corella se presentan en Tarazona, ciudad de

¹⁵ CRIADO MAINAR, J., 1987, p. 51, nota n.º 92. Los libros de fábrica de la parroquia certifican el pago de 700 sueldos al mazonero en 1566 (A.P.S.P.Z., Libro de obrería de 1566, f. 11 v.). Dicha época figura también anotada en el contrato notarial.

¹⁶ A.H.P.T., Fernando de Burgos, 1568, ff. 104 v.-105, (Tarazona, 23-III-1568).

¹⁷ JIMÉNEZ AZNAR, E., 1988, pp. 35-40. En 1572 aún se le adeudaban 1.000 sueldos por este trabajo (JIMÉNEZ AZNAR, E., 1994, p. 33, doc. n.º 35).

¹⁸ A.P.S.M.B., Libro de Primicias de 1553-1579, s. f. y s. d.

¹⁹ Los gastos de la construcción del órgano están reunidos en el Libro de Primicias de Santa María la Mayor de 1553-1579. También figuran en el registro los pagos satisfechos a Tudelilla y Ximénez por su trabajo en los monumentos de las parroquias y otras labores menores.

²⁰ A.H.P.B., Francisco Aguilar, 1575, f. 11 v., (Borja, 19-I-1575).

la que por entonces era vecino, para traspasar al carpintero turiasonense Sebastián de Balmaseda un busto procesional que, al parecer, Juan Sanz no había concluido en los plazos marcados —doc. nº 104.

En mayo de 1582 adquiere unas casas en la capital del Moncayo y al año siguiente, intitulándose pintor y mazonero, acepta concluir el retablo y la reja lignea de la capilla que el mercader Francisco de Blancas poseía en el claustro de San Francisco de Tarazona, dedicada a los Inocentes y la Invención de la Cruz²¹. En este recinto, desmantelado en la actualidad, también tenía que hacer y pintar una vidriera de alabastro, con una historia de Nuestra Señora y Santo Domingo —doc. nº 110.

Meses después consta mencionado como pintor en una carta de procuración²² para no reaparecer en las fuentes hasta 1586, cuando concurre como testigo a un acto notarial²³. En 1589 comparece en Tudela en el proceso entablado entre sus colegas Bernal Gabadi y Francisco Ceballos. En su deposición nuestro artífice se autocalifica de entallador y escultor, y explicita su calidad de vecino de Tarazona²⁴.

De ese mismo año data su último encargo documentado. Pedro Cebuna, obispo de Tarazona, le confió la realización de una peana procesional para el busto relicario de plata que en honor de San Prudencio, patrón de la sede, había mandado hacer —doc. nº 112—. Aunque la pieza no subsiste, la descripción incluida en el texto dispositivo es suficiente para imaginar su monumentalidad y su cuidada articulación arquitectónica²⁵.

La trayectoria profesional documentada del escultor se cierra en 1591 con su participación en el peritaje de la obra ejecutada en el trascoro de la catedral de Zaragoza por Juan Rigalte entre 1587 y 1590. En esta etapa se trabajó en el lado de la Epístola, entre la capilla de San Antón —actual de Santo Tomás de Villanueva— y la puerta del coro²⁶. A la hora de elegir representante, los canónigos dudaron entre nuestro artífice y *el de Huesca*, pero finalmente se decantaron por el primero²⁷, pues debían considerar que maestro Juan era la persona idónea para entender en una fábrica en la que había colaborado en su mocedad. Rigalte optó por el escultor navarro Pedro González San Pedro, teniendo lugar el acto de nominación el 20-II-1591²⁸.

²¹ Don Francisco se había hecho con el recinto funerario en 1581 (A.H.P.T., Jaime Bueno, 1581, ff. 292 v.-293 v.) (Tarazona, 4-XII-1581).

²² A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1583, ff. 88 v.-89, (Tarazona, 20-V-1583).

²³ A.H.P.T., Diego Salazar, 1586, s. f., (Tarazona, 13-IV-1586).

²⁴ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 95-97.

²⁵ Sobre esta peana CRIADO MAINAR, J., 1994, p. 163 y p. 170, nota nº 42.

²⁶ MORTE GARCÍA, C., y ÁZPILICUETA OLAGUE, M., 1989 (I), pp. 81-82, doc. nº 20.

²⁷ *Ibidem*, p. 49, nota nº 48.

²⁸ *Ibidem*, pp. 82-83, doc. nº 21.

No conservamos el acta de la estimación, pero sabemos que alcanzó un importe de 1.499 libras —doc. n.º II3— y que la labor de los peritos ya había concluido cuando el 8-III-1591 se les abonó la costa. Tras los albaranes librados por Juan Sanz y Pedro González —representado por Rigalte— figura un emitido por Miguel Orlicns, el maestro oscense que el cabildo designó como tercer tasador y que, en efecto, actuó en nombre de ambas partes²⁹. El turiasonense Felipe Los Clavos, maestro de las obras de madera de la Seo, realizó diversos viajes a Tarazona y Huesca para concertar el concurso de los peritos³⁰. Uno de los albaranes incluye un dato de gran interés: Tudelilla acudió a Zaragoza con uno de sus hijos³¹, sin duda Mateo quien, como se dijo, sería el continuador del taller paterno.

La definición de la personalidad artística de Juan Sanz de Tudelilla debe sustentarse en sus dos únicas creaciones conservadas: la estructura y ornamentación del lado Sur del trascoro de la metropolitana y la caja del órgano de la iglesia colegial de Borja. Estos conjuntos, propios de su destacada labor como mazonero —si bien es cierto que también contienen un buen número de figuras e, incluso, esculturas de bulto redondo—, son suficientes para vislumbrar su pericia en este campo. Ello hace más penoso, si cabe, el hecho de que no haya sobrevivido un mayor número de obras, en particular del género retablistico, que habrían ayudado a establecer mejor las características de su estilo.

²⁹ Juan Sanz recibió 66 escudos por los veintidós días transcurridos desde que salió de Tarazona hasta que retornó, a razón de 3 diarios. Pedro González alcanzó 72 escudos, pues empleó 24 días desde su salida hasta su vuelta a Tafalla; otorgó el pertinente albarán Rigalte, que también se hizo cargo de la mitad de lo pagado a Miguel Orlicns. Finalmente, éste cobró 24 escudos en compensación de los ocho días de su desplazamiento desde Huesca (A.C.S.Z., Sección de fábrica, albaranes de 1591, s. n.) (Zaragoza, 8-III-1591).

³⁰ Tras la tasación, presentó una detallada cuenta con los gastos de los viajes en la que también figuran las pitanzas ofrecidas a los artífices (*ibidem*, s. n.) (Zaragoza, 15-III-1591).

³¹ Antonio Español, beneficiado, recibió del obrero de la metropolitana 78 reales *por la costa del comer que hizo Juan Sanz de Tudelilla y su hijo por tiempo de dicisiete dias que estuvieron para efecto de tassar la obra del trascoro* (*ibidem*, s. n., anotado al pie de la cuenta de Felipe los Clavos) (Zaragoza, 1-V-1591).

SEGURA, Domingo
(doc.1544-1574)

A handwritten signature in dark ink, reading 'Domingo Segura'. The signature is written in a cursive style with a large, decorative flourish at the end. The name is written in two lines: 'Domingo' on the top line and 'Segura' on the bottom line.

La intensa labor desarrollada por este artífice en el tercer cuarto de la centuria constituye un paradigma de los intercambios artísticos establecidos entre Aragón y Navarra a mediados del siglo XVI. Como tantos otros navarros, Domingo Segura y Otalozza completó su adiestramiento en Zaragoza para luego dejar el grueso de su producción en su tierra de origen. No obstante, Domingo presenta matices especiales dado que en la etapa final de su carrera retornó a Aragón. Irrumpe en el escenario artístico en la ciudad del Ebro en 1544 y desaparece de él en la misma tras ordenar testamento en 1574, año a partir del cual perdemos la pista de sus andanzas.

Es probable que perteneciera a una familia instalada en Sangüesa, muy vinculada al mundo de la escultura¹. Le unía algún grado próximo de parentesco al mazonero Pedro Segura², con el que aparece asociado en la realización del retablo mayor de Santa María Magdalena de Tudela, y era cuñado del tornero Juan Remírez, a quien se adjudicó el referido mueble.

Aunque su formación pudo iniciarse en Navarra, en la década de 1530, no hay duda de que se cerró en Zaragoza en los primeros años de la siguiente. En 1544 consta en un documento notarial en la capital aragonesa firmando como testigo junto a Juan de Moreto y recibiendo ya la calificación de mazonero³. Un año después actúa nuevamente como testigo en cierta procuración otorgada por Esteban de Obray en favor de su criado Pedro Moret. Acompaña a Domingo en esta ocasión el también mazonero Esteban Marmiz⁴, al que cabe también suponer criado de Obray.

¹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRAJIA, R., 1983, pp. 33 y 49.

² No sabemos cuál era el vínculo familiar entre Domingo y Pedro Segura, maestros a los que los libros de fábrica de la parroquia de la Magdalena de Tudela hacen cuñados (CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, p. 69, doc. IV). También consta la presencia en Zaragoza del segundo, mazonero vecindado en Sangüesa en los años cuarenta: en 1547, actuando como procurador de Peri Serra, apotecario de Sangüesa, cedía unas casas en alquiler a Antón Domínguez (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1547, ff. 322 v.-323 v.) (Zaragoza, 22-XII-1547).

³ A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1544, f. 184 v., (Zaragoza, 2-VI-1544).

⁴ Esteban de Obray, mazonero, y Catalina de Lezate, cónyuges, vecinos de Zaragoza, hacen procuradores a Pedro Garcez, maestrescuela de Tudela, Domingo Resano, capellán, y

Como se ve, estos datos sitúan a Segura en el círculo de influencia de Juan de Moreto y Esteban de Obray, con quienes pudo colaborar. Hay que recordar que por esos años el italiano y el francés estaban enfrascados en la magna empresa de la construcción de la sillería coral de Nuestra Señora del Pilar (1542-ca.1547), para la que requirieron el apoyo de un nutrido grupo de auxiliares entre los que tal vez se hallase Segura en calidad de obrero de uno de ellos. No se desprenderá de la impronta recibida en los talleres zaragozanos ya en el resto de su carrera, como apreciamos tanto en el retablo de la Magdalena de Tudela como en las demás piezas relacionables con sus gubias.

Las fuentes califican casi siempre a Domingo Segura de mazonero⁵, por lo que al ser el grueso de sus obras identificadas proyectos de naturaleza escultórica, es obligado plantearse hasta qué punto participó personalmente en la imaginería de muchos de los retablos a su cargo, al margen de que buena parte de los conservados acusen con claridad la intervención de numerosas manos. De momento, la falta de información más precisa dificulta la formulación de respuestas definitivas.

Una vez superada la fase formativa residió en Sangüesa, Tudela y Zaragoza, con estancias esporádicas en otras poblaciones para la ejecución de trabajos. De todas ellas, la permanencia más prolongada la vivió en la capital de la Ribera, entre 1552 y 1568, recibiendo carta de vecindad del concejo en 1558⁶. En Tudela dispuso de sendos inmuebles en la calle Pacallueca de la parroquia de la Magdalena, citados en sus capitulaciones matrimoniales de 1570, cuando ya había trasladado su residencia a Zaragoza. Cabe suponer que le sirvieran como vivienda y obrador.

No conocemos el nombre de ninguno de los discípulos que pudieron educarse bajo la tutela de este maestro, aunque no parece descabellado pensar que el mazonero Miguel del Sol, testigo en el peritaje que efectuó en 1572 sobre el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Almudévar, estuviera a su servicio —doc. n.º 84.

De acuerdo con los datos exhumados por CASTRO ÁLAVA, Segura contrajo matrimonio en dos ocasiones en su etapa navarra, la primera con María Segura y la segunda con María Remírez, citadas en los libros parroquiales de la Magdalena y Santa María la Mayor con motivo de los bautizos de sendos niños de nombre Jerónimo. Es muy plausible que ambas esposas sean en realidad una misma persona, sin duda hermana del tornero Juan Remírez, puesto que uno de los pagos del retablo mayor de la Magdalena se libró a favor de *maese Domingo y sus cunyados*. Fruto de ese matrimonio vieron la luz

Pedro Moreto —sic—, criado suyo, ausentes, para que vendan una viña sita en Tudela, en el término de Cantalobos. Intervienen como testigos los mazoneros Esteban Marniz y Domingo Segura, habitantes en Zaragoza (A.H.P.Z., Domingo Monzón, 1545, f. 192 v.) (Zaragoza, 16-V-1545). La noticia ya fue adelantada en HERNANDEZ MERLO, Á., *et al.*, 1992, p. 118, nota n.º 88.

⁵ No obstante, en una carta de procuración registrada en Alagón se le asigna la cualificación de imaginero (A.H.P.Z., Bartolomé Anchías, 1567, ff. 100 v.-106 v.) (Zaragoza, 17-III-1567).

⁶ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, p. 56, nota n.º 11.

Jerónimo en 1558, otro vástago homónimo en 1564 y Francisca, cristianada en 1568⁷. Para terminar de complicar la cuestión, cuando en 1574 el escultor dispuso sus últimas voluntades en Zaragoza, citó como hijos de su primer enlace con María Caraoz —*sic*— a Tomás y María de Segura.

Tras su asentamiento en la capital aragonesa casó en 1570 con Gracia Abadía⁸. Es posible que la vuelta de Domingo se produjera un poco antes, dado que en el registro de las capitulaciones matrimoniales con Gracia hace constar su condición de vecino de Zaragoza, estatus para el que había de mediar una residencia de al menos dos años. Según refiere el testamento del artífice, otorgado en 1574 por encontrarse enfermo, con Gracia —por entonces encinta— engendró a Juana y Francisca⁹.

Durante su primera época zaragozana debió mantener estrechos vínculos profesionales con Juan de Moreto y Esteban de Obray, siendo incluso factible que se enrolara en uno de los dos talleres, con más probabilidad el del último. A su llegada a Sangüesa entró en contacto con Juan Remírez, Pedro Segura y Fermín Chalarte —antiguo discípulo de Nicolás Lobato¹⁰—, los maestros asociados al retablo de la Magdalena de Tudela. Con Medardo de Picardía ejecutó la sillería de la iglesia de San Esteban de Sos. En Tudela colaboró con los pintores Rafael Juan de Monzón y Pietro Morone, y en 1565 representó a su colega Pierres del Fuego en el pleito movido contra el turiasonense por Monzón a raíz de la realización del retablo de San Gregorio, en la parroquia de San Nicolás¹¹.

La trayectoria independiente de Domingo Segura debió principiar en Sangüesa en los últimos años de la década. Allí ejecutó con su colega Medardo de Picardía la sillería coral de San Esteban de Sos, que ya habían ultimado para 1552¹², año en que se detecta su paso por la capital de las Altas Cinco Villas¹³.

Mientras tanto, en 1551 un equipo de artífices de Sangüesa, en cuya representación actuó el tornero Juan Remírez, obtuvo la contrata del retablo mayor de la parroquia de Santa María Magdalena de Tudela, adjudicado por

⁷ *Ibidem*, p. 52, notas núms. 3 y 4.

⁸ El mazonero aportó a la sociedad conyugal todos sus bienes muebles y raíces, así como sendos inmuebles ubicados en la calle Pacallueca del barrio de la Magdalena de Tudela. Por su parte Gracia, que acudió al acto en compañía del bordador Agustín Álvarez, llevó un ajuar valorado en 1.000 sueldos más todos sus bienes muebles y raíces (A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1570, ff. 499 v.-503 v.) (Zaragoza, 12-VII-1570).

⁹ Dispone su sepelio en el convento de San Francisco, en el entierro de la cofradía de los fusteros. Deja el derecho de legítima a Tomás y María, hijos de su primer matrimonio con María Caraoz, y a Juana y Francisca, vástagos habidos con Gracia Abadía, su segunda mujer, a la que hace heredera universal, tutora de los dos últimos y albacea. Es testigo Agustín Álvarez, bordador (A.H.P.Z., Martín de Gurrca, 1574, ff. 265-266) (Zaragoza, 23-VIII-1574).

¹⁰ SERRANO GRACIA, R., *et al.*, 1992, p. 288, nota n° 1, y p. 289, tabla 13, n° 1.

¹¹ CAÑADA SAURAS, J., 1981, p. 293, doc. n° 140.

¹² ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1983, p. 53, nota n° 32.

¹³ SAN VICENTE PINO, Á., 1977, p. 390, nota n° 243.

el sistema de remate de candela en 264 ducados, en un concurso en el que también tomaron parte —entre otros— el turiasonense Pierres del Fuego y el propio Esteban de Obraj, ya anciano. Remírez debía dar fianzas antes de percibir los 1.000 primeros sueldos como anticipo, y unos días después de la subasta, acompañado de los mazoneros Pedro Segura y Fermín Chalarte, cumplía con el requisito¹⁴. De las cuentas conservadas en el Archivo Parroquial se desprende que, en realidad, la dirección correspondió a Domingo Segura, terminándose de pagar la obra en 1555¹⁵. No obstante, aunque a raíz de esta empresa Segura se iba a instalar en Tudela, parece que el grueso del mueble se ejecutó en Sangüesa, desde donde fue remitido en 1552¹⁶.

En 1554 capitula en compañía de Rafael Juan de Monzón una imagen de la Concepción para la cofradía de Nuestra Señora de la población navarra de Obanos que no ha llegado a nosotros¹⁷. Esta es la única oportunidad en que se ha documentado su cooperación con este pintor, aunque no debe descartarse la posibilidad de otros proyectos comunes.

Comienza ahora el período peor rastreado de la biografía del maestro. Distintas noticias dan fe de que en los diez años siguientes continuó radicado en Tudela, pero carecemos de indicios que permitan involucrarlo en otras empresas artísticas en la capital de la Ribera. No obstante, tal y como divulgó BIURRÚN SOTIL¹⁸, el artífice tomó parte en 1563 en la subasta del retablo mayor de la parroquia de San Juan de Estella, a la que compareció lo más granado de la escultura navarra del momento y que, finalmente, quedó en manos de Pierres Picart y Juan de Beauves¹⁹.

Para agosto de 1564 tenía concluido el retablo de San Bartolomé, una pieza encargada por los albaceas de Martín de Sesma y destinada a la capilla que el fundador, ya difunto, había instituido en la parroquia de San Nicolás²⁰. En este mueble perdido, cuya única escultura de bulto debió ser la titular, se ensamblarían los paneles ejecutados en 1565 por el pintor cesaraugustano Martín de Tapia²¹.

Con las gubias de Segura se viene relacionando un bello retablo escultórico dedicado al Crucifijo procedente del citado templo tudelano²². En

¹⁴ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 62-66, doc. I, y pp. 66-67, doc. II.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 69-70, doc. IV.

¹⁶ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1983, p. 53, nota nº 31.

¹⁷ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 70-72, doc. V.

¹⁸ Segura compareció acompañado de su colega de Laguardia Esteban Vertiz, proponiendo llevar a cabo el trabajo por un total de 2.000 ducados (BIURRÚN SOTIL, T., 1935, p. 146).

¹⁹ *Ibidem*, pp. 159-165; URANGA GALDIANO, J. E., 1947, pp. 21-25, y pp. 42-51, apéndice II; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1991, pp. 163-164.

²⁰ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 77-78, doc. X.

²¹ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1944, pp. 122-123, docs. I y II.

²² BIURRÚN SOTIL, T., 1935, pp. 147-148; CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 59-60.

nuestra opinión, tanto la traza del mueble como el tipo de soportes empleados y la talla ornamental que luce aconsejan datarlo en torno a 1540, en un momento en el que nuestro artífice no residía en la ciudad. Su imaginería, en la que se han querido ver ecos de Gabriel Joly²³, es de superior calidad a las obras documentadas que conservamos del maestro.

1565 fue uno de los años más intensos de toda la carrera de Domingo Segura. En febrero los frailes menores de Tudela le encargan un rejado de madera con diversos complementos para la capilla mayor de su iglesia²⁴ y dos meses después los parroquianos del Salvador un retablo para presidir la suya. Para ambos trabajos macstre Domingo presentó trazas en papel que ofrecen buena prueba de su gran pericia y dominio de las técnicas del dibujo. Bernal del Fuego y Francisco de Roza tasaron en febrero de 1568 la arquitectura del retablo, dándola por buena no sin antes exigir algunas rectificaciones menores. El italiano Pietro Morone concertó la parte pictórica, ocupándose de ella en los últimos compases de la década²⁵.

También en compañía de Morone iba a contratar en octubre de 1565 un gran retablo promovido por el obispo Juan González de Munébrega, destinado al monasterio de San Agustín de Ágreda, del que en apariencia nada sobrevive²⁶. En los textos se establece como modelo a seguir el mayor del monasterio de las concepcionistas de Tarazona, ejecutado por Morone años atrás bajo el patrocinio del mismo prelado —doc. n.º 24—. Tampoco se conserva nada de la pintura de éste, pero sí algunos fragmentos de su mazonería, próximos al banco del retablo mayor de San Miguel de Ildes (1555-1557) y difíciles de relacionar con Segura.

En 1567 descubrimos al maestro habitando de modo temporal en Alagón²⁷, lo que hace pensar en alguna participación en el retablo titular de la parroquia de San Pedro, una obra no documentada de traza zaragozana, pero cuya resolución encaja bastante bien con la forma de hacer de Segura y con los repertorios ornamentales de los talleres de Sangüesa. Aún residía en Tudela el 18-IX-1568, pero en 1570 lo encontramos vecindado en Zaragoza, contrayendo matrimonio con Gracia Abadía.

²³ GARCÍA GAINZA, M.ª C., *et al.*, 1980, p. 305.

²⁴ CASTRO ÁLAVA, J. R., 1949, pp. 81-82, doc. XIII.

²⁵ *Ibidem*, pp. 72-74, doc. VI, y p. 76, doc. VIII [escultura]; p. 75, doc. VII [tasación de la parte lúnea]; y pp. 76-77, doc. IX [pintura].

²⁶ *Ibidem*, pp. 78-79, doc. XI y pp. 80-81, doc. XIII; MOYA VALGAÑÓN, J. G., 1978, p. 46, nota n.º 7.

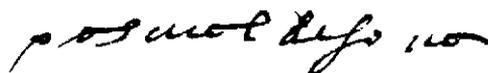
²⁷ Domingo Segura, imaginero, habitante en Tudela y de presente en Alagón, constituye procuradores sustitutos a Juan de Busal y Juan Pérez de Mocorona, notarios causídicos de Zaragoza, y a Adrián Leonart, cerrajero de Borja, para que demanden ciertas sumas que él, como procurador de Jaime Gil, doctor en derechos de Magallón, debe cobrar. La procuración original, redactada a 3-III-1567 ante Martín de Bureta, notario de Alagón, aparece incluida dentro de un albarán otorgado en Zaragoza a favor de Adrián Leonart (A.H.P.Z., Bartolomé Anchías, 1567, ff. 100 v.-106 v.) (Zaragoza, 17-III-1567).

Dos años después residía en Alquézar. Cuesta admitir que pudiera tomar parte en la construcción del retablo mayor de la colegial de Santa María, que por su magnitud hubo de requerir el esfuerzo de un amplio equipo de profesionales. Resulta inimaginable una metamorfosis tan radical en el estilo del maestro, a quien en modo alguno podemos adjudicar su imaginería, alineada ya dentro del primer romanismo, ni la traza de la máquina, feudataria de la del retablo Zaporta (1569-1571). Así pues, de estar relacionada la estancia de Segura en la villa altoaragonesa con esta empresa, habría que pensar en la intervención de otros maestros como responsables de la concepción y dirección del proyecto.

Mientras vivía en Alquézar fue requerido por el concejo de Almudévar para tasar el 14-v-1572 el quehacer de Jerónimo de Mora y Gaspar Ferrer en el retablo de Nuestra Señora del Rosario —doc. n.º 84—. Todavía en agosto de 1573 lo encontramos en Barbastro, firmando como testigo en una carta notarial²⁸, correspondiendo su última cita documental al registro de su testamento, otorgado en Zaragoza el 23-viii-1574.

²⁸ A.H.P.H., Sebastián Segura, notario de Barbastro, 1573, f. 212, (Barbastro, 28-viii-1573).

SORIA, Pascual de
(doc.1546-1578)



Nacido en Ejea de los Caballeros¹ en una fecha que podemos situar entre 1525 y 1530, Pascual de Soria se formó en los talleres turiasonenses, en los que también consumó su primera etapa profesional en solitario. De hecho, se registra su presencia ininterrumpida en la zona del Moncayo desde 1546 hasta los primeros meses de 1557, cuando abandona Tarazona en medio de extrañas circunstancias. En agosto de ese mismo año reaparecerá en Barbastro, donde había de residir al menos hasta febrero de 1560. A partir de 1565, tras fijar su domicilio en Ponzano, efectuará diversos encargos en Huesca. Su última noticia documental, de 1578, lo sitúa en la ciudad del Isuela.

El aprendizaje de Soria tuvo por escenario el obrador de Alonso González, al que le llevó en 1546 su padre, el alarife Dionisio de Soria, a fin de que se adiestrara como mazonero durante cuatro años —doc. n.º 10—. El plazo estipulado debió de cumplirse, pues en agosto de 1549 firma como testigo de un acta notarial otorgada por su amo² y en octubre de ese año todavía aparece como *criado de maestre Alonso Gonzalez*³.

A pesar de que las fuentes lo califican casi en exclusiva de entallador o mazonero, en distintas ocasiones se hizo cargo de la edificación de capillas, ejecutando para algunas también sus respectivos retablos. Habituaado a trabajos escultóricos y arquitectónicos de aljez —principal actividad documentada de su maestro—, una parte importante de su producción consistió, no obstante, en la construcción de guarniciones líneas para retablos que sólo de forma excepcional contenían imágenes.

No hay datos precisos sobre la ubicación exacta de su taller en ninguna de las poblaciones en las que queda registrada su vecindad. En cuanto a su

¹ El dato consta en las cláusulas de protocolo del contrato que rubricó con Baltasar Verdeguer para cubrir la capilla que éste poseía en San Francisco de Barbastro (A.H.P.H., Sebastián Segura, notario de Barbastro, 1556-1557, ff. 224 v.-227 v.) (Barbastro, 29-VIII-1557).

² A.H.P.T., Francisco Pobar, 1549, s. f., (Tarazona, 13-VIII-1549).

³ A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1549, ff. 292 v.-295, (Tarazona, 9-X-1549).

entorno familiar, con anterioridad al mes de noviembre de 1553 contrajo matrimonio con María Resano⁴, enlace que fructificaría en Esperanza de Soria, bautizada en 1556⁵. También en Tarazona emprendió las escasas transacciones económicas que le hemos localizado, acompañado siempre de su esposa. Así, la venta de un censo en 1553 y algunas operaciones agrícolas al año siguiente⁶.

Las fuentes no suministran demasiada luz sobre las relaciones artísticas de Soria, salvedad hecha de la cooperación puntual con algún pintor en la ejecución de retablos de pincel o la prolija información sobre cierto negocio vinculado con la explotación de un molino, sito en el puente de piedra de Zaragoza, en asociación con Nicolás Monter⁷. Este carpintero intervino entre 1549 y 1551 en las empresas artísticas promovidas por el abad Lope Marco en el monasterio de Veruela⁸ y en 1553 se trasladó a Zaragoza⁹, reapareciendo luego —como el propio Soria— en Barbastro, en donde está documentada su residencia al menos entre 1572¹⁰ y 1575¹¹.

Tras su forzosa colaboración en los proyectos decorativos del cimborrio y de la nave mayor de la catedral de Tarazona (1546-ant.1552) durante los años al servicio de Alonso González, su quehacer como maestro independiente nos conduce de nuevo a Borja. Aquí recibe en los últimos días de 1552 el encargo de levantar una capilla en el claustro de la iglesia colegial de Santa María, para la que también debe dar hecho un retablo de pintura —doc. n.º 19—. No obstante, en abril de 1553 las partes alcanzarán otro convenio que ya no incluía el retablo —doc. n.º 21.

En los primeros días de 1553 asume otro proyecto similar para Pedro Coloma, comendador de Santiago, consistente en la realización de una capilla y portada, amén de un retablo en blanco dedicado a la Asunción

⁴ A.H.P.T., Sebastián Salcedo, 1553, ff. 450 v.-452, (Tarazona, 20-XI-1553).

⁵ A.P.S.A.T., Libro I de Bautismos, 1537-1559, f. 114, (Tarazona, 27-XII-1556).

⁶ A.H.P.T., Pedro de Silos, 1554, ff. 69 v.-71, (Tarazona, 14-III-1554); Sebastián Salcedo, 1554, ff. 116 v.-117, (Tarazona, 3-V-1554).

⁷ A.H.P.T., Jerónimo Gutiérrez, 1553, ff. 699 v.-704, (Tarazona, 22-XI-1553).

⁸ SANZ ARTIBUCHILLA, J. M.^a, 1946, pp. 29-36; CRIADO MAINAR, J., 1985, pp. 271-272, doc. n.º 25, y p. 272, docs. núms. 26, 28 y 29.

⁹ Consta su presencia en Zaragoza hasta 1556. En 1555 se desprendió de su parte en el referido molino en favor del turiasonense Pedro Bravo por 6.000 sueldos (A.H.P.Z., Sebastián Moles, 1555, ff. 309 v.-311) (Zaragoza, 1-VII-1555). Más noticias sobre este negocio en A.H.P.Z., Cristóbal Navarro, 1555, ff. 408-410, (Zaragoza, 3-XII-1555); Cristóbal Navarro, 1556, ff. 324-325 y 329 v.-333 v., (Zaragoza, 12 y 15-VII-1556).

¹⁰ A.H.P.H., Juan de Santa Fe, notario de Barbastro, 1572, ff. 519 v.-521 v., (Barbastro, 26-VIII-1572).

¹¹ Año en que estando enfermo dispuso testamento (A.H.P.H., Juan de Santa Fe, notario de Barbastro, 1575, ff. 403 v.-404 v.) (Barbastro, 28-V-1575).

de Nuestra Señora, dentro del recinto de la capilla mayor de la iglesia franciscana de Borja¹² —doc. n.º 20—. En esta ocasión tenemos seguridad de que se llevó a buen término, dado que la pintura del mueble litúrgico fue encomendada al año siguiente a Hernando de Ays o Thais —doc. n.º 23—, un artífice prácticamente desconocido¹³.

Una vez radicado en la ciudad del Queiles, Pascual de Soria afrontó la remodelación y ampliación del retablo mayor de la parroquia de Santa María Magdalena de Monteagudo, costeada en 1556 por Juan de Beamon-te, señor de esta villa navarra —doc. n.º 29.

Ninguno de los conjuntos citados hasta ahora ha sobrevivido al paso del tiempo. Habrá que esperar a que en agosto de 1556 Soria acuerde con el cabildo de la Seo la talla en blanco del retablo mayor de la Magdalena de Tarazona, una pieza de notables proporciones concebida para soportar un extenso repertorio de tablas pintadas pero con la titular de bulto. A pesar de que tradicionalmente se viene considerando el retablo como de mano de Pascual de Soria¹⁴, en realidad no alcanzó a concluirlo. Según se desprende de los hechos relatados en cierto proceso judicial, maestre Pascual abandonó la ciudad entre febrero y marzo de 1557, cuando apenas lo había iniciado. Pese a que por entonces ya había recibido 2.400 de los 3.600 sueldos ajustados, los peritos designados para tasar el retablo tras su huida dictaminaron que lo obrado no excedía en valor de 1.210 sueldos. Éstos fueron los mazoneros Pierres del Fuego y Juan de Masa, que a instancias de Martín de Alimel —a quien se asignó la prosecución de la tarea— y Pedro Bravo, fianza de Soria, emitieron su dictamen el 2-IV-1557 —docs. núms. 31 y 32.

Tras esta salida precipitada de Tarazona por razones que, desde luego, se nos escapan, el artífice reaparecerá en la ciudad del Vero en los últimos días de agosto de 1557 para hacerse cargo de la construcción del cerramiento de la capilla de los Reyes Magos que Baltasar Verdeguer poseía en la iglesia de San Francisco de Barbastro —doc. n.º 33—. El documento describe una fábrica cubierta por una cúpula *artesonada* volteada sobre tambor hexagonal con ventanales articulados por un orden clásico y, muy probablemente, rematada en linterna, que trae a la memoria —salvando las lógicas distancias— la solución ensayada en la escalera noble del palacio episcopal de Tarazona (1549-1552) que, sin duda, Soria conocía bien. No

¹² Presentó como fianza a su tío Juan de Soria (A.H.P.B., Gabriel de La Ferrica, 1553, ff. 17 y 17 v.) (Borja, 16-I-1553).

¹³ El 15-II-1557 fue padrino en el bautizo de Martín, hijo de Pierres del Fuego (A.P.S.A.T., Libro I de Bautismos, 1537-1559, f. 116 v.) Meses después, como habitante en Tarazona y hallado en Zaragoza, constituyó procurador a pleitos y para otorgar albaranes al turiasonense Pedro de Moros (A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1557, ff. 374 v.-375) (Zaragoza, 27-IV-1557).

¹⁴ SANZ ARTIBUCILLA, J. M^a, 1930, p. 132, nota n.º 2.

parece, pues, casual que el proceso de dotación artística de la capilla Verdeguer, cuyo retablo ejecutaron Pedro Romero y Juan Roca (1560-ant.1570) —doc. n.º 41— y visuró Tomás Peliguet (1570) —doc. n.º 74—, se adivine como uno de los empeños plásticos más interesantes abordados en los obradores barbastrenses durante el tercer cuarto del siglo. Por desgracia, nada subsiste de la capilla ni de su retablo.

En el mes de julio de 1558 la cofradía del Santo Sepulcro de esta ciudad le confió la remodelación de la capilla mayor de su oratorio junto a la talla de un Santo Entierro en piedra de aljez y otros complementos de imaginería —doc. n.º 37—. En esta ocasión el tenor dispositivo, poco conciso, no permite vislumbrar el tipo de solución arquitectónica elegida. Como en el caso de la capilla Verdeguer, la mayor parte de los detalles constructivos quedaron confiados a la traza de la obra. Por esta razón resulta de lamentar que ninguno de dichos dibujos haya llegado a nosotros. Las obligaciones entre el artífice y los cofrades quedaron rescindidas en febrero de 1560, dándose las partes por satisfechas. Con anterioridad a este suceso, Pascual de Soria compareció en noviembre de 1559 en la oficina notarial para asistir como testigo a la formalización del acuerdo entre el concejo de Barbastro y Juan de Liceyre para asentar y concluir el pie del retablo mayor de la Seo¹⁵.

La siguiente mención nos presenta a Pascual en Huesca, en el año 1565, cuando consignando su vecindamiento en Ponzano ajusta la labra de un pilar de piedra destinado a servir de asiento a la cruz de San Martín¹⁶. Diez años después se compromete a erigir una capilla y retablo de Nuestra Señora de Loreto en el portegado del templo oscense de San Lorenzo¹⁷. Hay constancia de que fabricó la capilla, cuyo frente decoró con una portada de yeso, por la que todavía cobraba en 1578¹⁸. Sin embargo, el retablo corrió finalmente por cuenta del escultor oscense Miguel Orliens¹⁹. Tampoco los trabajos realizados en la capital del Alto Aragón han superado el transcurso de los siglos.

De los textos contractuales redactados para ajustar los pormenores de los encargos hechos a Pascual de Soria se desprende que conocía los secretos tanto del trabajo en yeso como en madera. Era capaz de trazar y dominaba el vocabulario técnico de la albañilería y la retablística. Ya ha quedado dicho que su ocupación más importante fue la de mazonero, tanto de

¹⁵ PANO REATA, M. de, 1909, pp. 4-6. Días después torna a aparecer en un acta notarial en calidad de testigo (A.H.P.H., Juan de Santa Fe, notario de Barbastro, 1559, ff. 540 v.-541) (Zaragoza, 3-XII-1559).

¹⁶ CARDESA GARCÍA, M.ª T., 1993, pp. 310-311, doc. n.º 33.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 325-327, doc. n.º 39.

¹⁸ *Ibidem*, p. 344, doc. n.º 62.

¹⁹ *Ibidem*, p. 328, doc. n.º 44.

aljez como de retablos, sin menosprecio de sus habilidades arquitectónicas, difíciles de ponderar a causa de la pérdida de toda su producción. Algunas capitulaciones hacen referencia expresa a la talla de esculturas —Santo Sepulcro de Barbastro, titular del retablo de Nuestra Señora de Loreto de Huesca— pero, una vez más, su desaparición impide formular cualquier juicio.

Todo lo expuesto dificulta la estimación artística del maestro, dado que la práctica totalidad de sus obras ha desaparecido. Lo que sí resulta evidente es que los años pasados junto a Alonso González le dotaron, no ya sólo de suficiencia técnica, sino de una manera muy particular de entender los proyectos de decoración plástica que Soria supo adaptar a sus posibilidades. Es de esperar que en el futuro un incremento en el caudal documental permita perfilar mejor su personalidad.