

Jesús CRIADO MAINAR

FRANCISCO METELÍN Y EL RETABLO MAYOR DE GRISEL

JESÚS CRIADO MAINAR

FRANCISCO METELÍN Y EL RETABLO MAYOR DE GRISEL



FICHA CATALOGRÁFICA

CRIADO MAINAR, Jesús

Francisco Metelín y el Retablo Mayor de Grisel / Jesús Criado Mainar.—Tarazona: Ayuntamiento de Grisel y Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución "Fernando el Católico", 2006

146 p. : il. ; 24 cm ISBN: 84-7820-829-1

1. Grisel (Zaragoza)-Arte-S. XVI. I. Ayuntamiento de Grisel y Centro de Estudios Turiasonenses, ed.

Edita:

Ayuntamiento de Grisel

Colabora:

Ibercaia

Centro de Estudios Turiasonenses.

Publicación nº 50 del C.E.T. y nº 2.597 de la Institución «Fernando el Católico» (Fundación de la Diputación de Zaragoza)

Imagen de cubierta:

Retablo mayor de Grisel. Asunción de la Virgen

Fotografías:

José Latova para ASF Imagen, salvo las indicadas a continuación:

Juan Asensio, Colección Pilar Orte [4]; Rafael Lapuente [12 a y 12 b]; José Garrido, Museo de Zaragoza [17, 19, 21]; Montse de Vega [23]; Archivo de Veruela, Curia de la Provincia de Aragón de la Compañía de Jesús en Valencia [26]; Archivo Mas de Barcelona [38 b].

Portada: Retablo mayor de Grisel. Detalle de la Asunción de la Virgen

Foto: José Latova para ASF Imagen

© Jesús Criado Mainar

© De la presente edición: Ayuntamiento de Grisel

I.S.B.N.: 84-7820-829-1

Depósito Legal: Z-1107-2006

Impresión: INO Reproducciones, S. A.

Presentación

Se han cumplido ya trece años desde que en 1993 comenzaron los trabajos de restauración del retablo mayor de nuestra iglesia parroquial de la Asunción de la Virgen y tres desde que en abril de 2003 volvió a colocarse en su emplazamiento para su flamante y jubilosa inauguración en la festividad de San Jorge. Así pues, esta líneas sólo pueden comenzar recordando que su recuperación no habría sido posible sin el apoyo del Gobierno de Aragón y la Diputación de Zaragoza, instituciones ambas a las que queremos expresar desde aquí nuestra gratitud, y sin el buen oficio y la paciencia inagotable de la empresa Restavro Aragón, S.L., responsable de un trabajo ejemplar.

Durante estos tres últimos años el retablo ha vuelto a presidir nuestras ceremonias religiosas, tal y como había sucedido de forma ininterrumpida en los cinco siglos anteriores. Cuando Francisco Metelín lo pintó, allá por 1591-1593, Grisel era un lugar habitado casi en exclusiva por *cristianos nuevos*, lo que significa que su población era mayoritariamente morisca. Con esta denominación se conocía por entonces a los antiguos pobladores de credo islámico convertidos de manera obligada a la fe católica, lo que en Aragón aconteció en el año 1526 al amparo de un decreto de Carlos V que ponía fin a cuatro siglos de convivencia –más que de verdadera tolerancia– religiosa pacífica.

Quiere esto decir que el retablo de la Asunción de la Virgen es uno de los principales signos de identidad cultural de Grisel y ello justifica tanto el esfuerzo puesto en su recuperación como en la edición de este libro, en el que Jesús Criado Mainar, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, sitúa esta magnífica obra de arte en las coordenadas de la pintura aragonesa de la etapa final del Renacimiento y lo analiza en el contexto de la producción de su autor, que incluye otras piezas de nuestra comarca, caso del retablo de la Virgen del Rosario de Vera de Moncayo o del titular de la parroquia de la Anunciación de la Virgen de Tórtoles.

Por todo ello, considero un privilegio el poder ofrecer hoy a todos los que se acercan a nuestro pueblo para acompañarnos en esta nueva edición de la ceremonia de las Cortesías un estudio riguroso en cuya edición el Ayuntamiento de Grisel ha contado con la colaboración de Ibercaja, el Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución "Fernando el Católico" y, por supuesto, con la mejor disposición de la Parroquia de la Asunción.

José Mª Miranda Peña Alcalde de Grisel



Introducción

Durante el tercer cuarto del siglo XVI las artes plásticas de Tarazona vivieron un momento de esplendor que coincide con el trabajo en la ciudad de dos artistas de tanto talento como Pietro Morone¹ (doc. 1542-1576, +1577) y Alonso González² (doc. 1546-1564, +1564). El pintor italiano distribuyó su actividad en esta sede episcopal entre los encargos que le efectuó el obispo Juan González de Munébrega (1546-1567) para el ornato de su residencia de la Zuda³ y la dotación de varias iglesias conventuales, y otros procedentes del cabildo para hacer los retablos titulares de las parroquias de Santa María Magadalena (1566) y San Miguel⁴ (ha. 1570-1572). Por su parte, el versátil maestre Alonso dejó sus creaciones más singulares de yeso y pintura mural en la Seo.

Algunas realizaciones de estos artistas constituyen un verdadero punto de inflexión en el contexto del arte aragonés y aún hispano del Quinientos. Bastará con recordar la serie de retratos ideales de los prelados de la sede que Morone hizo hacia 1556 en el Salón de Obispos de la Zuda⁵ o la fantástica decoración de la capilla mayor de la catedral, que González materializó en 1562-1564,⁶ cuya reciente restauración ha puesto en evidencia que fue más amplia de lo que se venía suponiendo, pues además de a las bóvedas y ventanales afectó a la parte alta de los muros de tan privilegiado recinto.⁷

Cumplido este brillante ciclo, la designación de Pedro Cerbuna como obispo de Tarazona (1585-1597) marca el inicio de una nueva etapa en la que este prelado, celoso cumplidor de los preceptos de la Contrarreforma, promoverá la mejora de la dotación litúrgica de las parroquias sometidas a su jurisdicción, ordenando la renovación o realización de numerosos retablos mayores, tal y como descubren los mandatos de visita anotados en los Quinque libri de las localidades de nuestra comarca. De este modo, don Pedro concedió un nuevo impulso a los talleres locales especializados en la confección de retablos que, pese a todo, no recuperaron el alto nivel de la etapa precedente, sobresaliendo la realización de trabajos de pincel frente a los de imaginería. Su sucesor al frente de la sede, el jerónimo fray Diego de Yepes (1599-1613), apostó en todo momento por una línea similar.

La pintura turiasonense del periodo comprendido entre los años finales del siglo XVI y las dos primeras décadas del XVII, materializada al amparo de esta nueva coyuntura favorable, se caracteriza por una amplia variedad de propuestas que en el estado actual de nuestros conocimientos no es fácil sistematizar. Son muchos los problemas pendientes, empezando por la definición biográfica y la caracterización artística de los principales maestros

radicados en la ciudad, tales como Juan de Varáiz (doc. 1565-1612, +1619), Agustín Leonardo (doc. 1588-1617, +1617) o Francisco Metelín (act. 1573-1614, +1614), sin olvidar los primeros trabajos de Gil Jiménez Maza, un artífice casi anónimo pero de más quilates que los anteriores y padre del conocidísimo Francisco Jiménez Maza, cuya actividad se prolonga hasta mediados del Seiscientos.

Durante esta etapa, el aporte de sabia exterior a los obradores de la ciudad fue constante. Francisco Metelín era hijo de una turiasonense pero el grueso de su formación tuvo lugar en su Zaragoza natal, pasando por varios talleres antes de recalar en el de Rolan Moys. De la ciudad del Ebro procede también el enigmático Agustín Leonardo, cabeza, a su vez, de una dinastía de pintores que tiene a su representante más destacado en su hijo Francisco Leonardo. Además, varias piezas comarcanas del inicio de esta etapa, conservadas o perdidas, eran zaragozanas: el retablo de Nuestra Señora de la Piedad (1586) del monasterio de Veruela, debido a Antón Galcerán, desaparecido pero del que conocemos una fotografía antigua [fig. 26], y el aún no documentado de Alcalá de Moncayo (ha. 1590-1591). De otra parte, las primeras obras de Gil Jiménez Maza evidencian un perfecto conocimiento del arte del tudelano Juan de Lumbier (doc. 1579-1626, +1626), formado, a su vez, con el zaragozano Pedro Pertús menor.

No faltan contribuciones aún más lejanas, pues entre 1600 y 1601 está confirmada la residencia en la ciudad del Queiles de Cristóbal de Vera, Francisco de Vera y Leandro Covarrubias, tres pintores llegados de la mano del obispo fray Diego de Yepes¹⁴ (1599-1613), pues el primero aparece calificado en una oportunidad como *pintor del ilustrisimo señor obispo de Taraçona*¹⁵ –doc. nº 6–. Este hecho permite asignarles la autoría de la desigual serie de lienzos aún sin estudiar –algunos de gran interés– que el prelado jerónimo y antiguo abad de San Lorenzo el Real de El Escorial donó al convento de carmelitas descalzas de Santa Ana de Tarazona, incluidos los que ocuparon los tres retablos de la iglesia hasta su renovación, y también otras piezas de la ciudad sin documentar pero de estilo similar.

Capítulo aparte merecen las magníficas pinturas del retablo de San Clemente y Santa Lucía (ha. 1596-1597) de la Seo, debidas al patrocinio del canónigo Clemente Serrano, uno de los principales mecenas turiasonenses del momento. Aunque la policromía de este bello mueble se debe a Francisco Metelín y Juan de Varáiz –doc. nº 5–, las labores de pincel acreditan la intervención de dos manos, una de ellas de formación flamenca y todavía sin identificar, con una calidad muy por encima de la de nuestros pintores.

En este contexto, la presente aproximación a los trabajos que Francisco Metelín realizó en la comarca en los años finales del siglo XVI constituye el punto de partida para futuros estudios sobre la pintura de este enclave en la fase final del Renacimiento. Su obra de mayor interés, el retablo titular (ha. 1591-1593) de la parroquia de la Asunción de Grisel [fig. 1], es una pieza angular que ilustra a la perfección una de las corrientes plásticas mejor conocidas: la que entronca con el arte de los pintores flamencos Rolan Moys y Paulo Scheppers, instalados en la capital aragonesa a comienzos de la década de los años setenta y de los que nuestro artista fue siempre un fiel continuador.



1. Retablo de la Asunción de Grisel. Estado actual.

El mal estado de conservación del retablo de Grisel [fig. 4] motivó que en 1991 la Parroquia de la Asunción y el Ayuntamiento iniciaran gestiones para su restauración ante el Gobierno de Aragón, que en julio de 1992 concedió una subvención para la primera fase de la intervención. La empresa Restauro Aragón, S.L., de Zaragoza asumió el encargo y desmontó el conjunto entre los días 19 y 22 de abril de 1993. Las dificultades para cubrir el montante económico de las siguientes fases postergaron la finalización de los trabajos hasta los primeros meses de 2002, resultando entonces decisiva la contribución de la Diputación de Zaragoza. Muy poco después, en la festividad de San Jorge de ese mismo año, pudo llevarse a cabo la anhelada inauguración del retablo, colocado de nuevo en su plaza original.

Sin el apoyo, el esfuerzo y la constante preocupación del Ayuntamiento de Grisel, la Parroquia nunca habría podido abordar por sus propios medios esta larga y costosa empresa. Queremos, por ello, agradecer a esta institución en la persona de su alcalde, José María Miranda Peña, su interés por la recuperación de esta obra de arte mueble, incluida su amable invitación para estudiar el retablo de Grisel y su comprensión cuando le propusimos extender la investigación al resto de la obra del pintor Francisco Metelín, dado que ello suponía afrontar el análisis de varios retablos conservados en otros municipios de la comarca. Una vez más, el Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución "Fernando el Católico" ha querido apoyar y contribuir a la edición de un trabajo que pretende dar a conocer los valores patrimoniales de nuestra tierra. También queremos agradecer a Ibercaja su generoso respaldo a esta empresa.

La investigación documental que sustenta este trabajo no hubiera sido posible sin la buena disposición de Fernando Giménez Villar, José Manuel Led Huerta y Cristina Albericio Hernández, de la Notaría de Tarazona, de Cirilo Ortín Royo, responsable del Archivo Diocesano y Episcopal de Tarazona, y de Joaquina Romero, encargada del Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza.

Debemos expresar nuestro reconocimiento a Saturnino Martínez Rodrigo, Jacinto Sanz Bonel y Vicente Bonilla Gómez, párrocos, respectivamente de Grisel, Vera de Moncayo y Tórtoles, por las facilidades ofrecidas para estudiar las obras de arte que Francisco Metelín llevó a cabo en sus iglesias. Asimismo, a Julián Fresno Sastre, párroco de Ólvega, por ayudarnos a revisar los fondos documentales del Archivo Parroquial de la localidad y permitirnos fotografiar el retablo mayor del templo, cuya policromía realizó en parte nuestro artista y bajo cuyo suelo descansan sus restos mortales. A José Vergara, sacerdote de Cascante, por su cariñosa acogida en la iglesia del ex-convento de Nuestra Señora de la Victoria de la ciudad navarra, donde fotografiamos el retablo de la Asunción y Coronación de la Virgen.

El convencido y consecuente interés de Pilar Orte por el desarrollo de Grisel es digno de encomio y ha tenido mucho que ver en la buena marcha de esta investigación. Ricardo Fernández Gracia y Pachi Roldán simplificaron los trámites para fotografiar el antiguo retablo mayor de La Oliva. Mª José Tarifa Castilla puso a nuestra disposición su estudio inédito –y que en breve verá la luz– sobre la capilla que el prior Luis Enríquez Cervantes de Navarra fundó en la iglesia de la Victoria de Cascante.

El Ayuntamiento de Tarazona nos autorizó a reproducir dos bellas telas de su colección de arte mueble que, en nuestra opinión, están asociadas al polifacético desempeño de la actividad profesional del pintor del retablo de Grisel. También deseamos expresar nuestra gratitud al Museo de Zaragoza por facilitarnos imágenes de tres magníficas pinturas de su fondo vinculadas a la producción de Rolan Moys y Paulo Scheppers. Estamos en deuda con Montse de Vega Mas, que nos proporcionó la fotografía del *Ecce Homo* del convento de San Jorge de Tauste. Rafael Lapuente San Pedro hizo las instantáneas de detalle de la policromía del retablo mayor de Ólvega y nos brindó su siempre desinteresada ayuda durante el proceso de edición.

El resto del material gráfico se debe a José Latova Hernández-Luna, verdadero responsable de la cuidada imagen visual que este libro proyecta de las pinturas de Francisco Metelín.

Tarazona, diciembre de 2005.



- 1. La biografía de Morone en CRIADO MAINAR, J., 1996, pp. 526-536.
- 2. Sobre González véase ibidem, pp. 481-488.
- 3. Ibidem, pp. 168-178.
- 4. Ibidem, pp. 254-261 [Santa María Magdalena] y pp. 272-281 [San Miguel].
- 5. Ibidem, pp. 175-176.
- 6. Ibidem, pp. 156-157, y pp. 760-763, doc. n° 50.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, C., 2004, pp. 491-515.
- 8. La labor de promoción artística del obispo Cerbuna se desarrolla en CRIADO MAINAR, J., 1994, pp. 141-171; y CRIADO MAINAR, J., 1997, pp. 65-86.
 - 9. Morte García, C., 1988, pp. 262-263, doc. nº 223.
- 10. SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 397, doc. nº 314 [mazonería]: y MORTE GARCÍA, C., 1988, pp. 297-298, doc. nº 277 [pintura]. Aunque Antón Galcerán contrató este retablo junto a Rolan Moys, su maestro, las cláusulas evidencian que toda la obra quedó bajo su responsabilidad.
- 11. Según ARRÚE UGARTE, B. [dir.], 1990, p. 12, está fechado en el banco en 1588 mediante una inscripción, casi perdida, que no hemos conseguido leer. No obstante, una visita pastoral cursada a la localidad el 17-VII-1590 señala que para entonces aún no se había instalado (Archivo Episcopal de Tarazona [A.E.T.], Caja nº 956, Visitas pastorales 1582-1594, s. f.). Cabe, pues, pensar que la lectura de la inscripción propuesta en el Inventario Artístico del Partido Judicial de Tarazona no sea correcta.
- 12. Una primera aproximación a la figura de este interesantísimo pintor en GARCÍA GAÍNZA, Mª C., 1999, pp. 103-114.

- 13. Juan de Lumbier nació en Pamplona, pero tras aprender el oficio junto al zaragozano Pedro Pertús menor (Criado Mainar, J., 1996, pp. 833-834, doc. nº 103) se afincó en Tudela. Está documentada su actividad tanto en la comarca de Tarazona como en la ciudad de Borja.
- 14. Los testimonios documentales ponen a estos tres artistas en relación. Véase Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.T.], Diego de San Martín, 1601, ff. 183-183 v. y 185-185 v., (Tarazona, 27 y 28-VII-1601).
 - 15. Sobre Cristóbal de Vera véase PEÑA GARCÍA, M., 1982, vol. I, pp. 276-277.
- 16. Datos extraídos de la memoria de restauración elaborada por Restavro Aragón, S.L., tras la conclusión de los trabajos, depositada en el Ayuntamiento de Grisel.



La parroquia
de Grisel
y su retablo mayor

El retablo mayor de la Asunción de la Virgen de Grisel [fig. 1] constituye un hito fundamental en la renovación pictórica materializada en la ciudad de Tarazona y su área de influencia durante los años finales del siglo XVI y los primeros del siguiente. Su autor, el pintor zaragozano Francisco Metelín el Joven (nac. 1557, act. 1573-1614, +1614), introdujo en estas tierras las nuevas fórmulas desarrolladas en la capital aragonesa por los pintores flamencos Paulo Scheppers y Rolan Moys, llegados al reino en torno a 1559 como artistas de cámara de D. Martín de Gurrea, duque de Villahermosa.¹

La pintura de estos maestros nórdicos, que al menos en el caso de Scheppers completaron su formación en Italia, combina un lenguaje inspirado todavía en el Alto Renacimiento con elementos novedosos que denotan el conocimiento de diferentes creaciones venecianas, romanas y napolitanas de los años centrales de la centuria, unidos a una ejecución preciosista característica de la escuela flamenca y con un sentido del decoro en sintonía con los postulados de la Contrarreforma. Téngase en cuenta que Metelín fue discípulo y colaborador de Moys entre 1580 y 1583, quizás incluso durante algunos años más, antes de radicarse y abrir su propio obrador en la ciudad del Queiles en 1588.

En sus primeros años de estancia en Tarazona realizó los tres trabajos que le asignamos: el retablo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario (1588-1590) de Vera de Moncayo,² su único compromiso documentado³ –doc. nº 3– que hemos logrado identificar y, por tanto, punto de partida para la elaboración de su catálogo [fig. 9], y los retablos titulares de las parroquias de la Asunción de la Virgen (ha. 1591-1593) de Grisel¹ [fig. 1] y la Anunciación (ha. 1591-1594) de Tórtoles⁵ [fig. 11]. A ellos dedicaremos la parte final del presente trabajo, donde se analizarán de forma pormenorizada.

También nos interesaremos por varias pinturas sobre lienzo de finales del siglo XVI conservadas en Tarazona [figs. 22 y 24] y que recogen al pie de la letra modelos que la crítica considera creaciones de Scheppers y Moys. Su presencia en la comarca encuentra una explicación razonable en la instalación de Metelín, pues a pesar de que la alta calidad de estas telas desaconseja asignar su autoría a nuestro artífice, es probable que durante sus primeros años en la ciudad del Queiles comerciara con pinturas de otros colegas traídas de Zaragoza.

El retablo mayor de Grisel culmina la renovación del patrimonio religioso de la localidad, perteneciente desde 1351 al cabildo de la catedral de Tarazona⁶ y que mantuvo su posición de señorío sobre el enclave hasta la Desamortización. Dicho proceso se había inicia-



2. Parroquia de la Asunción de Grisel. Interior.

do el 26 de enero de 1526, con la conversión forzosa de la aljama mudéjar en aplicación de una provisión real del 5 de enero de ese mismo año que obligó a todos los súbditos de credo islámico del antiguo reino aragonés a abjurar de su fe y abrazar la católica. Como en muchos de los lugares comarcanos, en Grisel tras el bautismo obligado los cristianos nuevos eran mayoría abrumadora dentro del vecindario, de forma que su mezquita fue reconciliada al culto romano dado que, al parecer, hasta entonces el reducido grupo de cristianos viejos no había contado con otra iglesia que la capilla del castillo. 8

El viejo oratorio islámico desempeñó este nuevo cometido durante algunas décadas,9 si bien ya en 1537 el cabildo catedralicio proyectaba edificar un templo de nueva planta¹⁰ que no se inició hasta 1549. La nueva iglesia estaba en pie para 1552 [fig. 2], pero los acabados interiores, incluido el bocelado de sus bóvedas de crucería estrellada y la realización de las bellas ménsulas figurativas de aljez de sus enjarjes [figs. 3 a y b], solo se aplicaron en 1566, corriendo a cargo del maestro de obras Pedro Gorostozo y el escultor Bernal del Fuego.¹¹ Al parecer, el cabildo encontraba su capilla mayor excesivamente humilde, razón por la cual el canónigo Jerónimo de Silos, sobrestante de la obra, ordenó al maestro Gorostozo que no la tocara, que se ha de quedar ansi como esta por si pareciere a la señoria del dicho lugar derribarla y subirla, y hazerla mejor.¹²





3 a y b. Parroquia de la Asunción de Grisel. Ménsulas de la bóveda.

A pesar de esta preocupación, que a la vista de lo conservado resulta perfectamente comprensible, es evidente que el proyecto no fraguó y el edificio quedó en el estado en que hoy lo vemos. Una visita pastoral del año 1572 expresa que la fabrica de la yglesia esta buena, siendo preciso tan sólo acometer su pavimentación, puesto que estaba sin enrejolar. Por entonces el doctor Clemente Serrano, vicario general de la diócesis en sede vacante, encontró la capilla mayor aderezada con una austeridad casi espartana:

Y visito el altar mayor en el qual hallo un tabernaculo pintado en la mesma pared de azul, en el qual estaba un bulto de Nuestra Señora con su Hijo precioso, y un mantico de damasco negro guarnecido de terciopelo negro. Y la invocacion de la yglesia es de Nuestra Señora de la Guerta. Y a los pies de Nuestra Señora habia un paño de seda morisco a manera de brocado. Y encima del tabernaculo habia una cruz de fusta, pintado un Crucifixo en ella. Y mas arriba habia pintado un lienço con la Trinidad.¹³

Es probable que las dudas que albergaba en 1566 el canónigo Silos sobre la idoneidad de la capilla mayor se mantuvieran durante algún tiempo, retrasando el encargo del pertinente retablo, pues todavía en 1586, cuando el obispo Pedro Cerbuna cursó su primer recorrido pastoral al templo, la halló en idéntico estado, presidida por una ymagen de Nuestra Señora de bulto con el Ninio Jesus con un mantico de tafetan blanco, en un tabernaculo en



4. Retablo de la Asunción de Grisel en mayo de 1962.

la pared, y encima un Crucifixo y un lienco de la Trinidat. ¹⁴ Fue entonces cuando el prelado turiasonense ordenó la confección de un nuevo retablo:

Ittem porque en el altar mayor de la dicha iglesia no ay retablo y es necesario lo haya por estar indecente el altar y yglesia sin el, mandamos a la persona que tiene cargo de prove-er las cosas necesarias en la dicha yglesia por el cabildo de nuestra yglesia cathedral de Taraçona, y no haviendo persona diputada, el dicho cabildo a quien toca por razon que lleva de dicho lugar, haga hazer un retablo para el dicho altar de madera bueno y decente so la invocacion de Nuestra Señora dentro un año.¹⁵

La siguiente inspección, del 3 de octubre de 1593, testimonia el estricto acatamiento del mandato episcopal, pues Pedro Cerbuna encontró el nuevo retablo asentado. ¹⁶ El políptico que entonces contempló, de madera, pintado de pincel y dedicado a la Assumpsion de Nuestra Señora, es el mismo que ha llegado a nuestros días y que hoy luce flamante sus bellas cualidades merced a la restauración acometida entre 1993 y 2002 [fig. 1]. Su tabla titular, en la que se representa a María en su asunción gloriosa a los cielos [figs. 10 y 39], es la pintura más bella que conservamos de Francisco Metelín y resume buena parte de su bagaje artístico.



- 1. MARTÍNEZ, J., 1866, pp. 136-138.
- Mencionan el retablo ABBAD Ríos, F., 1957, t. I, p. 782; y ARRÚE UGARTE, B. [dir.], 1990, p. 331.
 - 3. CAÑADA SAURAS, J., 1981, p. 296, doc. nº 166.
- 4. Abbad Ríos, F., 1957, t. I, p. 773; Arrúe Ugarte, B. [dir.], 1990, pp. 50-51; y Alcaine, R., 2002, pp. 2-4.
 - 5. ABBAD Ríos, F., 1957, t. I, p. 781; ARRÚE UGARTE, B. [dir.], 1990, pp. 321-323.
 - 6. Ainaga Andrés, Ma T., y Ainaga Andrés, I., 1995, p. 160.
 - 7. Ibidem, pp. 165-167.
 - 8. ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., 1984, pp. 294-295.
- 9. La mezquita ocupaba un emplazamiento distinto al de la nueva iglesia. Todavía en 1562 sirvió de marco para la administración del sacramento de la confirmación (Archivo Diocesano de Tarazona [A.D.T.], Fondo de Grisel, *Quinque libri*, vol. I (1547-1605), s. f.) (Grisel, 6-X-1562). En 1593 estaba ya *cayda en tierra y descubierta toda* (Archivo Episcopal de Tarazona [A.E.T.], Caj. nº 956, Visitas pastorales 1582-1594, s. f.) (Grisel, 3-X-1593).
 - 10. IBÁNEZ FERNÁNDEZ, J., 2003-2004, p. 234, doc. nº 1.
 - 11. Ibidem, pp. 234-237, doc. nº 2.
- 12. AINAGA ANDRÉS, Mª T., y CRIADO MAINAR, J., 1997, pp. 6-7. El más exhaustivo estudio documental y artístico del monumento en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., 2003-2004, pp. 217-237.

- 13. A.E.T., Caj. nº 955, Visitas pastorales 1562-1578, s. f., (Grisel, 28-IV-1572).
- 14. A.E.T., Caj. nº 956, Visitas pastorales 1582-1594, s. f., (Grisel, [6]-X-1586).

Cuando en la primavera de 1993 se desmontó el retablo para efectuar su restauración apareció una hornacina practicada en la pared y decorada con estrellas sobre fondo azul, la misma en la que debió ubicarse la imagen descrita por los visitadores, que cabe identificar con la talla gótica de *Nuestra Señora de la Pera* todavía conservada en el templo (ARRUE UGARTE, B. [dir.], 1990, pp. 53-54).

- 15. A.D.T., Fondo de Grisel, Quinque libri, vol. I (1547-1605), s. f., (Grisel, 6-X-1586).
- 16. A.E.T., Caj. nº 956, Visitas pastorales 1582-1594, s. f., (Grisel, 3-X-1593).



Los pintores de la familia Metelín

E lautor del retablo de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Grisel [fig. 1] nació en Zaragoza, en el seno del matrimonio formado por el también pintor y dorador Francisco Metelín el Viejo e Isabel de Vergara. Su etapa de formación y el primer periodo de actividad independiente transcurrió en la capital aragonesa, donde aparece documentado entre 1573 y 1588. El hecho de que su madre procediera de la ciudad del Queiles –al menos en una oportunidad consta identificada¹ como Isabel de Tarazona– ayuda a entender que decidiera instalarse allí, donde esperaría encontrar un mercado menos competitivo y, tal vez, también menos exigente que el de Zaragoza, que le permitiera salir adelante con más facilidad. Ya tendremos oportunidad de comprobar que en la práctica la realidad debió resultar, al menos en parte, algo más compleja.

A continuación presentaremos las escasas referencias exhumadas sobre la vida y los compromisos profesionales de Francisco Metelín *el Viejo*, que retratan una actividad bastante modesta, para luego pasar revista a las de Francisco Metelín *el Joven*, de un tono distinto a las de su padre.

Francisco Metelín el Viejo (doc. 1547-1571, +1571)

No disponemos de noticias sobre la formación de Francisco Metelín *el Viejo*, que aparece documentado por vez primera en Zaragoza el 9 de febrero de 1547, cuando en compañía de su colega Juan de Gante reconoció adeudar 132 sueldos al también pintor Jorge Olivar.² La comanda quedaría cancelada trece meses más tarde.³

Días después, el 21 de abril de 1548, se testificaron sus capitulaciones matrimoniales con Isabel de Vergara, doncella, hija de Luis de Vergara e Isabel de Soria. El acuerdo notarial contó con la asistencia del reputado pintor zaragozano Jerónimo Vallejo y su esposa, Jerónima García. Francisco aportó a la sociedad conyugal todos sus bienes mientras que Isabel llevó unas casas sitas en Tarazona y 200 sueldos en dinero. Por su parte, Jerónimo Vallejo ofreció a la novia otros 200 sueldos que la pareja ingresó el 7 de octubre de ese mismo año. La dote de Isabel se fijó en 300 sueldos y, según la costumbre, los pactos quedaron sujetos al fuero de Zaragoza.⁴

La siguiente referencia presenta a los esposos en Tarazona a comienzos de 1549 con el propósito de enajenar las casas aportadas por Isabel. Estaban ubicadas en la parroquia de



5 a. Retablo de la Asunción de Grisel. Tabla central, apóstoles.

San Miguel, en la parte alta de la ciudad, y las adquirió Ana de la Posada, viuda del notario Juan Navarro, por 450 sueldos.⁵ Una suma modesta que da fe de la humildad del inmueble.

Francisco e Isabel engendraron una prole muy extensa integrada por ocho vástagos de los que solo uno, el futuro pintor, fue varón: Ana, Petronila,⁶ Francisco,⁷ Isabel, Jerónima,⁸ Clara, Francisca y Luisa.⁹ Ana y Petronila figuran ya en el primer testamento paterno, ordenado el 3 de octubre de 1556,¹⁰ mientras que el definitivo, del 30 de septiembre de 1571, menciona a todos los descendientes en el orden que ofrecemos.¹¹

Durante los primeros años la familia fijó su residencia en la parroquia de San Pablo, en la que todavía recibió Francisco el sacramento iniciático en el año 1557. Poco después



5 b. Retablo de la Asunción de La Oliva. Tabla central, apóstoles.

debieron trasladarse a la de San Gil, en la que ya permanecieron hasta la muerte del artífice, y en donde con los años lograrían comprar una casa con corral, emplazada en las inmediaciones de la huerta del convento de San Francisco y que había pertenecido a Juan de Monent, cuyos herederos la vendieron al pintor y su esposa en 1569 por 3.300 sueldos.¹²

Apenas existen indicios de otras actividades económicas del pintor que no sean las derivadas de su profesión. Únicamente podemos citar la comanda que suscribió en 1566 junto

al librero Miguel Zapila y el armero Pedro Armaolea por importe de 1.080 sueldos y a favor del milanés Francisco Cantot, blanqueador de casas.¹³

Respecto al entorno familiar del artífice, tan sólo tenemos constancia de las capitulaciones matrimoniales rubricadas entre su primogénita, Ana Metelín, y el pergaminero Domingo Tarenque a comienzos de 1570. El pintor y su esposa cedieron a su hija unas casas en la parroquia de San Gil, una cama de ropa y 4.000 sueldos en metálico a satisfacer en cuatro años. ¹⁴ Ese mismo día Domingo Tarenque delegaba en su suegro el cobro de ciertas sumas ¹⁵ y un año más tarde volvió a habilitarlo como procurador para idéntico cometido ¹⁶ si bien meses después revocaba el nombramiento. ¹⁷ Por último, en el verano de 1571 nuestro artista rearrendó a su yerno el cobro de sus derechos sobre las pieles de los carneros sacrificados en el convento de Santa Fe durante un año. ¹⁸

Como era previsible la familia de Francisco Metelín el Viejo no quedó en buena posición económica tras su muerte y fue preciso buscar colocación a algunos de sus miembros. En 1574 su hija Jerónima Metelín, que debía contar con una edad próxima a los trece años, entraba al servicio del guadamacilero Pedro Rubio para cinco años. En el acto notarial la representación de Jerónima recayó en Pedro Salinas, de quien se dice entenada —es decir, hijastra— y con quien para entonces Isabel de Vergara había contraído nuevas nupcias.

Francisco Metelín *el Viejo* es calificado de pintor ya en los más tempranos registros notariales conocidos y, de hecho, figura como asociado a la cofradía de San Lucas –es de suponer que como pintor examinado– en un capítulo del año 1552.²⁰ A pesar de ello, es importante precisar que la documentación pone en evidencia que su especialidad era la realización de trabajos de dorado y policromía, correspondientes a la tercera categoría establecida en el ordenamiento gremial zaragozano del año 1517,²¹ sin menoscabo de que de manera eventual pudiera efectuar otros cometidos.

Su círculo de relaciones profesionales ofrece cierta amplitud, sobre todo si atendemos a la modestia de lo que sabemos sobre su actividad artística. Interesante resulta la comparecencia de Jerónimo Vallejo en sus capitulaciones matrimoniales, pues deja entrever un cierto grado de colaboración de Francisco Metelín *el Viejo* en alguno de los importantes proyectos gestionados por el pintor del arzobispo Hernando de Aragón (1539-1575) a lo largo de la década de los años cuarenta y en la primera mitad de la siguiente.²² Más significativas son las noticias que lo vinculan al dorador Juan de Gante –próximo, por cierto, al círculo²³ de Vallejo-, que remontan ya a 1547 y a quien nombró albacea testamentario en 1556; años después, fallecido ya Gante, sería Metelín quien prestara ese mismo servicio a su viuda, Gracia García.²⁴

En este primer testamento²⁵ de 1556 nuestro artífice reconocía una deuda de 60 sueldos con su colega Juan Catalán, célebre por su avispado sentido empresarial antes que por sus modestas dotes artísticas. A este acto asistió en calidad de testigo el mazonero Juan de Ampuero, con quien Francisco Metelín *el Viejo* acababa de colaborar, como veremos, en el retablo mayor de San Mateo de Gállego, uno de los principales encargos de su carrera en el que también intervino el pintor Diego González de San Martín, autor de las tablas. Otro

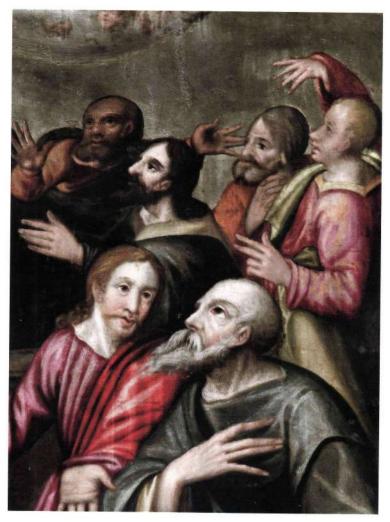




6 a y b. Retablos de la Asunción de Grisel y La Oliva. Tabla central, apóstoles.

mazonero con quien pudo mantener algún nexo profesional es Miguel Cabañas, pues en 1562 ejerció de compadre del bautizo de su hijo homónimo.²⁶

De especial relevancia cabe tildar las noticias que lo asocian a los escultores Juan Rigalte y Jaques Rigalte, respectivamente padre e hijo. Francisco Metelín *el Viejo* fue designado albacea del primer testamento de Juan, ordenado en 1567, y tutor de Juana, por entonces su única hija viva.²⁷ Dos años después acompañó a Jaques en la testificación de sus capitulaciones matrimoniales con Leonor de Soto, su tercera y última esposa conocida.²⁸ Prueba de la solidez de este vínculo es que tras la muerte de nuestro pintor Juan Rigalte se responsabilizó de la formación de su hijo²⁹ –doc. nº 1–, generando una situación laboral atípica que tendremos oportunidad de analizar.



7 a. Retablo de la Asunción de Grisel. Tabla central, apóstoles.

El único aprendiz localizado de Francisco Metelín *el Viejo* es Pedro González, que entró a su servicio en septiembre de 1554 con una edad de diecinueve años para un periodo de cuatro, estipulándose una soldada de 200 sueldos. Ignoramos si Pedro tenía algún lazo familiar con el pintor Francisco González, a quien nuestro artista había acompañado apenas unas semanas antes, en agosto, en la firma de sus capitulaciones matrimoniales con María López de Aguinaga, que contó con el respaldo del también pintor Jorge Olivar.³⁰

La primera referencia conocida sobre la actividad laboral de Francisco Metelín *el Viejo* es de 1552, año en que recibió 64 sueldos de los obreros de San Pablo de Zaragoza por pin-



7 b. Retablo de la Asunción de La Oliva. Tabla central, apóstoles.

tar el púlpito y otros 30 por los panes de oro empleados en un reparo del monumento pascual.³¹ Un año después, en 1553, contrataba en compañía del mazonero Juan de Ampuero y el pintor Diego González de San Martín el retablo mayor de San Mateo de Gállego por 6.000 sueldos. Esta obra, instalada en julio de 1555, es la más importante que conservamos de nuestro artista, y aunque el contrato no lo especifique todo indica que se limitó a su dorado y policromado, pues las pinturas figurativas corresponden con seguridad a Diego González.³²

En octubre de 1566 los herederos de Pedro Carnicer le confiaron la policromía de la reja de la capilla de las Once mil Vírgenes de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar,³³ cometido

que ponía fin a la dotación artística del recinto.³⁴ La reja había sido requerida en febrero de 1563 al cerrajero Fiacres Viret,³⁵ pero el maestro galo falleció sin cumplir con la obligación, viéndose compelida su viuda a devolver las sumas ya percibidas y a suscribir una comanda a favor del comitente el 25 de febrero de 1564,³⁶ el mismo día que el encargo fue traspasado al rejero Hernando de Ávila.³⁷ Éste recibió la traza de la obra que había elaborado el pintor Pietro Morone, un anticipo de 100 libras en dinero y 45 más en obra labrada,³⁸ y ya había completado la labor para el 30 de agosto de 1566, momento en que se canceló el acuerdo.³⁹

Dos años después, en 1568, constituía procurador a Felipe Salvat, oficial eclesiástico de la diócesis de Lérida, para demandar las sumas que se le adeudaban en la localidad oscense de Alcolea de Cinca, 40 quizás derivadas de algún compromiso profesional que no estamos en condiciones de precisar.

En marzo de 1569 formó parte del equipo de artífices que materializó la policromía del primitivo retablo de San Valero de la catedral metropolitana de la Seo, en el que también estaban incluidos Juan de Ribera *mayor*, Diego González de San Martín y Antón Claver. El mueble había sido hecho años atrás (1554-1559) por Juan de Ampuero, Juan de Liceyre y el propio Diego González, autor de los tres paneles pictóricos del banco. Aunque el retablo actual de finales del siglo XVII mantiene las imágenes del renacentista –San Valero, San Lorenzo, San Vicente y un Calvario éstas fueron completamente repolicromadas durante la reforma barroca.

Su último trabajo documentado consistió en la policromía del retablo mayor (1567-1572) de la iglesia del convento trinitario de San Lamberto, erigida extramuros de la capital aragonesa. Dotado de relieves e imágenes de alabastro, lo realizó Juan Rigalte⁴³ y quizás gracias a él obtuviera nuestro artífice el encargo, por el que su viuda aún ingresaba 1.200 sueldos en las postrimerías de 1572, cuando ya había transcurrido más de un año del óbito del pintor, en parte de pago de pintar, obra y trabajos que el dicho quondam hizo y puso en el retablo mayor de la dicha yglesia de Sanct Lamberto.⁴⁴ Poco antes, en julio de 1572, Felices de Cáceres se había comprometido a pintar sus puertas.⁴⁵

Francisco Metelín *el Viejo* hizo testamento el 30 de septiembre de 1571 ordenando su sepelio en la iglesia de San Gil de Zaragoza –demarcación en la que, como hemos visto, residió durante la etapa final de su existencia– y reservando 200 sueldos para sus exequias.

Constituyó heredera universal a Isabel de Vergara, su mujer, a quien además nombró albacea y tutora de sus hijos junto a Domingo Rasera, beneficiado de San Gil, y Domingo Madariaga, presbítero. Estableció una cláusula de excepcional interés por la que reservaba a Francisco, su único hijo varón, si fuere pintor todos los aparejos del dicho mi oficio de pintor y dozientos sueldos jaqueses en tubiendo edad de veynte años, aunque no sea pintor. La muerte del artista no se dilató, ya que tuvo lugar al día siguiente. 47

Francisco Metelín el Joven (nac. 1557, act. 1573-1614, +1614)

A la muerte de su padre, el futuro artífice del retablo titular de la parroquia de Grisel [fig. 1] contaba con una edad de catorce años y medio, sin duda suficiente para que ya hubiera asimilado los rudimentos del oficio del pincel y el grafio. Pasarían, no obstante, quince meses antes de que se produjera su primera comparecencia ante notario, cuando a comienzos de 1573 suscribió una carta de aprendizaje con Juan Rigalte al arte de mazonero para seis años⁴⁸—doc. nº 1—, es decir, hasta comienzos de 1579, momento en el que habría alcanzado los veintiún años preceptivos para conseguir la mayoría de edad legal.

Teniendo en cuenta que Francisco Metelín el Viejo ya había previsto en su testamento de 1571 la futura dedicación de su hijo al campo de la pintura, tenemos la impresión de que, en realidad, lo que Juan Rigalte estaba proporcionando al vástago de su difunto amigo era protección y cobertura hasta que fuera capaz de valerse por sí mismo. Tal y como expresa el pleito promovido contra Alonso Berruguete por el padre de su aprendiz Jerónimo Santiago, este tipo de acuerdos suponía la instalación del aprendiz en la casa del maestro, que no solo se hacía cargo de su adiestramiento sino también de su manutención recibiendo, a cambio, su trabajo, poco productivo al principio pero muy ventajoso en la fase final, cuando el obrador se beneficiaba de la formación ofrecida hasta entonces al mancebo.⁴⁹

Ignoramos por cuánto tiempo se prolongó la estancia de Francisco Metelín *el Joven* en el taller de Juan Rigalte, pero nos tememos que fue muy inferior a lo estipulado en el acta notarial. De hecho, una noticia de finales de mayo de ese mismo año 1573 obliga a poner en tela de juicio su aplicación efectiva. Por entonces se constata la presencia del joven artífice en Tarazona, donde actuó en calidad de testigo en el registro de un compromiso de carácter económico del pintor turiasonense Juan de Varáiz, documento en el que, además, él mismo recibe la calificación de pintor.⁵⁰

Carecemos de otros datos que avalen una hipotética estancia formativa de Metelín en el obrador de Varáiz en los meses o años siguientes, pues no vuelve a aparecer en las fuentes turiasonenses en el periodo inmediato, pero el hecho de que al fijar nuestro artífice su residencia en la ciudad del Queiles a partir de 1588 mantuviera una estrecha colaboración profesional con él obliga, al menos, a tomar en consideración esta posibilidad.

Nada volveremos a saber del joven artista hasta octubre de 1578, cuando con veintiún años y calificado una vez más de pintor, firme otra carta de aprendizaje en Zaragoza con Felices de Cáceres. La corta duración del servicio, fijada en un año, y el hecho de que se asignara una remuneración de 220 sueldos evidencian que, en realidad, Felices de Cáceres no estaba tomando un aprendiz, sino un obrero ya adiestrado.⁵¹ El convenio era doble y también afectaba a Vicente de Asín, enrolado para dos años con un salario de 400 sueldos.⁵²

El último documento de esta naturaleza que tiene como protagonista a Francisco Metelín es también el que reviste un mayor interés. En febrero de 1580, con veintitrés años de edad, se incorporó al obrador pictórico de Rolan Moys, el más importante de Zaragoza en ese momento, para un periodo de treinta y seis meses a cambio de 200 sueldos anuales. Si, hoy por hoy,

no resulta fácil medir la influencia de Felices de Cáceres en nuestro artífice, los años pasados a la vera del gran pintor de Bruselas fueron determinantes en la configuración de su repertorio plástico, tal y como tendremos oportunidad de constatar. Al pacto asistió como testigo Juan Rigalte, evidenciando que aún conservaba una relación fluída con su antiguo pupilo.⁵³

Esta vez sí debió cumplirse el lapso temporal convenido; algunas noticias permiten, además, efectuar un cierto seguimiento del mismo. Así, un acta notarial levantada en mayo de 1582 en el taller de Rolan Moys expresa que Francisco Metelín y su compañero Antón Galcerán habían participado en la reparación de algunos elementos del monumental retablo mayor (1571-1587) del monasterio navarro de La Oliva, ⁵⁴ trasladado a mediados del siglo XIX a la iglesia de las agustinas recoletas de Tafalla y recientemente, tras la clausura de este convento, a la parroquia de San Pedro de esa misma población [fig. 8]. Dos años después acompañó a su hermana Isabel en la rúbrica de sus capitulaciones matrimoniales con el escultor Miguel de Zay, acto al que también concurrieron Rolan Moys y Juan Rigalte, a quien el contrayente había servido hasta poco antes. ⁵⁵

Para 1585 nuestro artífice había alcanzado la independencia profesional, cuando se documenta por vez primera su asistencia a un capítulo de la cofradía gremial de San Lucas y San Roque de los pintores.⁵⁶ Un año después disponía de obrador propio y se hizo con su primer ayudante localizado, el sangüesino Juan de Eslava, mayor de veinte años, que entró a sus órdenes para tres a cambio de una gratificación de 400 sueldos.⁵⁷

En la primavera de 1587⁵⁸ formó parte del equipo que contrató el dorado y policromía de los marcos de la serie de cuarenta y dos retratos que el pintor italiano Filippo Ariosto hacía para la Sala Real de las Casas de la Diputación del Reino de Aragón.⁵⁹ La confección de dichos marcos se confió a Juan Rigalte⁶⁰ y su dorado a Bartolomé Martínez, Miguel Abejar, José de Fuentes, Antón Claver, Francisco Metelín, Juan de Ribera *menor*, Domingo Martínez y Esteban Ladrero, a razón de 20 ducados por cada marco.⁶¹

Nuestro pintor se responsabilizó de la policromía de cinco piezas y presentó como garantes a Miguel de Zay y el sedero Tomás de Salinas. A los dos días de la firma del contrato recibió 36 libras en pago del primer tercio de su trabajo,⁶² en julio una suma similar por el segundo,⁶³ en septiembre otras 30 libras a cuenta del último plazo⁶⁴ y en febrero de 1588 otras 8 libras más a cumplimiento de las 110 que le correspondían.⁶⁵

Apenas unos meses después Francisco Metelín se desplazó a Tarazona, donde aparece ya el 11 de noviembre de 1588 designando una larga lista de procuradores para que, si fuera preciso, exhibieran en su nombre cualesquiere cartas de franqueza en su poder. Formada por personas de Zaragoza, Huesca y Tarazona, en la misma figura su cuñado Miguel de Zay, los pintores zaragozanos Cristóbal de Sola, Tomás de Vergara, Antón Galcerán, Domingo Martínez, Rafael Pertús, Felipe de Torres, Daniel Martínez, Jerónimo Cósida y Diego Cerbatos, y el pintor turiasonense Juan de Varáiz.⁶⁶

No sabemos si nuestro artífice consideró este traslado en un primer momento como provisional pero enseguida se convirtió en definitivo. El primer indicio que apunta en esa



8. Retablo de la Asunción de La Oliva. General.

dirección es la llegada de Isabel de Vergara, su madre, a Tarazona en junio de 1590, desde donde nombró procurador a Tomás de Salinas, tejedor de sedas de Zaragoza, para que alquilara su casa de Zaragoza, sita en la parroquia de San Gil, en el callizo de Jerónimo Baile.⁶⁷

A finales de ese mismo año suscribía un documento con su hermana Ana Metelín, por entonces viuda⁶⁸ y que, al parecer, también se instaló –aunque de forma transitoria– en Tarazona, por el que se estimaba el valor de ciertos bienes y derechos que ésta había cedido al pintor en un total de 14.000 sueldos.⁶⁹ Se nos escapa el exacto alcance de la operación económica que, en apariencia, no iba a tener reflejo en las capitulaciones matrimoniales que Francisco Metelín *el Joven* y María García, rubricarían apenas un mes después, en enero de 1591.

El contrato notarial, muy preciso, detalla los bienes que cada cónyuge aportó. El pintor, que se declara mancebo –soltero–, llevó los 1.400 sueldos que los cofrades del Rosario de Vera de Moncayo le adeudaban por el retablo que acababa de pintarles [fig. 9], 800 sueldos por ciertas obras hechas en Cascante, 4.000 sueldos más en pinturas sobre tabla y lienzo de diferentes tamaños, 3.000 sueldos en colores y adrecos de pintor, 2.000 sueldos en ajuar de casa y 600 más en dinero. El conjunto totaliza un patrimonio estimado en 11.800 sueldos.

Por su parte Miguel García, padre de María, ofreció a su hija una casa con corral en la parroquia de San Miguel, varias fincas rústicas y una cama de ropa, comprometiéndose María a renunciar a todo lo que pudiera corresponderle en la herencia de su madre, ya difunta. Asistió al acto en calidad de testigo el pintor Juan de Varáiz,⁷³ que también estuvo presente cuando a comienzos de febrero la pareja contrajo matrimonio eclesiástico.⁷¹

Este enlace duró muy poco, pues María García enfermó e hizo testamento a favor de su marido el 10 de mayo de 1592,⁷² solicitando su sepelio en la iglesia de San Miguel. Murió al día siguiente y fue depositada en la capilla de Nuestra Señora de dicha parroquia.⁷³ A este primer matrimonio seguirían otros dos en los años inmediatos.

A finales de enero de 1593 el pintor desposó a Catalina Lezcano,⁷⁴ pero esta vez no nos consta si la pareja suscribió capitulaciones matrimoniales. Justo un año después Catalina delegaba en su marido la venta de los bienes que poseía en Tarazona con la salvedad de las casas que ambos habitaban en la parroquia de San Miguel.⁷⁵ Téngase en cuenta que Francisco Metelín y Juan de Varáiz habían contratado en septiembre de 1593 la policromía del gran retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Ólvega [figs. 12 a, b, c y d], para cuya realización se había previsto un plazo de cinco años con el compromiso para ambos pintores de residir en la localidad soriana.⁷⁶

Al amparo de dicha carta de procura Metelín enajenó a Francisco de Vera y María Cabeza una landa por 720 sueldos⁷⁷ y una pieza de tierra blanca a Francisco Montañana por 380 sueldos.⁷⁸ Días después ambos cónyuges se desprendían de una casa emplazada en la calle Mayor de la parroquia de San Miguel en beneficio de Diego Vallejo, que pagó por ella



9. Retablo del Rosario de Vera de Moncayo. General.

3.300 sueldos.⁷⁹ Todavía en mayo de 1595 el artista efectuó en nombre de su esposa el pago de un censal.⁸⁰

Catalina Lezcano enfermó en el verano de 1595 y el 6 de julio dispuso testamento. Como no tenía descendientes, la otorgante legó todos sus bienes muebles a Francisco Metelín. Los inmuebles pasarían a sus familiares paternos y maternos con obligación de que se inventariaran para que con cargo a ellos se sufragaran las fundaciones pías estipuladas en el documento. Designó albaceas a su marido y al vicario de la parroquia de San Miguel, donde debía recibir sepultura y donde se celebrarían los sufragios por su alma y las de sus difuntos padres. A continuación el pintor aprobó todo lo que su esposa había estipulado. El Su deceso tuvo lugar el 24 de julio. El Su deceso tuvo lugar el 24 de julio.

La tercera y última boda de nuestro artífice llegó a comienzos de 1597 y la formalizó con la turiasonense Ana Lagasca, ⁸³ que le sobreviviría hasta 1624. Esta vez Francisco Metelín aportó en las oportunas capitulaciones matrimoniales los 8.800 sueldos que se le adeudaban en Olbega de una obra que tiene hecha, fuera de lo que a cobrado, es decir, por su participación en la policromía del retablo mayor del templo parroquial, a los que debían sumarse cien medias de cereal que, sin duda, había percibido en parte de pago de ese mismo trabajo [figs. 12 a, b, c y d]. Además, 1.100 sueldos bien validos en cuadros y otras pinturas al óleo, y una suma similar en colores y otros aparejos del oficio.

Por su parte, Ana Lagasca recibió varias propiedades agrícolas y un ajuar perfectamente descrito en el documento. La contrayente renunció de forma expresa a los 1.400 sueldos que una pariente homónima le había legado y que su padre, Pedro Lagasca, había ingresado en su nombre.⁸⁴

El matrimonio tuvo cuatro hijos. La primera en nacer fue Mariana en 1597,85 que más tarde, en 1616, casaría con el también pintor Bernardo del Bosque.86 Le siguió en 1602 Isabel,87 que se desposó en 1617 con Pedro Inclán.88 Francisco Bernabé fue el tercero en venir al mundo, en el año 1606.89 La llegada en 1607 de Juana Francisca,90 casada en 1624 con el mercader Juan Fernández Andaluz,91 completaría la familia del artista.

Francisco Metelín el Joven hizo testamento en Ólvega, encontrándose enfermo, el 11 de febrero de 1614. Dispuso su sepelio en la parroquia de la localidad e instituyó una serie de mandas piadosas en la misma, incluidas ciento ochenta misas por mi anima y por quien tengo obligacion de rogar. También solicitó su ingreso en la cofradía de la Vera Cruz de Ólvega. Nombró herederos universales a sus cuatro hijos y usufructuaria de sus bienes a su mujer, eligiendo como albaceas a Juan Rubio, vicario de Ólvega, y Pedro Domínguez mayor, vecino de la localidad castellana. Nuestro pintor no rubricó el documento con su firma por no atreberse a escribir por estar muy enfermo –doc. nº 9–. Fallecería en la localidad soriana el 26 de febrero siguiente recibiendo sepultura en el ofrecedero, en el interior del templo parroquial. 92

Tiempo después, en 1617, su viuda hacía uso del poder que le había concedido por su testamento para cancelar un censo. 93 Por su parte, Ana Lagasca dictó su postrera voluntad



10. Retablo de la Asunción de Grisel. Tabla central.

el 2 de octubre de 1624 ordenando su sepelio en Santa María Magdalena de Tarazona, en la tumba de sus padres. El documento menciona como hijos del matrimonio a Mariana, Isabel y Francisca, a las que deja la legítima, y Francisco Bernabé, a quien constituye heredero universal.⁹⁴ Su fallecimiento se produjo el 17 de octubre.⁹⁵

Francisco Metelín mantuvo relaciones con un buen número de pintores y profesionales de la escultura. Ya nos hemos referido a los contactos que estableció durante su etapa formativa en la capital aragonesa con maestros como Juan Rigalte o Felices de Cáceres y en otro apartado nos ocuparemos de su paso por el obrador de Rolan Moys. La procuración ya citada que efectuó en Tarazona en 1588 a favor de numerosos artífices para presentar las cartas de franqueza de que disfrutaba reflejan bien el alcance de su círculo profesional, de forma particular en el mundo pictórico, entre los que conviene destacar al conocidísimo Jerónimo [Vallejo] Cósida –que ya había entablado algún tipo de relación con su padre– y a los no menos interesantes Antón Galcerán –con quien coincidió en el taller de Rolan Moys–, Rafael Pertús –un pintor de cierta proyección en las primeras décadas del siglo XVII– y Daniel Martínez –artista flamenco y padre del tratadista y también pintor Jusepe Martínez, sobre quien hemos de volver en otro apartado del presente estudio–.

Entre 1584 y 1592 sostuvo contactos continuados con Miguel de Zay, que en 1584 había desposado a su hermana Francisca. En abril de 1587 el mazonero se constituía en garante del pintor en el contrato de la policromía de los marcos de los retratos de la Sala Real de la Diputación del Reino y en noviembre del mismo año le designaba procurador desde Tarazona para demandar las sumas que se le debían en Zaragoza. Gomo ya se ha dicho, a finales de 1588 contrataron conjuntamente la realización del retablo de la cofradía del Rosario de Vera de Moncayo –doc. nº 3– [fig. 9]. Cuando en el año 1592 Miguel de Zay abandonó Tarazona para reinstalarse en la capital aragonesa nombró procurador a su cuñado y al quizás también pintor Jerónimo Vergara para comprometer en su nombre una imagen de San Ginés y la correspondiente peana procesional con los regidores de la cofradía turiasonense de idéntica advocación. Se

Aún más estrechos fueron los lazos que durante mucho tiempo le unieron al pintor Juan de Varáiz, a cuya sombra figura Francisco Metelín en 1573, poco tiempo después de la muerte de su padre, y a quien aparece ligado desde su llegada a Tarazona en noviembre de 1588. Así, en enero de 1589 ya le facultó para demandar cualesquiera sumas de dineros que se le adeudaran, ⁹⁹ un año después firma como testigo de un nuevo documento en el que Metelín vuelve a nominar síndicos para presentar cartas de franqueza ¹⁰⁰ y otra vez en agosto de ese mismo año 1590 en una carta similar. ¹⁰¹ El propio Varáiz delegó en Metelín para idéntico cometido en 1591 ¹⁰² y asistió como testigo a las capitulaciones matrimoniales de éste con María García.

Francisco Metelín *el Joven* y Juan de Varáiz compartieron la policromía del retablo mayor (1593-1600) de la parroquia de la Asunción de Ólvega [figs. 12 a, b, c y d], designaron procuradores conjuntamente en 1594 para contratar la parte pictórica del retablo titular de la parroquia de San Miguel de Rincón de Soto –doc. nº 4– y también compartieron la

policromía del retablo de San Clemente y Santa Lucía (1596-1597) de la catedral de Tarazona –doc. n° 5–. Es posible que la estimación de la labor de ambos artífices en la máquina de Ólvega, que se valoró por separado en 1600 –doc. n° 6–, acarreara un cierto distanciamiento entre ellos, pues con posterioridad solo volverían a colaborar en una oportunidad, en la policromía de los retablos (ha. 1603) del convento de Santa Ana de Tarazona [figs. 13 a y b].

Coincidió con el pintor Agustín Leonardo en algunos compromisos profesionales durante los primeros años del siglo XVII. Así, consta que en 1608 los dos estaban trabajando en la policromía del retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena –doc. nº 7–, si bien a comienzos del año siguiente nuestro artífice traspasó su parte a Agustín Leonardo *menor* –doc. nº 8–, hijo del anterior. Por entonces también intervenía en la policromía del titular de la parroquia de la Asunción de Pozalmuro un encargo que, al parecer, le había cedido Agustín Leonardo *mayor*. 103

Tan sólo en una oportunidad hemos documentado la nominación de Francisco Metelín como veedor de un encargo artístico: el busto procesional y la peana que la cofradía de Santa Ana de Vera de Moncayo requirió en 1602 a Juan de Berganzo y Domingo de Mezquia. ¹⁰⁴ El reconocimiento de la obra se efectuó tiempo después, en 1606, momento en que el pintor vinculó su dictamen a los del escultor Mateo Sanz y el ensamblador Francisco Coco. ¹⁰⁵

Cuando Francisco Metelín *el Joven* se instaló en Tarazona a finales de 1588 ya se debía haber cancelado el compromiso que firmó con Juan de Eslava en marzo de 1586 para que éste sirviera en su casa como obrero durante tres años con una soldada de 400 sueldos, pues no hemos localizado ninguna comparecencia de este artífice en los protocolos notariales de la ciudad del Queiles. Es posible que en los primeros años de su etapa turiasonense le ayudara Cristóbal Sola, mencionado como pintor en 1588 y 1590 en documentos otorgados por o relacionados con Metelín.¹⁰⁶

Para los siguientes años únicamente disponemos de dos cartas de aprendizaje. La primera la suscribió con Martín de Inestrillas, natural de Fitero, mayor de catorce años y menor de veinte, que entró como su aprendiz en 1597 para un periodo de seis años que no agotó, pues el acuerdo fue cancelado en agosto de 1599. La segunda es de 1604, cuando Juan Tello, vecino de Ólvega y de edad similar al anterior, ingresó en su obrador para siete años. No tenemos constancia de que el pintor Bernardo del Bosque, casado en 1616 con Mariana Metelín, primogénita de nuestro artista, se formara junto a él, si bien no hay que descartar esa posibilidad.

Las fuentes turiasonenses registran actividades económicas del maestro Metelín que no podemos relacionar con su labor artística. Así, en 1594 satisfacía 460 sueldos a Juan Ferrer, marido de María Murillo, en pago de lo que le adeudaba por la partición de los bienes del difunto Antón Murillo¹⁰⁹ y ese mismo año Juan de Borobia, labrador de Alcalá de Moncayo, otorgaba una comanda de 136 sueldos a su favor. ¹¹⁰ En 1605 traspasaba a Juan Pablo de Dicastillo 840 de los 1.000 sueldos que Juan de Gallipienzo le debía en virtud de una carta de comanda. ¹¹¹ Al año siguiente el labrador Francisco Lorente reconocía adeu-



11. Retablo de la Anunciación de Tórtoles. General.

darle 510 sueldos¹¹² y en 1609 otro labrador, Miguel Blanco, otros 900 como garantía de las cincuenta medias de trigo que le había cedido en Ólvega,¹¹³ sin duda procedentes del pago dilatado de su trabajo en el retablo mayor de la parroquia de la localidad castellana.

No faltan los documentos que testimonian la adquisición de propiedades agrícolas de cierto empaque coincidiendo con la liquidación de encargos importantes. Así, en octubre de 1599, poco antes de la tasación de la policromía del retablo mayor de Ólvega [figs. 12 a, b, c y d], el pintor y Pedro Lagasca, su suegro, compraron una viña en carrera Santa Cruz por 3.700 sueldos que terminaron de pagar en 1607.¹¹⁴ En 1602 Francisco Metelín y su mujer se hicieron con una pieza de tierra con olivos en el término turiasonense de Valdomiz por 2.800 sueldos.¹¹⁵ En 1605 el artista compraba a Juana de Santa Fe los derechos sobre un censal de 2.000 sueldos de propiedad y 133 de renta anual.¹¹⁶

Entre estas noticias de carácter económico hay dos de especial interés, pues en ellas Francisco Metelín *el Joven* representa al monasterio de Veruela. En la primera, de 1608, recibe 520 sueldos del turiasonense Juan Díaz de la Montoya. ¹¹⁷ Por la segunda, de 1609, fray Juan Ximénez de Tabar, procurador del cenobio, lo designa procurador substituto a pleitos. ¹¹⁸ Tales delegaciones podrían ocultar el pago de algún trabajo para esta casa.

El primer compromiso turiasonense documentado de Francisco Metelín *el Joven* es el retablo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Vera de Moncayo, que contrató su cuñado Miguel de Zay en nombre de ambos el 18 de diciembre de 1588 por precio de 3.200 sueldos, actuando Juan de Varáiz como fianza –doc. nº 3– [fig. 9]. Dos días después los maestros ingresaban en Tarazona 800 sueldos a cuenta del trabajo.¹¹⁹ No hemos localizado otros albaranes, ni tampoco el finiquito, pero el conjunto está fechado en 1590 en la inscripción desplegada en la parte inferior del banco y, además, una visita pastoral de julio de dicho año lo describe ya en su puesto:

Altar de Nuestra Señora del Rosario

Hallose un retablo de pinzel nuevo, con la Anunciacion de bulto en medio, unas sacras, un delantealtar de cuero, tres manteles, dos candeleros viejos de açofar, un candelero colgado delante el altar de hierro con quinze lamparas, una ymagen de Nuestra Señora del Rosario de bulto con su peayna con un dosel de tafetan carmesi, un blandon grande de madera con un triangulo y siete cañoncitos de hierro para las salves.¹²⁰

En las referidas capitulaciones matrimoniales con María García se menciona también una deuda de 800 sueldos por ciertas obras realizadas en Cascante que, por desgracia, no hemos logrado documentar.

A comienzos de la década de los noventa (ha. 1591-1593) hay que fechar el retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Grisel [figs. 1, 10, 5 a, 6 a y 7 a], sobre cuya ejecución carecemos de noticias directas. Sabemos, no obstante, que cuando el obispo Pedro Cerbuna (1585-1597) visitó el templo en 1586 encontró por retablo una ymagen de Nuestra Señora de bulto con el Niño Jesus, con un mantico de tafetan blanco en un tabernaculo en la pared, y encima un Crucifixo y un lienco de la Trinidat. 121 Al igual que hizo en otras parroquias



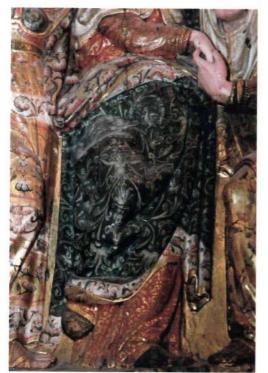


12 a y b. Retablo de la Asunción de Ólvega. Detalles de la policromía.

del entorno en el transcurso del que era su primer recorrido pastoral a la diócesis, el prelado ordenó en Grisel la confección de un mueble adecuado.

En realidad, el encargo debió retrasarse aún algunos años, pues Francisco Metelín no se instaló en Tarazona hasta finales de 1588, cuando contrató el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Vera de Moncayo, y no es probable que comprometiera su realización de forma simultánea, sino inmediatamente después de la conclusión de aquél. En todo caso, ya estaba finalizado cuando en 1593 el obispo Cerbuna cursó una nueva visita al templo, y al reconocer el altar mayor encontró en él *un retablo de madera pintado de pincel, nuevo.* 122

El tercer y último trabajo de pincel de Francisco Metelín es el retablo titular de la parroquia de la Anunciación de Tórtoles [fig. 11], concebido para la vieja mezquita del lugar, reconciliada al culto católico en 1526. Cuando el obispo Cerbuna inspeccionó el oratorio en 1586 se dejó constancia de que no ay retablo, sino [que] en la paret esta pintada la Anunciacion de Nuestra Señora, y baxo otras ymaginis. 123 Suponemos que, como en Grisel, el prelado ordenaría entonces la ejecución de un retablo en el plazo de un año, pero no tenemos constancia de ello, dado que los Quinque libri de esta parroquia comienzan en 1610. Sabemos, en todo caso, que ya se había concluido para septiembre de 1594, cuando el visitador episcopal halló en el altar mayor un retablo de madera nuebo, de pinzel. 124





12 c y d. Retablo de la Asunción de Ólvega. Detalles de la policromía.

Cuando en la primera década del siglo XVII se construyó el actual templo parroquial se recuperó el retablo realizado apenas unos años antes para el antiguo oratorio islámico. Dadas sus modestas dimensiones, fue necesario recalzarlo con un segundo banco y con el tiempo quedaría enmarcado por un baldaquino fingido de orden jónico, muy efectista, confeccionado con yeso y madera. Esta obra exhibe una calidad por debajo de la del retablo de Grisel, con el que, pese a todo, presenta concomitancias significativas que hacen aconsejable su atribución a Francisco Metelín.

El 17 de septiembre de 1593 los regidores de la iglesia de la Asunción de la Virgen de Ólvega capitularon con Juan de Varáiz y Francisco Metelín la policromía del nuevo retablo mayor [figs. 12 a, b, c y d], sobre cuya construcción en blanco no disponemos de datos. 126 Desde un punto de vista económico constituye el encargo más destacado que ambos pintores recibieron a lo largo de su carrera. El convenio preveía un plazo de cinco años para su materialización, pero los trabajos debían estar muy avanzados ya para comienzos de 1597, cuando el artista incluyó en su acuerdo matrimonial con Ana Lagasca los 8.800 sueldos que se le adeudaban *en Olbega de una obra que tiene hecha, fuera de lo que a cobrado*.

A pesar de ello, la tasación de la máquina solo se efectuó a finales de 1600. El 18 de diciembre de dicho año las partes convinieron que Cristóbal de Vera, pintor de su señoria el obispo

de Taracona, llevara a cabo dicho cometido. 127 El 29 de diciembre el veedor informaba que el trabajo de Francisco Metelín tenía un valor de 23.000 sueldos y el de su compañero tan sólo de 17.000, expresando que la mayor cuantía asignada al del primero es porque tiene mucho mas oro, colores y estofado, que monta trescientos escudos mas que la parte del dicho Joan de Barayz –doc. nº 6–. Un año después, el ensamblador turiasonense Francisco Coco estimaría algunas mejoras de pequeña entidad introducidas por Varáiz en un total de 534 sueldos. 128

Mientras tanto, en marzo de 1594 Juan de Varáiz y Francisco Metelín intentaron hacerse con la pintura y policromía del retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Rincón de Soto –doc. nº 4–. No tenemos más datos sobre la confección de esta máquina, apenas estudiada, cuya parte lígnea (ha. 1585) se atribuye al ensamblador Esteban Ramos, documentado en la localidad, 129 pero el estilo de sus tableros no se corresponde con el de nuestro artista, por lo que si finalmente lo contrató debió subarrendar su ejecución a otro artífice.

Dos años después, en agosto de 1596, Juan de Varáiz y Francisco Metelín asumían la policromía del retablo de San Clemente y Santa Lucía de la catedral de Tarazona¹³⁰ –doc. nº 5–, destinado a la capilla funeraria que el canónigo Clemente Serrano estaba edificando a los pies del templo, hacia la parte de la Epístola. El acuerdo se refiere en exclusiva a las labores de policromía y, de hecho, la autoría de los tableros, en los que se distinguen dos manos, presenta una compleja problemática imposible de analizar aquí.

Metelín recibió los primeros 300 sueldos en noviembre¹³¹ y su compañero otros 500 en diciembre.¹³² En febrero de 1597 otorgaron un ápoca conjunta por valor de 800 sueldos¹³³ seguida de otras dos a favor de Metelín de 400 y 200 sueldos en julio y noviembre.¹³⁴ La obra estaba concluida a finales de año, cuando ambos pintores reconocieron haber recibido los 3.000 sueldos prometidos por todo el precio y remate del precio de la pintura de un retablo de San Clemente y Santa Lucia que le hemos hecho en su capilla de la Seo de Taracona.¹³⁵ Parece, pues, evidente, que la participación de Metelín fue mayor que la de Varáiz.

Frente a la intensa actividad desplegada en la década de 1590, las noticias relativas a encargos artísticos posteriores a 1600 son muy escasas y no permiten reconstruir con suficiencia los compromisos que Francisco Metelín debió atender entre ese año y la fecha de su muerte, acaecida en 1614. De hecho, para tan dilatado periodo por el momento únicamente podemos mencionar su participación en la policromía de los retablos del convento de Santa Ana de Tarazona y los titulares de las parroquiales de Calcena y Pozalmuro, desapareciendo por completo las obras de pincel.

En torno a 1603, coincidiendo con el ingreso en la clausura de las carmelitas descalzas de Santa Ana de Tarazona en el convento que el obispo fray Diego de Yepes fundó y sufragó para ellas, hay que situar la realización de los tres retablos primitivos de su iglesia. Según las cuentas custodiadas en el archivo de la casa su ensamblaje se confió a Juan de Berganzo, que cobró 7.880 sueldos, Francisco Metelín doró el titular y uno de los colaterales por 7.000 sueldos y Juan de Varáiz el otro colateral por 1.400 sueldos.¹³⁶

Estos tres retablos fueron reemplazados en el siglo XVIII por los actuales¹³⁷ y hoy solo se conservan las pinturas que los presidían, que no corresponden a la mano de Metelín o





13 a y b. Retablo de San José del convento de Santa Ana de Tarazona. Restos de la mazonería policromada de los altares primitivos.

Varáiz, sino a Cristóbal de Vera, Francisco de Vera y Leandro de Covarrubias, pintores de cámara del obispo fray Diego de Yepes. Algunos elementos de mazonería [figs. 13 a y b] se reutilizaron como guarnición arquitectónica en el retablo barroco de San José.

Del gran conjunto escultórico de la parroquia de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena, obra documentada del turiasonese Miguel Ginesta, 138 sólo podemos decir que en agosto de 1608 ya había vencido el plazo estipulado para que Agustín Leonardo *mayor* y Francisco Metelín *el Joven* materializaran su policromía, momento en que los albaceas del comitente, el canónigo Clemente Serrano, exigieron a los pintores que cumplieran con su compromiso –doc. nº 7–. Éstos no respondieron al requerimiento notarial pero meses después, en enero de 1609, Francisco Metelín traspasó a Agustín Leonardo *menor* la finalización de las partes bajo su responsabilidad, convenientemente enumeradas, a cambio de una remuneración de 600 sueldos –doc. nº 8–.

No disponemos de otras noticias, pero no hay duda de que la obra fue concluida por entonces, pues según las cuentas del archivo parroquial los elementos del retablo se trasladaron a Calcena desde Tarazona a finales de 1608 y el mueble quedó asentado en los primeros meses de 1609.¹³⁹

Aún más imprecisos son los datos referentes al retablo de Pozalmuro, por entonces aldea de la villa de Ágreda y, en consecuencia, perteneciente al arcedianado de Tarazona. Dedicado a la Coronación de la Virgen, es una obra documentada del escultor soriano Pedro del Cerro, que trabajó en ella entre 1585 y 1587, año en que se efectuó su tasación, aunque los pagos se dilataron hasta 1596. 140 Al parecer, Agustín Leonardo contrató su policromía en agosto de 1603 y más tarde la cedió –en todo o en parte– a Francisco Metelín, 141 a quien según un libramiento de 1609 por importe de 360 reales esta dado el pintar y dorar el retablo de madera de la capilla mayor de esta iglesia. 142 De hecho, entre los bienes que la viuda de nuestro pintor consignó a su hija Isabel Metelín en sus capitulaciones matrimoniales con Pedro de Inclán, rubricadas en enero de 1618, figura el pago de los frutos de la primicia de Pozalmuro del periodo 1618-1620, que todavía se adeudaban a los herederos del difunto pintor.



- 1. Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [A.H.P.Z.], Mateo Solórzano, 1574, ff. 66-67, (Zaragoza, 11-II-1574).
- 2. ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 9, donde no se señala que el pintor Juan Catalán intervino en el acto en calidad de testigo.
 - 3. A.H.P.Z., Juan Navarro, 1548-1549, ff. 55-55 v., (Zaragoza, 22-III-1548).
 - 4. A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1548, ff. 516 v.-518 v., (Zaragoza, 21-IV-1548).
- 5. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.T.], Jerónimo Gutiérrez, 1549, f. 59, (Tarazona, 21-II-1549).
- 6. Ana fue bautizada el 9-X-1552, concurriendo como compadres el pintor Jorge Olivar y el cerrajero francés Fiacres Viret. Petronila recibió las aguas el 5-VII-1554, actuando como compadres Juan de Gante y, probablemente, Jerónimo Vallejo (Archivo Parroquial de San Pablo de Zaragoza [A.P.S.P.Z.], Libro II de Bautismos (1550-1560), ff. 79 v. y 137).
- 7. A 27 de febrero [1557] se batizo Francisco, fijo de Francisco Metelin y de Ysabel de Vergara. Compadres Anton Ximenez y Catalina Cascante (ibidem, f. 238 v.).
- 8. No hemos localizado los bautismos de Isabel y Jerónima. La razón es que cuando nacieron la familia se había mudado a la parroquia de San Gil, donde las primeras inscripciones de los *Quinque libri* datan de 1563.

- 9. Clara recibió las aguas bautismales el 18-XI-1563, Francisca el 29-XII-1565 y Luisa el 4-I-1570 (Archivo Parroquial de San Gil de Zaragoza [A.P.S.G.Z.], Libro I de Bautismos (1563-1599), ff. 6, 15 v. y 31 v.).
 - 10. Morte García, C., 1987 (I), pp. 211-212, doc. nº 114.
 - 11. MORTE GARCÍA, C., 1988, pp. 221-222, doc. nº 161.
 - 12. A.H.P.Z., Mateo Villanueva, 1569, ff. 884 v.-886 v., (Zaragoza, 9-VIII-1569).
- 13. A.H.P.Z., Miguel Español III, 1566, ff. 936 v.-937 y 937-937 v., (Zaragoza, 18-IX-1566). La comanda quedó cancelada al margen el 7-I-1567, participando en calidad de testigo el pintor italiano Tomás Peliguet.
 - 14. A.H.P.Z., Mateo Solórzano, 1570, ff. 17-20, (Zaragoza, 1-I-1570).
 - 15. Ibidem, ff. 20-20 v.
 - 16. A.H.P.Z., Miguel Español III, 1571, ff. 122-122 v., (Zaragoza, 30-I-1571).
- 17. La revocación en *ibidem*, ff. 567 v.-568, (Zaragoza, 9-VI-1571). También en A.H.P.Z., Mateo Solórzano, 1571, ff. 267 v.-268, (Zaragoza, 9-VI-1571).
 - 18. A.H.P.Z., Francisco Sebastián, 1571, ff. 356-356 v., (Zaragoza, 18-VII-1571).
 - 19. A.H.P.T., Mateo Solórzano, 1574, ff. 66-67, (Zaragoza, 11-II-1574).
 - 20. Morte García, C., 1987 (I), pp. 192-193, doc. nº 91.
- 21. ABIZANDA BROTO, M., 1915, pp. 3-9. Sobre esta cuestión véase CRIADO MAINAR, J., 1992, pp. 6-10.
 - 22. Revisados en *ibidem*, pp. 33-39.
- 23. Para el que doró el retablo de San Benito de la catedral de la Seo de Zaragoza en 1554. Véase CRIADO MAINAR, J., 1987, 68-69, doc. nº 6.
 - 24. A.H.P.Z., Miguel Español III, 1568, ff. 623-625, (Zaragoza, 12-VI-1568).

Tras la muerte de Gracia García, nuestro artífice cumplió varias de sus disposiciones testamentarias (A.H.P.Z., Miguel Español III, 1569, ff. 378-378 v.) (Zaragoza, 2-IV-1569).

- 25. Morte García, C., 1987 (I), pp. 211-212, doc. nº 114.
- 26. A.P.S.P.Z., Libro III de Bautismos (1561-1568), f. 90, (Zaragoza, 21-X-1562).
- 27. Criado Mainar, J., 1996, p. 585, nota nº 2, y p. 588.
- 28. Ibidem, p. 581, nota nº 13.
- 29. Morte García, C., y Azpilicueta Olague, M., 1989, p. 43, nota nº 18.
- 30. MORTE GARCÍA, C., 1987 (I), p. 202, doc. nº 103 [capitulaciones de Francisco González y María López de Aguinaga], y pp. 202-203, doc. nº 104 [aprendizaje de Pedro González].
 - 31. A.P.S.P.Z., Libro de Obrería de 1552, s. f., (Zaragoza, 23-II y 19-IV-1552).
- 32. SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 46-47 doc. n° 37, y pp. 65-66, doc. n° 55; Hernansanz Merlo, Á., *et alii*, 1992, p. 170, doc. n° 40.

El estudio de la obra en CRIADO MAINAR, J., 1996, pp. 222-228.

- 33. SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 136, doc. nº 115.
- 34. Su estudio documental en CRIADO MAINAR, J., 1996, pp. 533-534.
- 35. Ibidem, pp. 763-765, doc. nº 51.

- 36. Por importe de 3.162 sueldos, que la viuda del maestro restituiría en tres plazos (A.H.P.Z., Agustín Casales, 1564, ff. 84-85 v.) (Zaragoza, 25-II-1564).
 - 37. Formalizándose una nueva capitulación inscrita en ibidem, ff. 86-89, (Zaragoza, 25-II-1564).
 - 38. Ibidem, f. 89 v., (Zaragoza, 25-II-1564).
- 39. Y también la comanda por importe de 6.200 sueldos que Hernando de Ávila y su compañero de profesión Miguel Castellano suscribieron como garantía. La comanda en *ibidem*, ff. 90-91 v., (Zaragoza, 25-II-1564); cancelada al margen del f. 90, a 30-VIII-1566.
 - 40. A.H.P.Z., Jerónimo de Arnedo, 1568, ff. 415-415 v., (Zaragoza, 22-IX-1568).
- 41. SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 146-147, doc. nº 127. A continuación, los cuatro artífices otorgaron conjuntamente un albarán de 2.000 sueldos a cuenta de la labor (CRIADO MAINAR, J., 1996, p. 576, nota nº 29).
- 42. TORRALBA SORIANO, F., 1969, pp. 435-442; HERNANSANZ MERLO, Á., et alii, 1992, p. 182, doc. nº 62.
- 43. MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989, pp. 58-59, doc. nº 5. Los pagos por esta obra se detallan en Criado Mainar, J., 1996, p. 589, nota nº 34.
 - 44. MORTE GARCÍA, C., 1988, pp. 233-234, doc. nº 176.

En 1575 Isabel de Vergara cobró cierta comanda de 780 sueldos que le había traspasado fray Juan Martínez, ministro de San Lamberto, el 12-II-1572 (A.H.P.Z., Miguel Villanueva, 1575, ff. 395 v.-397) (Zaragoza, 3-V-1575). El documento no expresa que la obligación económica guarde relación con el trabajo, si bien parece obvio.

- 45. MORTE GARCÍA, C., 1988, pp. 229-230, doc. nº 173.
- 46. Ibidem, pp. 221-222, doc. nº 161.
- 47. Mase Francisco. El primero del mes [octubre de 1571] murio mase Francisco, pintor. Recibio los sacramentos. Yzo testamento Mateo Solorzano. Enterrose en San Gil. Fianza mosen Domingo Madariaga (A.P.S.G.Z., Libro I de Difuntos (1563-1599), f. 209 v.).
- 48. Documento dado a conocer por MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989, p. 43, nota nº 18.
- 49. ... quando algun aprendiz entra a aprender oficio con algun pintor la parte del tienpo primera en que se comienza a aprender es dañosa para el maestro, porque le ocupa en dezir e mostrar las cosas tocantes al dicho oficio, e que la parte postrera del tienpo es muy probechosa y de que se a de aprovechar el maestro para se excusar de trabaxo de algunas cosas de su oficio, porque las suelen encomendar a los tales criados que ya an aprendido, y que vale tanto el año postrero de tres tanto como los dos primeros, y aun mas (ALONSO CORTES, N., 1922, pp. 43-45).

Una reflexión sobre este problema MARTÍN GONZÁLEZ, 1984, pp. 18-19.

- 50. A.H.P.T., Pedro Pérez, 1573, ff. 275 v.-276 v., (Tarazona, 30-V-1573).
- 51. Sobre la casuística de los contratos de obrería en el campo escultórico véasc SARRIÁ ABADÍA, F., et alii, 1989, pp. 100-101; y CRIADO MAINAR, J., 1996, pp. 26-29.
 - 52. Morte García, C., 1988, pp. 252-253, doc. nº 207.
 - 53. Ibidem, pp. 262-263, doc. nº 223.
 - 54. Ibidem, p. 266, doc. nº 230.
 - 55. A.H.P.Z., Miguel Español, 1584, ff. 1.663-1.665, (Zaragoza, 18-XI-1584).
 - 56. MORTE GARCÍA, C., 1988, p. 289, doc. nº 265.

- 57. Ibidem, p. 297, doc. nº 276.
- 58. El 19-V-1587 otorgaba una comanda de 144 sueldos a favor del jurista Marco Alonso de la Serna que se canceló al margen el 29-VII-1587 (A.H.P.Z., Mateo Solórzano menor, 1587, ff. 221-221 v.).
- 59. MORTE GARCÍA, C., 1988, p. 299, doc. nº 280, p. 303, doc. nº 289, y pp. 308-310, docs. núms. 298-301.
 - 60. Ibidem, pp. 305-306, doc. nº 293.
 - 61. Ibidem, pp. 303-304, doc. nº 291.
 - 62. Ibidem, p. 305, doc. nº 292.
 - 63. A.H.P.Z., Jerónimo Andres mayor, 1587, ff. 758-759, (Zaragoza, 7-VII-1587).
 - 64. Ibidem, f. 1.072, (Zaragoza, 26-IX-1587).
 - 65. A.H.P.Z., Jerónimo Andrés mayor, 1588, ff. 102 v.-103, (Zaragoza, 1-II-1588).
 - 66. A.H.P.T., Juan de Mezquita, 1581-1601, ff. 17 v.-18 v., (Tarazona, 11-XI-1588).
- 67. Al pie del acta notarial firmaron como testigos el mazonero Miguel de Zay y el pintor Cristóbal de Sola (*ibidem*, ff. 30-30 v.) (Tarazona, 18-VI-1590).
- 68. Su marido, el pergaminero Domingo Tarenque, se había enrolado en la milicia y falleció en Flandes en 1582 (A.H.P.Z., Juan Ollés, 1579-1582, ff. 116 v.-118) (Zaragoza, 9-V-1582).
 - 69. A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1590, ff. 544-545, (Tarazona, 2-XII-1590).
 - 70. A.H.P.T., Juan Sánchez, 1590-1592, ff. 35-37, (Tarazona, 11-I-1591).
- 71. A seis de febrero [1591] se desposaron y velaron Francisco Metelin, pintor, y Maria Garçia fechas las amonestaçiones de la yglesia. Fueron sus padrinos Joan de Varaiz, pintor, y la Metelina, su hermana (A.D.T., Fondo de San Miguel Arcángel de Tarazona, Quinque libri, t. II (1570-1603), f. 107).
 - 72. A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1592, ff. 263 v.-265 v., (Tarazona, 10-V-1592).
- 73. A onze [mayo de 1592] murio Maria Garçia, muger de Francisco Metelin, pintor, y reszibio todos los sacramentos. Enterrose con seis capellanes dentro de su capilla de Nuestra Señora. Dixeronsele en su nobena tres misas cantadas. Hizo testamento Pedro Perez de Alaba, notario (A.D.T., Fondo de San Miguel Arcángel de Tarazona, Quinque libri, t. II (1570-1603), f. 112).
- 74. [Al margen: Desposados. Velaronse en 24 de enero 1593]. A treinta de deziembre despose por palabras de presente con lizençia del vicario general a Francisco Metelin, pintor, y a Catelina Lezcano, fechas las amonestaçiones de la yglesia. Presentes por testigos Geronimo Murillo, sacristan, y Miguel Montañes Royo (ibidem, f. 115 v.).
 - 75. A.H.P.T., Juan Sánchez, 1594, ff. 118 v.-119 v., (Tarazona, 28-I-1594).
 - 76. ARRANZ ARRANZ, J., 1986, pp. 491-494, doc. nº 128.
 - 77. A.H.P.T., Juan Sánchez, 1594, ff. 138-138 v., (Tarazona, 9-II-1594).
 - 78. Ibidem, ff. 169 v.-170 v., (Tarazona, 6-III-1594).
- 79. *Ibidem*, ff. 181-182, (Tarazona, 12-III-1594). A continuación, el comprador suscribió una comanda por importe de 2.420 sueldos a favor de los vendedores, que no se cancelaría hasta el 1-VIII-1595 (*ibidem*, ff. 182-182 v.).
 - 80. A.H.P.T., Juan Sánchez, 1595, ff. 201 v.-203, (Tarazona, 3-V-1595).
 - 81. Ibidem, ff. 290 v.-292 v. y 292 v.-293, (Tarazona, 6-VII-1595).

- 82. A 24 [julio de 1595] murio Catelina Lezcano, muger de Francisco Metelin, pintor. Rescibio todos los sacramentos. Fue enterrada dentro de la yglesia con sus padres con 10 capellanes. Dixeronsele en su novena tres missas cantadas. [Añadido al margen: Hizo su testamento Juan Sanchez, notario] (A.D.T., Fondo de San Miguel Arcángel de Tarazona, Quinque libri, t. II (1570-1603), f. 123 v.).
- 83. [Al margen: Francisco Metelin]. Hago fe y berdadera relasçion yo, Pedro Ruiz Tarin, vicario perpetuo, qu[e] e desposado por palabras de presente conforme al Santo Concilio de Trento [entre líneas: manda] echas las diligençias a Françisco Metelin y Ana Lagasca. Fueron sus testigos el licenciado Montañana y Geronimo de Arbiol. Belaronse el mesmo dia, que se contaron 12 de febrero 1597 (A.D.T., Fondo de Santa María Magdalena de Tarazona, Quinque libri, t. II (1588-1652), f. 195 v.).
 - 84. A.H.P.T., Martín de Falces, 1597, ff. 28-31, (Tarazona, 17-I-1597).

Un año después nuestro pintor delegaba en su suegro el cobro ciertas sumas (A.H.P.T., Juan Sánchez, 1598, ff. 456 v.-457) (Tarazona, 8-VIII-1598).

- 85. A.D.T., Fondo de Santa María Magdalena de Tarazona, Quinque libri, t. II (1588-1652), f. 35 v., (Tarazona, 10-XII-1597).
 - 86. Ibidem, f. 211 v., (Tarazona, 13-IV-1616).
 - 87. Ibidem, f. 50, (Tarazona, 20-VI-1602).
- 88. *Ibidem*, f. 212 v., (Tarazona, 6-II-1617). Las capitulaciones matrimoniales en A.H.P.T., Jaime Bueno, 1618, s. f., (Tarazona, 10-I-1618).
- 89. A.D.T., Fondo de Santa María Magdalena de Tarazona, Quinque libri, t. II (1588-1652), f. 60, (Tarazona, 17-I-1606).
 - 90. Ibidem, f. 63, (Tarazona, 23-II-1607).
- 91. Ibidem, f. 210, (Tarazona, 4-XI-1624). Los capítulos matrimoniales en A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1624, s. f., (Tarazona, 12-IX-1624).
- 92. Francisco Metelín, pintor, vecino de la ciudad de Taracona, murio a 26 de febrero del año ut supra [1614]. Hizo testamento. Recibio los sacramentos. Esta enterrado en el ofrecedero, dentro de la yglesia (Archivo Parroquial de Santa María de Ólvega [A.P.S.M.O.], Libro de dinfuntos (1603-1751), f. 477 v.). Noticia dada a conocer por PENA GARCIA, M., 1982, vol. I, p. 276.
 - 93. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1616-1619, ff. 17 v.-19, (Tarazona, 11-VI-1617).
 - 94. A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1624, s. f., (Tarazona, 2-X-1624).

Mariana e Isabel ya habían maridado y Francisca lo haría días después de la desaparición de su madre; todas ellas habían recibido o iban a recibir su parte en la herencia a través de sus correspondientes capitulaciones matrimoniales, lo que justifica el trato de privilegio otorgado a Francisco Bernabé, que dos años después hacía testamento antes de entrar como religioso en un noviciado (A.H.P.T., Francisco Lamata, 1626, ff. 466 v.-468) (Tarazona, 11-XI-1626).

- 95. Ana La Gasca murio a diez y siete de octubre de 1624. Recibio todos los sacramentos. Fue sepultada en esta iglesia el mismo dia (A.D.T., Fondo de Santa María Magdalena de Tarazona, Quinque libri, t. II (1588-1652), f. 265).
- 96. Comparece como testigo el pintor Juan de Varáiz (A.H.P.T., Francisco Planillo, 1586-1587, ff. 174-174 v.) (Tarazona, 10-XI-1587).
- 97. El 27-VIII-1590 Jerónimo Vergara Anciso, pintor de Tarazona, figura como procurador de Francisco Metelín (A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1590, ff. 404-404 v. y 406). No obstante, el 25-IV-1594 nuestro artífice designaba procurador a un Jerónimo Vergara, cedacero, sin que sepamos si es la misma persona (A.H.P.T., Juan Sánchez, 1594, ff. 267 v.-268).

- 98. A.H.P.T., Francisco Planillo, 1590-1592, s. f., (Tarazona, 6-X-1592).
- 99. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1587-1589, ff. 9-9 v., (Tarazona, 11-I-1589).
- 100. A.H.P.T., Juan Sánchez, 1590-1592, ff. 82-83, (Tarazona, 6-III-1590).
- 101. A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1590, ff. 404-404 v. y 406, (Tarazona, 27-VIII-1590).
- 102. A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1591, ff. 243-243 v., (Tarazona, 5-V-1591).
- 103. ARRANZ ARRANZ, J., 1986, pp. 88-89, y pp. 306-307, doc. nº 18.
- 104. A.H.P.T., Pedro Muñoz, notario de Vera de Moncayo, 1602, ff. 143-146, (Vera de Moncayo, 17-III-1602).
 - 105. A.H.P.T., Francisco Planillo, 1606, ff. 570-575, (Tarazona, 3-XII-1606).
- 106. A.H.P.T., Juan de Mezquita, 1581-1601, ff. 17 v.-18 v., (Tarazona, 11-XI-1588); *ibidem*, ff. 30-30 v., (Tarazona, 18-VI-1590).
- 107. A.H.P.T., Juan Sánchez, 1597, ff. 106-107, (Tarazona, 20-II-1597). Documento cancelado al margen a 23-VIII-1599.
- 108. A.H.P.T., Martín de Falces, 1604-1607, ff. 13-14 v., (Tarazna, 27-1-1604). El plazo de siete años se computaría a partir del 1-V-1603.
 - 109. A.H.P.T., Juan Sánchez, 1594, f. 92 v., (Tarazona, 23-I-1594).
 - 110. Ibidem, ff. 191 v.-192, (Tarazona, 19-III-1594).
- 111. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1605, ff. 606-606 v., (Tarazona, 8-X-1605). A continuación Juan Pablo de Dicastillo y su mujer arrendaban al pintor una viña por tiempo de siete años con cargo a la operación anterior (*ibidem*, ff. 607-607 v.).
 - 112. A.H.P.T., Francisco Planillo, 1606, ff. 257-257 v., (Tarazona, 10-IV-1606).
- 113. A.H.P.T., Martín de Falces, 1609, s. f., (Tarazona, 25-II-1609). Documento cancelado al margen a 19-IV-1610.
- 114. A.H.P.T., Francisco Planillo, 1599, ff. 134 v.-135 v., (Tarazona, 3-X-1599). La compra se acompañó por una comanda de 1.600 sueldos a favor de los vendedores, el jurista Martín García y su mujer, Jerónima Lagasca, (*ibidem*, ff. 135 v.-136 v.) liquidada a 21-VIII-1607.
 - 115. A.H.P.T., Martín de Falces, 1602, ff. 100-101, (Tarazona, 7-XI-1602).
 - 116. A.H.P.T., Martín de Falces, 1604-1607, ff. 57-59 v., (Tarazona, 20-V-1605).
 - 117. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1608, f. 809, (Tarazona, 12-X-1608).
- 118. A.H.P.T., Juan Muñoz, notario de Vera de Moncayo, 1608-1609, ff. 4 v.-5, (Tarazona, 3-I-1609).
- 119. Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza [A.D.P.Z.], Fondo de Veruela, nº 166, fragmento de protocolo de Juan Pobar, notario de Tarazona, 1588, s. f., (Tarazona, 20-XII-1588).
- 120. Archivo Episcopal de Tarazona [A.E.T.], Caja nº 956, Visitas Pastorales 1582-1594, s. f., (Vera de Moncayo, 15-VII-1590).
 - 121. Ibidem, s. f., (Grisel, [6]-X-1586).
 - 122. Ibidem, s. f., (Grisel, 3-X-1593).
 - 123. Ibidem, s. f., (Tórtoles, 1-X-1586).
 - 124. Ibidem, s. f., (Tórtoles, 4-IX-1594).
 - 125. Véase Arrúe Ugarte, B. [dir.], 1990, pp. 321-323 y fig. de la p. 298.

- 126. ARRANZ ARRANZ, J., 1986, pp. 269-272, y pp. 491-494, doc. nº 128.
- 127. La designación de tasador en PEÑA GARCÍA, M., 1982, vol. 1, pp. 275-276.
- 128. A.H.P.T., Francisco Planillo, 1601, ff. 36 v.- 37 v., (Tarazona, 21-I-1601).
- 129. Con posible colaboración de los escultores Pedro González de San Pedro o Pedro de Argüello (RAMIREZ MARTÍNEZ, J. M., 1993, p. 213). Véase también MOYA VALGAÑÓN, J. G. [coord.], 1985, p. 221 y lám. 188.
 - 130. Noticia citada por PEÑA GARCÍA, M., 1982, vol. I, p. 276.
 - 131. A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1596, ff. 731 v.-732, (Tarazona, 3-XI-1596).
 - 132. Ibidem, f. 827, (Tarazona, 9-XII-1596).
 - 133. A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1597, f. 146, (Tarazona, 24-II-1597).
 - 134. Ibidem, ff. 425 v. y foliación deteriorada, (Tarazona, 18-VII y 10-XI-1597).
 - 135. Ibidem, foliación deteriorada, (Tarazona, 6-XII-1597).
- 136. Archivo del Convento de Anta Ana de Tarazona [A.C.S.A.T.], Libro del cabreo viejo del monasterio de Santa Ana, en concreto el apartado titulado: Memoria de lo que a costado y se ha gastado en el sitio y fabrica deste monesterio de señora Santa Anna de carmelitas descalças de la çiudad de Taraçona que a hecho el ilustrisimo señor don fray Diego de Yepes, obispo de dicha çiudad y obispado, la qual fabrica se començo a 5 de março del año de 1601 y a 26 de julio de 1603 se passaron a el las monjas, y dixo su señoria la missa que fue la primera. Documento s. f. en el que la mayoría de los asientos carecen de fecha propia.
- 137. ARRÚE UGARTE, B. [dir.], 1990, pp. 237-240, donde también se da noticia de los primitivos retablos.
- 138. CRIADO MAINAR, J., 2001, pp. 186-187. Debe descartarse, pues, la tradicional atribución de la máquina a los bilbilitanos Pedro Martínez el Viejo y Jaime Viñola (ÁLVARO ZAMORA, Mª I., y BORRÁS GUALIS, G. M., 1981, pp. 23-24) o a su círculo (MORTE GARCÍA, C., 1982, p. 181, nota nº 181).
 - 139. ÁLVARO ZAMORA, Mª I., y BORRÁS GUALIS, G. M., 1981, pp. 23-24.
 - 140. ARRANZ ARRANZ, J., 1986, p. 88.
- 141. *Ibidem.* Aunque el autor ofrece la fecha de agosto de 1613 para el contrato de la policromía, debe tratarse de una errata por 1603, pues el albarán que incorpora en el apéndice documental está fechado en 1609.
 - 142. Ibidem, pp. 306-307, doc. nº 18.



Francisco Metelín
en el taller
de Rolan Moys

Para entender la obra pictórica de Francisco Metelín el Joven resulta imprescindible efectuar antes una aproximación al contexto artístico en el que se desarrolló su formación. Ya hemos visto que asimiló los rudimentos del oficio en el hogar familiar, junto a su padre, y también que su paso por el obrador de escultura de Juan Rigalte (act. 1560-1603, +1603) a partir de enero de 1573 fue con probabilidad efímero y quizás no se prolongó más allá del mes de mayo de ese mismo año, cuando se documenta su presencia junto a Juan de Varáiz (doc. 1565-1612, +1619) en la ciudad del Queiles.

Si realmente llegó a permanecer algún tiempo en casa de este modesto pintor turiasonense es un hecho irrelevante que en poco o en nada afectaría a su educación artística. Por otra parte, es muy poco lo que todavía sabemos del pintor Felices de Cáceres! (doc. 1568-1592), a cuyo servicio ingresó Francisco Metelín en octubre de 1578 para un lapso temporal de doce meses, y no estamos en condiciones de valorar la hipotética influencia de este maestro en el autor del retablo titular de la parroquia de Grisel.

Mayor trascendencia reviste la noticia que sitúa a nuestro artífice en febrero de 1580 y para los siguientes tres años como obrero u oficial del pintor de Bruselas Rolan Moys (doc. 1571-1592, +1592), cabeza de un importantísimo taller del que salieron algunas de las creaciones más imitadas y de mayor éxito en los años finales del siglo XVI y los primeros del siguiente. Por este obrador pasaron artistas tan interesantes como Antón Galcerán (doc. 1582-1616) —que coincidió allí con Francisco Metelín— y al que aparecen asociados otros igualmente significativos para la pintura aragonesa del momento, tales como el también flamenco Daniel Martínez² (doc. 1581-1636).

Parte de sus modelos figurativos y algunas composiciones presentes en la obra de Francisco Metelín no pueden explicarse sin esa estancia por fortuna bien documentada en el taller que este maestro flamenco instaló en la capital aragonesa en 1571 y que compartió con su compatriota Paulo Scheppers (doc. 1566-1575, +1577) hasta la muerte de éste. Además, este hecho justifica o, al menos, ayuda a entender la existencia en Tarazona de algunas pinturas de caballete a las que más adelante nos referiremos.

En las páginas que siguen efectuaremos una aproximación a las creaciones con mayor fortuna de Moys y Scheppers, confrontándolas con las versiones que de ellas hicieron sus discípulos y seguidores para así arropar el uso que nuestro artista hizo de este mismo repertorio.



14. Retablo de la Asunción de La Oliva. Tabla central.



15. Retablo de la Asunción y Coronación de la Virgen de la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante. Tabla central.

El taller de Rolan Moys

La llegada a tierras aragonesas de Rolan Moys y Paulo Scheppers está vinculada al viaje que Martín de Gurrea y Aragón (1526-1581), IV duque de Villahermosa y VI conde de Ribagorza, efectuó por Inglaterra, Italia y los Países Bajos entre los años 1554 y 1559 en el séquito del príncipe Felipe con el propósito de recuperar el ducado.³ Al parecer, el noble aragonés regresó con una buena colección de obras de arte –en la que figuraban ya algunos retratos– que acomodaría en sus residencias de Pedrola y Zaragoza, y en su casa de recreo de Bonavía. También se hizo acompañar de tres pintores: un cierto Guillaume Leon de quien nada sabemos y que solo se menciona en una oportunidad,⁴ y los ya referidos Rolan Moys y Paulo Scheppers. Los dos últimos debieron permanecer a su servicio a lo largo de la década de 1560, afincados durante la mayor parte de ese tiempo en Pedrola. Finalmente, en el otoño de 1571 ambos fijarían su domicilio definitivo en la capital aragonesa.

Según refiere Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables*, Paulo Scheppers fue seguidor de Tiziano en Venecia, donde tuvo ocasión de copiar en pequeño formato algunas de las poesías o cuadros mitológicos que este gran pintor había ejecutado para Felipe II y que más tarde trasladaría para don Martín. Fue asimismo *muy abundante en sus historias* y sobresalió por su dominio de la *manera flamenca* –sus pinturas exhibían una *manera delgada y muy gentil*, es decir, minuciosa y exquisita, típica de esa escuela– que le permitiría realizar una notable versión de cierto *Ecce Homo* de Luis de Morales llegada por entonces a Zaragoza.⁵ Las apreciaciones del tratadista parecen, en general, bastante ajustadas: no estamos en condiciones de corroborar las habilidades de Scheppers como pintor de mitologías, pues las obras de esa naturaleza que hizo para el duque se han perdido o, cuanto menos, no han sido identificadas hasta ahora,⁶ pero todo indica que como pintor religioso alcanzó un nivel muy notable.

No se ha podido confirmar el paso del artista por Venecia, pero sí su estancia en Nápoles, donde en 1566 llevó a cabo la maltratada decoración mural de la iglesia de los Santos Severino y Sossio.⁷ A él podría referirse, pues, el cardenal Granvela cuando en ese mismo año escribió desde Roma al duque de Villahermosa expresándole que *el pintor de vuestra señoría trabaja y se comporta con toda modestia y estudia.*⁸

Es probable que en su regreso lo acompañara el pintor romano Silvestro Estanmolin, activo en la capital aragonesa entre 1577 y 1608 y, sin duda, algo más joven que él. Cuando murió, el pintor flamenco estaba casado con una hermana de aquél, llamada Catalina; Silvestro actuaría como tutor de las tres hijas de Paulo Scheppers y Catalina Estanmolin, y representó los intereses de su hermana cuando ésta enviudó. También tenemos constancia de que copió o reinterpretó algunas de las creaciones de su cuñado, lo que demuestra que tuvo acceso a sus materiales de trabajo.

Respecto a Rolan Moys, el tratadista subraya sus extraordinarias dotes para el retrato, razón última de su venida, dado que el duque deseaba elaborar una galería dinástica a la manera de las que había visto en sus desplazamientos y durante sus estancias en la corte.¹¹ La crítica considera que Moys es el autor de las piezas más importantes de la galería de retratos de los Villahermosa. Además, destacó como pintor de asuntos religiosos, aunque

resulte harto problemático diferenciar su mano de la de Scheppers. Más allá de esta cuestión, el retablo mayor (1590-1591) del monasterio cisterciense de Fitero, ¹² su último gran trabajo, pone en evidencia que también debió viajar a Italia. Es justamente esta última faceta, la de la pintura religiosa, la que aquí nos interesa.

El primer compromiso de Moys y Scheppers ajeno al duque de Villahermosa es la contratación en diciembre de 1571 del retablo mayor del monasterio cisterciense de La Oliva [fig. 8], un proyecto muy costoso, valorado en 3.000 ducados, y que debían completar en tres años y medio pues se estipuló que se asentaría para la festividad de Nuestra Señora de septiembre de 1575. El propio duque avaló a los garantes de los pintores. Hen el verano de 1572 encomendaron al escultor Juan Rigalte la confección de la arquitectura lígnea y los relieves de la parte baja, cediéndole para tal fin unas estancias de la vivienda que habían alquilado en la calle Santa Cruz. 15

Rigalte efectuó un trabajo muy notable en la máquina que no desdice del que realizaron los pintores, tal y como demuestran las puertas bajas con los apóstoles *San Pedro* y *San Pablo* [figs. 42 b y 43 b] o los relieves de la pasión insertos en el banco. En 1574 presentó un requerimiento a Moys y Scheppers para que recibieran algunos elementos de la mazonería; la parecer, el monasterio de La Oliva tenía problemas para sufragar la obra y ésta había quedado en suspenso. La siguiente noticia es de 1579, momento en el que muerto ya Scheppers su compañero comparecía ante la comunidad de La Oliva comprometiéndose a completar la empresa en solitario. 17

En 1582 fray Miguel de Chavarri, monje de la casa, visitaba el obrador de Rolan Moys, donde aún se guardaba parte del retablo –el resto estaba ya en el monasterio–, dañado por el hundimiento de un techo, expresándose que Moys había sido auxiliado en los reparos por Antón Galcerán y Francisco Metelín. Pasaron otros dos años hasta que en 1584 el maestro de Bruselas cobró otros 200 ducados a cuenta de la obra, momento en que se ajustó con Rigalte para que suministrara los elementos arquitectónicos que faltaban. El mueble se concluiría en 1587, fecha que figura hasta tres veces en el coronamiento, pero su instalación en la iglesia monástica se dilató hasta 1589. El mueble se concluiría en la iglesia monástica se dilató hasta 1589.

Al margen de tan accidentada historia, lo que verdaderamente interesa aquí es la novedad que suponen las pinturas incluidas en este conjunto, hoy en la iglesia de San Pedro de Tafalla. Lo presiden en el cuerpo tres inmensos tableros con la Asunción de Nuestra Señora como advocación principal [fig. 14], la Epifanía en el lado del Evangelio [fig. 16] y el Nacimiento y adoración de los pastores en el de la Epístola [fig. 18]. En la parte alta, dando forma a un complejo ático muy desarrollado, una Coronación de la Virgen de formato oval [fig. 20] entre San Bernardo y San Benito arrodillados, que ocupan los compartimentos laterales entre cuatro esculturas de bulto redondo que rematan las grandes columnas del cuerpo y representan alegorías morales, de estilo diferente al de los bellos relieves de la zona baja de la máquina.

Como ya dijimos, no resulta fácil deslindar lo que ambos artistas realizaron en el retablo. La crítica ha tendido a subrayar la contribución de Moys, bien conocido a través de creaciones posteriores, en detrimento de Scheppers. Así, Diego Angulo destacaba la uni-



16. Retablo de la Asunción de La Oliva. Adoración de los Magos.



17. Adoración de los Magos. Museo de Zaragoza.



18. Retablo de la Asunción de La Oliva. Nacimiento y adoración de los pastores.



19. Nacimiento y adoración de los pastores. Museo de Zaragoza.

formidad de las tres pinturas del cuerpo y era partidario de asignarlas a una sola mano que había de ser la de Moys; más dudas le suscitaban las tablas del ático, de menor calidad, y que en caso de corresponder a Scheppers harían de él, en su opinión, un discípulo poco aventajado del maestro de Bruselas.²¹ Apoyándose en las apreciaciones de Jusepe Martínez, José Camón concedía la autoría de las tablas del cuerpo a Scheppers, para él uno de los pintores más destacados de la España de la época, mientras que la pintura más dura de las del ático seguiría el estilo de los retratos de Moys.²² Rogelio Buendía, no sin antes subrayar los problemas existentes para deslindar la personalidad de ambos artífices, regresa a la tesis de Diego Angulo otorgando las pinturas principales a Moys y las del ático a Scheppers.²³

Más recientemente, Carmen Morte volvía a incidir en el papel preponderante de Rolan Moys en el retablo de La Oliva, que habría centrado su intervención en las tablas del cuerpo. Respecto a las pinturas del ático, advierte coincidencias de estilo con el retablo mayor de Longares²⁴ (contratado en 1586), obra documentada de Silvestro Estanmolin, el cuñado



20. Retablo de la Asunción de La Oliva. Coronación de la Virgen.

de Paulo Scheppers, y minimiza la participación en ellas de Francisco Metelín y Antón Galcerán.²⁵

Hace algunos años Fernando Benito publicó una exquisita tabla de la colección Orts-Bosch de Valencia que representa a la Virgen del Pilar entre Santiago apóstol y un donante de la Compañía de Jesús, firmada y datada por Paulo Scheppers en 1575²⁶ de la que también se conoce un dibujo preparatorio.²⁷ A partir de ella, el profesor Benito atribuye a Scheppers los tableros laterales de La Oliva, que considera de factura más cuidada, mientras propone que el central, de ejecución menos apurada, pudo ser comenzado por Scheppers y concluido tras su muerte por Moys. Por último, en las tablas del ático, en las que resulta evidente un tratamiento más duro y sumario, propone la colaboración de Antón Galcerán y Francisco Metelín.²⁸

No entraremos en más consideraciones de autoría, dado que nuestro propósito es poner de relieve el gran impacto que estas tablas y otras más debidas a Rolan Moys y Paulo Scheppers, entre las que no hay que olvidar las que el pintor de Bruselas hizo en los años finales de su carrera para el ya mencionado retablo mayor de Fitero, iban a ejercer en el arte aragonés del último cuarto del siglo XVI y de los primeros años del siguiente, cuestión que ha sido abordada ya en distintas oportunidades.²⁹

El propio Moys y otros artistas de su círculo no tuvieron inconveniente en reutilizar modelos desarrollados en la década de los setenta para La Oliva con mayor o menor grado de fidelidad y, de hecho, se conocen versiones posteriores de sus tres pinturas principales, empezando por la titular, de la que conservamos un bello dibujo preparatorio.³⁰

La monumental Virgen asunta de La Oliva [fig. 14] se transformará en una Virgen coronada por la Santísima Trinidad en presencia de santos y donantes en el retablo de la capilla que Luis Enríquez Cervantes de Navarra instituyó en el antiguo convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante [fig. 15], obra que se considera autógrafa del artista de Bruselas pero que, en realidad, debe corresponder a un seguidor.³¹ En el ático del retablo de la Virgen del Rosario de Romanos, que la viuda de Moys traspasaba a Jaime Casanova (doc. 1578-1596) en febrero de 1593, se efectúa una interpretación bastante literal de la propuesta original.³² Por último, Francisco Metelín plasmó sendas variaciones del tema en los retablos del Rosario (1588-1590) de Vera de Moncayo [fig. 33] y la Asunción (ha. 1591-1593) de Grisel [figs. 10, 39, 5 a, 6 a y 7 a, 40 a y 41 a] –la segunda de calidad bastante superior—, muy sintéticas por imposición del formato estrecho y vertical de los soportes.³³

Moys repetiría la Adoración de los magos de La Oliva [fig. 16] en dos ocasiones: en uno de los dos compartimentos de mayor tamaño alojados en el primer piso del retablo de Fitero y en una tabla de considerable formato del Museo de Zaragoza [fig. 17] que procede del convento de Santo Domingo de la misma ciudad, donde debía servir como retablo funerario (1589-1592) en la capilla del propio pintor.³⁴ Sin embargo, la única versión conocida del Nacimiento y adoración de los pastores de La Oliva [fig. 18] se debe a Silvestro Estanmolin y está incluida en el cuerpo del retablo titular de la parroquia de la Asunción de Longares.³⁵

Más fortuna tuvo el *Nacimiento y adoración de los pastores* que Moys pintó en Fitero, haciendo pareja con la *Epifanía*, que cuenta con numerosas copias sobre tabla y sobre lienzo. El ejemplar sobre tabla del Museo de Zaragoza³⁶ [fig. 19] se debe según Diego Angulo³⁷ y Carmen Morte³⁸ a Moys mientras que Fernando Benito lo asigna a Scheppers.³⁹ Una versión también sobre madera y de excelente calidad, pertenece a una colección privada de Barcelona.⁴⁰ Otras dos más se encuentran en Tarazona y su entorno: la primera forma parte de la predela del ya citado retablo del Rosario de Vera de Moncayo [fig. 27] y es obra muy modesta de Francisco Metelín; la segunda, más notable y sobre lienzo, pertenece a la catedral de Tarazona pero, al parecer, es copia del siglo XIX.⁴¹ Uno de los paneles del cuerpo del retablo de la Virgen del Rosario de Romanos mantiene los elementos básicos de la composición a pesar del cambio a un encuadre apaisado.

Para finalizar, la Coronación de la Virgen de La Oliva [fig. 20] constituye el punto de partida de la tabla de idéntico tema incorporada al ático del retablo de la Virgen del Rosario de Vera de Moncayo [fig. 34 a], que en sentido estricto no puede considerarse como una réplica de la pintura Navarra, y también de la parte alta del retablo que preside la capilla funeraria del prior Luis Enríquez Cervantes de Navarra en la iglesia de la Victoria de Cascante [fig. 15].

La estela del Ecce Homo de Nuestra Señora del Pilar

Existen otras obras vinculadas a la producción de Rolan Moys y Paulo Scheppers que también fueron objeto de imitación por sus discípulos o seguidores. Sobresale entre ellas el soberbio *Ecce Homo* de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, atribuido en ocasiones al pintor panormitano Francesco Potenzano a partir de una nota excesivamente genérica de Valentín Carderera en el prólogo a su edición de los *Discursos practicables* de Jusepe Martínez, del año 1866, ⁴² pero que hoy se asocia de modo mucho más convincente a la producción de los pintores del duque de Villahermosa.

La manera delgada y muy gentil a la que alude el tratadista aragonés del siglo XVII y que caracteriza la forma de trabajar de nuestros pintores, expertos consumados en la práctica de un arte de muy cerca, 43 era idónea para la ejecución de obras que, como la que ahora nos ocupa, podían llegar a suscitar una fuerte emoción religiosa. Tales creaciones encajaban perfectamente en el tipo de devoción promovido por la Iglesia de la Contrarreforma, en la que recuperaba todo su sentido la representación de motivos extraídos de la infancia y la pasión de Cristo, tan frecuentes en la fase final del Gótico y tratados antes como imágenes mentales que reales y dotadas de espacio mensurable.44

En este contexto consideramos importante señalar que Rolan Moys hizo en 1584 un retablo de la *Coronación de Jesucristo* para el mismísimo Felipe II, no identificado hasta ahora, ⁴⁵ y por el que su tesorero le satisfizo la nada despreciable suma de 100 ducados –doc. n° 2–. Cabe imaginar que esta obra perdida compartiera muchas características con la exquisita tabla de Nuestra Señora del Pilar que Carmen Morte data en la década de 1570 ⁴⁶ y otorga, si bien con reservas, a Rolan Moys. Sin embargo, Fernando Benito la considera con seguridad de Paulo Scheppers y sitúa su ejecución hacia 1570, con anterioridad a la contratación del retablo de La Oliva. ⁴⁷

Fuera quien fuera su autor, lo cierto es que se copiaría en varias oportunidades. ⁴⁸ Entre las versiones identificadas sobresalen las del Museo de Zaragoza [fig. 21], procedente del convento de trinitarios calzados de San Lamberto de esa ciudad, ⁴⁹ y el Ayuntamiento de Tarazona⁵⁰ [fig. 22]. Ejecutadas sobre lienzo, las dos presentan unas dimensiones casi idénticas⁵¹ así como unas mismas características, pudiéndose fechar con bastante seguridad en los últimos años del siglo XVI. La buena calidad de la tela turiasonense desaconseja su atribución a Francisco Metelín, pero bien pudiera ser una de esas pinturas sobre lienzo y tabla que trajo a la ciudad del Queiles cuando se instaló a finales de 1588, mencionadas en sus

capitulaciones matrimoniales con María García y tasadas en la considerable suma de 4.000 sueldos con las que, sin duda, luego comerciaría.

La versión de la parroquia de San Pedro de la localidad zaragozana de Zuera presenta algunos cambios, siendo el más significativo la supresión de los tres personajes –dos judíos airados en la parte izquierda y un niño en la derecha– que en las anteriores ocupan la zona baja, de espaldas al espectador y en primerísimo plano, contemplando a Cristo, Pilatos y el sayón que coloca el manto al Redentor. Además, la figura del alto funcionario romano ha sido recortada por la derecha y el manto de Jesús es de una intensa tonalidad roja cuando las demás lo llevan blanco. La composición se resiente por la desaparición de estos personajes y, además, la ejecución resulta algo más seca y abocetada que en los ejemplares de Zaragoza y Tarazona, evidenciando su realización por manos menos hábiles. También se advierten pequeñas variaciones en el tratamiento de la indumentaria.

Un segundo grupo de pinturas, menos conocido que el anterior, reproduce una variante iconográfica más simple de *Ecce Homo* pero, a la vez, mucho más próxima a alguna de las versiones del tema salidas del pincel de Luis de Morales, tales como el tríptico que el pintor realizó para San Juan de Ribera, ahora en el Museo de Cádiz, que incorpora en una puerta lateral el retrato orante del futuro patriarca de Antioquía y arzobispo de Valencia cuando todavía era obispo de Badajoz⁵² (1562-1568).

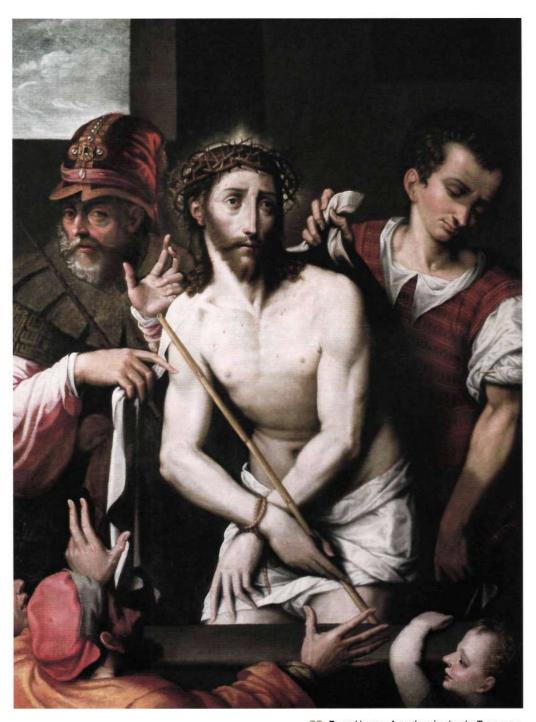
Las pinturas aragonesas representan a Cristo hasta la altura de la cadera o de los muslos, mientras que la de Morales establece el corte al nivel de la cintura, pero todas adoptan idéntica visión de tres cuartos con la cabeza vencida hacia el hombro derecho y las manos atadas al lado contrario, sosteniendo delicadamente la caña que reemplaza al simbólico cetro real, y con capa de púrpura anudada sobre el hombro izquierdo. Mientras que la tabla del artista extremeño muestra a Cristo con los ojos cerrados, las aragonesas lanzan una mirada melancólica al espectador.

Arturo Ansón ha estudiado en fecha reciente la más interesante de todas ellas, realizada sobre lienzo y conservada en el convento de San Jorge de Tauste [fig. 23]. Tras constatar sus incuestionables coincidencias figurativas con la tabla de la basílica del Pilar, la atribuye al pintor flamenco Daniel Martínez, de quien sabemos mantuvo contactos con Rolan Moys y que, además, entre los últimos años del siglo XVI y los primeros del siguiente residió en Ejea de los Caballeros y trabajó para la comarca de las Cinco Villas.⁵³ También le asigna un retablo de la parroquia de Sádaba, presidido por una segunda versión del modelo que nos ocupa, asimismo sobre lienzo y aún más próxima a Luis de Morales.⁵⁴

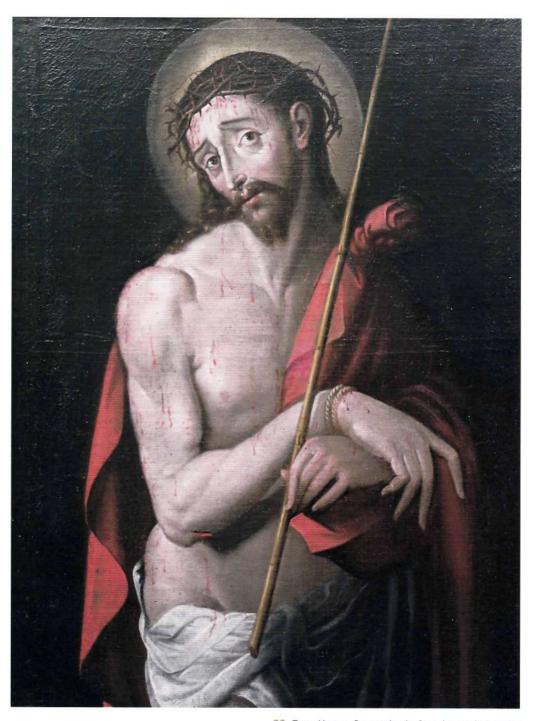
La tercera variación pertenece al Ayuntamiento de Tarazona⁵⁵ [fig. 24]. Es de tamaño algo mayor –131 x 99 cm., frente a los 99,5 x 73,5 del cuadro taustano– e incluye la figura de un sayón en segundo término, casi en penumbra, que sostiene la figura de Cristo mientras retira el amplio cortinaje de color verde que lo encuadra. La pintura turiasonense es menos luminosa que la de Tauste y su modelado algo más sumario; muestra ligeras diferencias en el trazado de las cejas, que aquí resultan más rotundas, y en la forma de la barbilla, más redondeada. A pesar de ello, es una obra notable que, como el lienzo que repro-



21. Ecce Homo. Museo de Zaragoza.



22. Ecce Homo. Ayuntamiento de Tarazona.



23. Ecce Homo. Convento de San Jorge de Tauste.



24. Ecce Homo. Ayuntamiento de Tarazona.

duce el modelo de Nuestra Señora del Pilar, debió llegar a la ciudad en el equipaje de Francisco Metelín.

En nuestra opinión, estas tres pinturas de Tauste, Sádaba y Tarazona han de constituir réplicas de un original perdido, quizás la célebre pintura en la que, según la tradición recogida por Jusepe Martínez, Paolo Scheppers habría reinterpretado un *Ecce Homo* de Luis de Morales llegado a Zaragoza.

Las dos variantes compositivas del tema del *Ecce Homo* asociadas a la producción de Rolan Moys y Paulo Scheppers con todas sus réplicas –las más notables, sin duda, ejecutadas en sus talleres– reflejan bien la respuesta de algunos de los mejores pintores hispanos a la gran demanda de este tipo de pinturas devocionales que existía en el último tercio del siglo XVI –en realidad, desde finales del siglo XV–. La imposibilidad de innovar constantemente llevó a artistas tan reputados como el citado Luis de Morales, el valenciano Juan de Juanes⁵⁶ o los pintores del duque de Villahermosa –y sus seguidores– a repetir una y otra vez el mismo modelo con variantes mínimas para atender a una clientela siempre dispuesta a reconocer la calidad formal, pero mucho más interesada por la eficacia que por la novedad.



- 1. A quien Jusepe Martínez hace discípulo del italiano Tomás Peliguet (MARTÍNEZ, J., 1866, p. 147). Aún no se han deslindado las personalidades de este pintor y de su hijo homónimo (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., y CRIADO MAINAR, J., 1999, pp. 112-114).
 - 2. Sobre este pintor véase MORTE GARCÍA, C., 1999 (II), pp. 73-80.
 - 3. MÉLIDA, J. R., 1903, pp. LXVI-LXXXI, espec. pp. LXXIX-LXXXI.
- 4. Citado en 1574, en una relación de lo que debe satisfacerse a los servidores del duque don Martín. Aunque con fecha equivocada (1581), dio a conocer el documento ABIZANDA BROTO, M., 1932, p. 69. Véase ahora MORTE GARCÍA, C., 1999 (I), p. 450, nota nº 20.
 - 5. Martínez, J., 1866, pp. 136-137.
- 6. Se registra un número significativo de ellas en el inventario de bienes muebles y alhajas efectuado en septiembre de 1581 tras la muerte de María de Pomar, segunda esposa de don Martín, cuyo óbito había tenido lugar poco antes, en abril de 1581. Véase ABIZANDA BROTO, M., 1932, pp. 79-80.
 - 7. Abbate, F., 2001, p. 153.
- 8. MORTE GARCÍA, C., 1999 (I), p. 450, nota nº 19. Citando material inédito facilitado por Fernando Bouza.
 - 9. Ibidem, p. 451, nota nº 21.
- 10. Un tríptico presidido por la Virgen del Pilar entre Santiago y San Francisco en colección privada madrileña, firmado y fechado por Estanmolin en 1579 (MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), pp. 83-

- 89), se fundamenta en una pintura de la colección Orts-Bosch de Valencia, firmada y fechada por Scheppers en 1575, tal y como hace notar BENITO DOMÉNECH, F., 1991, pp. 472-473.
 - 11. MARTINEZ, J., 1866, p. 137.
- 12. CASTRO, J. R., 1941, pp. 15-16 y 22-26 [capitulación]. Nuevas precisiones documentales en Fernández Gracia, R., 1981, pp. 59-68. El estudio del retablo en Fernández Gracia, R., 1997, pp. 44-49.
 - 13. CASTRO, J. R., 1941, pp. 14-15 y 18-21 [capitulación].
- 14. MORTE GARCÍA, C., 1988, p. 223, doc. nº 163. Dos meses después recibieron 200 ducados en pago del primer plazo del trabajo (*ibidem*, p. 224, doc. nº 166).
- 15. *Ibidem*, pp. 226-229, docs. núms. 171 y 172. Para los pagos efectuados a Juan Rigalte véase también CRIADO MAINAR, J., 1996, p. 591, nota nº 46.
 - 16. MORTE GARCÍA, C., 1988, pp. 241-242, doc. nº 187.
 - 17. Castro, J. R., 1941, p. 15, nota nº 6.
 - 18. MORTE GARCÍA, C., 1988, p. 266, doc. nº 230.
 - 19. Ibidem, pp. 276-277, docs. núms. 246 y 247.
 - 20. Ibidem, p. 186, nota nº 9.
 - 21. Angulo Íniguez, D., 1947, pp. 163-170; y Angulo Íniguez, D., 1954, pp. 327-328.
 - 22. CAMÓN AZNAR, J., 1970, pp. 306-309.
 - 23. Buendía, R., 1980, pp. 281-282.
- 24. Sala Valdés, M. de la, 1936, p. 10; Ruiz Domingo, A., 1981, p. 54, doc. n° 20; Canellas López, Á., 1984, p. 62, docs. núms. 612, 619, 623 y 624, p. 65, doc. n° 673, p. 68, doc. n° 733, p. 78, doc. n° 949, p. 88, doc. n° 1.134, p. 89, doc. n° 1.153, p. 92, doc. n° 1.214, p. 98, doc. n° 1.328, p. 101, doc. n° 1.393, y p. 104, doc. n° 1.453; San Vicente Pino, Á., 1991, pp. 401-402, doc. n° 318.
 - 25. MORTE, C., 1988, pp. 186-187.
- 26. BENITO DOMÉNECH, F., 1991, pp. 464-466, y fig. n° 2. Una buena reproducción en color de la tabla en BUESA CONDE, D. [comis.], 1996, fig. de la p. 49.
 - 27. Reproducido en *ibidem*, fig. de la p. 50.
 - 28. BENITO DOMENECH, F., 1991, pp. 467-468.
- 29. Fundamentalmente en Morte García, C., 1989, pp. 121-123; Benito Doménech, F., 1991, pp. 459-476; v Morte García, C., 1990 (I), pp. 159-189.
 - 30. Espinós Díaz, A., 1975, pp. 411-442.
- 31. En octubre de 1593 la viuda de Rolan Moys delegaba en Domingo Bique, vecino de Cascante, el cobro de ciertas sumas (MORTE GARCÍA, C., 1988, p. 188, p. 201, fig. 20, y p. 356, doc. n° 374). Sin embargo, la fundación de nuestra capilla no tuvo lugar hasta mayo de 1593 (TARIFA CASTILLA, Mª J., 2005, p. 350, y p. 362, nota n° 209), fecha anotada también sobre el arco de ingreso al recinto, mientras que el pintor de Bruselas había fallecido el 18-XI-1592.

A pesar de que sigue al pie de la letra las soluciones compositivas de Moys, la tabla titular no exhibe el meticuloso acabado de las obras autógrafas del pintor de Bruselas, reemplazado aquí por una pincelada más suelta y un colorido menos vibrante.

32. MORTE GARCÍA, 1988, p. 188, p. 202, fig. 21 b, y pp. 348-349, doc. nº 366. Ya advirtió la relación Angulo Íniguez, D., 1954, p. 333.

- 33. Mencionadas por MORTE GARCÍA, C., 1989, p. 121, nota nº 2.
- 34. N.I.G. 9.434. Véase MORTE GARCÍA, 1990 (II), pp. 70-72, y p. 73, fig. nº 91.
- 35. Morte García, 1988, p. 200, fig. 19 b.
- 36. N.I.G. 10.102.
- 37. ANGULO ÍNIGUEZ, D., 1954, p. 333. Plantea la posibilidad de que pueda tratarse de una obra de taller.
 - 38. MORTE GARCÍA, C., 1986, pp. 54-55, cat. nº 6; MORTE GARCÍA, 1990 (I), pp. 187-189, cat. nº 38.
- 39. BENITO DOMÉNECH, F., 1991, p. 470. Considera esta versión del Museo de Zaragoza como la de más calidad de todas las conocidas y también la más cercana a las tablas laterales del retablo de La Oliva.
 - 40. BUENDÍA, R., 1980, p. 282. Reproducida en Díaz Padrón, M., 1989, p. 8, fig. nº 1.
 - 41. Según se apreció tras su restauración (MORTE GARCÍA, C., 1990 (I), p. 188, fig. nº 175).
 - 42. MARTÍNEZ, J., 1866, p. 19, nota nº 1.
- 43. Según la conocida definición que Francisco Pachecho aplicó a las obras de Luis de Morales en su Arte de la pintura (PACHECO, F., 1990, p. 418). Sobre este particular, véase MARIAS, F., 1992, pp. 4 y siguientes.
 - 44. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., 1987, pp. 198-199.
- 45. En la predela del retablo del Rosario de Romanos, iniciado por Rolan Moys y concluido por Jaime Casanova, se incluye una tabla del mismo tema que bien pudiera reflejar la composición de la ejecutada algunos años antes para el monarca.
 - 46. Ibidem, p. 224.
 - 47. BENITO DOMÉNECH, F., 1991, pp. 468-470.
- 48. En MORTE GARCÍA, C., 1989, p. 122, nota nº 2, se mencionan réplicas de la pintura pilarista en el Museo de Zaragoza, Zuera, Tarazona y Albarracín -ésta última no hemos podido estudiarla-.
- 49. Citada ya por Angulo Iñiguez, D., 1954, p. 334. Su estudio en Morte García, C., 1990 (I), pp. 224-225, cat. nº 44.
 - 50. Ayuntamiento de Tarazona, Inventario de Bienes Artísticos, nº 6.

La primera mención del lienzo turiasonense figura en el inventario artístico efectuado en 1980 a instancias del Ministerio de Cultura (ARRÚE UGARTE, B. [dir.], 1990, p. 124). En la actualidad se expone en el Salón de Plenos del Ayuntamiento.

- 51. La tela zaragozana mide 131 x 102 cm y la turiasonense 133 x 102 cm.
- 52. Antonio, T. DE, 1998, pp. 132-133, cat. nº 132.
- 53. El grueso de la información documental conocida de este artista se debe a GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., 1981.
- 54. Ansón Navarro, A., 2004, pp. 168-171. Sobre el retablo de Sádaba véase además Rábanos Fact, C., 1998, p. 311.
 - 55. Ayuntamiento de Tarazona, Inventario de Bienes Artísticos, nº 7.

En 1980 se guardaba en la Casa del Artista (ARRÚE UGARTE, B. [dir.], 1990, p. 131) y ahora se expone en el Salón de Plenos del Ayuntamiento.

56. El estudio de las distintas réplicas -que no variantes- del tema realizadas por el artista levantino en Albi, J., 1979, pp. 185-197; y Benito Doménech, F., 2000, pp. 106-107.



La obra pictórica de Trancisco Metelín

Como ya se ha expresado, el punto de partida para definir el estilo pictórico de Francisco Metelín *el Joven* es el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Vera de Moncayo, razón por la cual afrontaremos el análisis de esta obra en primer lugar. A continuación estudiaremos de forma pormenorizada el retablo de la Asunción de Nuestra Señora de Grisel, estrechamente vinculado al anterior. Más tarde se pasará revista al retablo que preside la parroquia de la Anunciación de la Virgen de Tórtoles, que a diferencia de los anteriores aún no ha sido restaurado, circunstancia que dificulta tanto su valoración cromática como la de ciertos aspectos formales y figurativos.

No nos ocuparemos en estas páginas de la destacada –y muy lucrativa– actividad que nuestro buen artífice ejerció como policromador de máquinas escultóricas, algunas tan importantes como el retablo mayor de la Asunción de la Virgen del Ólvega, pues este aspecto nos obligaría a extendernos mucho más de lo que esta publicación pretende y, además, no es momento para deslindar su labor de la de sus colegas Juan de Varáiz y Agustín Leonardo, con quienes compartió la mayoría de estos encargos.

Retablo del Rosario de Vera del Moncayo (1588-1590)

Los regidores de la cofradía del Rosario de Vera de Moncayo capitularon en diciembre de 1588 la realización de un retablo [fig. 9] destinado a la capilla que poseían en la iglesia de la localidad con el escultor Miguel de Zay, que actuó en su nombre y en el de su cuñado, Francisco Metelín –doc. nº 3–. El acta notarial proporciona muy pocos detalles sobre la ordenación de la mazonería y los episodios a distribuir en la misma, dado que todos estos pormenores debían ajustarse a los contenidos de una estampa que quedó en poder del escultor y que los artistas presentarían a los comitentes una vez ultimada y asentada la obra para comprobar su corrección.

A este respecto, el texto tan sólo indica las dimensiones del mueble, fijadas en 22 palmos de altura –equivalentes a 4,18 metros– y 14 de anchura –es decir, 2,66 metros–, y que dispondría de quatro medios pilastrones extriados y dorados. También señala que las dos escenas de la predela tendrían una anchura superior a la de las dibujadas en la muestra y que se incluiría una imagen de la Anunciacion, que a de ser de bulto. El valor de la obra se fijó en 3.200 sueldos a pagar en cuatro plazos iguales: el primero por adelantado –que los maes-



25. Retablo del Rosario de Vera de Moncayo. Imagen de la Virgen.



26. Retablo de Nuestra Señora de la Piedad del monasterio de Veruela. General.

tros ingresaron poco después-, el segundo tras la instalación del retablo y los dos últimos en los siguientes dos años.

Tal y como consta en la inscripción que recorre la zona inferior, se terminó en 1590¹ y, de hecho, la visita pastoral cursada a este templo en julio de dicho año lo describe como un retablo de pinzel nuevo con la Anunciacion de bulto. Recuérdese asimismo que en enero de 1591 Francisco Metelín declaraba que los cofrades aún le adeudaban 1.400 sueldos.



 Retablo del Rosario de Vera de Moncayo. Nacimiento y adoración de los pastores.

El dorado y la policromía de la arquitectura, con presencia de labores estofadas y esgrafiadas, se haría conforme el retablo que esta en la capilla mayor de la dicha iglesia de Vera. La capitulación no se refiere al bello retablo actual, una obra de imaginería procedente de la capilla de San Bernardo del cercano monasterio de Veruela, que contrató en 1556 Arnao de Bruselas,² sino a otro desaparecido y realizado a instancias del abad de Veruela fray Pedro Sebastián³ (1587-1595), descrito por el visitador diocesano en 1590 como un retablo nuevo de pinzel con una imagen de Nuestra Señora de bulto dorada, que es la invocacion de dicho altar y yglesia, y dedicacion.⁴

En su estado actual, el retablo del Rosario presenta algunas modificaciones significativas pero aún mantiene la mayor parte de sus componentes originales. Está articulado por un orden de columnas corintias que definen una estructura de tres calles, con banco y cuerpo, sobre la que se dispone un ático presidido por una casa de gran formato y flanqueado por tarjetones recurvados con medallas pictóricas que rematan mediante unos grandes flameros.

La zona más singular corresponde a la calle interior, de anchura algo superior y compartimentada en dos casas –frente a las tres de las colaterales– que no respetan la división horizontal entre banco y predela. Dicha irregularidad está motivada por la necesidad de



28. Retablo del Rosario de Vera de Moncayo. Epifanía.

encajar la ya aludida escena escultórica de la Anunciación, desaparecida y reemplazada por la imagen procesional de Nuestra Señora del Rosario [fig. 25]. En la parte alta se ubica una tabla que representa a la Virgen entregando el Santo Rosario a Santo Domingo y otros santos de la Iglesia [fig. 29 a]. La acomodación arquitectónica de los huecos de la calle central se efectúa con un orden subordinado al principal, de columnas corintias más pequeñas, que con su basamento llenan la altura del cuerpo e incorporan grandes volutas al nivel del banco. Además, sobre la tabla titular se elimina la moldura con cueros recortados existente en las calles laterales bajo el arquitrabe, de modo que la advocación principal destaca en altura respecto a las que la flanquean.

Miguel de Zay parte, pues, de un esquema tradicional que manipula con una gran libertad y llena de inversiones compositivas. Junto a las que afectan a la calle central, ya descritas, no deben olvidarse las aplicadas a las colaterales, donde las casas de mayor tamaño ocupan la parte alta y las más pequeñas la baja para así quedar alineadas con el basamento de las columnas interiores. Esta peculiar subordinación del orden interno a un orden gigante externo ya se había ensayado en el retablo mayor (1557-1558) de la parroquia de San Miguel de Tarazona, cuya arquitectura ensambló Martín de Ahumel, si bien su traza ha de corresponder a Pietro Morone.⁵



29 a. Retablo del Rosario de Vera de Moncayo. Tabla central.



29 b. Nicolás Beatrizet. La Virgen entrega el Rosario a Santo Domingo de Guzmán.

Los tarjetones recurvados que flanquean el ático son casi idénticos a los que lucía el retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Piedad del monasterio de Veruela [fig. 26], erigida junto a la barbacana de la muralla en tiempos del abad fray Carlos Cerdán Gurrea⁶ (1561-1586). Dicho retablo –conocido por una fotografía antigua– lo contrató en 1586 Hernando Bacarrán, alcaide de Vera de Moncayo, con el ensamblador Jerónimo Nogueras⁷ y los pintores Rolan Moys y Antón Galcerán.⁸

La única pieza escultórica que el artífice debía hacer era un grupo de la Anunciación desaparecido, al parecer enajenado junto a un nutrido conjunto de piezas en 1912 para costear una reparación del templo. En su lugar se acomodó una imagen procesional de Nuestra Señora del Rosario [fig. 25] no mencionada en el contrato pero que se inventarió junto a su peana en la visita pastoral de 1590, por lo que bien pudiera haberla hecho el propio Miguel de Zay fuera de lo que quedó estipulado en la capitulación.

Como otras diseminadas por la geografía aragonesa, sigue el modelo de la desaparecida talla procesional que poseían los cofrades del Rosario del convento de Santo Domingo de Zaragoza, realizada a raíz de la proclamación el 1º de abril de 1573 de la festividad de Nuestra Señora del Rosario por el papa Gregorio XIII. Su primera réplica documentada, contratada en junio de 1573, estaba destinada a Tardienta. 10 La ejecutada en 1574 para El



30 a. Retablo del Rosario de Vera de Moncayo. Resurrección.



30 b. Cornelis Cort. Resurrección.

Frago llevaría sus rayos y sus rosas, como estan en la del Rosario en Predicadores, ¹¹ y tal y como aún puede verse en Vera de Moncayo. Se inspiran en una estampa de hacia 1490 en la que se representa a María Inmaculada sobre una media luna y ante una aureola de rayos, rodeada por el Santo Rosario y acompañada del texto Mulier amicta sole et luna, ¹² o en alguna otra versión posterior de esta fórmula.

En Vera de Moncayo, María aparece en pie, sosteniendo a su Hijo con la mano izquierda y ofreciendo el Santo Rosario con la derecha. La imagen se dispone ante una aureola de rayos o resplandores en torno a la que se engarzan las cincuenta rosas pequeñas y cinco grandes que simbolizan la versión abreviada de este rezo mariano. No conserva la policromía original, reemplazada o cubierta por una muy reciente que en absoluto favorece sus cualidades plásticas.

El programa iconográfico, presidido por la Virgen entregando el Santo Rosario a Santo Domingo, Santa Catalina de Alejandría y otros santos y fieles de la Iglesia [fig. 29 a] gira en torno a la plasmación de los misterios gozosos, de los que se recogen dos en la zona baja, y los gloriosos, que ocupan el cuerpo y el ático. No se efectúa ninguna referencia a los misterios dolorosos. En el banco, entre las representaciones de San Bernardo y San Francisco de Asís de los frentes de las columnas exteriores se ubicaron pinturas del Nacimiento y adoración de los pastores [fig. 27] y la Epifanía [fig. 28] —que queda fuera del programa— acotando el grupo de la Anunciación, ahora reemplazado por la imagen procesional. En el cuerpo, a la parte del Evangelio se ilustró la Resurrección [fig. 30 a] y Pentecostés [fig. 31 a], y a la de la Epístola la Ascensión [fig. 32] y la Asunción de María [fig. 33]. El ático se reserva a la Coronación de la Virgen [fig. 34 a] entre medallones con las cabezas de San Pedro y San Pablo.

Como queda dicho, la predela incluye las escenas del Nacimiento y adoración de los pastores [fig. 27] y la Epifanía [fig. 28]. La primera repite de manera tosca uno de los prototipos más conocidos de Rolan Moys, que éste usó en el retablo de Fitero (1590-1591) y del que se conocen réplicas sobre tabla de gran calidad en el Museo de Zaragoza [fig. 19] y en colección privada de Barcelona, además de otra sobre lienzo, asimismo notable, en la catedral de Tarazona que, como ya advertimos, ahora se considera copia del siglo XIX. La pintura, muy fatigada por limpiezas antiguas inadecuadas y con abundantes repintes, ofrece un pésimo estado de conservación. A pesar de ello, la traslación del modelo es mecánica y solo presenta cambios en los ángeles de la parte alta –el de la izquierda, arrasado, es imposible de valorar–. Más allá de deterioros evidentes, muestra bien las limitaciones de nuestro pintor para captar las sutilezas cromáticas y los bellos efectos de luz pretenebristas de su maestro.

Haciendo pareja con la anterior se dispone una *Epifanía* [fig. 28] de composición equilibrada y, en general, mejor resuelta. Se aparta, además, tanto de los modelos documentados como de los atribuidos a Moys. La preside la figura de Maria sedente con el Niño en brazos, en actitud de bendecir al rey Melchor que, arrodillado, le presenta su ofrenda mientras sostiene su pie en actitud de reverencia. Tras María, José completa una bella dia-



31 a. Retablo del Rosario de Vera de Moncayo. Pentecostés.



31 b. Cornelis Cort. Pentecostés.

gonal que contrapesan a ambos lados Baltasar y Melchor, portadores de regalos. Todo se desarrolla ante una arquitectura apenas perceptible que incorpora un sencillo paisaje a través del gran arco practicado en la misma, concebido como elemento de encuadre y resalte del grupo de personajes más sobresalientes.

La tabla mejor resuelta del cuerpo es la central [fig. 29 a], que Francisco Metelín organiza a partir de la célebre estampa que Nicolás Beatrizet grabó en Roma entre 1548 y 1553¹³ [fig. 29 b] introduciendo alguna modificación significativa. El artista selecciona la parte figurativa, en la que María entronizada, sobre un estrado y sosteniendo a su Hijo de pie en las rodillas –vestido, cuando el grabado lo muestra desnudo–, distribuye rosarios entre la cristiandad, simbolizada en el lado del Evangelio por Santo Domingo –que lo recibe de manos de Jesús–, un prelado y una turba de fieles, y en el de la Epístola por Santa Catalina de Alejandría, dos religiosas dominicas y otras mujeres. En la parte alta, un grupo de ángeles colaboran en la tarea. A destacar la incorporación de la princesa alejandrina, sin duda a instancias de los comitentes.

Para componer las tablas que ocupan la calle del Evangelio, Metelín se sirvió de dos grabados de Cornelis Cort. En la Resurrección [fig. 30 a] utilizó una estampa fechada en



32. Retablo del Rosario de Vera de Moncayo. Ascensión.

1569 que el maestro flamenco elaboró sobre una composición atribuida a Giulio Clovio 14 [fig. 30 b]. La traslación del modelo es, una vez más, literal, sin apenas otra aportación personal que una coherente acomodación del esquema vertical de la estampa al formato apaisado de la tabla. El dibujo parece más cuidado que en los paneles del banco, pero ello se debe con certeza a un mejor estado de conservación, pues no se advierten los deterioros y la abrasión señalados a propósito de la Epifanía. Tanto el Resucitado como el grupo de soldados de la parte derecha –que nuestro artífice simplifica– están bien resueltos, a diferencia de lo que sucede en la parte izquierda; bajo la figura de Cristo queda una zona en penumbra poco grata fruto de la disgregación compositiva causada por el cambio de formato.

El proceso de acomodación descrito se invierte en la tabla de la *Pentecostés* [fig. 31 a] en la que Metelín debe ajustarse a un formato más vertical que el grabado de Cornelis Cort [fig. 31 b] al que recurre en esta oportunidad.¹⁵ Ello le permite subrayar el papel protagonista de la madre del Redentor, si bien nuestro artista olvida que las figuras disminuyen su tamaño a medida que se alejan del punto de vista del espectador y la de María adquiere una magnitud impropia; también se advierten incorrecciones en el suelo del primer plano. La parte superior queda en penumbra, omitiéndose la representación de la



33. Retablo del Rosario de Vera de Moncayo. Asunción de la Virgen.



34 b. Johan Sadeler I. Coronación de la Virgen.

habitación del grabado, y la paloma del Espíritu Santo se inscribe en un tosco círculo que evita todo intento de gradación cromática. Algunos apóstoles exhiben, de nuevo, el rostro arrasado pero, en conjunto, integran un grupo coherente.

En los compartimentos del lado de la Epístola aparecen la Ascensión del Señor [fig. 32] y la Asunción de la Virgen [fig. 33]. Para la primera, que ocupa la casa pequeña de formato horizontal, se adoptó una fórmula abreviada en la que el protagonismo recae en María y el colegio apostólico, dado que la figura de Cristo se pierde en una nube y tan sólo nos apercibimos de su parte inferior. La escena está mal equilibrada, predominando el grupo de la izquierda en detrimento de los apóstoles de la otra parte, agobiados en muy poco espacio. No hemos localizado posibles fuentes impresas para esta escena.

Metelín desarrolló en la tabla de formato vertical de la parte alta [fig. 33] la primera de sus dos recreaciones identificadas de la gran escena central del retablo de La Oliva (1571-1587) [fig. 14]. Recuérdese que nuestro pintor había tomado parte hacia 1582 en la reparación de algunos desperfectos del mueble navarro y no hay duda de que conocía bien esta pintura, de notable complejidad compositiva y problemática atribución, pues, tal y



34 a. Retablo del Rosario de Vera de Moncayo. Coronación de la Virgen.



 Retablo del Rosario de Vera de Moncayo. Detalle policromía.

como viene señalando la crítica, en la misma se advierten a simple vista diferentes calidades y acabados.

La traslación no es, en todo caso, literal, dado que el formato más estrecho del tablero obliga a suprimir el sarcófago y algunos personajes. Los cambios son más patentes en
la zona baja, donde el artista reagrupa a los apóstoles y, si bien mantiene algunos de los
más significativos, introduce múltiples novedades con resultados no exentos de coherencia. En la parte alta Metelín se muestra más fiel al modelo, con una repetición mecánica
de María, los dos ángeles que la auxilian en su asunción y los dos que la escoltan en la
parte alta; sin embargo, prescinde del dinámico acompañamiento de los laterales. Este
panel representa muy bien el radical proceso de simplificación al que Francisco Metelín
somete siempre sus fuentes, tanto si se trata de estampas como de composiciones asimiladas durante su periodo formativo en el taller de Moys.

Cierra el ciclo una Coronación de la Virgen [fig. 34 a] que aúna elementos del ático del retablo de La Oliva [fig. 20] y de un grabado de Johan Sadeler I sobre original de Marteen de Vos, datado en Amberes en 1576¹⁶ [fig. 34 b]. La figura de Cristo procede del mueble navarro, mientras que las de María –con los brazos cruzados sobre el pecho–, muy deteriorada, y Dios Padre derivan de la estampa. Los personajes resultan algo grandes para el espacio que ocupan, llegando a agobiar la composición. La pintura ofrece un mal estado de conservación, dificultando cualquier comparación estilística con la tabla de idéntico tema instalada en el remate del gran retablo del monasterio cisterciense. La ejecución es, en todo caso, seca y bastante sumaria, siendo de lamentar el deterioro del rostro de María, prácticamente arrasado.

A pesar de la referencia expresada en la capitulación, la policromía del retablo de Vera del Moncayo no está a la altura de los mejores trabajos de esta naturaleza realizados por Metelín, tales como el retablo mayor de Ólvega (1593-1600) [figs. 12 a, b, c y d] o el de San Clemente y Santa Lucía (1596-1597) de la catedral de Tarazona. A destacar tan sólo los estofados sobre oro aplicados en el frente de los pedestales de las columnas que flanquean la casa central [fig. 35], muy degradados, a la manera de lo estipulado en el contrato con Moys y Galcerán para el retablo de Nuestra Señora de la Piedad del monasterio de Veruela y también de lo ejecutado en el retablo de La Oliva, en ambos casos en los basamentos de las columnas. Asimismo, el grabado de las ménsulas que sustentan dichos pedestales y el esgrafiado vegetal sobre campo carmín de la base del ático que en origen haría un bello contraste con las efectuadas sobre fondo azul en los tarjetones recurvados que rematan las calles laterales, como otras partes del mueble muy deterioradas.

Retablo de la Asunción de la Virgen de Grisel (ha. 1591-1593)

No disponemos de noticias documentales que respalden la atribución del retablo mayor de la parroquia de Grisel [fig. 1] a Francisco Metelín, pero su dependencia con respecto a los conjuntos que Rolan Moys pintó para los monasterios cistercienses de La Oliva (1571-1587) [fig. 8] –éste en compañía de Pablo Scheppers– y, en menor medida, de Fitero (1590-1591) es tan manifiesta que no permite albergar ningún género de dudas sobre el particular. Además, las coincidencias de estilo entre este políptico y el que había hecho poco antes para los cofrades de Nuestra Señora del Rosario de Vera de Moncayo [fig. 9] saltan a la vista.

Se trata, de hecho, de su trabajo de más calidad que conservamos, en el que el artista hace gala de una destreza técnica muy superior a la desplegada en el retablo de Vera de Moncayo, y ello a pesar de que también en esta oportunidad el estado de conservación es deficiente y resulta difícil valorar sus cualidades cromáticas y lumínicas, dado que la película pictórica ha soportado limpiezas muy agresivas con anterioridad a la restauración iniciada en 1993. A este respecto, ha de tenerse en cuenta que en Grisel el comitente fue el cabildo de la catedral de Tarazona, para el que el pintor aún no habría trabajado, y su pre-



36. Retablo de la Asunción de Grisel. Sagrada Familia.



37. Retablo de la Asunción y Coronación de la Virgen de la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante. Sagrada Familia.

ocupación por satisfacer las expectativas del cliente sería notable a la espera de obtener en el futuro encargos más lucrativos.

Como ya se expresó, el retablo de Grisel aún no existía cuando en 1586 el obispo Cerbuna visitó la parroquia de la localidad y ordenó al cabildo que confeccionara un mueble adecuado en el término de un año, y ya estaba ultimado en 1593, cuando este mismo prelado cursó un nuevo recorrido pastoral al templo y encontró en su capilla mayor un retablo de madera pintado de pincel, nuevo. No parece que los canónigos cumplieran sus obligaciones con la celeridad estipulada en el mandato episcopal, pues Francisco Metelín no se instaló en la ciudad del Queiles hasta finales de 1588 para contratar el retablo de Vera de Moncayo, y creemos que hasta que no completó éste en 1590 no puso manos a la obra. Todo ello aconseja situar su realización entre 1591 y 1593.

La traza del retablo de Grisel [fig. 1] ofrece una peculiar combinación de elementos viejos y nuevos. Si por una parte demucstra un buen manejo del lenguaje de los órdenes, por otra mantiene fórmulas superadas tales como el guardapolvo, que en la zona del ático adopta un sorprendente perfil mixtilíneo que recuerda al de los retablos del siglo XV. Desde un punto de vista tipológico, propone una interpretación evolucionada del esquema en arco de triunfo, 18 con un ritmo compositivo muy dinámico, a base de dintel-arco-dintel, para recrear el motivo de la serliana. Dicha solución, de profundo significado resurreccional, está especialmente indicada en esta oportunidad, dado que preside el conjunto una pintura con la Asunción de María a los cielos [fig. 10], en cuya parte baja se representa el sarcófago de la Señora; acompañan a esta tabla, además, en los "intercolumnios" adintelados los apóstoles San Pedro [fig. 42 a] y San Pablo [fig. 43 a] dos de las figuras que sustentan la Iglesia de Cristo desde su institución.

Debe valorarse como un acierto el hecho de que el artista haya renunciado a la columna como elemento articulador en beneficio de la pilastra, pues al tratarse de una obra pictórica y, por tanto, esencialmente plana, los elementos sustentantes no proyectan sombras indeseadas, a la par que se refuerza el sentido unitario de la máquina. Aunque no pueda establecerse ninguna relación real, en ciertos aspectos el retablo de Grisel anticipa conceptos desarrollados unos años después en el interesantísimo retablo mayor de la Asunción de la Virgen (ha. 1607-1609) del monasterio de Rueda, trasladado en el siglo XIX a la iglesia parroquial de la cercana localidad de Escatrón. 19

Si, como creemos, la fábrica del retablo de Grisel estaba en marcha ya en 1591, es fácil suponer que el diseño y materialización de su mazonería quedaran en manos de Miguel de Zay, que permaneció en la comarca de Tarazona hasta octubre del año 1592.²⁰ En esta línea apunta el sabio manejo de los órdenes que destila más allá de su aparente simplicidad, incluidos también detalles tales como las molduras vegetales que perfilan los aletones que suavizan el tránsito a un ático que, en otro caso, aún a pesar de la interpretación reductiva de los entablamentos de la calle central –desprovistos de arquitrabe y friso– resultaría excesivamente vertical.



38 a. Retablo de la Asunción de Grisel. Piedad.



38 b. Retablo de San Martín de la catedral de Tudela. Piedad.



39. Retablo de la Asunción de Grisel. Tabla central, parte alta.





40 a y b. Retablos de la Asunción de Grisel y La Oliva. Tabla central, ángeles.

De las tres pinturas realizadas para el banco solo se conservan dos, pues la correspondiente al lado de la Epístola desapareció en una fecha imposible de precisar. Las otras representan, respectivamente, la *Sagrada Familia* [fig. 36], acomodada en el lado del Evangelio, y la *Piedad* [fig. 38 a], de mayores dimensiones, que ocupa el compartimento central.

El tema de la Sagrada Familia se presta a distintas variantes iconográficas según se incluya a unos u otros miembros de la misma. En el Renacimiento aragonés fue muy común la puesta en escena del grupo integrado por Santa Ana, la Virgen y el Niño, casi siempre con formato escultórico. Menos habituales resultan otras variantes, tales como la que vemos en Grisel, donde el núcleo que simboliza la triple generación se enriquece con San José y San Joaquín, los esposos terrenales de María y Santa Ana. Todavía más compleja es la que se desarrolla en la sepultura (1551-1553) de Ana de Gurrea, en la capilla de San Bernardo de la catedral de la Seo de Zaragoza, donde además de los cinco personajes referidos, Jerónimo Vallejo Cósida y Juan de Liceyre añadieron en el eje central a las otras dos personas de la Santísima Trinidad. 22

La tabla de Grisel [fig. 36] tiene un antecedente cercano en una pintura conservada en la iglesia parroquial de San Clemente de La Muela que se atribuye al pintor Jerónimo Vallejo





41 a y b. Retablos de la Asunción de La Oliva y Grisel. Tabla central, ángeles.

Cósida y se fecha en torno a 1560-1565,²³ pero su correlato más próximo se encuentra en el ático del retablo de la capilla del Nacimiento (ha. 1584-1593) de la catedral metropolitana de la Seo, un trabajo sobre el que carecemos de documentación directa y quizás hecho después de que Francisco Metelín abandonara Zaragoza sin que sepamos si llegó a conocerlo.²⁴

Nuestro artista usó, no obstante, una fuente compositiva distinta a las dos anteriores –que, además, difieren algo entre sí–, con las tres figuras centrales destacadas ante un cortinaje verde y mirando al espectador, mientras San José y San Joaquín, de perfil, vuelven sus rostros hacia el grupo principal. En general, la tabla está bien resuelta y equilibrada, pero las imágenes de San José y San Joaquín, en pie, son demasiado pequeñas. La película pictórica ha sufrido daños significativos afectando al modelado plástico y al acabado. Muchos elementos de nuestra pintura están recogidos en la composición que preside la predela del retablo de la Asunción y Coronación de la Virgen (después de 1593) de la iglesia de la Victoria de Cascante [fig. 37].

Muy efectista resulta la *Piedad* [fig. 38 a] que ocupa el compartimento central, idóneo para la presentación de este tema. Muestra el cuerpo sin vida de Jesús apoyado en el seno de la Virgen que extiende los brazos en una torpe actitud declamatoria para expresar su

dolor. Mientras tanto, María Magdalena toma la mano derecha del Redentor y enjuga sus lágrimas con un pañuelo. Al igual que la tabla anterior, está muy deteriorada, en especial la parte inferior derecha, pero los daños no afectan a los rostros, entre los que sobresale el de Jesús, mejor resuelto que su anatomía corporal, pues ésta carece de volumen escultórico y presenta errores de dibujo que sobre todo afectan a las piernas. Tampoco está bien resuelta la Magdalena, con tosquedades evidentes. El fondo es excesivamente sumario y está muy empastado.

No hemos conseguido identificar las posibles fuentes gráficas usadas en esta ocasión por Metelín, pero la figura de Jesús repite casi al pie de la letra la que Pedro Pertús *menor* incluyó en la *Piedad* de la casa central de la predela del retablo de San Martín (1578-1579) de la catedral de Tudela²⁵ [fig. 38 b], una pieza más compleja y de resolución más coherente que la que ahora nos ocupa, pero que tampoco posee verdadera tensión dramática.

La monumental Asunción de la Virgen de Grisel [fig. 10] es la pintura más notable de Francisco Metelín. El artista efectúa una acomodación de la gran tabla que sirve de advocación al retablo del monasterio de La Oliva [fig. 14] mucho más feliz que la de Vera del Moncayo [fig. 33] y cuenta con un término comparativo bastante ajustado en la versión que Jaime Casanova efectuó sobre dibujos del propio Rolan Moys en el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Romanos. ²⁶ A pesar de que el formato vuelve a ser más estrecho y alargado que en la obra de Rolan Moys y Paulo Scheppers, nuestro artífice ha optado por aminorar algo las dimensiones de la Asunta en la parte alta, lo que permite una traslación menos sumaria aunque siga faltando la coherencia espacial del modelo. Este problema es diáfano en la parte baja, que en Grisel invierte la organización horizontal del grupo de La Oliva y en donde el pintor mantiene una vez más la presencia íntegra de todos los miembros del colegio apostólico e, incluso, una vaga referencia al sarcófago.

Frente a lo que ocurre en la estereotipada y mediocre pintura de Vera del Moncayo, Metelín incorpora en Grisel las complejas actitudes de los apóstoles, incluida la del más próximo al espectador en el lado izquierdo [fig. 6 a], caído hacia atrás y en valiente escorzo, o la que caracteriza al personaje de la parte superior derecha [fig. 7 a], que extiende los brazos en un gesto envolvente y muy escenográfico. En la medida de sus posibilidades, nuestro pintor repite el complejo lenguaje gestual de manos y rostros de ascendente altorrenacentista que caracteriza a la magnífica pintura Navarra –a la manera de la Transfiguración de Rafael Sanzio—, pero la falta de espacio convierte el orden y claridad compositiva del modelo en un ejercicio de agitación no exento, por lo demás, de tensión dramática. Algunas de las cabezas de este grupo figuran entre las creaciones de mayor interés de nuestro artista.

En la parte alta [fig. 39], bien engarzada con la baja, las referencias a La Oliva son asimismo más evidentes que en el retablo del Rosario y la ejecución plástica mucho más esmerada. La disminución general de tamaño permite agregar en los laterales dos bellísimos ángeles [figs. 40 a y 41 a], más grandes que los que auxilian a la Señora en su gloriosa asun-

ción a los cielos, llenos de gracia y que se corresponden con los que en Tafalla encabezan el cortejo que aparta las nubes [figs. 40 b y 41 b]. A pesar de todo, es importante no olvidar que también en estos particulares Metelín se limita a imitar los modelos de los pintores del duque de Villahermosa.

La Asunción de Grisel confirma que Francisco Metelín poseía dibujos muy detallados de los modelos utilizados en el taller de su maestro, en el que, como ya vimos, debía ser práctica común la realización de copias de las composiciones de mayor éxito, machaconamente repetidas aunque, eso sí, manteniendo siempre un alto tono de calidad.²⁷ Vale la pena señalar que en esta tabla en la mayoría de los casos se advierte el uso de colores idénticos a los de La Oliva en la indumentaria de los personajes.

Los apóstoles San Pedro [fig. 42 a] y San Pablo [fig. 43 a] ocupan las calles laterales del cuerpo, escoltando a María en su gloriosa subida al Más Allá. Una vez mas, puede establecerse una relación de dependencia directa entre estas dos pinturas y el exitoso repertorio modelístico de La Oliva; en concreto, con las puertas de relieve que Juan Rigalte talló para la parte baja de la máquina [figs. 42 b y 43 b], que en origen permitían acceder al sagrario "a la aragonesa" instalado en la parte posterior de la máquina²⁸ y que aparecen perfectamente descritas en el contrato que los pintores flamencos rubricaron con él en julio de 1572.²⁹

Como el resto de relieves e imágenes que este escultor llevó a cabo para el retablo, los de los apóstoles de las puertas seguirían dibujos proporcionados por Moys y Scheppers y, antes de ejecutarlos, Rigalte debía hacer modelos en barro de ellos, 30 una forma de trabajar inusual entre los artistas aragoneses del siglo XVI que los maestros del retablo de La Oliva debieron aprender en Italia. Esta precisión no es baladí, dado que concede su autoría intelectual a los pintores y justifica que años después, siguiendo una práctica bien asentada, Moys reutilizara estos prototipos sin apenas introducir cambios en las bellísimas puertas bajas del retablo de Fitero –incluida su anteposición a falsas hornacinas aveneradas–, instalado a finales de 1591 y que Metelín pudo estudiar mientras ejecutaba las pinturas de Grisel aunque, como hemos visto, no son imprescindibles para demostrar que los conocía.

En Grisel, Francisco Metelín substituye las hornacinas aveneradas de La Oliva y Fitero por unos paisajes algo sumarios ante los que sitúa a sus personajes y que, en realidad, no contribuyen a lograr el poderoso modelado escultórico que caracteriza a las tablas de San Pedro y San Pablo de Fitero. Sobre los príncipes de la Iglesia, al nivel del medio punto que cierra la casa principal, hay sendos medallones con pinturas de San Sebastián –en el lado del Evangelio– [fig. 44 a] y San Roque –a la parte de la Epístola– [fig. 44 b], cuyo emparejamiento se justifica por su condición de santos protectores frente a la peste, una de las enfermedades más temidas en la época.

La máquina se cierra en la parte alta con el acostumbrado *Calvario* [fig. 45], en el que el color mortecino del Crucificado, de caderas excesivamente marcadas, destaca ante un dramático fondo rojo que otorga una dimensión escatológica a una composición fría y



42 a. Retablo de la Asunción de Grisel. San Pedro.



42 b. Retablo de la Asunción de La Oliva. San Pedro.



43 a. Retablo de la Asunción de Grisel. San Pablo.



43 b. Retablo de la Asunción de La Oliva. San Pablo.





44 a y b. Retablo de la Asunción de Grisel. Medallones de San Sebastián y San Roque.

rígida, inspirada casi con certeza en algún grabado y en la que el artista ha privilegiado la volumetría de María y San Juan. A modo de cierre, en el tímpano del frontón dispuesto en el ápice se incluyó una pintura de *Dios Padre* en actitud de bendecir de modesta calidad.

La restauración ha permitido recuperar los restos supérstites de la policromía original, que había sido cubierta por otra muy tosca a base de tintas planas en tonos rojos, verdes y dorados en una fecha relativamente reciente. En realidad, la policromía renacentista descubierta se encuentra en mal estado, sin duda debido a limpiezas antiguas inapropiadas que casi consiguieron barrer por completo los bellos motivos esgrafiados que en origen recubrían los pedestales del orden principal, el frente de las pilastras, los entablamentos y otras molduras horizontales e, incluso, el guardapolvo o el amplio fondo rojo sobre el que se insertan los medallones de San Sebastián y San Roque.

Los temas más elaborados son los aplicados en el basamento, a la altura del banco, con bellas composiciones *a candelieri* alternativamente sobre azul y carmín. La separación entre banco y cuerpo se establece con una moldura en la que la labor esgrafiada destaca sobre fondo azul, mientras que la que sirve de base al cuerpo tiene el campo de blanco. Las cuatro pilastras del piso noble lucen series verticales muy deterioradas sobre blanco –en la parte exterior– y rojo –las interiores–, en tanto que el friso del entablamento principal, casi perdido, presentaba en origen el campo en color blanco. Este efecto de contraste se completa en el guardapolvo, cuyos grutescos se esgrafiaron sobre azul, y en el fondo de los medallones, con un delicado rameado vegetal sobre bermellón.



45. Retablo de la Asunción de Grisel, Calvario.

El bello contraste polícromo, conseguido por la contraposición de rojo, azul y blanco, otorgaría en origen un brillo singular al repertorio esgrafiado que, como queda dicho, hoy aparece casi arruinado.

Retablo de la Anunciación de Tórtoles (ha. 1591-1594)

El retablo titular de la parroquial de Tórtoles [fig. 11] debió erigirse simultánea o inmediatamente después que el de Grisel [fig. 1], pues, como vimos, aún no existía en 1586 y estaba ya asentado en 1594. Comparte, además, diseño arquitectónico con éste último, por lo que la parte lígnea también puede ponerse en relación con el escultor Miguel de Zay.

Desde un punto de vista artístico exhibe una calidad inferior a la acreditada en las tablas de Grisel, más cercana a la del retablo del Rosario de Vera de Moncayo [fig. 9]. Algunas partes adolecen de una ejecución sumaria que quizás se justifique por la intervención de los ayudantes o colaboradores de Metelín, pudiéndose pensar en la participación de Juan de Varáiz, un artífice del que no hemos logrado identificar ninguna obra figurativa documentada y que, como se expresó en el capítulo biográfico, compartió numerosos compromisos con Francisco Metelín desde su llegada a Tarazona en 1588 y hasta los primeros años del siglo XVII. La suciedad acumulada impide, en todo caso, valorar de manera correcta las cualidades cromáticas de este conjunto.



46. Retablo de la Anunciación de Tórtoles. Santa Apolonia.



47. Retablo de la Anunciación de Tórtoles. Santa Lucía.



48. Retablo de la Anunciación de Tórtoles. Piedad.

A este respecto, interesa señalar que varias tablas de Tórtoles tienen un correlato próximo en el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Los Fayos,³¹ una pieza de calidad mucho más modesta y sobre la que carecemos de documentación directa, pero que ya debía estar concluida cuando en marzo de 1601 su mazonería se propuso como modelo en la contratación de la de otro retablo cuyo destino no se explicita, asistiendo al acto como testigo Francisco Metelín.³² Es posible que las tablas de Los Fayos se deban a Juan de Varáiz y demuestren el intento por parte de este pintor de imitar el estilo de nuestro artista.

El retablo de Tórtoles se concibió para la antigua mezquita, de manera que al pasar a la nueva iglesia, construida en los primeros años del siglo XVII, fue preciso recalzarlo con un segundo banco que incorpora cuatro niños alineados con las pilastras, a modo de atlantes, entre los que se disponen pinturas sobre lienzo adheridas al soporte y de una mano diferente a las pinturas sobre tabla con la *Huída a Egipto y Santa Gertrudis*; el compartimento central debió reservarse para la ubicación de un sagrario. La presencia de la santa benedictina, por la que el obispo fray Diego de Yepes (1599-1613) sentía una devoción muy particular, apunta a que fue este prelado quien promovió y, tal vez, sufragó el recrecimiento. Téngase en cuenta que este enclave tenía –y sigue teniendo– la condición de barrio de Tarazona pero era propiedad de la mitra episcopal.³³

A partir del segundo banco, el retablo adopta una traza similar a la de Grisel con tan sólo dos alteraciones: en Tórtoles se suprimió el ático, sin duda por falta de espacio, y en apariencia también se prescindió del guardapolvo, si bien éste pudo desecharse a raíz del traslado a su nueva ubicación. Tales modificaciones, lejos de debilitar el efecto arquitectónico del mueble lo refuerzan al destacar su armónica composición en forma de serliana que genera un característico motivo triunfal.



49 b. Johan Sadeler I. Anunciación.

Las casas laterales del banco están ocupadas por imágenes sedentes de Santa Apolonia –patrona de la localidad– [fig. 46] y Santa Lucía [fig. 47]. Se trata en ambos casos de mujeres de poderosa volumetría y firmemente instaladas en el espacio. Inspiradas en modelos del Primer Renacimiento, recuerdan de cerca a la María de la Sagrada Familia de Grisel [fig. 36].

Santa Apolonia [fig. 46] descansa junto a una columna clásica, se sitúa ante un cortinaje entreabierto y nos enseña su atributo, una tenaza con una pieza dental. Por su parte, Santa Lucía [fig. 47] es una joven de belleza ideal que alza una copa que sirve de recipiente a sus ojos en alusión a su martirio y se presenta ante una cortina en un interior iluminado por una ventana en la parte derecha; la fractura del soporte pictórico abierta a la altura del cuello dificulta su estudio. La tabla de Santa Apolonia del retablo de Los Fayos, de ejecución más esquemática, se inspira en estas dos pinturas de Tórtoles.

El hueco central, de formato oblongo, se reserva a la *Piedad* [fig. 48]. Francisco Metelín recurre aquí a una composición diferente a la que había desarrollado en Grisel [fig. 38 a] intercambiando las posiciones de la Virgen y María Magdalena, aunque las dos pinturas comparten unos mismos modelos figurativos para los tres personajes e, incluso, idénticos fundamentos plásticos. La Virgen sostiene el cuerpo sin vida de su Hijo mientras la Magdalena coloca sus piernas con delicadeza en el sudario y toma afectuosamente la mano izquierda del Redentor ante un fondo de paisaje que destaca su silueta. La tabla tiene una mayor coherencia compositiva y está mejor dibujada que la de Grisel.



49 a. Retablo de la Anunciación de Tórtoles. Tabla central.



50. Retablo de la Anunciación de Tórtoles. San Prudencio.



51. Retablo de la Anunciación de Tórtoles. San Gaudioso.





52 a y b. Retablo de la Anunciación de Tórtoles. Medallones de San Pedro y San Pablo.

La pintura de más quilates del retablo tortolano, a la par que una de las creaciones de mayor interés del artista, es la que sirve de advocación principal. Francisco Metelín representó aquí el misterio de la *Anunciación* [fig. 49 a] a partir de la estampa xilográfica del mismo tema que Johan Sadeler I editó en Amsterdam en 1579 siguiendo modelos de Marteen de Vos [fig. 49 b] y que constituye la primera de una serie de doce láminas dedicadas a la infancia de Jesús. ³⁴ Se trata de una composición de éxito en la pintura aragonesa del último tercio del siglo XVI y comienzos del siguiente, que Silvestro Estanmolin utilizó en uno de los medallones circulares del retablo de Nuestra Señora del Rosario (1601) de Cella ³⁵ y que cuenta con otras versiones más modestas en los de idéntica advocación de Oseja ³⁶ (ha. 1595-1605) y Tauste ³⁷ (ha. 1585-1600).

La de Tórtoles es, con diferencia, la interpretación más monumental que conocemos de la estampa holandesa, pues la pulcra versión de Estanmolin para Cella, debido al pequeño tamaño del tondo circular que la contiene, simplifica la recreación del recinto arquitectónico en el que tiene lugar la Salutación angélica. Por su parte, Metelín crea una imagen plena de espacialidad y equilibrio compositivo, quizás la mejor de su carrera en estos aspectos, en la que apenas se advierten otras modificaciones que las derivadas del formato algo más estrecho de la pintura, traducidas en una elongación del canon de los protagonistas mejor resuelta en el arcángel que en la Anunciada.

El artista reemplaza las inscripciones hebreas de la parte alta, que simbolizan la presencia de Yahvé, por la paloma del Espíritu Santo, sin duda porque el comitente, el cabildo de la catedral de Tarazona, ³⁸ quería facilitar a la comunidad parroquial de cristianos nuevos la comprensión del, por lo demás, inaprehensible misterio de la Encarnación. La inclusión de un gran jarro de azucenas en primer término, ausente del modelo grabado pero acorde con la iconografía desarrollada, no sólo refuerza la articulación espacial de la obra sino que se con-

vierte aquí en símbolo parlante del cabildo turiasonense, que tenía por divisa este motivo al estar dedicada su catedral a Nuestra Señora de la Huerta.

Es una pena que la pintura no goce de un mejor estado de conservación, pues la suciedad superficial dificulta su estudio y difumina sus cualidades. Además, sufre serios desprendimientos en la capa pictórica, en la mitad inferior de la túnica de San Gabriel, una de las figuras más elegantes de toda la producción de Francisco Metelín.

Ocupan las amplias calles laterales dos obispos sin atributos específicos que, en buena lógica, cabe identificar con San Prudencio [fig. 50] y San Gaudioso³⁹ [fig. 51] patronos de la diócesis de Tarazona desde época medieval que también presiden, junto a San Pedro, el Salón de Obispos (ha. 1556) del Palacio Episcopal de la Zuda.⁴⁰ Aunque los retratos ideales de esa estancia representan a los prelados de medio cuerpo y asomados ante ventanas fingidas, parece evidente que sirvieron de modelo a las figuras de cuerpo entero de Tórtoles, perfiladas contra un fondo neutro y ante un paisaje montañoso muy bajo. Francisco Metelín debía conocer bien la serie creada por Pietro Morone y, de hecho, es posible que el retrato mural del obispo Cerbuna sea de su mano.

El prelado que ocupa el lado del Evangelio, presumiblemente San Prudencio [fig. 50] habida cuenta de la preeminencia que se le concede, es una figura elegante y está dotado de una sólida volumetría corporal. El pintor lo muestra de tres cuartos y absorto en la lectura del volumen que porta en la mano derecha mientras ase el báculo con la izquierda. La tonalidad roja de su capa pluvial permite destacar el cuidado modelado del rostro.

San Gaudioso [fig. 51] posee unas formas amplias como consecuencia de la apertura de los brazos. La construcción anatómica es menos funcional, pues falta correspondencia entre la disposición frontal de los hombros y la ligera flexión de la pierna derecha. La mano diestra sostiene otro libro abierto que esta vez descansa en una pierna. Poco después inspiraría la realización del San Atilano incluido en el retablo del Rosario de Los Fayos, que copia sus rasgos de forma simplista, presenta un dibujo más seco y un modelado sumario que delatan la intervención de un colaborador que, como dijimos, bien pudiera ser Varáiz.

Los medallones ubicados sobre el entablamento principal representan a San Pedro [fig. 52 a] y San Pablo [fig. 52 b]. Su calidad es inferior a la de las pinturas del cuerpo, en especial el busto del primero, de dibujo seco y formas duras. El modelado de San Pablo es algo mejor, pero ambos personajes están lejos de la calidad acreditada en las pinturas de cuerpo entero del mismo tema del retablo de Grisel, cuyos modelos figurativos siguen de forma bastante libre; de hecho, resultan más toscos que los tarjetones con tondos de temática similar instalados sobre las calles laterales del retablo de Vera de Moncayo. A modo de remate, en el frontón del ápice se incluyó un Dios Padre con gesto bendiciente que, curiosamente, es de calidad superior al de Grisel.

A pesar de los desprendimientos de la capa pictórica patentes en la pintura central de la Salutación y en la que representa a Santa Lucía -ésta motivada por la separación de una de las tablas del soporte-, el estado general de conservación del retablo de Tórtoles parece mejor que el de su gemelo de la parroquia de Grisel, más allá de que sea deseable una pronta res-

tauración que evite el agravamiento de las actuales patologías. Esto resulta también muy claro en la policromía, perfectamente legible, y que ayuda a entender la que se aplicó en Grisel, similar en todos los pormenores.

Sobresalen las bellas decoraciones *a candelieri* esgrafiadas en los netos de los pedestales de las pilastras, a la altura del banco, bien sobre azul –en las interiores–, bien sobre carmín –en las exteriores–, en perfecto estado y que establecen un juego idéntico al de Grisel [fig. 53]. La moldura horizontal que cierra la zona baja luce motivos vegetales esgrafiados sobre azul y la más amplia en la que descansan las tres casas del cuerpo, muy deteriorada, una serie de roleos sobre fondo carmín.

Las pilastras del cuerpo también reiteran la alternancia cromática establecida en Grisel: composiciones *a candelieri* grabadas sobre blanco en el frente de los soportes exteriores y sobre azul ultramar en los interiores. Peor estado presenta en apariencia el fondo del ático, en torno a los medallones, en cuyo campo bermellón se adivinan series vegetales esgrafiadas sobre oro.



 Retablo de la Anunciación de Tórtoles. Decoración esgrafiada con motivos a candelieri sobre azul en el neto de un pedestal del banco.



- 1. [...] HICIERON LOS CONFRADES [DE] NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO CON SVS LIMOSNAS. ANNO DE 1590. Véase Arrúe Ugarte, B. [dir.], 1990, pp. 331-332.
- 2. El contrato en Criado Mainar, J., 1985, pp. 276-277, doc. nº 37. El estudio del retablo en Criado Mainar, J., 1996, pp. 212-221.
 - 3. Blanco Trías, P., 1949, p. 182.
- 4. Archivo Episcopal de Tarazona [A.E.T.], Caja nº 956, Visitas Pastorales 1582-1594, s. f., (Vera de Moncayo, 15-VII-1590).
 - 5. Criado Mainar, J., 1996, pp. 272-281, y pp. 739-741,doc. n° 38.
- Ésta era la única capilla del monasterio a la que tenían acceso las mujeres. Véase BLANCO TRÍAS,
 P., 1949, p. 180.
 - 7. SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 397, doc. nº 314.
- 8. MORTE GARCÍA, C., 1988, pp. 297-298, doc. nº 277. El documento deja entrever que el trabajo lo ejecutaría Galcerán, limitándose Moys a actuar como garante de su discípulo.
- 9. La documentación relativa a la enajenación de este conjunto de piezas se custodia en el Archivo Parroquial de Vera de Moncayo.
- 10. SAN VICENTE PINO, Á., 1991, pp. 232-233, doc. nº 190; CRIADO MAINAR, J., 1996, p. 584, nota nº 38. Esta escultura no se conserva.
- 11. El contrato en SAN VICENTE PINO, Á., 1991, p. 251, doc. nº 205. Una reproducción de la pieza en Almería, J. A., 1998, pp. 134 y 136.
 - 12. RINGBOM, S., 1962, pp. 326-330.
 - 13. Boorsch, S., 1982, n° 29 (253).
- 14. STRAUSS, W. L., y SHIMURA, T., 1986, nº 95-I (105). Dicha estampa se empleó también en el retablo de Nuestra Señora del Rosario (ha. 1592-1593) de Romanos, iniciado por Rolan Moys y completado tras su muerte por Jaime Casanova.
- 15. Fechado en 1573 y realizado a partir de un diseño de Federico Zuccaro. Véase *ibidem*, nº 101-II (109).
 - 16. RAMAIX, I. DE, 1999, parte 2, nº 268.
- 17. Esta filiación con modelos de Rolan Moys se advierte ya en ARRÚE UGARTE, B. [dir.], 1990, pp. 50-51.
 - 18. SERRANO, R., et alii, 1992, pp. 62-69.
 - 19. Criado Mainar, J., e Ibáñez Fernández, J., 2001.
 - 20. Criado Mainar, J., 2004, p. 32, nota nº 68.
 - 21. RÉAU, L., 1996, pp. 153-157.
 - 22. ESTEBAN LORENTE, J. F., 1998, p. 59.

- 23. MORTE GARCÍA, C., 1999 (III), pp. 118-122.
- 24. La cronología de este importantísimo retablo se precisa en CRIADO MAINAR, J., 2001, pp. 184-186.
- 25. Las noticias sobre la participación de Pedro Pertús menor en este retablo en CASTRO, J. R., 1942, pp. 393-396, docs. II y III. El estudio de la obra en CRIADO MAINAR, J., 1996, pp. 364-367.
- 26. La documentación en MORTE GARCÍA, C., 1988, pp. 348-349, docs. núms. 366-367. Una reproducción de la pintura en *ibidem*, p. 202, fig. nº 21 b.
- 27. Recuérdese que la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia conserva un dibujo preparatorio muy acabado de la tabla central del retablo de La Oliva que, sin duda, manejaron los miembros del taller de Rolan Moys.
- 28. Similar al que décadas antes se había hecho en el monasterio cisterciense de Nuestra Señora de Veruela. Véase IBÁNEZ FERNÁNDEZ, J., 2001, pp. 156 y 159.
- 29. Primeramente como en las puertas que estan a los costados del altar donde ha de estar dicho retablo, como hay San Bernardo y San Benito ha de haber San Pedro y San Pablo de medio rellebo, el uno en la una parte y el otro en la otra (MORTE GARCÍA, C., 1988, pp. 226-228, doc. nº 171).
- 30. Mas es condicion entre dichas partes que para que dicho Rigalt haga y labre dichas figuras a imagineria, dichos Pablo y Rolan le hayan de dar en papel dibuxadas dichas figuras e istorias para que dicho Rigalt haga primero que labre ninguna de dichas figuras sus modelos de varro, los quales hayan de ser corregidos de dicho Pablo y Rolan (ibidem, pp. 226-228, doc. nº 171).
- 31. ABBAD Ríos, F., 1957, p. 775; ARRÚE UGARTE, B. [dir.], 1990, p. 29 -con inexactitudes iconográficas-.
- 32. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.T.], Diego de San Martín, 1601, ff. 38-38 v., (Tarazona, 26-III-1601).
- 33. Como tal figura en el Libro Chantre. Véase CORRAL LAFUENTE, J. L., y ESCRIBANO SANCHEZ, J. C., 1980, p. 33, nº III-1.
 - 34. RAMAIX, I. DE, 1999, parte 1, nº 7001.130 S2.
 - 35. Obra documentada y estudiada por ARCE OLIVA, E., 1988, pp. 133-143.
- 36. Una obra anónima y de tosca ejecución, recientemente restaurada. La pintura con la *Anunciación* se incluye en la predela y las figuras aparecen cortadas a la altura de la cintura.
 - 37. CRIADO MAINAR, J., 2005, p. 165.
- 38. A pesar de ser un lugar de señorío episcopal, las visitas pastorales expresan que todo lo referente a la dotación y sostenimiento del culto estaba a cargo del cabildo de la catedral. Así, en la cursada el 7-VI-1557 el vicario informó al visitador que sus parroquianos pagaban diezmo y primicia al cabildo y que, a cambio, éste probehe las cosas neccesarias para la iglesia (A.E.T., Caja nº 954, Visitas pastorales 1553-1559, s. f.).
 - 39. Identificación propuesta ya en Arrúe Ugarte, B. [dir.], 1990, p. 321.
 - 40. Véase Criado Mainar, J., 1996, pp. 171 y 175-176.



Apéndice documental

1573, enero, 6 Zaragoza

Francisco Metelin, hijo del difunto Francisco Metelin, pintor, se firma como aprendiz con Juan Rigalte, mazonero, vecino de Zaragoza, a dicho oficio por tiempo de seis años.

A.H.P.Z., Lorenzo Villanueva, 1573, ff. 51 v.-52 v.

-Documento citado por MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989, p. 43, nota nº 18.

[Al margen: Afirmamiento].

Die sexto mensis januarii. Anno MDLXXIII. Cesarauguste.

Eadem die.

Yo, Francisco Metelin, hijo del quondam Francisco Metelin, pintor, y de Isabel de Bergara, conyuges, habitantes en la ciudad de Caragoca, en presencia y asistencia de la dicha mi madre, de mi cierta sciencia, me firmo por moco aprendiz y sirbiente con vos, el honorable Juan de Rigalte, maçonero, vezino de la dicha ciudad, al dicho vuestro officio por tiempo de seys años continuos, los quales comiencan a correr del presente dia de oy adelante. Durante el qual tiempo prometo y me obligo de [e]star en vuestra casa y servicio, et cetera, y de no yrme de aquella, et cetera, y en caso que me fuera ante de cumplir dicho tiempo y no bolviere a cumplir aquel sea tenido y obligado a pagarhos por cada un dia de los que ubiere estado en vuestra casa y servicio sano ocho dineros y doliente diziseys dineros por razon de la costa.

Et doy por fianca y principal tenedor, e pagador e cumplidor, juntamente con mi y sin mi, a todo aquello que yo en virtud del presente acto soy tenido y obligado, a la dicha Isabel de Bergara, mi madre.

Et yo, dicha Isabel de Bergara, qui presente soy, de mi cierta ciencia, tal fianca me constituezco devidamente y segun fuero.

Et yo, dicho Juan de Rigalte, qui presente soy, acepto el dicho aprendiz por el dicho tiempo y durante aquel prometo y me obligo de tenerlo en mi casa y servicio, y darle de comer, vever, vestir, calcar, tenerlo sano y doliente consumenda y demostrarle el dicho mi officio, et cetera, y al fin del dicho tiempo vestirlo de nuebo segun es costumbre vestir aprendizes en la presente ciudad en dicho mi officio, et cetera.

Et a tener y cumplir cada qual de nos, dichas partes y fianca, respective obligamos, et cetera, renunciamos, et cetera, diusmetemonos, et cetera, juramos por Dios, et cetera, de tener y cumplir, et cetera. Large fiat.

Testigos Martin de Maruheta, pelaire, y Hernando Juan Sanz, escribiente, habitatoris Cesarauguste.

2

1584, agosto, 25

Zaragoza

Rolan Moys, pintor, recibe 100 ducados de Diego Fernandez Cabrera y Bovadilla, conde de Chinchón y tesorero de Felipe II, por manos de Andres Ximeno, en pago de un retablo dedicado a la Coronación de Jesucristo que ha pintado para el rey.

A.H.P.Z., Pablo Gurrea, 1584, ff. 721-722.

[Al margen: Albaran. Extracto].

Die vigesimo quinto mensis augusti. Anno M.D.LXXXIIII. Cesarauguste.

Eadem die.

Que yo, Rolan Moys, pintor, vezino de la ciudad de Çaragoça, de mi cierta ciencia, et cetera, attorgo haver resçevido, et cetera, del ilustrisimo señor don Diego Fernandez Cabrera y Bovadilla, conde de Chinchon y tesorero de su magestad, y por manos del ilustre Andres Ximeno, çiudadano de la dicha çiudad de Çaragoça, son a saber, todos aquellos cient ducados que hazen suma de dos mil y doçientos sueldos jaqueses que dicho señor tesorero por una cedula firmada de su mano me a mandado dar por la hechura de un retablo de la Coronaçion de Nuestro Señor Jessu Christo, que su magestad mando hazer para su real serviçio, con los quales me tengo por contento y enteramente pagado por toda la hechura de dicho [entre líneas: retablo] sin quedarseme a dever cosa alguna de aquel, segun paresce por dicha çedula, la qual es del tenor siguiente.

Muy magnifico señor Andres Ximeno. De qualesquiere dineros que tubiere por mi cuenta de la thesoreria general pagara vuestra merced a Rolan Moys, pintor, çient ducados de esa moneda, los quales le pago por tantos que su magestad le ha mandado dar por la hechura de un retablo de la Coronaçion de Nuestro Señor Jesucristo que hizo para su real serviçio. Y tome su carta de pago, o de la persona que por el los recibiere, en la qual diga que se tiene por pagado de lo que hubo de haver por la hechura del dicho retablo sin que-

darle a dever cosa alguna, la qual me inviara para mi cuenta de la thesoreria, y con ella y esta los passare en cuenta.

Fecha en Madrid el primero de março de mil quinientos ochenta y quatro años.

El Conde.

Et por la verdad, renunçiando, et cetera, attorgole en poder del notario inffrascripto el presente publico albaran, et cetera.

Testes Hieronymo Valentin y Domingo Pacheco, scrivientes, habitantes en la ciudad de Caragoça.

3

1588, diciembre, 18

Tarazona

Marco Molina, vicario de Vera de Moncayo (Zaragoza), junto a Pedro Falcon y Miguel Bonel, clavarios y mayordomos de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de dicha localidad, y otros cofrades, capitulan con Miguel de Cay, entallador, y Francisco Metelín, pintor, habitantes en Tarazona, la realización de un retablo para dicha institución, por precio de 3.200 sueldos.

A.D.P.Z., Fondo de Veruela, nº 166, fragmento de protocolo de Juan Pobar, 1588, notario de Tarazona, s. f.

En 18 del mes de deziembre año 1588 se hizo pacto y concierto del altar de la capilla de Nuestra Señora del Rosario, entre el reverendo mossen Marco Molina, vicario [entre líneas: de Vera] y los mag[nificos] Pedro Falcon, Miguel Bonel, clavarios y mayordomos de dicha capilla, Domingo Cellalbo, Gonçalo Cisneros y Antonio Galindo, de la una parte, vecinos de Vera, y de la otra entre Miguel de Cay, entallador, y Francisco de Metelin, pintor, habitantes en la ciudad de Taracona. Y dicho Miguel de Cay solo en persona, con poder bastante de Francisco Metelin, su quñado, bien como si estubiere presente todo aquello que dicho Miguel de Cay, su quñado, tratasse y determinasse con los dichos vicario y clavarios lo tendria por valido, y no se apartaria desto, como si presente a dicho pacto entreviniese. Y dicho Miguel de Cay [borrón] representa[n]do su persona y la de Francisco Metelin, su quñado, trato lo abaxo contenido con dicho vicario y clavarios. Lo qual es de la manera siguiente.

Primo a de ser el retablo de dicha capilla de alto 22 palmos de vara de midir, y en ancho 14, guardando la forma y manera de una estampa que esta en poder de Miguel de Cay, con las historias alli escriptas en los quadros, salbo se advierte que las dos historias del banco baxo han de ser mas anchas de lo que en dicha muestra y forma designan, conforme a la proporcion de las de ar[r]iba. Y que dicho retablo aya de tener quatro medios pilastrones extriados y dorados, y con color [tachado: acules] que les pareciere sera mejor y mas apparente en las extrias. Y todos los demas relleves, molduras y guarniciones ayan de ser dora-

dos de fino oro, y sobre el oro estofado y agravado, conforme el retablo que esta en la capilla mayor de dicha iglesia de Vera, o differenciado, de la manera que les parecera que estubiere bien, que asi se confia.

Item mas que las pinturas y historias han de ser perficionadas y [tachado: bien] muy bien acabadas, y con todos los personados que en dichos quadros pudieren coger que para cada historia se requiere ser necessarios, y de colores finos.

Item que dicha pintura ha de ser al olio y reconocida por officiales del arte.

Item que en dicha imagen de la Anunciacion, que a de ser de bulto, ha de [dos palabras perdidas] de bulto, como esta notado en el quadro. Al qual angel se le a de haz[er un] retulo que diga Ave gratia plena, que para tal historia se requie[re].

Item que todo lo demas tocante a dicho retablo se haga conforme a [lo] que alli esta señalado, a la qual se remite. Y dicha stampa se aya de guardar para despues de hecho el retablo por ser necessaria para [palabra ilegible].

Item es condicion que se aya de dar el retablo hecho y sentado en dicha cap[illa] para el dia de [la] Natividad de Nuestro Señor que se contara a 24 del mes de deziembre del a[ño] 1589. Y dichos Miguel de Cay y Francisco de Metelin lo ayan de sentar a su costa, salvo [que] lo an de traher los dichos clavarios y obligados [palabra barreada].

Item es condicion se aya de pagar a los dichos la suma y cantidad de 160 [libras], digo tres mil y dozientos sueldos, por tiempo de tres años. A saber es, en q[ua]tro pagas y tandas. Y luego se les da la una, que se cuenta primera, a s[aber] es, quarenta libras, dia de la Natividad de Nuestro Señor, a 24 de dexiembre del a[ño de] 1588, que presente estamos. La segunda tanda y paga a de ser trahido [di]cho retablo, para dicho tiempo, como ariba parece, que sera dicho [una palabra perdida] y año [tachado: 1590] 1589. La 3ª al fin del año 1590. La quarta y final de pago sera al fin del año que se contara 1591.

Item que si acaso faltaren de traher el dicho retablo al tiempo asignado, que es el año 1589, se haya de differir y dilatar la tanda, a saber es, la quarta, que es la ultima, hasta fin del año de 1592. Y que si acaso los dichos trajeren antes de la Natividad, que es para el primero domingo del mes de d[eziem]bre de dicho año 1589, se les aya de dar a los dichos 60 libras, y lo r[es]tante, que seran [tachado: sesenta] otras sesenta [sic] libras se les aya de dar cada una trenta por los tiempos ya consignados, como esta dicho, que sera el año 1590 [y] el año 1591. Para todo lo qual nosotros, mossen Marco Molina, [vicario], Pedro Falcon, Miguel Bonel menor, clavario, y compañeros, a saber es, Gonzalo Cismeros, Anton Galindo y Domingo Cellalbo, [n]os obligamos y damos nuestras fees y palabras de cumplir todo lo prometido y concertado como ariba se contiene. Y los que no sabemos escrivir, a saber es, Pedro Falcon, Gonçalo Cismeros, Domingo Cellalbo y Antonio Galindo, rogamos al vicario se firmasse por si y por nosotros.

Lo qual yo, dicho vicario, por ruegos de los quales hize y firme por los dichos y por mi, y por no saber los ariba nombrados escribir, en Vera, a 18 de deziembre de 1588.

Nosotros, Pedro Falcon, Goncalo Cismeros, Antonio Galindo y Domingo Cellalbo, otorgamos ser verdad lo sobredicho.

Yo, mossen Marco Molina, vicario de Vera, otorgo ser verdad lo sobredicho.

[Protocolo y escatocolo. Cláusulas de fianza (por Miguel de Cay y Francisco Metelin, Joan de Varayz, pintor, y Hieronimo de Agreda, chapinero, vecinos de Tarazona). Consignación de dos testigos (Juan Sanchez, notario real, y Joan de Miranda, vecino de Tarazona). Apoca de los primeros 800 sueldos].

4

1594, marzo, 17

Tarazona

Joan Varayz y Francisco Matelin, pintores de Tarazona, constituyen como procurador a Pedro Lorente, vecino de Rincón de Soto (La Rioja) para que contrate la pintura y policromía del retablo de la parroquia de dicho lugar.

A.H.P.T., Juan Sánchez, 1594, ff. 191-191 v.

[Al margen: Procura].

Eadem die et loc.

Nosotros, Joan Varayz y Francisco Metelin, pintores, vecinos de Taracona del reyno de Aragon, damos poder cumplido a vos, Pedro Lorente, infancon, vecino del lugar de Rincon de Soto, del reyno de Castilla, absente como si fueseys presente, especialmente para que por nosotros y en nuestro nombre podays hazer, firmar y otorgar qualesquiere conciertos y concordias con los alcalde, regidores y concello del dicho lugar, o con las persona o personas que conviniere, a cerca de el dorar y pintar el retablo de la yglesia de dicho lugar, y esto con los pactos y condiciones que a vos dicho Pedro Lorente parescera y conforme a los cavos que vos tenemos dados y con dicho concello tractados y concertados [entre líneas: y otros los que os parescera] dando por nosotros fiancas e hiziendo aquello que necesario sea y convenga y lo que nosotros hariamos presentes siendo. Prometemos, et cetera, so obligacion, et cetera. fiat large.

Testigos: Joan Tomas, mayor, tecedor, y Pedro Alonso, fustero, vecinos de Taracona.

[Suscripciones autógrafas: Yo, Francisco Metelin, otorgo lo sobredicho.

Yo, Juan de Varaiz, otorgo lo sobredicho.

Yo, Juan Tomas, soy testigo y firmo por mi conteste que dixo no sabia escrebir].

1596, agosto, 28

Tarazona

Clemente Serrano, canónigo de la catedral de Tarazona, capitula con Joan Baraiz y Francisco Metelin, pintores de dicha ciudad, la policromía del retablo de San Clemente y Santa Lucía de la Seo de Tarazona, por precio de 3.000 sueldos.

A.H.P.T., Pedro Pérez de Alaba, 1596, ff. 574 v.-576 v.

[Al margen: Contracto. Protocolo inicial. Texto].

Capitulacion del señor doctor Serrano con Joan Baraiz y Francisco Metelin.

Primeramente han de dorar el retablo sin que quede campo alguno. Han de hazer dos figuras de Sant Clemente y Santa Lucia de la suerte que estan las figuras del tavernaculo, con tan buen encarnado, estofado y colorido, antes mejor que peor.

El banco del dicho retablo [tachado: ha de estar] y sus pedestrales, que estan labrados de talla, han de estar coloridos y estofados donde combiniere, y grafiados.

Las colunas han de tener las estrias grafiadas, con una color acul fina que no sea esmalte, y despues grafiadas. Los capiteles han de ir como los del tavernaculo.

Todo genero de cosas que ay en el arco del Sant Clemente, y en la cornisa, y en el arco de Santa Lucia han de estar todas doradas, y coloridas y estofadas donde fuere necessario.

El friso, que esta labrado de talla, ha de estar muy bien colorido, y estofado y grafiado. Las gotas que estan en las cornisas altas y en los tirifios tengan una color que parezca bien. Los pilares de los tirifios se han de colorir y estofar.

Todo genero de talla, y molduras y cartelas que en dicha obra fuere neçessario, y traspilares, se han de colorir con colores finas, sin haver ninguna color basta, y estofarlas y raxarlas donde fuere neçessario. Y faltan dos niños arriva, y les han de encarnar.

Y han de pintar dos escudos de armas en las cartelas de abajo.

Alderredor de la capilla ba un [tachado: retablo] letrero y lo han de dorar.

Y todo lo que faltare en dicho retablo de lo que en esta capitulaçion se contiene sea a discrecion de los officiales que vendran, y como ellos lo advirtieren.

[El documento continúa hasta el final con otra caligrafía].

Item que despues de haver acavado el dicho retablo de la manera que ariva se dize a de ser visto y reconocido por officiales puestos por ambas las dichas partes, para ver si se a cumplido con la presente capitulacion.

Item que por toda la dicha obra da a los dichos pintores el dicho doctor Clemente Serrano tres mil sueldos jaqueses. Pagaderos luego de presente seyscientos sueldos jaqueses, [tachado: los quales de presente] que es para principiar dicha obra. Y a mitad de la dicha obra ochocientos sueldos jaqueses. Y acabada la dicha obra, siendo vista y reconocida por dichos officiales, fin de pago. La qual obra se a de dar acavada para el dia y fiesta del Corpus Christi primero viniente de 1597.

[Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Blas Serrano y Miguel Xinesta, criados del doctor Clemente Serrano)].

[Firmas autógrafas: El doctor Serrano.

Iuan Varaiz.

Yo, Francisco Metelin.

Yo, Blas Serrano, testigo, y me firmo por mi conteste que dixo no savia escrebir].

6

1600, diciembre, 29

Tarazona

Christobal de Vera, pintor del obispo de Tarazona, habitante en dicha ciudad, establece el valor de la policromía del retablo mayor de la parroquial de Ólvega (Soria), que han efectuado los pintores Francisco Metelin y Joan Barayz, vecinos de Tarazona.

A.H.P.T., Martín de Falces, 1601, ff. 6-7 v.

[Al margen: Tassa y declaracion della de un retablo. Texto].

Eadem die.

Ante la presencia de mi, Martin de Falces, notario publico, y de los testigos infrascriptos parecio y fue personalmente constituydo Christobal de Vera, pintor del ilustrisimo señor obispo de Taraçona. El qual dixo que attento que [tachado: conforme a una] [entre líneas: por una] escriptura y carta publica otorgada de una parte por los benefficiados de la yglesia parrochial de la villa de Olbega [tachado: y de una parte] y por Joan Barayz y Francisco Metelin, pintores, vezinos de la dicha ciudad de Taracona, de la parte otra, que fecha fue en la dicha villa de Olbega a diez y ocho dias del mes de deziembre del año contado del Nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo de mil y seyscientos, y por Joan Corraliça, vezino de la dicha villa de Olbega, notario del numero de aqquella y del rey nuestro señor, recibida y testifficada, habia sido nombrado por tassador y para tassar el retablo que los dos dichos Joan Barayz y Francisco Metelin habian pintado y dorado en la dicha yglesia parrochial de dicha villa. Y asi, como tal que tasador, juraba y juro en poder [entre líneas: y manos] de mi, dicho notario, por Dios Nuestro Señor [entre líneas: sobre la cruz] y los Sactos Quatro Evangelios por el manualmente adorados.

Y en virtud del dicho juramento dixo que el habia visto el dicho retablo de dicha yglesia que los dichos Joan Barayz y Francisco Metelin habian pintado, estofado y dorado muy por estenso y por menudo, y en particular cada cosa, y que hallaba y tassaba mendiante Dios y su consciencia, según que de fecho hallo y tasso, el dicho retablo.

Es a saber, la parte de aquel que el dicho Francisco Metelin, pintor, habia pintado y dorado, en la suma y quantidad de mil ciento y cinquenta [tachado: ducados] escudos de a diez reales castellanos cada un escudo [entre líneas: que son veinte y tres mil sueldos jaqueses], y que dicha pintura, y dorado y estofado acanca, vale [entre líneas: la dicha quantidad] la dicha parte que el dicho Francisco Metelin ha pintado y dorado de dicho retablo.

Y la otra parte del dicho retablo que el dicho Joan de Barayz ha pintado, estofado y dorado la tasabba y tasso en la suma y quantidad de ochocientos y cinquenta escudos, a diez reales cada uno, como los dichos de arriba.

Que es por todo dos mil escudos de a diez reales [entre líneas: cada escudo, que hazen suma de quarenta mil sueldos jaqueses].

Y la dicha parte del dicho retablo que ha pintado el dicho Francisco Metelin en mas y mayor quantidad es porque tiene mucho mas oro, colores y estofado, que monta trezientos escudos mas que la parte del dicho Joan de Barayz.

Y en esta tassa se incluyen y entran todos y qualesquiere jornales que los dichos pintores hayan puesto en el dicho retablo. Y acerca de las cosas del y cumpliendo y acabando las cosas que por una memoria ordenaba y ordeno que dichos pintores habran de hazer y acabar [tachado: parte] [entre líneas: en el dicho retablo].

La qual dicha tassacion el dicho Francisco Metelin, que presente estaba, dixo que aceptaba y de fecho acepto [entre líneas: y loho].

Y asi, el dicho Christobal de Vera commo el dicho Francisco Metelin pidieron y requirieron ser hecho acto publico.

Testigos: Francisco de Vera y Leandro de Cobarrubias, pintores, habitantes en Taraçona.

[A 9-I-1601 el notario intima el tenor de la tasación a Joan de Pereda, beneficiado de la parroquial de Ólvega, el cual la acepta en su nombre, en el de los otros beneficiados y en el de los mayordomos del templo].

1608, agosto, 23 Tarazona

Francisco Lamata, procurador de los albaceas de Clemente Serrano, canónigo de la catedral de Tarazona, presenta un requerimiento contra Francisco Metelin y Agustin Leonardo, pintores de Tarazona, sobre el incumplimiento de los plazos en que debían concluir la policromía del retablo mayor de la parroquial de Calcena (Zaragoza).

A.H.P.T., Diego de San Martín, 1608, ff. 686 v.-689.

[Al margen: Recuesta. Texto].

Ante la presencia de vuestras mercedes señores Françisco de Metelin y Augustin Leonardo, pintores, vecinos de la çiudad de Taraçona, comparece Françisco Lamata, en nombre y como procurador de los señores don Pedro de Gothor, chantre, Grabiel Alegre y Pedro Villarroya, canonigos de la yglesia cathedral de la çiudad de Taraçona, y en dicha çiudad domiciliados, executores del testamento del quondam doctor Clemente Serrano, canonigo que fue de la yglesia cathedral de la dicha çiudad, y en dicho nombre en las mejores via, modo, forma y manera que de drecho si valiere hacerlo puede y deve dixo y propuso, dio y propone dicho procurador que vuestras mercedes bien saven y no pueden ignorar en manera alguna por ser por vuestras mercedes echo pactado y concordado y ser echo y cosa suya propia como certificados de su drecho pactaron y capitularon y se concertaron con el dicho doctor Clemente Serrano de darle dorado, pintado y acabado para cierto tiempo ya pasado el retablo para la yglesia parrochial de la villa de Calcena, echo de madera por el precio y como se contiene en la capitulaçion ante vuestras mercedes echa, a la qual dicho procurador se refiere [palabra ilegible] in quantum et non alter y asi es la verdad.

Otro si que despues de muerto dicho doctor Clemente Serrano continuando el dicho trato muchas y diversas veçes a los dichos principales de dicho procurador y al otro dellos han ofreçido, prometido y obligadose de dar acabada y perficionada la dicha obra para cierto dia y tiempo ya pasado, recibiendo como han recebido por ello mucha suma y cantidad que casi tienen recebido todo lo que vale la dicha obra y con mucho haver ya echa la mitad della, faltando mucho al dicho pacto, promesa y obligacion.

Por tanto, le intima y notifica, y haçe saver todo lo sobredicho a mas diguoles es notorio, publico y manifiesto acaben in continenti la dicha obra cumpliendo con lo que tienen pactado, capitulado y concordado, como dichos principales de dicho procurador, en otra manera a lo contrario haciendo protesta de pidir lo que tienen recibido y desde luego en dichos nombres se les pide para con ellos lo que esta por dar buscar quien por su cuenta y costa acabe la dicha obra, conforme a la dicha capitulación y de las costas, daños, intereses y menoscabos que a dichos sus principales se les siguiran y de todo lo demas que puede y deve y les es licito requerir y protestar, requiriendo a vos notario que stays presente de lo sobredicho agays acto publico a las partes dello sean testigos.

Ordenada por mi Francisco Lamata a racon segun manera, procurador sobredicho.

1609, enero, 7

Tarazona

Agustin Leonardo menor, pintor de Tarazona, se obliga a concluir la parte de la policromía del retablo mayor de la parroquia de Calcena (Zaragoza) que está a cargo de su colega Francisco Metelin, a cambio de 600 sueldos.

A.H.P.T., Diego de San Martín, 1609, ff. 37 v.-38 v.

[Al margen: Renunciacion. Texto].

Die septimo mensis ianuarii anno MDCVIIII, Tirasone.

Que yo, Francisco de Metelin, pintor, vezino de la ciudad de Taraçona, de grado, et cetera, certificado, et cetera, renunçio, çedo y transpaso en vos, Agustin Leonardo, menor, pintor, vezino de la dicha ciudad de Taraçona, el estofar y grabar todo lo que hubiere y esta a mi cargo de haçer en la pintura y retablo que por el quondam doctor Clemente Serrano se hace para la villa de Calçena, conforme a la capitulaçion que en esta raçon tenemos echa, y el colorir, encarnar y estofar pusiendo vos los colores y el dorar y brunirlo, a saver es, el sagrario y historias tres grandes, la Salutaçion, gradas de la Asunçion, el Cristo, Sanct Joan y Maria, y la parte del banco y del friso y cornija, por todo lo qual yo de mi parte os he de dar seyscientos sueldos jaqueses, como los vays ganando y trabajando.

Et yo, dicho Augustin Leonardo, menor, que a lo sobredicho presente soy, acepto y recibo la dicha renunciaçion y obra conforme a la dicha capitulaçion y por el dicho preçio, y asi prometo y me obligo de la hacer y cumplir como dicho Francisco de Metelin estaba y esta obligado por dicha capitulaçion.

Y a tener y cumplir lo sobredicho respective el uno al otro obligamos nuestras personas y bienes muebles y sitios, havidos y por haver, et cetera, los quales, et cetera, queremos, et cetera, en tal manera y con clausulas de precario constituo aprehension, imbentario, manifestaçion, emparamiento, renunciamos, et cetera.

Testigos: Francisco Lamata y Joan Miguel Loçano, vezinos de Taraçona.

1614, febrero, 11 Ólvega

Francisco Metelin, pintor, vecino de Tarazona y hallado al presente en Ólvega, encontrándose enfermo dispone testamento.

Archivo Histórico Provincial de Soria, Sección de Protocolos [A.H.P.S.], Juan de Corraliza, notario de Ólvega, 1614-1616, ff. 3-4.

Yn Dei nomine. Amen.

Sepan quantos esta carta de testamento, ultima y final voluntad, vieren como yo, Francisco Metelin, pintor, vecino de la çiudad de Taraçona del reyno de Aragon, estante al presente en esta villa de Olbega, estando como estoy enfermo de mi cuerpo pero en mi buen juiçio, memoria y entendimiento, tal qual Dios Nuestro Señor fue serbido de me dar, temiendome de la muerte ques cosa natural a toda persona bibiente, y deseando poner mi anima en carrera de salbacion, creyendo como firmemente creo en el misterio de la Santisima Trinidad y en todo aquello que tiene, cree y confiesa la Santa Madre Yglesia de Roma, y debaxo desta catolica fe y creençia professo libre y [palabra ilegible], otogo y conosco por esta presente carta que ago, ordeno y establezco este mi testamento y ultima voluntad a loa de Dios Nuestro Señor y de su bendita Madre, a quien tengo por señora y abogada. El cual ago y ordeno en la forma siguiente.

Primeramente encomiendo mi anima a Dios Nuestro Señor que la crio y redimio por su preçiosa sangre, y el cuerpo a la tierra donde fue formado.

Yten mando que quando fuese la boluntad de Dios Nuestro Señor de llebarme desta presente vida, que mi cuerpo sea sepultado dentro de la yglesia mayor desta villa, donde a los beneficiados della les paresciere. Y se pague lo que's costumbre.

Yten mando que el dia de mi falleçimiento se me digan en la yglesia desta villa una misa y ofiçio de entierro con sus ministros. Y se pague lo que es costumbre.

Yten mando y es mi boluntad que el dia de mi falleçimiento todos los saçerdotes que ubiere en esta villa y quisieren digan misa por mi anima. A los quales mando se les de de limosna a real y medio a cada uno.

Yten mando que dentro del año de mi falleçimiento se me digan por mi anima y por quien tengo obligacion de rogar cient y ochenta misas reçadas. Las quales es mi boluntad me diga el licenciado Rubio, bicario desta yglesia, o el mesmo las aga decir.

Yten mando que el dia de mi entierro se llebe a la yglesia desta villa por añal una anega de pan coçido.

Yten mando y es mi boluntad que diez y ocho reales que me deben los reditos de un çenso Francisco de Bera, vecino de Taraçona, en cada un año, que mi muger los aga deçir

de misas dond[e] ella quisiere, por mi anima y las que yo tengo obligaçion de rogar. Y esto para siempre jamas.

Yten mando y es mi boluntad de entrar en la confradia de la Santa Bera Cruz desta villa. Y se pague lo que es costunbre.

Yten mando y es mi boluntad que todo aquello que pareçiere que yo deba se pague. Y lo que a mi se me debe mando que se cobre; y me remito a los memoriales que yo dejare.

Yten mando a las ordenes acostumbradas y rendençion de catibos cada tres maravedis, con los quales las aparto de mis bienes.

Yten mando y es mi boluntad que Ana Lagasca, mi muger, sea señora usufructuaria de todos mis bienes, muebles y raiçes, deudos y açiones. Y si tubiere neçesidad, los pueda bender libremente. Y no disponiendo dellos o no los bendiendo la dicha mi muger, es mi boluntad que todos los dichos mis bienes los matriereden Mariana Metelin, e Ysabel Metelin, y Francisca Metelin y Francisco Bernabe Metelin, mis hijos legitimos. A los quales nombro por mis legitimos y unibersales erederos.

Y para cumplir y executar este mi testamento y mandas en el contenidas, dejo y nombro por mis cabecayleros y ejecutores del al licenciado Juan Rubio, bicario desta villa, y a Pedro Dominguez mayor, vecino della. A los quales, a cada uno ynsolidum, di poder cunplido para que de lo mejor parado de mis bienes cumplan lo en este mi testamento contenido. Y con este reboco y anulo, y doy por ninguno, otro qualquiere testamento o testamentos, o cobdicillos, que en qualquiere manera antes deste yo aya fecho por escrito e por palabra para que no balgan puesto que parezcan. Salbo este que al presente ago, que quiero que balga por mi testamento, ultima y final boluntad, et cetera, en aquella bia y forma que mejor aia lugar de drecho.

En testimonio de lo qual otorgo esta carta de testamento en la manera que dicho es ante el escribano publico y testigos. Que fue fecho y otorgado en esta villa de Olbega a once dias del mes de ebrero de mill y seiscientos y catorçe años.

Testigos que fueron presentes a lo que [palabra ilegible] el licenciado Juan Moreno y Alçega, benefiçiado, y Francisco de Utrey y Pedro Gomara, vecinos de la dicha villa. Y el otorgante no firmo por no atreberse a escribir por estar muy enfermo, [y] rogo al licenciado Moreno, testigo sobredicho, lo firmase por el de su nombre. Al qual yo, el presente escribano, doy fe que conozco.

[Suscripciones autógrafas: El licenciado Moreno y Alzega.

Paso ante mi, Juan de Coraliza, escribano].



Bibliografía

- ABBAD Ríos, F., 1957, Catálogo monumental de España. Zaragoza, Madrid, Instituto "Diego Velázquez" del C.S.I.C., 2 vols.
- ABBATE, F., 2001, Il Cinquecento, t. III de la Storia dell'Arte nell'Italia meridionale, Roma, Donzelli Editore.
- ABIZANDA BROTO, M., 1915, 1917 y 1932, Documentos para la historia artística y literaria de Aragón, procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, 3 vols.
- AINAGA ANDRÉS, Mª T., y AINAGA ANDRÉS, I., 1995, "La expulsión de los moriscos y la repoblación de Grisel y Samangos", *Turiaso*, XII, (Tarazona), pp. 159-193.
- AINAGA ANDRÉS, Mª T., y CRIADO MAINAR, J., 1997, "Noticias sobre la construcción de la iglesia parroquial de la Asunción de Nª Señora de Grisel", *Boletín de la Asociación Cultural "La Diezma"*, 10, VI, (Grisel), pp. 6-7.
- Albi, J., 1979, Juan de Juanes y su círculo artístico, Valencia, Institución "Alfonso el Magnánimo", 3 vols.
- ALCAINE, R., 2002, "El retablo del altar mayor [de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Grisel]", Boletín de la Asociación Cultural "La Diezma", 19, XI, (Grisel), pp. 2-4.
- Almería, J. A., 1998, "El Frago", pp. 132-141, en C. Rábanos Faci [coord.], El patrimonio artístico de la Comarca de las Cinco Villas, Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas.
- ALONSO CORTÉS, N., 1922, "Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII", Boletín de la Real Academia de la Historia, LXXX, (Madrid, 1922), pp. 40-50.
- ÁLVARO ZAMORA, Mª I., y BORRÁS GUALIS, G. M., 1981, "El mecenazgo de la iglesia parroquial de Calcena", Actas del II Coloquio de Arte Aragonés, en Seminario de Arte Aragonés, XXXIII, (Zaragoza, 1981), pp. 9-33.
- ANGULO ÍNIGUEZ, D., 1947, "Nuevas pinturas del Renacimiento en Navarra", *Príncipe de Viana*, 27, VIII, (Pamplona), pp. 159-170.

- ANGULO ÍNIGUEZ, D., 1954, Pintura del Renacimiento, t. XII de Ars Hispaniae, Madrid, Plus Ultra.
- ANSÓN NAVARRO, A., 2004, "Pintura", en M. Castillo Montolar [coord.], Tesoros artísticos de la Villa de Tauste. Monasterio de San Jorge, Zaragoza, Horcona, pp. 109-208.
- ANTONIO, T. DE, 1998, "132. Tríptico: Ecce Homo, Dolorosa, San Juan Evangelista y San Juan de Ribera", en F. Checa [comis.], Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 461-462.
- ARCE OLIVA, E., 1988, "El retablo de la Virgen del Rosario de Cella (Teruel), obra del pintor Silvestre Estanmolín (1601)", Artigrama, 5, (Zaragoza), pp. 133-143.
- ARRANZ ARRANZ, J., 1986, El Renacimiento sacro en la Diócesis de Osma-Soria. II. La escultura romanista en la Diócesis de Osma-Soria, Pamplona, Caja Rural Provincial de Soria.
- ARRÚE UGARTE, B. [dir.], 1990, Inventario artístico de Zaragoza y su provincia, t. I, Partido Judicial de Tarazona, Ministerio de Cultura.
- BENITO DOMÉNECH, F., 1991, "Anotaciones al pintor flamenco Pablo Schepers", Academia, 73, (Madrid), pp. 459-476.
- BENITO DOMÉNECH, F., 2000, "25. Ecce Homo", en Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, pp. 106-107.
- BLANCO TRÍAS, P., 1949, El Real Monasterio de Santa María de Veruela. 1146-1946, Palma de Mallorca, Imprenta "Moceen Alcover".
- BOORSCH, S., 1982, Italian Masters of the Sixteenth Century, t. 29 de The Illustrated Bartsch, Nueva York, Abaris Books.
- BUENDÍA, R., 1980, "Pintura", El Renacimiento, t. III de Historia del Arte Hispánico, Madrid, Alhambra, pp. 197-329.
- BUESA CONDE, D. J. [comis.], 1996, El Pilar es la Columna. Historia de una devoción, Zaragoza, Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza.
- CAMÓN AZNAR, J., 1970, La pintura española del siglo XVI, t. XXIV de Summa Artis, Madrid, Espasa.
- CANELLAS LÓPEZ, Á., 1984, El archivo de Longares (Zaragoza): Inventario de sus documentos sueltos, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".
- CAÑADA SAURAS, J., 1981, "Nuevos documentos del monasterio de Veruela en el Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, VII-VIII, (Borja), pp. 269-329.
- CASTRO, J. R., 1941, "Los retablos de los monasterios de La Oliva y Fitero", *Príncipe de Viana*, 3, (Pamplona), pp. 13-26.

- CASTRO, J. R., 1942, "Pintores navarros del siglo XVI. [Los Pertús]", *Príncipe de Viana*, 9, (Pamplona), pp. 377-403.
- CORRAL LAFUENTE, J. L., y ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., 1980, "El obispado de Tarazona en el siglo XIV: el *Libro Chantre*. 1. Documentación", *Tvriaso*, I, (Tarazona), pp. 13-154.
- CRIADO MAINAR, J., 1985, "La construcción en el dominio verolense durante el segundo tercio del siglo XVI. 1. Documentos", *Tvriaso*, VI, (Tarazona), pp. 251-283.
- CRIADO MAINAR, J., 1987, El círculo artístico del pintor Jerónimo Cósida, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Ayuntamiento de Tarazona.
- CRIADO MAINAR, J., 1992, "Tradición y renovación en los usos profesionales de los talleres pictóricos zaragozanos del Pleno Renacimiento", *Boletín del Museo e Instituto* "Camón Aznar", L, (Zaragoza), pp. 5-84.
- CRIADO MAINAR, J., 1994, "El mecenazgo artístico del obispo Pedro Cerbuna", en J. Criado Mainar y L. Lalinde Poyo [comis.], Cuatro Siglos. IV Centenario de la fundación del Seminario Conciliar de San Gaudioso, Tarazona, Diputación de Zaragoza, Obispado de Tarazona y Ayuntamiento de Tarazona, pp. 141-171.
- CRIADO MAINAR, J., 1996, Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura, 1540-1580, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución "Fernando el Católico".
- CRIADO MAINAR, J., 1997, "Labor de promoción artística de Pedro Cerbuna", en Á. San Vicente Pino y E. Serrano Martín [comis.], Memorial de la Universidad de Zaragoza por Pedro Cerbuna de Fonz en el IV Centenario de su muerte. 1597-1997, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 65-86.
- CRIADO MAINAR, J., 2001, "Las artes plásticas en la Comarca del Aranda en época del Renacimiento", en J. Hernández et alii [coords.], Comarca del Aranda, Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 177-198.
- CRIADO MAINAR, J., 2004, "Arte efímero, historia local y política. La entrada triunfal de Felipe II en Tarazona (Zaragoza) de 1592", *Artigrama*, 19, (Zaragoza), pp. 15-38.
- CRIADO MAINAR, J., 2005, "Arte y arquitectura en Tauste", en Pallarés Jiménez, M. Á. [coord.], *Tauste*, *agua y vida*, Tauste, Ayuntamiento de Tauste, pp. 143-179.
- CRIADO MAINAR, J., e IBÁNEZ FERNÁNDEZ, J., 2001, El retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Escatrón, Diputación de Zaragoza y Ayuntamiento de Escatrón.
- Díaz Padrón, M., 1989, "Una tercera réplica de la Adoración de los pastores, de Roland de Mois, del retablo de Fitero y Museo de Bellas Artes de Zaragoza", Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", XXXVII, (Zaragoza), pp. 5-10.
- ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., 1984, "La mezquita mudéjar de Torrellas (Zaragoza)", *Tvriaso*, V, (Tarazona), pp. 291-338.

- ESPINÓS DÍAZ, A., 1975, "Un dibujo de Roland de Mois en el Museo de Bellas Artes de San Carlos de Valencia", *Archivo Español de Arte*, XLVIII, 192, (Madrid), pp. 411-412.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., 1998, "La Virgen con el Espíritu Santo en el Renacimiento y el Barroco aragonés", en Mª C. Lacarra Ducay et alii [comis.], María, fiel al Espíritu, Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza e Ibercaja.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1981, "Aportaciones a la obra de Rolan Mois en Fitero", Actas del II Coloquio de Arte Aragonés, en Seminario de Arte Aragonés, XXXIV, (Zaragoza), pp. 59-68.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., 1997, El monasterio de Fitero. Arte y arquitectura, en Panorama, 24, (Pamplona).
- GARCÍA GAÍNZA, Mª C., 1999, "Sobre el pintor Juan de Lumbier", Laboratorio de Arte, 12, (Sevilla), pp. 103-114.
- GÓMEZ URDÁNEZ, C., 2004, "La decoración de la cabecera de la catedral de Tarazona (Zaragoza): el revestimiento de una preeminencia espiritual", en Mª J. Redondo Cantera [ed.], El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 491-515.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., 1981, Jusepe Martínez (1600-1682), Zaragoza, Museo e Instituto "Camón Aznar".
- HERNANSANZ MERLO, Á., et alii, 1992, "La transición al Segundo Renacimiento en la escultura aragonesa", Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", L, (Zaragoza), pp. 85-209.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., 2001, Splendor Verolae. El Monasterio de Veruela entre 1535 y 1560, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses.
- IBÁNEZ FERNÁNDEZ, J., 2003-2004, "La iglesia parroquial de Grisel (Zaragoza). Estudio documental y artístico", *Tvriaso*, XVII, (Tarazona), pp. 217-237.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., y CRIADO MAINAR, J., 1999, "El trasagrario de la parroquia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza. (1604-1607)", *Aragonia Sacra*, XIV, (Zaragoza), pp. 101-114.
- MARÍAS, F., 1992, Luis de Morales "El Divino", Madrid, Historia 16.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., 1984, El artista en la sociedad española del siglo XVII, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ, J., 1866, Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres, ed. de V. Carderera y Solano, Madrid, imp. de Manuel Tello.
- MÉLIDA, J. R., 1903, "Noticia de la vida y escritos del Muy Ilustre Señor D. Martín de Gurrea y Aragón, Duque de Villahermosa, Conde de Ribagorza", en Discurso de meda-

- llas y antigüedades que compuso el muy ilustre Sr. D. Martín de Gurrea y Aragón, Duque de Villahermosa, Conde de Ribagorza, sacados ahora á la luz por la Excma. Sra. Doña María del Carmen Aragón Azlor, actual Duquesa del mismo título, Madrid, Viuda e hijos de M. Tello.
- MORTE GARCÍA, C., 1982, "El retablo mayor de la iglesia parroquial de La Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud el Viejo", Seminario de Arte Aragonés, XXXV, (Zaragoza), pp. 169-196.
- MORTE GARCÍA, C., 1986, "6. Rolan de Mois. Nacimiento de Jesús y Adoración de los Pastores", *Melchor Robledo y su época. La música aragonesa en el siglo XVI*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, pp. 54-55.
- MORTE GARCÍA, C., 1987 (I), "Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. I", Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", XXX, (Zaragoza), pp. 117-231.
- MORTE GARCÍA, C., 1987 (II), "Una obra firmada y fechada del pintor Silvestre Estanmolín", Artigrama, 4, (Zaragoza), pp. 83-90.
- MORTE GARCÍA, C., 1988, "Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II", Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", XXXI-XXXII, (Zaragoza), pp. 183-457.
- MORTE GARCÍA, C., 1989, "Fortuna de una composición del pintor Rolán de Mois", Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", XXXVIII, (Zaragoza), pp. 121-124.
- MORTE GARCÍA, C., 1990 (I), Aragón y la pintura del Renacimiento, Zaragoza, Museo "Camón Aznar".
- MORTE GARCÍA, C., 1990 (II), "Arte Moderno. Siglos XVI-XVII", en Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes, Bruselas, Ibercaja.
- MORTE GARCÍA, C., 1999 (I), "Rolan Moys, el retrato cortesano en Aragón y la Sala de Linajes de los duques de Villahermosa", *IX Jornadas de Arte. El arte de las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, C.S.I.C., pp. 445-468.
- MORTE GARCÍA, C., 1999 (II), "Obras para definir la personalidad artística del pintor Daniel Martínez, padre de Jusepe Martínez", *Archivo Español de Arte*, 285, (Madrid), pp. 73-80.
- MORTE GARCÍA, C., 1999 (III), "Sagrada Familia con Santa Ana y San Joaquín", en Mª C. Lacarra Ducay et alii [comis.], Joyas de un patrimonio. MDCCCCLXXXXVIIII, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, pp. 117-122.
- MORTE GARCÍA, C., y AZPILICUETA OLAGUE, M., 1989, "El escultor Juan de Rigalte (1559-1600)", Actas del V Coloquio de Arte Aragonés, Zaragoza, Diputación General de Aragón, pp. 37-90.

- MOYA VALGAÑÓN, J. G. [coord.], 1985, Inventario artístico de Logroño y su provincia La Rioja, t. III, Ministerio de Cultura.
- PACHECO, F., 1990, El arte de la pintura, ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra.
- PEÑA GARCÍA, M., 1982, Ólvega. Historia-Arte-Folklore, Almazán, Ayuntamiento de Ólvega, 2 vols.
- RÁBANOS FACI, C., 1998, "Sádaba", en C. Rábanos Faci [coord.], El patrimonio..., pp. 307-316.
- RAMAIX, I. DE., 1999, Johan Sadeler I, t. 70, partes 1 y 2, de The Illustrated Bartsch, Nueva York, Abaris Books.
- Ramírez Martínez, J. M., 1993, Retablos mayores de La Rioja, Logroño, Obispado de Calaborra y La Calzada.
- Réau, L., 1996, Iconografía del Arte Cristiano, t. 1, vol. 2, Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- RINGBOM, S., 1962, "Maria in sole and the Virgin of the Rosary", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 25, (Londres), pp. 326-330.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., 1987, "El mundo espiritual del pintor Luis de Morales. En el IV Centenario de su muerte", Goya, 196, (Madrid), pp. 194-203.
- RUIZ DOMINGO, A., 1981, La parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Longares (Zaragoza). Notas histórico-artísticas y documentales, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".
- SALA VALDÉS, M. DE LA, 1936, Historia de la villa de Longares, Zaragoza, tip. E. Berdejo Casañal.
- SAN VICENTE PINO, Á., 1991, Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.
- SARRIÁ ABADÍA, E., et alii, 1989, "Contratos de aprendizaje en la escultura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI", Actas del V Coloquio..., pp. 91-112.
- SERRANO, R., et alii, 1992, El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio tipológico de las mazonerías, Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- STRAUSS, W. L., y SHIMURA, T., 1986, Netherlandish Artists. Cornelis Cort, t. 52 de The Illustrated Bartsch, Nueva York, Abaris Books.
- TARIFA CASTILLA, Mª J., 2005, La arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- TORRALBA SORIANO, F., 1969, "El retablo viejo de San Valero en la Seo de Zaragoza", Miscelánea ofrecida al Ilmo. Sr. don José Mª Lacarra y de Miguel, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 435-442.

Indice

Introducción	9
La parroquia de Grisel y su retablo mayor	17
Los pintores de la familia Metelín	25
Francisco Metelín en el taller de Rolan Moys	57
La obra pictórica de Francisco Metelín	79
Apéndice documental	123
Bibliografía	137

Se terminó de imprimir este libro sobre el Retablo Mayor de Grisel para su presentación el 23 de Abril de 2006, festividad de San Jorge.









