

El entallador Martín de Vandoma en la Comarca de la Comunidad de Calatayud (Zaragoza). De Paracuellos de Jiloca a Alconchel de Ariza

The Carver Martín de Vandoma in the Region of the Community of Calatayud (Zaragoza). From Paracuellos de Jiloca to Alconchel de Ariza

JESÚS CRIADO MAINAR

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Zaragoza. Calle de San Juan Bosco, 7. 50009 Zaragoza

jcm@unizar.es

ORCID: 0000-0001-8328-1642

Recibido: 04/06/2021. Aceptado: 24/09/2021

Cómo citar: Criado Mainar, Jesús: “El entallador Martín de Vandoma en la Comarca de la Comunidad de Calatayud (Zaragoza). De Paracuellos de Jiloca a Alconchel de Ariza”, *BSAA arte*, 87 (2021): 87-114.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.87.2021.87-114>

Resumen: Martín de Vandoma es uno de los entalladores más relevantes de los talleres seguntinos de las décadas centrales del siglo XVI, cuya biografía artística es posible restituir ahora con mayor fiabilidad a partir de los datos documentales publicados en los últimos años. El análisis del retablo mayor de Alconchel de Ariza, que es un proyecto bien documentado, ha permitido constatar que el artífice ya había trabajado con anterioridad en otras localidades de la Comarca de la Comunidad de Calatayud (Zaragoza) como Paracuellos de Jiloca que, a diferencia de Alconchel, no formaban parte del arciprestazgo de Ariza, dependiente del obispado de Sigüenza. El estudio de estos dos encargos se enmarca en una revisión de la obra de Vandoma con especial atención a sus principales hitos creativos.

Palabras clave: Renacimiento; escultura; retablo; talla de madera; intercambios artísticos.

Abstract: Martin de Vandoma is one of the most relevant carvers of the Sigüenza-based workshops of the central decades of the 16th century. His artistic biography can now be reconstructed with greater reliability from the documentary data published in recent years. The analysis of the high altarpiece of Alconchel de Ariza, which is a well-documented project, has made it possible to verify that the artist had previously worked in other localities of the region of the Community of Calatayud (Zaragoza) such as Paracuellos de Jiloca, which, unlike Alconchel, were not part of the *arciprestazgo* of Ariza, dependent on the bishopric of Sigüenza. The study of these two commissions is part of a review of Vandoma's work with special attention to his main creative milestones.

Keywords: Renaissance; sculpture; retable; woodcarving; artistic exchanges.

INTRODUCCIÓN

Martín de Vandoma (doc. 1540-1578, †1578) fue uno de los principales artífices activos en la ciudad episcopal de Sigüenza (Guadalajara) en las décadas centrales del siglo XVI.¹ Objeto de frecuente atención por parte de los estudiosos, entre la bibliografía que se ocupa de él deben recordarse, en primer lugar, las tempranas aportaciones de Manuel Pérez-Villamil en su libro sobre la catedral seguntina y el artículo que le dedicó pocos años después,² así como el apunte que Toribio Minguella incorporó a su *Historia de la Diócesis de Sigüenza*;³ textos todos que enfatizan la importancia de su figura, considerándolo de forma injustificada como uno de los grandes artistas españoles de su generación.

Décadas después, en su panorama sobre la escultura española del siglo XVI, José M^a Azcárate destacaría su papel en la fase ornamental de la Sacristía Mayor o de las Cabezas y en la realización del púlpito del lado del evangelio, ambos en la seo seguntina.⁴ Habrá que esperar, no obstante, a la publicación de las páginas que José Miguel Muñoz incluyó en su libro sobre la arquitectura manierista de Guadalajara para contar con una biografía más completa y una valoración más ajustada de su trayectoria.⁵ Diversas contribuciones recientes que iremos desgranando precisan su labor como maestro de retablos.

No disponemos de pruebas documentales que permitan otorgarle un origen francés⁶ más allá de que su apellido pudiera remitir a la ciudad gala de Vendôme, en el departamento de Loir-et-Cher de la región Centro-Valle del Loira, lo que situaría su hipotético lugar de procedencia en el noroeste de Francia, un territorio desde el que llegaron a la Península numerosos tallistas e imagineros en la primera mitad del siglo XVI. Tal origen ayudaría a entender su perfil profesional de entallador en piedra, bien acreditado en su intervención (al menos a partir de 1554) en la Sacristía de las Cabezas (fig. 1).⁷ Como otros maestros septentrionales, Vandoma habría acabado acomodándose al trabajo de la madera en torno a la confección de retablos sin desvincularse de la arquitectura.

¹ Deseo expresar mi agradecimiento a D. Julián García Sánchez, canónigo responsable de patrimonio artístico de la Catedral de Sigüenza, por las facilidades ofrecidas para la elaboración de este trabajo y por acompañarme en la visita a varias iglesias de la diócesis seguntina.

² Pérez-Villamil (1899): 129-134 [sacristía mayor y sagrario]; (1916): 193-216.

³ Minguella y Arnedo (1913): 553-558.

⁴ Azcárate (1958): 240.

⁵ Muñoz Jiménez (1987): 136-140.

⁶ Sugerido, por ejemplo, por Herrera Casado (1979): 241, que indica que “Martín de Vandoma parece ser de origen francés, quizás borgoñón o aún neerlandés, por su apellido”.

⁷ Las bóvedas se habían completado en 1552 bajo las órdenes de Juan de Durango; en Pérez-Villamil (1899): 129-133; Marías (1983): 210-211; Muñoz Jiménez (1987): 227-228. El nombramiento de Vandoma en 1554 como responsable de las obras de la sacristía y los avatares subsiguientes en Minguella y Arnedo (1913): 555-556; Pérez-Villamil (1916): 204 n. 4; y Herrera Casado (1979): 242. La transcripción de los documentos en Muñoz Jiménez (1986): 166, 167 y 168.



Fig. 1. *Sacristía Mayor o de las Cabezas*. Martín de Vandoma (decoración). 1554-1562. Catedral de Santa María. Sigüenza. Foto: Jesús Criado

Las localidades del antiguo arciprestazgo de Ariza –dependientes en lo religioso de la sede seguntina hasta la reordenación de límites diocesanos de 1953, pero adscritas desde la Edad Media al reino de Aragón– han quedado al margen de las pesquisas sobre nuestro artífice hasta fechas recientes, cuando lo cierto es que su labor también alcanzó a estas tierras aragonesas, como había sucedido antes con el pintor Juan Soreda (doc. 1507-1528, †1537) mientras residió en esa ciudad episcopal, a quien hemos atribuido el retablo de San Miguel arcángel (h. 1525) de la parroquia de Abanto, junto al monasterio de Nuestra Señora de Piedra.⁸ La publicación en 2005 de un artículo de Juan Antonio Marco daría cuenta, en efecto, de la realización por Vandoma del retablo mayor de la parroquia aragonesa de Alconchel de Ariza, un gran conjunto de imaginería que ya estaba ultimado para 1562.⁹

El análisis del retablo de Alconchel, en aceptable estado a pesar de haber sido objeto de un desafortunado repinte, permite concluir que no es la única creación debida a nuestro entallador en la comarca bilbilitana, pues pensamos que

⁸ Criado Mainar (2019): 218-222.

⁹ Marco Martínez (2005): 109-114. Como indica el autor, el hallazgo documental lo efectuó D. Ignacio Solanas, párroco jubilado de la localidad, a quien agradecemos toda la ayuda brindada en nuestras reiteradas visitas al templo y en la consulta de los fondos del archivo parroquial.

también deben atribuírsele los elementos lígneos del retablo titular de la parroquia de San Miguel arcángel de Paracuellos de Jiloca y la mazonería del de San Antonio Abad de ese mismo templo.

La mayoría de los trabajos que pondremos en relación con Vandoma, documentados o no, presentan unas características comunes tanto en sus estructuras arquitectónicas como en su escultura ornamental, si bien las desigualdades de estilo y calidad entre sus elementos escultóricos son manifiestas. Como intentaremos justificar, esta evidencia nos sitúa frente a un mazonero y entallador que debió recurrir con asiduidad a terceros para materializar los elementos de imaginería incluidos en las obras que estaban a su cargo.

1. BIOGRAFÍA ARTÍSTICA

El primer dato exhumado sobre el artífice lo sitúa en Sigüenza donde estaba ya en agosto de 1540, identificado como “Valdoma entallador” cuando el cabildo catedralicio le arrendó de por vida unas casas.¹⁰ Su presencia en la ciudad está confirmada dos años después, dado que en 1542 se encargó del adobo de las puertas de la claustra catedralicia y de asentar el retablo del altar de Santa Librada.¹¹ Nada volveremos a saber sobre él hasta 1553, cuando las actas capitulares mencionen ciertos problemas en la vivienda que ocupaba.¹² En esos años había comenzado ya su actividad como constructor de retablos, pues el titular de Paracuellos de Jiloca y quizás también el de San Antonio Abad de esa misma población –cuyos elementos lígneos le atribuimos– se materializaron entre 1547 y 1551, si bien no contamos con datos de archivo que corroboren su participación en estos primeros compromisos aragoneses.

La mayoría de las noticias referidas a esta faceta profesional coinciden con o son posteriores a los años en los que dirigió el ornato de la Sacristía Mayor de la seo seguntina (a partir de 1554 y hasta 1562, aunque siguió cobrando parte del salario hasta 1567). Además, el hecho de que una buena parte de la información disponible proceda de los libros de cuentas de las parroquias para las que trabajó dificulta una datación precisa de su quehacer. Así sucede con el retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Caltojar (Soria) (fig. 2), a cargo del pintor seguntino Diego de Madrid *el Viejo* y cuyos pagos principian en 1553-1555, pero que en virtud de una inscripción, que menciona tanto al pintor como a nuestro escultor, se completó en 1574. Como veremos, no es seguro que las primeras partidas deriven de este proyecto, cuya verdadera fecha parece en relación con la consignada en el rótulo.¹³

¹⁰ Minguella y Arnedo (1913): 137.

¹¹ Muñoz Jiménez (1987): 137, 181 n. 55.

¹² Muñoz Jiménez (1987): 137, 181 n. 56. La transcripción en (1986): 165.

¹³ Citado ya por Pérez-Villamil (1916): 208 y fig. en 209. La propuesta de datación tardía en Muñoz



Fig. 2. *Retablo mayor*. Martín de Vandoma (arquitectura). Diego de Madrid *el Viejo* (pinturas y dorado). 1553-1555 y 1574. Parroquia de San Miguel. Caltojar.
Foto: Jesús Criado

Jiménez (1987): 139; Ramos Gómez (2004): 213-217, con alusión a nuevos pagos a partir de 1576 y transcripción de la inscripción en 213 (nota 23); y Castro Santamaría (2009): 270-271.

En 1555 llevó a cabo, junto al entallador Pierres de Chapelle o de la Chapela, la tasación de los colaterales de Nuestra Señora y Santiago apóstol que el también entallador seguntino Juan de la Sierra había hecho en 1554 para San Gil de Atienza (Guadalajara), aún conservados.¹⁴ Y dos años después, en 1557, figura como garante de Diego de Madrid *el Viejo* en la contratación de otros dos: el titular de la localidad alcarreña de Fuentelencina, para el que este pintor ejecutó seis tablas –si bien la parte de madera quedó a cargo de un equipo de maestros toledanos–, y otro para la capilla mayor de la parroquia de Auñón (Guadalajara) que no se materializaría hasta algunos años más tarde, ya por otros artistas.¹⁵ Las cuentas parroquiales de Imón (Guadalajara) registran pagos a Vandoma en 1557-1559 más allá de que su desaparecido retablo titular renacentista (1554-1564) estuviera a cargo del entallador Alonso de Velasco.¹⁶

En mayo de 1560 Martín de Vandoma, entallador, y Martín de Covarrubias, platero y dorador, los dos vecinos de Sigüenza, comprometieron un retablo de talla para Cercadillo (Guadalajara) que debía quedar ultimado en dos años. Según expresa la escritura, alojaría una “custodia” que previamente había ensamblado Alonso Velasco, ya fallecido en ese momento. A pesar de lo convenido, el mueble debió de hacerse algún tiempo después, ya que no fue estimado hasta 1567¹⁷ con el concurso de Martín de Vinuesa –por parte de los artífices– y Juan de la Sierra –por la de los comitentes–. La parroquia de la Natividad de Cercadillo conserva dos retablos que pueden adscribirse a este momento;¹⁸ de entre ellos nos interesa el que está presidido por un gran tabernáculo, alterado desde antiguo y ahora parcialmente desmantelado.¹⁹

De acuerdo con la información extraída del libro de cuentas de Alconchel de Ariza, su retablo mayor (fig. 3) ya estaba asentado en 1562, fecha en que se inician sus registros contables.²⁰

¹⁴ Marco Martínez (1995): 13-14; (1997): 55-56.

¹⁵ Cortés Campoamor (1989): 350-351 y 355-356. Su estudio en Estella Marcos / Cortés Campoamor (1989): 131-155, especialmente 137, donde se apunta la participación de Vandoma en la *Epifanía* de Fuentelencina.

¹⁶ Que actuó en colaboración con Diego de Madrid *el Viejo*. Los datos sobre su realización en Marco Martínez (1997): 49. Para la intervención de Vandoma, que pudo finalizar la parte lúgnea tras la muerte de Velasco, véase Ramos Gómez (2004): 21. En la actualidad preside el templo una máquina barroca instalada en 1711.

¹⁷ Rubio Fuentes (2000): 216.

¹⁸ Azcárate (dir.) (1983): 195-196, sin reproducción fotográfica.

¹⁹ Tanto en una fotografía de Tomás Camarillo (CEFIHGU, negativo CAM-0063) como en la presentación actual, el ático del retablo aparece ocupado por un pequeño conjunto pictórico de estilo clasicista y cronología algo posterior. En nuestra visita al templo de mayo de 2021 constatamos que han desaparecido los frisos ornamentales del zócalo, los dos evangelistas del lado de la epístola, los cuatro niños situados a plomo sobre las columnas, las puertas del tabernáculo y las dos imágenes alojadas en sus laterales. Agradecemos a D.^a Ana María Martínez, técnico de la Fototeca del CEFIHGU, las facilidades para la cesión y estudio de dicha imagen.

²⁰ Marco Martínez (2005): 110-114.



Fig. 3. *Retablo mayor*. Martín de Vandoma (arquitectura). Francisco Martínez *el Viejo* (policromía). Hacia 1555-1558. Parroquia de la Virgen de la Leche. Alconchel de Ariza.
Foto: Jesús Criado

Según sostiene un mandato de 1570, Vandoma “había hecho un retablo de mas de mil ducados, de talla, que para semejante lugar era excesivo gasto”.²¹ Una averiguación de cuentas de 1569 precisa, en efecto, que su valor en blanco había alcanzado 24848 sueldos 8 dineros, equivalentes a 1129 ducados y 10 sueldos, que el maestro terminó de cobrar en 1573.²² La visita de 1570 indica además que, a pesar de tan crecida inversión, su “relicario” se había echado a perder “por le aver hecho de falsa madera”, por lo que se reclamaba al escultor una compensación de 40 ducados.²³ Los apuntes del año 1573 recogen un pago “a Bandoma por lo del relicario”, evidenciando que las partes habían alcanzado un acuerdo para repararlo o rehacerlo.²⁴

Según los pormenores que dio a conocer Juan Antonio Marco, las cuentas aprobadas el 30 de enero de 1562 incluyen un pago de 47 sueldos y 2 dineros a “Guillen Sierra [*sic*]... porque vino a ver el retablo”.²⁵ En realidad, en la escritura se lee claramente “Guillen Salvà”, sin duda el entallador mallorquín Guillem Salvà o Salbán (doc. 1554-1588),²⁶ que en 1554-1555 había estado en Cuenca al servicio de Esteban Jamete (act. 1535-1564, †1565) y que en 1557 residía ya en Sigüenza,²⁷ donde asumió en 1560-1563 los trabajos de una de las dos primeras cajoneras de la sacristía catedralicia.²⁸ En este último año de 1563 está documentado por vez primera en Zaragoza, antes de instalarse allí entre 1566 y 1578,²⁹ para reaparecer después en Sigüenza en 1588.³⁰ Otro discípulo conquense

²¹ Marco Martínez (2005): 110.

²² El visitador había ordenado el 29-VI-1568 que “visto por el dicho señor la gran suma de dineros que tiene recibidos desta yglesia Martin de Bandoma, que hizo la talla del retablo, de lo que mandaba e mando al mayordomo no le acuda con dineros ny frutos algunos hasta que tanto que ante el señor provisor se averigue clara y verdadera y liquidamente la quenta de lo que se le debe”. La averiguación de cuentas tuvo lugar en Sigüenza el 12-X-1569 y el último libramiento por este concepto figura en la revisión contable del 12-V-1573. En Archivo Parroquial de Alconchel de Ariza (en lo sucesivo APAA), Libro I de cuentas de obra y fábrica, s.f.

²³ El texto alude también a tres puertas “que dexo podridas”, como refiere Marco Martínez (2005): 110.

²⁴ APAA, Libro I de cuentas de obra y fábrica, s.f., cuenta del 12-V-1573.

²⁵ Marco Martínez (2005): 110.

²⁶ En la documentación zaragozana suele aparecer como Guillén Salbán, aunque la lectura correcta del apellido mallorquín es Salvà, como recoge el libro de cuentas de Alconchel.

²⁷ Domínguez Bordona (1933): 16.

²⁸ La otra cajonera estaba a cargo de Pierres de la Chapela; en Muñoz Jiménez (1987): 229 y 251 (notas 20 y 21). Este autor corrige ligeramente la cronología que ofrece Pérez-Villamil (1899): 132 y 134, que además asigna el diseño y dirección de los calajes a Vandoma sin precisar la fuente en la que fundamenta el aserto.

²⁹ Estando en Zaragoza, el 21-I-1563 tuvo que traspasar veinte imágenes que hacía para el lugar de La Puebla a Jerónimo de Mora (act. 1559-1572, †1572) al no poder ejercer en la ciudad por no estar examinado. En Hernansanz Merlo *et alii* (1992): 183-184, doc. 66. Su biografía en Criado Mainar (1996): 598-605.

³⁰ Cuando asistió a la subasta de un puente sobre el arroyo de Vadillo, en Sigüenza. En Muñoz Jiménez (1987): 159 y 185 (nota 187); 162 y 187 (nota 281); 171 y 188 (nota 355). Todas las citas se refieren a la misma noticia, pero en la última el autor indica que este Guillén Salbán ha de ser un

de Jamete, el aragonés de Ateca (Zaragoza) Jerónimo Nogueras (doc. 1554/55-1597/98), pasó también por casa de los entalladores seguntinos Juan de la Sierra y Pierres de la Chapela antes de iniciar su carrera independiente.³¹ Salbán y Nogueras son artistas con una larga proyección lejos de Sigüenza y buenos ejemplos de la potencia creadora de este foco artístico durante el tercer cuarto del siglo XVI.

Los mandatos de la visita de 1570 expresan que la policromía estaba a cargo de Francisco Martínez *el Viejo*, pintor de Bordalba (Zaragoza),³² y aunque se hace constar que las tareas no habían comenzado en ese momento, lo cierto es que las cuentas de 1562 ya incluyen un pago de 490 sueldos a su favor por “la pintura del dicho retablo [mayor]”. Dado que se preveía que el gasto final sería bastante elevado, el visitador ordenó que el mayordomo y el pintor comparecieran en Sigüenza en el plazo de tres meses para “que se de orden [de] como se pinte a menos costa”. Años después los pintores seguntinos Diego de Madrid *el Joven* y Luis Usarte tasarían su labor en 31015 sueldos y 10 dineros, equivalentes a 1410 ducados.³³ El coste total de este gran retablo de imaginería fue, pues, de 2531 ducados.

No es fácil aportar luz a propósito de la discrepancia de fechas sobre el principio de los trabajos pictóricos. No sabemos por qué concepto se pagó a Martínez en 1562, pero es posible que por entonces estuviera policromando —o hubiera policromado ya— el tabernáculo que luego resultaría dañado por la humedad; de hecho, en 1573, una vez reparado o rehecho el dispositivo eucarístico, Martínez se ocupaba ¿de nuevo? en su acabado cromático.³⁴ Y, mientras tanto, en 1570 habría comenzado el dorado y coloreado del resto.

El prestigio del maestro Vandoma había rebasado en esa fecha los límites del Obispado de Sigüenza y en noviembre de 1565, a la muerte de Arnao Spierinck de Bruselas (act. 1533-1564, †1565), fue requerido para tasar junto al mirandés Pedro López de Gámiz (act. 1551-1587, †1588) el valor de lo realizado hasta ese momento por el brabanzón en el retablo mayor de Aldeanueva de Ebro (La Rioja).³⁵

Entre 1565 y 1568 Martín de Vandoma preparó un banco y un tabernáculo para el altar mayor de la parroquia de San Pedro de Budía (Guadalajara),

personaje diferente al discípulo de Esteban Jamete activo en Sigüenza; una hipótesis que no compartimos.

³¹ Como refiere el proceso seguido por el Tribunal de la Inquisición de Cuenca contra el entallador francés. En Domínguez Bordona (1933): 15-16. Sobre Nogueras, Criado Mainar (2020): 151-186.

³² Hubo dos pintores homónimos, padre e hijo, avecindados en Bordalba. En Ágreda Pino (1994): 60-61.

³³ La averiguación de cuentas se efectuó en Ariza el 24-VI-1587. En Marco Martínez (2005): 111-112.

³⁴ APAA, Libro I de cuentas de obra y fábrica, s.f., mandatos del 12-V-1573.

³⁵ Vicuña Ruiz (1979): 73-75; Barrio Loza (1981): 307-308, doc. 11; Ruiz-Navarro Pérez (1981): 64-65; Barrón García (2013): 46-50.

elementos sobre los que más tarde debía reinstalarse un retablo preexistente; el encargo se formuló al amparo de un mandato de visita de 1565 y estaba listo en 1568, fecha de su tasación. Diego de Madrid *el Viejo* lo policromó y pintó los paneles del banco, siendo estimado en 1571.³⁶

En 1566 comienzan los pagos a nuestro artífice por un retablo y una imagen de la Virgen para la parroquial de Yelo (Soria), reconocidos tras su muerte, en 1579; en este caso fueron sus herederos quienes asistieron a la averiguación de cuentas y liquidaron la deuda en 1582.³⁷ Finalmente, en 1568 dirigió la realización de dos arcos triunfales para recibir en la sede episcopal las reliquias de los Santos Justo y Pastor, de camino hacia Alcalá de Henares, cuyo ornato pictórico asumieron Juan de Juara y Pedro de Andrada.³⁸

Los últimos cometidos escultóricos de Vandoma nos conducen de nuevo a la seo de Sigüenza. El primero es la realización de la predicadera del lado del evangelio (fig. 4), dispuesta ante la reja de la capilla mayor y que sigue el modelo de la del lado de la epístola, de finales del siglo XV. Recibió el encargo en mayo de 1572 y ya lo había concluido en octubre de 1573, cuando los capitulares debatían sobre su instalación; no obstante, todavía en febrero de 1575 designaron delegados para tratar con él “sobre ciertos remates del pulpito que pretende se le paguen fuera del pulpito”. Buena prueba de su relevancia es que se tasó en la crecida suma de 450 ducados.³⁹ Muy dañado por los bombardeos de octubre de 1936, fue sometido a una agresiva reconstrucción en 1947-1950.⁴⁰ Más recientemente, en 2014 ha sido restaurado por el Instituto de Patrimonio Cultural de España, en el contexto de una intervención que ha afectado a la reja y las dos predicaderas.⁴¹ El escultor confeccionó por los mismos años dos canceles para los aposentos altos del sagrario (1572) y cuatro estalos para el coro (1574).⁴²

En atención a su cronología avanzada, el púlpito presenta un lenguaje ornamental imbuido de recursos de corte belifontiano. Aunque su traza deriva de la aplicada a la otra predicadera, los detalles confirman un buen dominio del repertorio serliano, patente en la columna del pie y en la base de la plataforma,

³⁶ Reemplazado en 1646 por una nueva máquina destruida, a su vez, en la Guerra Civil. En Marco Martínez (1995): 14-16.

³⁷ Rubio Fuentes (2000): 216. La parroquial está presidida por una máquina barroca encargada en 1709 al ensamblador Juan Sancho, cuyo dorado se remató en 1756 por Nicolás Lázaro; en Marco Martínez (1997): 359-361.

³⁸ Muñoz Jiménez (1987): 138 y 182 (nota 71).

³⁹ Pérez-Villamil (1899): 162-163; (1916): 206-208, con una interesante fotografía anterior a los bombardeos en 207. Asimismo Muñoz Jiménez (1987): 139; los documentos en (1986): 170-171.

⁴⁰ Asenjo Pelegrina (1993): 15-18, con imágenes de extraordinario interés.

⁴¹ Bajo la dirección de las restauradoras Paz Ruiz Rivero y Ana Laborde Marqueze. Véase *Restauración de la reja y púlpitos de la capilla mayor de la Catedral de Sigüenza (Guadalajara)*. Disponible en: <https://bit.ly/3iQzxUJ> (consultado el 16 de diciembre de 2020).

⁴² Pérez-Villamil (1899): 162-163; Muñoz Jiménez (1987): 138-139 y 182 (notas 75 y 79). Al parecer, dos de las sillas lucen las armas capitulares y las otras dos las del obispo Juan Manuel (1574-1579). En Minguella y Arnedo (1913): 558.

con niños tenantes⁴³ y tarjas de cueros recortados con la divisa capitular. En la parte alta, de articulación octogonal, una serie de estípites pautan la arquitectura, en la que se insertan cinco paneles con pasajes de la *Pasión*. Como apuntó José Miguel Muñoz, Vandoma pudo conocer el motivo de las termas a través de la portada de la traducción de Serlio (Toledo, 1552; con reediciones en 1563 y 1573). Aunque ya se habían usado de manera puntual en la segunda cajonera catedralicia (1560-1563) y, sobre todo, en la capilla de las Reliquias (hacia 1561),⁴⁴ lo cierto es que en el púlpito asumen una elaboración más sutil que parece inspirada por la serie que Vredeman de Vries editó hacia 1565.⁴⁵

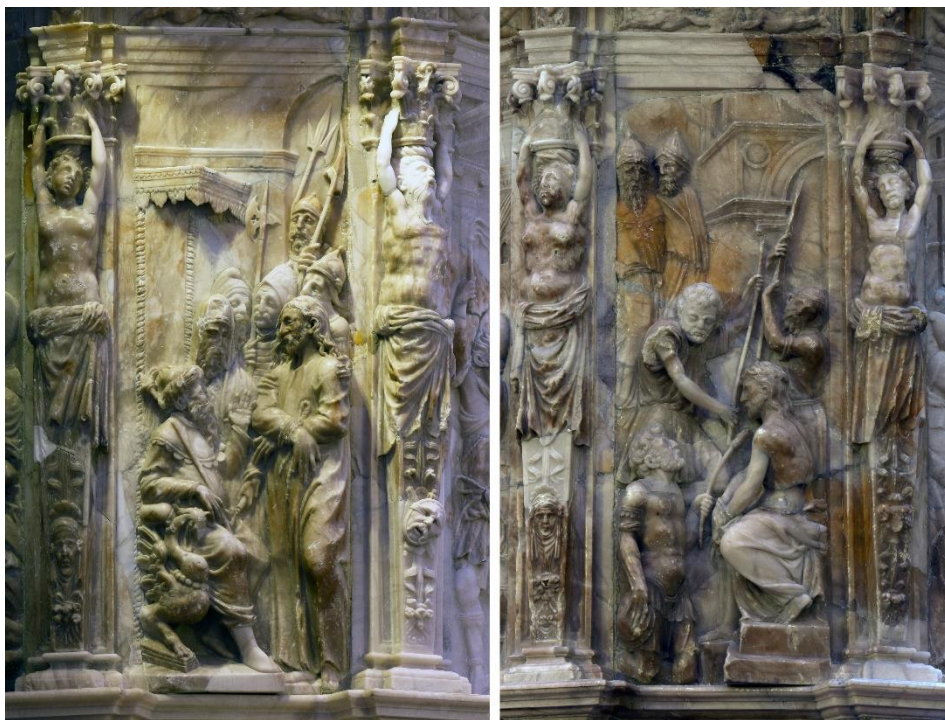


Fig. 4. *Púlpito del evangelio*. Martín de Vandoma. 1572-1573. Catedral de Santa María. Sigüenza. Foto: Jesús Criado

⁴³ Que Vandoma había usado ya en la base de las columnas del cuerpo del retablo mayor de Bujarrabal, muy anterior al púlpito catedralicio.

⁴⁴ Un conjunto de datación y autoría controvertida, quizás ultimado cuando en 1561 se contrató la reja que lo clausura. En Rokiski Lázaro (1983): 419-426; y Hernández Núñez (2015): 11-27.

⁴⁵ Vredeman de Vries (h. 1565).



Figs. 5a-5b. *Jesús ante Caifás y Coronación de espinas. Púlpito del evangelio.*
Martín de Vandoma. 1572-1573. Catedral de Santa María. Sigüenza.
Fotos: Jesús Criado

Más conflictivo es el análisis de los tableros figurativos de la *Pasión*, con los pasajes del *Prendimiento* –casi oculto–, *Jesús ante Caifás* (fig. 5a), *Flagelación*, *Coronación de espinas* (fig. 5b) y *Ecce Homo*, pues fueron rehechos en buena medida por Florentino Trapero en 1947-1950 con el apoyo de materiales gráficos tales como fotografías previas y los vaciados realizados por los técnicos del Museo de Reproducciones Artísticas antes de su destrucción.⁴⁶ Más allá de la constatación del empleo de grabados en las composiciones, bien resueltas, los vestigios originales evidencian una factura delicada que revela unas dotes sobresalientes para la talla figurativa en alabastro, muy alejada de la irregular resolución de la mayoría de los elementos escultóricos incluidos en los retablos de Vandoma. Cabe, pues, pensar que, al tratarse de un trabajo para el primer templo de la sede, el artífice, deseoso de recuperar la posición preeminente de otros tiempos, hiciera todo lo posible para alcanzar unos resultados de alta calidad, acudiendo probablemente a la colaboración de un imaginero.

⁴⁶ De consulta indispensable es el estudio ya citado de Asenjo Pelegrina (1993): 16-18. La reciente restauración ha permitido corroborar que Trapero incorporó en los nuevos relieves un buen número de elementos originales.

Gracias al estudio de Manuel Rubio sabemos que, al menos desde la primavera de 1576, Martín de Vandoma residió algunas temporadas en Atienza, villa en la que fallecería en mayo de 1578, siendo enterrado en la iglesia de San Francisco.⁴⁷ Al parecer, el motivo era su implicación en varios proyectos de fábrica: la realización de un “pretil” en la Trinidad⁴⁸ y, sobre todo, las obras de la parroquia de San Juan del Mercado, por las que sus testamentarios recibieron algunas sumas, al tiempo que liquidaban el pago de trescientas carretadas de piedra.⁴⁹ También ingresaron pagos por cometidos sin identificar en las parroquias de Trillo⁵⁰ y Bujarrabal,⁵¹ y se citan las cuentas del retablo de Checa;⁵² poblaciones todas de Guadalajara.

Buena prueba de la intensa actividad que sostuvo en estos años finales de su carrera es que sus herederos traspasaron varios trabajos escultóricos a su cargo a otros colegas: un retablo en Amayas (Guadalajara) que quedó en manos del entallador Martín de Fuentes y los elementos ya obrados de otro para ¿Monistrol?, traspasados a Pierres de la Chapela. También estaba haciendo “un cajon de nogal y un pie de pino” que finalizó Rodrigo de Carasa y se citan “una imagen del obispo D. Juan Manuel” así como una *Inmaculada Concepción*.⁵³

2. EL RETABLO MAYOR DE ALCONCHEL DE ARIZA

A la vista de la información presentada, el retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Leche de Alconchel de Ariza (fig. 3) es uno de los proyectos escultóricos de más empaque que dirigió Martín de Vandoma. Como hemos visto, estaba finalizado para 1561, pues la cuenta de enero de 1562 recoge ya un pago

⁴⁷ Rubio Fuentes (2000): 218-219, apéndices 1-3.

⁴⁸ Marco Martínez (1995): 14. Quizás la balaustrada pétreo del coro alto erigido a los pies de la nave.

⁴⁹ Rubio Fuentes (2000): 215-217. Que había iniciado Francisco del Vado tras la demolición en 1566 del templo medieval y prosiguió Juan Vélez en 1571-1574 con la ayuda de Francisco de Villegas y nuestro artífice, que debió de quedar al frente de las mismas a la muerte de Vélez en 1574; la fábrica no se remataría hasta mediados del siglo XVII. Véase La Porte Fernández-Alfaro (1991-92): 65-68.

⁵⁰ Los bienes muebles del templo fueron destruidos durante la Guerra Civil y el actual retablo mayor, un bello conjunto renacentista de pincel, procede de Santamera (Guadalajara).

⁵¹ Presidida por un gran retablo renacentista ampliado en época barroca y que incorpora en la calle mayor imágenes de la *Virgen con el Niño*, *San Miguel arcángel* y el *Calvario*, además de algunas figuritas de pequeñas dimensiones (en parte desaparecidas) flanqueando la zona interior. No albergamos dudas de la implicación de Vandoma en esta empresa a pesar de que la suma que percibieron sus testamentarios fue modesta, quizás como residuo de un importe muy superior por un trabajo que, como veremos, debió de hacerse bastantes años antes. Véase Azcárate (dir.) (1983): 144-145, con reproducción parcial de su parte baja.

⁵² Rubio Fuentes (2000): 217. El documento no aclara si los pagos corresponden al retablo titular, pero la actual parroquial de San Juan Bautista de Checa es una fábrica en su mayor parte del siglo XVII presidida por una máquina escultórica del siglo XVIII.

⁵³ Rubio Fuentes (2000): 217.

al tasador; lo más probable es que se iniciase a mediados de la sexta década, por lo que proponemos una datación entre 1555 y 1558.

La primera mención de esta máquina figura en el *Catálogo monumental* de Francisco Abbad, de 1957, que lo sitúa a mediados del siglo XVI al tiempo que sugiere un vínculo con la escuela castellana, calificando sus imágenes de “bastante toscas”.⁵⁴ Debido, quizás, a esa presumible filiación castellana no fue recogida en el libro coral de 1992 sobre *El retablo aragonés del siglo XVI*, centrado en la producción de los talleres asentados en Aragón.⁵⁵

La siguiente cita está incluida en el estudio de José Miguel Acerete sobre las artes del siglo XVI en la comarca bilbiliana. Como explica el autor, a partir de las fotografías que le facilitó Agustín Rubio, asoció este retablo con el ajuar de la iglesia de Santa María la Mayor de Olvés (Zaragoza), en ese momento –como ahora– cerrada a causa de las interminables labores de restauración en curso, proponiendo su atribución a Juan Martín de Salamanca (doc. 1547-1580, †1580).⁵⁶ La confusión a la hora de establecer su ubicación bien pudo obedecer a un traspapelado de las imágenes, tomadas para el *Inventario Artístico de Zaragoza y su provincia. Partidos Judiciales de Ateca y Calatayud*, a cargo del doctor Rubio Semper. En 2005 vería la luz el artículo de Juan Antonio Marco, en el que se ofrece una primera aproximación a este conjunto fundada en la presentación de los datos exhumados en el archivo parroquial.⁵⁷ Al no conocer dicho estudio, en 2008 mantuvimos los equívocos vertidos por José Miguel Acerete, tanto de ubicación como de atribución.⁵⁸

El retablo de Alconchel adopta en planta una solución ochavada que se acomoda al formato poligonal de la capilla mayor. Está articulado en sotabanco, banco, cuerpo de dos pisos con cinco calles y un amplio remate escalonado en dos alturas, afectando la primera a las tres calles interiores y la última al *Calvario* y dos tondos de pincel. La ruptura del plano único genera en la zona baja una peculiar disposición de la parte exterior, aprovechada para ubicar en cada extremo dos hornacinas superpuestas con pequeñas esculturas, solución desbaratada en el lado del evangelio por una reforma reciente.⁵⁹

El banco incluye cuatro hornacinas con los *Evangelistas*,⁶⁰ distribuidas en su

⁵⁴ Abbad Ríos (1957): vol. 1, 220. Sin aportar ninguna fotografía.

⁵⁵ Serrano *et alii* (1992): anexo III, 297 y ss.

⁵⁶ Acerete Tejero (2001): 367-368.

⁵⁷ Marco Martínez (2005): 110-113.

⁵⁸ Criado Mainar (2008): 119-120.

⁵⁹ Dos pequeñas esculturas, quizás de este lateral, se sitúan ahora sobre las columnas exteriores del cuerpo de la máquina, flanqueando el primer piso del ático. Las acomodadas en el lateral de la epístola son posteriores.

⁶⁰ La hornacina de la parte exterior del lado del evangelio, que alberga a *San Marcos*, se ha modificado para habilitar un acceso a la trasera. *San Mateo* y *San Lucas* han sido recalzados con pedestales de yeso.

día a ambos lados del tabernáculo.⁶¹ Preside el primer piso la advocación titular de la *Virgen de la Leche* en un sitial,⁶² flanqueada –de izquierda a derecha del espectador– por *San Antonio Abad*, *San Juan Bautista*, *San Roque* y un *Santo obispo*⁶³ en hornacinas más esbeltas que las de la predela. En el segundo piso y bajo una elaborada arquitectura con cajas provistas de doseles, un grupo de *Santa Ana triple* en torno al que se sitúan *San Sebastián*, *Santa Catalina de Alejandría*, *Santa Lucía* y *San Cristóbal*. Para finalizar, el primer nivel del remate lo preside *San Miguel* entre *San Lorenzo* y otro *Santo obispo*,⁶⁴ una vez más bajo hornacinas; y en el segundo el *Calvario* entre medallones de pincel con los profetas *Elías* y *Jeremías*, culminado por un busto de *Dios Padre* en un frontón.

A pesar de la planta ochavada, la articulación del alzado es acusadamente ortogonal, siguiendo un esquema propio del Primer Renacimiento que es más común en el ámbito de la pintura. También nos parece significativo que en los cinco niveles se haga uso de diferentes formulaciones de soportes abalaustrados,⁶⁵ una solución en retroceso a partir de 1545-1550 en Aragón, pero que en los talleres seguntinos estuvo en vigor durante algo más de tiempo.

Ese tono algo arcaizante puede extenderse a la escultura ornamental, que reviste un gran interés. Frente a lo que sucede en otras creaciones bilbilitanas coetáneas plenamente a la moda como el retablo de San Miguel de Ibdes (1555/56-1558), en cuya arquitectura se impone el nuevo repertorio belifontiano,⁶⁶ los motivos tallados en Alconchel reflejan un vocabulario integrado por antropomorfos –centauros (fig. 6a), sirenas, prisioneros, medallas con bustos entre tenantes–, teramorfos –bichas y dragones, a veces con cabeza de felino (fig. 6b)– y fitomorfos, así como máscaras, aves o cabezas de carneros y equinos, sin que falten cabecitas aladas que pueden alternar con temas fantásticos en una misma composición –en los doseles del segundo piso del cuerpo (fig. 6c)–; todo trabajado con gran virtuosismo, pues Vandoma era, en lo fundamental, un entallador. Estos morfemas aparecen en los pedestales y tableros del sotabanco –presididos por bustos, que solo se conservan en el lado de la epístola–, las enjutas de las hornacinas de la predela, los frisos de todos los entablamentos, los doseles de la parte alta y los netos de las columnas, sin olvidar el tercio del imoscapo de estas últimas. A esto hay que sumar los colgantes de las traspilastras, a la vista en el banco (figs. 7a-7b). Muchos de estos motivos derivan de grabados con composiciones de grutescos de diferentes autores, desde Nicoletto da Modena hasta el Maestro del Dado, de

⁶¹ Reemplazado en el último tercio del siglo XVIII por un expositor barroco, ahora retirado a la sacristía.

⁶² También elevada mediante un pedestal de yeso.

⁶³ Que Juan Antonio Marco identifica con *San Blas*, patrón de la localidad.

⁶⁴ Según este mismo investigador se trataría de *San Gregorio Nacienceno*.

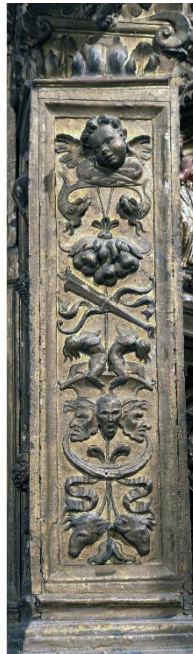
⁶⁵ Faltan tres de los seis que en origen se disponían en la zona de la predela.

⁶⁶ Pese a todo, algunos frisos de Ibdes todavía se aproximan por su temática a los de Alconchel. Un análisis pormenorizado en Criado Mainar / Cantos Martínez (2020): 30-41.

los que Vandoma se sirve para articular un imaginativo repertorio fantástico característico de los años cuarenta y primeros cincuenta.



Figs. 6a-6b-6c. *Enjutas y tablero con motivos ornamentales.*
Martín de Vandoma.
Hacia 1555-1558.
Parroquia de la Virgen de la Leche.
Alconchel de Ariza.
Fotos: Luisma García Vicén



Figs. 7a-7b. *Pilastras con motivos ornamentales.*
Martín de Vandoma.
Hacia 1555-1558.
Parroquia de la Virgen de la Leche.
Alconchel de Ariza.
Fotos: Luisma García Vicén

En la predela del retablo de Caltojar se usaron de forma puntual algunos de estos motivos, en especial los centauros.⁶⁷ A partir del friso del entablamiento del banco y en todo el cuerpo prevalece, sin embargo, el uso de cabecitas aladas junto a niños entrelazados mediante lienzos, propios del repertorio belifontiano, introducido en los talleres seguntinos en los primeros años sesenta y en plena vigencia en los setenta. Esto nos hace pensar que el mueble soriano pudo empezarse, como señala la documentación, en 1553-1555, aunque la mayor parte del trabajo de madera ha de corresponder a una fecha próxima a la indicada en la inscripción (1574).

Como ya hizo notar el profesor Abbad, frente a la elevada calidad de la mazonería y su talla ornamental, las esculturas de Alconchel son de mérito irregular. Según hemos apuntado más arriba, es probable que en esta y otras ocasiones Vandoma contara con la ayuda de especialistas en dicha parcela, pues las desigualdades que se advierten en este apartado en sus creaciones seguras son evidentes. Entre lo más interesante están, sin lugar a dudas, los *Evangelistas*, lejanamente inspirados en las estampas que Agostino Veneziano abrió en 1518 a partir de diseños de Rafael o su taller⁶⁸ y que nuestro escultor simplifica, sobresaliendo por su aplomo *San Lucas* y *San Marcos* (figs. 8-9).



Figs. 8-9. *San Lucas* y *San Marcos*. Obrador de Martín de Vandoma. Hacia 1555-1558. Parroquia de la Virgen de la Leche. Alconchel de Ariza.

Fotos: Jesús Criado y Luisma García Vicén

⁶⁷ Presentes en idéntico lugar también en el retablo mayor de Paracuellos de Jiloca.

⁶⁸ Gnann (1999): 84-85.

La correspondencia compositiva –que no estilística– con los *Evangelistas* de Caltojar es clara: entre las respectivas representaciones de *San Juan* y *San Mateo*, por una parte, y entre el *San Lucas* de Alconchel y el *San Marcos* de Caltojar, aunque la resolución de las imágenes sorianas es más sumaria y ello se traduce en una calidad plástica inferior. Los *Evangelistas* de Alconchel cuentan, no obstante, con un correlato mucho más próximo en la predela del pequeño retablo mayor (hacia 1558-1560) de la parroquia de la Trinidad de Pelegrina (Guadalajara), sobre cuya ejecución carecemos de datos documentales: más allá de las coincidencias compositivas, que son incontestables, advertimos un inequívoco vínculo formal entre las respectivas representaciones de *San Lucas* y *San Juan*.

Juan Antonio Marco acierta al indicar que la imagen titular propone una modesta acomodación de la *Virgen del Cepo* de la seo seguntina, una bella talla de alabastro que Miguel de Aleas esculpió en 1514 para el altar pétreo que Francisco de Baeza hizo en 1515 en el pilar del coro alineado con el púlpito gótico, sobre la urna en la que se recogía la limosna para la fábrica.⁶⁹ Esta bella imagen sirvió también de modelo –de forma aún más literal– para la titular del retablo de Bujarrabal que, como ya dijimos, dirigió Vandoma y cuya cronología –ignota– proponemos situar también en la segunda mitad de los cincuenta.

Además de los *Evangelistas*, que se cuentan entre lo mejor concebido y resuelto en Alconchel, queremos destacar algunas figuras de canon esbelto y composición también más dinámica; en particular *San Antonio Abad*, *San Juan Bautista* y *San Roque* en el primer piso del cuerpo, así como *San Sebastián* y *San Cristóbal* en el segundo. Las más interesantes son *San Juan Bautista* y *San Sebastián*, que remiten a modelos castellanos: en el *Precursor* advertimos ecos compositivos del relieve del respaldar de similar iconografía del orden alto de la sillería coral (1525-1529) de San Benito de Valladolid, fechado en 1528, mientras que el *San Sebastián* es una modesta reelaboración de imágenes como la del convento del Corpus Christi de Salamanca y tiene un paralelo en Bujarrabal. Pero, más allá de correspondencias puntuales, lo interesante es el horizonte cultural que permiten establecer estas comparaciones.

3. LOS RETABLOS DE PARACUELLOS DE JILOCA

El retablo de Alconchel no debió de ser, a pesar de todo, el primer trabajo de Martín de Vandoma en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Como intentaremos justificar, el titular de San Miguel arcángel de Paracuellos de Jiloca y el de San Antonio Abad de este mismo templo presentan evidencias de que fueron realizados en fecha anterior bajo la dirección del mismo mazonero y entallador que aquel, y con la participación de uno de los imagineros que trabajaron en Alconchel.

⁶⁹ Marco Martínez (2005): 113. Para la *Virgen del Cepo*, véase Pérez-Villamil (1899): 354-355.



Fig. 10. *Retablo mayor*. Martín de Vandoma, atribución (arquitectura).
Pietro Morone (pinturas y policromía). Hacia 1547/48-1550/51 y 1552-1557.
Parroquia de San Miguel arcángel. Paracuellos de Jiloca. Foto: Rafael Lapuente

El retablo de Paracuellos (fig. 10) es una máquina de apreciables dimensiones que alberga imágenes de bulto en la calle central y en las hornacinas que flanquean al titular. El resto se concibió para desplegar un extenso ciclo pictórico con escenas de la *Pasión* en la predela, pasajes de la *Vida del Virgen* en el lado del evangelio y de la *Leyenda del arcángel* en el de la epístola. La parte de madera, que es lo que aquí interesa, se materializó con posterioridad a mayo de 1546, momento en el que el visitador refirió que la capilla mayor estaba sin retablo al haber sido este destruido por un incendio,⁷⁰ y se había concluido para junio de 1552, cuando los regidores encargaron las pinturas, la policromía y las puertas al italiano Pietro Morone (doc. 1542-1576, †1577).⁷¹ Pensamos, pues, que debió de realizarse entre 1547/48 y 1550/1551.

A pesar de que cuenta con una extensa bibliografía, la mayoría de los autores se han interesado en exclusiva por la parte de pincel y grafito de la máquina, que integra uno de los conjuntos más interesantes del arte aragonés y aun español del momento. En 1996 apuntamos un posible origen local para la traza, fundado en las coincidencias que pueden establecerse, entre otros, con el desaparecido retablo mayor de La Fresneda (1539), en Teruel,⁷² sin pronunciarnos sobre sus autores.⁷³ En 2008, aun recordando estos referentes, dimos por buena la propuesta de José Miguel Acerete, que concedía su autoría a Juan Martín de Salamanca (doc. 1546-1580, †1580)⁷⁴ y que ahora consideramos errónea.

A la luz de los datos de los que ahora disponemos, pensamos que el diseño podría ser, en efecto, aragonés, en la senda de las últimas creaciones de Juan de Moreto (doc. 1520-1547, †1547),⁷⁵ pero nos parece improbable que Salamanca interviniera en el proyecto, ya que el estilo de las imágenes de Paracuellos no tiene nada que ver con sus obras documentadas y, sin embargo, encaja bien con algunas de las realizadas para Alconchel. Además, la escultura decorativa se aproxima por repertorio y tratamiento plástico a la que Martín de Vandoma desplegaría unos años después en este último mueble y también en Bujarrabal.

El retablo de Paracuellos de Jiloca adopta en planta una presentación ochavada con disposición de los elementos arquitectónicos de las calles

⁷⁰ Criado Mainar (1996): 192, nota 2.

⁷¹ La lectura de los documentos conservados, que corresponden a las fianzas que presentó el pintor, evidencia que el retablo ya estaba realizado en blanco en ese momento. En Criado Mainar (2008): 255-257, docs. 3-4.

⁷² Para la articulación del cuerpo y el ático, pero no de la predela. Esta obra, debida al escultor Juan de Moreto y el pintor Martín García, fue destruida durante la Guerra Civil. En Hernansanz Merlo *et alii* (1988-89): 364-366, 381-382, doc. 10 y 388 fig. 10.

⁷³ Criado Mainar (1996): 193-195.

⁷⁴ Acerete Tejero (2001): 368-369; Criado Mainar (2008): 118-119.

⁷⁵ Que ya había trabajado en Calatayud, donde compartió con Damián Forment (act. 1495-1540, †1540) el encargo del retablo mayor y la portada de la parroquia de San Juan de Vallupicé al amparo de una compañía rubricada en 1532. En Criado Mainar (2008): 81-85 y 253, doc. 1 (con bibliografía anterior).

exteriores en esviaje.⁷⁶ Apoya en un sotabanco profusamente ornamentado sobre el que se alza un banco de seis casas con tableros de pincel y ocho entrecasas para imágenes –desaparecidas– que ocupaban hornacinas rematadas con medallas pictóricas;⁷⁷ en el centro, un expositor que, a juzgar por otros ejemplares comarcanos semejantes bien fechados, debió de añadirse en 1760-1770.⁷⁸ La zona noble se organiza en dos cuerpos de orden gigante, cada uno con dos registros de pinturas –cuatro paneles en el primero y ocho en el segundo–, aunque en la calle central las dos alturas se unifican para dar cobijo al arcángel *San Miguel* en una hornacina –acompañado por *San Pedro*⁷⁹ y *San Juan Bautista* en vacías de tamaño más reducido– abajo y la *Coronación de la Virgen* en una caja con dosel⁸⁰ arriba. El ático afecta a las tres calles interiores y ocupa dos alturas más: la inferior con una alegoría eucarística⁸¹ y la superior con un *Calvario* culminado en un tondo con *Dios Padre* y flanqueado por remates con medias medallas de pincel con *¿San Pedro?* y *¿San Pablo?* El cuerpo está delimitado por polseras.

Para articular la máquina se recurrió a una gran variedad de soportes: abalaustrados en la predela, retallados en los dos niveles de la zona noble y de nuevo abalaustrados en los dos pisos del ático. Aunque en este aspecto los referentes estructurales no se alejen de lo aragonés, su exuberante y variado tratamiento decorativo rebasa las pautas habituales de los talleres zaragozanos para aproximarse a creaciones seguntinas, como el retablo de Bujarrabal y, en menor medida, el de Pelegrina. Otro tanto sucede con la talla ornamental de las partes planas, desde el sotabanco hasta el ático; es en esto donde las coincidencias con Alconchel son más patentes, si bien en Paracuellos las series con cabecitas aladas tienen más presencia.

Pero, más allá de esta puntualización, una parte significativa de los motivos descritos para Alconchel estaban ya en Paracuellos. Así, los paneles del sotabanco, muy castigados, exhiben imaginativas composiciones de gran riqueza figurativa inspiradas en estampas y cercanas por combinación y repertorio a las que años después se tallarían en la parte conservada del zócalo de Alconchel. Dicha proximidad es muy clara en los tableros con medallones rodeados por antropomorfos, bichas, grifos y máscaras vegetalizadas (figs. 11a-11b).⁸²

⁷⁶ Al igual que ocurre en los retablos ya mencionados de Pelegrina y Caltojar, pero no en el de Alconchel; los tres, como el de Paracuellos, de planta ochavada. Este recurso es poco frecuente en la retabística aragonesa.

⁷⁷ Las hornacinas todavía lucen con imágenes en fotografías antiguas como la publicada por Abbad Ríos (1957): vol. 2, fig. 1083.

⁷⁸ Criado Mainar / Cantos Martínez (2020): 26-30.

⁷⁹ Que ha perdido las llaves que debían identificarlo.

⁸⁰ De características similares a las del segundo piso del cuerpo del retablo de Alconchel.

⁸¹ En alusión, sin duda, al milagro eucarístico acaecido en la localidad cuando se incendió la capilla mayor que dio al traste con el retablo anterior al actual.

⁸² Serrano *et alii* (1992): 212, con uno de los motivos en 213, fig. 178-3.



Fig. 11a. *Panel ornamental.*
Martín de Vandoma, atribución. Hacia
1547/48-1550/51. Parroquia de San Miguel
arcángel. Paracuellos de Jiloca.
Fotos: Luisma García Vicén



Fig. 11b. *Panel ornamental.*
Martín de Vandoma. Hacia 1555-1558.
Parroquia de la Virgen de la Leche.
Alconchel de Ariza.
Foto: Luisma García Vicén

En el basamento de la propia predela y en las enjutas de los arcos que delimitan las pinturas de esta zona se despliegan composiciones formadas por centauros o dragones enfrentados en soluciones siempre diferentes que pueden incorporar medallas u otros motivos en el eje, cercanas, una vez más, a las usadas en idéntico lugar en Alconchel (figs. 6a-6b y 12a-12 b). También se acudió a series con bichas, aves picudas, hipocampos, panoplias, arneses, bustos, máscaras o calaveras para ornar los frisos del primer nivel de la zona noble, aunque en esta oportunidad no puedan establecerse relaciones directas con Alconchel.

Para finalizar, son de singular efecto las columnas gigantes y traspilastras del cuerpo, decoradas con colgantes de gran riqueza y variedad, entre los que sobresalen las composiciones acomodadas tras las columnas exentas de la parte exterior. Y colgantes de temática muy similar decoran asimismo las polseras, cuyos relieves adquieren más volumen de lo habitual (fig. 13a). También en este caso las coincidencias de repertorio con Alconchel son palmarias, si bien advertimos una cercanía aún mayor con las magníficas columnas de orden gigante del retablo de Bujarrabal (fig. 13b).



Figs. 12a-12b.
Tableros con motivos ornamentales.
Martín de Vandoma, atribución. Hacia 1547/48-1550/51.
Parroquia de San Miguel arcángel. Paracuellos de Jiloca.
Foto: Luisma García Vicén

Figs. 13a (izquierda).
Columna de orden gigante.
Martín de Vandoma, atribución. Hacia 1547/48-1550/51.
Parroquia de San Miguel arcángel. Paracuellos de Jiloca.
Foto: Luisma García Vicén



Fig. 13b (derecha).
Columna de orden gigante.
Martín de Vandoma. Hacia 1555-1560.
Parroquia de Santa María. Bujarrabal.
Foto: Jesús Criado



Respecto a las esculturas de bulto redondo, de muy pobre calidad, encontramos claras correspondencias con algunas de las imágenes de Alconchel, lo que resulta evidente al comparar las respectivas figuras de *San Miguel*,⁸³ si bien la de Paracuellos es de efecto más monumental en correspondencia con su privilegiada ubicación. También nos parecen cercanos los respectivos *Calvarios*⁸⁴ y advertimos puntos en común entre la rígida articulación de la *Coronación de la Virgen* de Paracuellos y la *Triple generación* de Alconchel.

Todas estas coincidencias, tanto en la talla ornamental como en la escultura figurativa, nos parecen argumento suficiente para atribuir a Martín de Vandoma y sus colaboradores la realización de la arquitectura e imágenes del retablo titular de Paracuellos de Jiloca. Además, creemos que mientras se ocupaba de este compromiso llevó a cabo una parte de los elementos líneos del retablo de San Antonio Abad de ese mismo templo,⁸⁵ pues las pilastras del cuerpo y el ático se decoran con colgantes de considerable volumetría en los que se incorporan panoplias, cabezas de equino, frutos, medallas, máscaras y cabezas de leones análogos a los que pueden contemplarse en diferentes puntos del retablo titular.

4. MARTÍN DE VANDOMA. UNA CONSIDERACIÓN FINAL

Los estudios aparecidos en los últimos años han permitido dejar atrás la visión algo desenfocada que los eruditos de comienzos del siglo XX habían pergeñado en torno a Martín de Vandoma. A pesar de que siguen siendo numerosas las incógnitas en torno a él, empezando por su lugar de procedencia y las circunstancias de su formación, ahora estamos en disposición de afirmar que compaginó la práctica arquitectónica –en la mayoría de las ocasiones a una escala modesta– con las labores de talla y ensamblaje, tanto en piedra como en madera. Es importante recordar que dirigió la obra de la Sacristía Mayor de la catedral de Sigüenza desde 1554 y hasta su conclusión en 1562, coincidiendo con la ejecución de los trabajos escultóricos de su bóveda, pues acredita su gran pericia profesional en ese campo.

Al igual que otros entalladores en piedra –si es que fue esta su ocupación inicial– activos en la península Ibérica, la realidad del mercado acabaría conduciéndole a la realización de retablos de madera, en lo que parece haber sido su principal cometido al margen de la sacristía, colaborando con pintores como Diego de Madrid *el Viejo* y doradores como Francisco Martínez *el Viejo*. En esta faceta, el retablo de Alconchel es su creación más destacada y deja claro que era un buen mazonero y un entallador muy estimable, pertrechado de un rico e imaginativo repertorio ornamental que en sus trabajos tardíos dejaría paso a fórmulas más acordes con los tiempos. Como hemos visto, es mucho más difícil

⁸³ Con las que también puede ponerse en relación directa el *San Miguel* de Bujarrabal.

⁸⁴ La comparación puede extenderse también esta vez al *Calvario* de Bujarrabal.

⁸⁵ En el que se reutilizó una predela preexistente que puede fecharse hacia 1510-1520.

establecer un juicio sobre su grado de implicación en una buena parte de las esculturas incluidas en sus creaciones, para las que sospechamos recurrió al concurso de colaboradores externos de mérito desigual.

La atribución de la arquitectura e imágenes del retablo mayor de Paracuellos de Jiloca que aquí proponemos, además de aportar nueva luz sobre una empresa muy destacada, tiene el interés de retrotraer su vinculación con el ámbito retablístico hasta unas fechas próximas a 1547-1551; por ende, permite confirmar la información incorporada a su testamentaría que relaciona a Vandoma con el retablo de Bujarrabal –con el que comparte soluciones próximas– y situar la realización de este último en la segunda mitad de los años cincuenta. Más complicado es pronunciarse sobre el retablo de Pelegrina, quizás erigido hacia 1558-1560: una máquina de calidad bastante inferior a las anteriores, en la que vemos coincidencias con el repertorio de Vandoma, pero también diferencias de calado.⁸⁶

Su última obra identificada, el púlpito del evangelio del primer templo seguntino, muestra un meritorio esfuerzo de actualización patente también en el retablo de San Miguel de Caltojar, que debió de erigirse por los mismos años. Esto resulta evidente por la selección de la escultura ornamental, que adopta aquí un decidido tono belifontiano –niños con telas y colgantes de frutos o en composiciones afrontadas en torno a cartelas correiformes– en sintonía con las novedades decorativas aplicadas a los dos primeros calajes de la Sacristía Mayor, a cargo de Pierres de la Chapela y Gillem Salvà, pero asimismo por la incorporación de préstamos de la capilla de las Reliquias, abierta en el primer tramo de la propia sacristía, cuyas partes altas se organizan mediante un orden de termas que recibe la cúpula: el mismo motivo al que Vandoma recurre para articular los tableros de la predicadera.

La amplia cartera de encargos que documentan las gestiones efectuadas desde Atienza por sus albaceas en 1578-1579, cuando el artífice ya había fallecido, confirma que su actividad no había decaído en este tramo final de su carrera profesional. Como se recordará, entre los trabajos enumerados se menciona “una imagen del obispo D. Juan Manuel” –prelado de la sede seguntina entre 1574-1579–⁸⁷ y una *Inmaculada Concepción* que no es posible identificar. Estas últimas noticias documentales y otras que, sin duda, irán apareciendo en el futuro dejan abierta la posibilidad de futuras contribuciones al estudio del artista, cuya personalidad todavía presenta facetas nada fáciles de aquilatar.

⁸⁶ Recuérdese, no obstante, que más arriba hemos subrayado las estrechas coincidencias existentes entre los *Evangelistas* acomodados en las predelas de los retablos de Alconchel de Ariza y Pelegrina.

⁸⁷ De muy difícil identificación al no constar su iconografía. Debe indicarse, no obstante, que el Estado adquirió en 2016 un relieve de alabastro con la *Virgen con el Niño y dos ángeles* que luce en el reverso las armas de los Manuel (eso sí, sin timbres episcopales), adjudicado al Museo Nacional de Escultura de Valladolid y cuyo estilo no nos parece que se corresponda con el de otros trabajos de nuestro artífice. Agradecemos a Manuel Arias Martínez, anterior Subdirector de dicha institución museística, las facilidades para el estudio de esta bella pieza.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbad Ríos, Francisco (1957): *Catálogo monumental de España*. Zaragoza, 2 vols. Madrid, Instituto “Diego Velázquez” del CSIC.
- Acerete Tejero, José Miguel (2001): *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud en el siglo XVI*. Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos.
- Ágreda Pino, Ana M.^a (1994): “La iglesia parroquial de Bordalba (Zaragoza). Estudio histórico-artístico”, *Seminario de Arte Aragonés*, 46, 5-173.
- Asenjo Pelegrina, Juan J. (1993): “El púlpito plateresco de Martín de Vandoma restaurado por el escultor Trapero”, *Ábside*, 19, 15-18.
- Azcárate, José M.^a de (1958): *Escultura del siglo XVI (Ars Hispaniae, vol. 12)*. Madrid, Editorial Plus Ultra.
- Azcárate, José M.^a de (dir.) (1983): *Inventario artístico de Guadalajara y su provincia*, vol. 1: *Abanades-Muriel*. Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica.
- Barrio Loza, José Á. (1981): *La escultura romanista en La Rioja*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- Barrón García, Aurelio Á. (2013): “Juan Fernández de Vallejo y el taller de Arnao de Bruselas”, *BSAA arte*, 79, 35-58.
- Castro Santamaría, Ana (2009): “27. San Lucas”, en Juan Carlos Atienza Ballano (com.): *Paisaje interior. Las Edades del Hombre* (catálogo de exposición). Soria, Fundación “Las Edades del Hombre”, pp. 270-271.
- Cortés Campoamor, Salvador (1989): “El retablo de Fuentelencina y sus autores (1557): documentos inéditos”, *Wad-al-Hayara*, 16, 345-356.
- Criado Mainar, Jesús (1996): *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*. Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución “Fernando el Católico”.
- Criado Mainar, Jesús (2008): *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*. Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Comarca Comunidad de Calatayud.
- Criado Mainar, Jesús (2019): “Retablo de San Miguel arcángel. Ca. 1525. Abanto (Zaragoza)”, en Carlos Bressel Echeverría / José Ignacio Calvo Ruata (coms.): *Joyas de un Patrimonio V. Restauraciones de la Diputación Provincial de Zaragoza (2011-2019)* (catálogo de exposición). Zaragoza, Diputación de Zaragoza, pp. 218-222.
- Criado Mainar, Jesús (2020): “Jerónimo Nogueras, escultor y *architector*. Un artista giróvago del Renacimiento español”, *Santander*, 3, 151-188. DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.05>
- Criado Mainar, Jesús / Cantos Martínez, Olga (2020): “Estudio histórico-artístico”, en Olga Cantos Martínez (coord.): *El retablo mayor de San Miguel arcángel en Ildes*. Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 15-98.
- Domínguez Bordona, Jesús (1933): *Proceso inquisitorial sobre Esteban Jamete*. Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos.
- Estella Marcos, Margarita / Cortés Campoamor, Salvador (1989): “Los retablos documentados de Fuentelencina y Auñón, y noticias sobre los de Pozuelo del Rey y

- Renera”, *Archivo Español de Arte*, 62/246, 131-156.
- Gnann, Achim (1999): “Agostino Veneziano. 22 San Luca. 23 San Giovanni. 24 San Marco. 25 San Matteo”, en Konrad Oberhuber (com.), *Roma e lo stile classico di Raffaello. 1515-1527* (catálogo de exposición). Milán, Electa, pp. 84-85.
- Hernansanz Merlo, Ángel *et alii* (1988-89): “Juan de Moreto y Martín García: obras de colaboración (1530-1541)”, *Seminario de Arte Aragonés*, 42-43, 351-388.
- Hernansanz Merlo, Ángel *et alii* (1992): “La transición al Segundo Renacimiento en la escultura aragonesa. 1550-1560”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, 50, 85-209.
- Hernández Núñez, Juan Carlos (2015): “Estudio histórico-artístico”, en Alejandro Carrión Gútiérrez (coord.): *La reja de la capilla de las Reliquias de la catedral de Sigüenza. Estudios, análisis, restauración y mantenimiento de una obra renacentista*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 11-27.
- Herrera Casado, Antonio (1979): “Martín de Vandoma, arquitecto y escultor”, *Wad-al-Hayara*, 6, 241-243.
- La Porte Fernández-Alfaro, Pedro (1991-92): “La Plaza Mayor de Atienza en el siglo XVI”, *Anales de Historia del Arte*, 3, 53-76.
- Marías, Fernando (1983): *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, vol. 1. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.
- Marco Martínez, Juan Antonio (1995): “Nueva obra documentada de Martín de Vandoma y Diego de Madrid”, *Ábside*, 24, 13-16.
- Marco Martínez, Juan Antonio (1997): *El retablo barroco en el antiguo Obispado de Sigüenza*. Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara.
- Marco Martínez, Juan Antonio (2005): “Los retablos de Alconchel, obra de Martín de Valdoma, y de Aguaviva, obra de Juan de la Sierra”, *Anales Seguntinos*, 21, 109-118.
- Minguella y Arnedo, Toribio (1913): *Historia de la Diócesis de Sigüenza y de sus obispos*, vol. 3. Madrid, Tipografía de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”.
- Muñoz Jiménez, José Miguel (1986): “Fuentes documentales para la arquitectura en Sigüenza (siglos XVI y XVII)”, *Anales Seguntinos*, 3, 161-179.
- Muñoz Jiménez, José Miguel (1987): *La arquitectura del manierismo en Guadalajara*. Guadalajara, Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana”.
- Pérez-Villamil, Manuel (1899): *Estudios de historia y arte. La catedral de Sigüenza erigida en el siglo XII. Con noticias nuevas para la historia del arte de España, sacadas de documentos de su archivo*. Madrid, Tipografía Herres.
- Pérez-Villamil, Manuel (1916): “El Renacimiento español. Martín de Valdoma y su escuela”, *Arte Español*, 5/3, 193-216.
- Ramos Gómez, Francisco Javier (2004): *Juan Soreda y la pintura del Renacimiento en Sigüenza*. Guadalajara, Diputación de Guadalajara.
- Rokiski Lázaro, M.ª Luz (1983): “La reja de la capilla de las Reliquias, en la catedral de Sigüenza”, *Wad-al-Hayara*, 10, 419-426.
- Rubio Fuentes, Manuel (2000): “Algunos apuntes sobre el trabajo de Martín de Vandoma fuera de Sigüenza”, *Anales Seguntinos*, 16, 213-220.
- Ruiz-Navarro Pérez, Julián (1981): *Arnao de Bruselas. Imaginero renacentista y su obra en el valle medio del Ebro*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

- Serrano, Raquel *et alii* (1992): *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*. Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- Vicuña Ruiz, Francisco J. (1979): “La iglesia parroquial de San Bartolomé de Aldeanueva de Ebro y su retablo mayor”, *Berceo*, 97, 49-77.
- Vredeman de Vries, Johannes (h. 1565): *Caryatidum (Vulgus. Termas Vocat) Sive Athlantidum Multiformium Ad Quemlibet Architecture Ordinem Accommodatarum Centuria Prima*. Amberes, Gerard de Jode.