

NUEVA LECTURA DEL CONJUNTO RENACENTISTA DEL RETABLO Y TABERNÁCULO DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE TERUEL

NEW READING OF THE RENAISSANCE OF THE ALTARPIECE
AND TABERNACLE OF THE SAINT PETER CHURCH OF TERUEL

CARMEN MORTE GARCÍA*
PEDRO LUIS HERNANDO SEBASTIÁN*

Resumen: El presente trabajo da a conocer la existencia de varias piezas del retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Teruel. Se trata de una talla de San Sebastián recuperada tras más de treinta años desaparecida. También se presenta el tabernáculo original, reutilizado en una capilla de la Sacristía, y el frontal de altar, que habían pasado desapercibidos para los investigadores. Finalmente, se aporta el estudio de la heráldica y algunas referencias documentales que sirven para conocer más datos sobre el mecenazgo y cronología de la obra.

Palabras clave: Teruel, siglo XVI, retablo de San Pedro.

Abstract: The present work reveals the existence of several pieces of the main altarpiece of the Saint Peter's church of Teruel. It is a carving of Saint Sebastian recovered after more than thirty years of missing. The original tabernacle is also presented, reused in a chapel of the Sacristy, and the front of the altar, which has gone unnoticed by the researchers. Finally, the study of heraldry and some documentary references are provided, that serve to learn more about the patronage and chronology of the artwork.

Keywords: Teruel, 16th century, altarpiece of Saint Peter.

Fecha recepción: 26 de junio de 2021

Fecha aceptación: 17 de julio de 2021

INTRODUCCIÓN

La imagen de una obra de arte, su forma y estructura, viene determinada por el mensaje que el artista quiere transmitir con ella, los deseos del mecenas que la financia o las intenciones simbólicas de la época en la que se crea. Es fundamental conservar la obra en su forma original para poder entender con precisión dicho mensaje.

El retablo mayor de la iglesia de San Pedro, junto con el de la Catedral, puede considerarse uno de los emblemas de la ciudad de Teruel que,

* Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

indefectiblemente, ha sido visitado por los viajeros y citado por los historiadores desde finales del siglo XVIII. Como tal emblema, es necesario mantener su imagen original. Sin embargo, en la actualidad, el retablo no se muestra cómo se ideó.

En este trabajo, presentamos la recuperación de una de las tallas del banco, la que representa a San Sebastián, que se encontraba en paradero desconocido desde al menos hace 30 años. Se da a conocer la existencia del tabernáculo original, pieza prácticamente inédita, lo mismo que la puerta del sagrario. Gracias al estudio de los avatares de esta obra durante la guerra civil, se ha conseguido la información necesaria para corregir los errores de disposición de las figuras de la predela. Finalmente, el análisis de la heráldica del retablo nos permite profundizar en el posible mecenazgo de la obra. Todo ello posibilita analizar la obra desde un nuevo punto de vista¹.

EL RETABLO

Es de sobra conocido la importancia histórica de la iglesia de San Pedro, reconocida internacionalmente por la Unesco al declararla Patrimonio de la Humanidad en el año 1986, a la que se suma la importancia cultural de acoger entre sus muros los cuerpos de los famosos amantes de Teruel. Desde su primera fábrica, iniciada en los primeros años tras la fundación de la ciudad, la erección de su torre mudéjar o la construcción de la iglesia gótica, hasta la reforma del siglo XIX, ha sido objeto de especial atención devocional por parte de la población de la ciudad, especialmente de alguna de sus más nobles y adineradas familias. Una de ellas fue la de los Sánchez Muñoz.

El año 1383 marca un momento señalado en la relación entre el linaje de los Sánchez Muñoz y la iglesia de San Pedro ya que Francisco Sánchez Muñoz, señor de Villamalur y de Torrebaja, funda aquí una capellanía por 4000 sueldos jaqueses vigente hasta la quinta generación de su familia². Esta circunstancia es destacable ya que los miembros de este linaje presentaron siempre mayor inclinación devocional hacia otros templos de la ciudad como San Andrés o incluso El Salvador. Francisco Sánchez se desvincula directamente de esta última iglesia, quitando las obligaciones que en ella tenían sus hijos, para pasarlas a San Pedro. La relación tiene continuidad dentro del periodo objeto de estudio, porque en 1590, el miembro de la familia que cumple la quinta generación, Cristóbal de Funes, vuelve a dotar la capellanía³.

¹ En esta ocasión, hemos considerado necesario avanzar estas aportaciones tan significativas, que tendrán su desarrollo en una publicación de próxima aparición sobre el estudio del retablo.

² Vidal Muñoz Garrido, «El linaje de los Sánchez Muñoz en Teruel (1170-1500)» en *Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 268-269.

³ Vidal Muñoz, *ibidem*, p. 269.

Otros datos también indican la relación del templo petrino con esta saga, como el pavimento de cerámica que tuvo la capilla mayor con las armas de la familia en las baldosas. Puede verse su heráldica formada por un escudo cuartelado con cruz flordelisada en primer y cuarto cuartel, y oro en segundo y tercero. También el número de reliquias depositadas en este templo y que en parte volvieron a la familia en junio de 1540. La documentación también indica que no siempre existió buena relación entre ambos. Quizás las fricciones que debió tener entonces con el cabildo de la iglesia de San Pedro pueden justificar que Gaspar Sánchez Muñoz en su testamento, emitido el 22 de agosto de 1544, no dejara ningún legado para la celebración de misas en la iglesia de San Pedro⁴.

Otra referencia cronológica destacable se refiere al citado Juan Gaspar Sánchez Muñoz, barón de Escriche, quien en el año 1539 se encarga de que se entierren, en la capilla mayor de la iglesia de San Pedro, los cuerpos de varios familiares. Todos ellos, están dentro de esas cinco generaciones citadas y pertenecen a la rama de Villamalur-Ayódar. Concretamente nos habla de Francisco Sánchez Muñoz, llamado el viejo, su esposa Catalina de Funes, su hijo Luis Muñoz junto a su esposa Isabel Díaz, Rodrigo Muñoz, y Luis Muñoz y su esposa. Gracias a esta referencia, sabemos que Francisco Sánchez Muñoz había fallecido hace 56 años, y que se hizo muy honrada fiesta para celebrar el acto.

293. Item domingo á 11 de mayo de 1539, truxe yo los cuerpos de Francisco Sanchez Munyoz llamado el Munyoz viejo, que avia 56 anyos que era muerto, y el de su mugen donya Catalina de Funes. . . . y el de su hijo mosen Loys Munyoz y de su mugen donya Isabel Diaz, y el de su hijo don Rodrigo Munyoz senyores que fueron de la baronia de Ontodar, y el de otro hermano de don Rodrigo y de Luys Munyoz el bastardo y de su muger, hijo que fué de mosen Loys Munyoz, á sepultar á su enterramiento á la capilla mayor de Sant Pedro de Teruel, porque alli se dexaron ellos fuesen sepultados y se les hizo muy honrada fiesta. Diario Turolense⁵.

El entierro de éste último supondría colocar sus restos, quizá solamente sus huesos, habida cuenta del tiempo transcurrido, en una pequeña arca, sin embargo los cuerpos de sus descendientes seguramente conservados en otro estado, requerirían una caja de mayores dimensiones. En cualquier caso, debió suponer una obra importante, en la zona más sagrada de la arquitectura del templo. Esta importancia y la memoria de la existencia de estos enterramientos queda manifiesta en la visita pastoral realizada en el año 1588 en la

⁴ Archivo Histórico Provincial de Teruel, ES/AHPTE - MB/000012/0042, Testamento de Gaspar Sánchez Muñoz, infanzón, Señor del Castillo de la villa de Escriche, 1544.

⁵ Gabriel Llabrés y Quintana, «Diario turolense de la primera mitad del siglo XVI», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1895, tomo 27, p. 72.

que se anota que «hay en la dicha capilla mayor un carnero (sic) de los Señores de Ayodar del reyno de Valencia»⁶.

Este significativo acontecimiento de 1539 ha de ponerse en relación con otro documento fechado en 1541⁷. En él, Juan Martínez, prior de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, y vicario general del arzobispado cesaraugustano, da licencia, al vicario y a los racioneros de la parroquial de San Pedro y de San Esteban para officiar en el altar mayor recientemente reconstruido. Aunque la traducción de este documento es compleja, debido fundamentalmente al tipo de letra empleado, pensamos que se está haciendo referencia a la reedificación del altar debido a que, anteriormente, había sido cambiado desde donde estaba a otro lugar de dicha iglesia⁸. Vuelve a colocarse el altar mayor en su lugar, lo que conduce a pensar que la fábrica del retablo estaría terminada, y dataría su construcción entre 1539 y 1541, si bien esta cuestión está todavía por definir.

Las Visitas pastorales corresponden a fechas posteriores cuando el retablo ya estaba instalado⁹. La girada el 5 de marzo de 1567 es la que da más detalles:

Item visitó su señoría el Santissimo Sacramento, el qual esta en el tabernáculo en el altar maior. En una capsas de plata en XII formas pequenias. Item entrase en el tabernáculo por la parte de la epistola y ai una capilla mui linda i debota-detrás del altar i por allí se abren las puertas que están con su llave i cerraia, el tabernáculo es de maçoneria al moderno con muchas imagines de bulto. Item delante del tabernáculo ay un quadrito de terciopelo negro con una guarniscion de oro. Item la capilla tiene su puerta, llave y cerraia. Item el altar tiene lapida, tres manteles corporales, cobertor de guadamazil, delantealtar de brocado carmesi, retablo de maçoneria mui lindo con entrecalles i colupnas con muchas historias, nuevo, no está dorado, de la invocación de S. Pedro¹⁰.

⁶ Archivo Diocesano de Teruel. *Quinque Libri* de la iglesia de San Pedro. Volumen II. Año 1588. Legajo sin numerar.

⁷ Archivo Diocesano de Zaragoza (ADZ) Actos Comunes 22v-23r. Dado a conocer por: Javier Ibáñez Fernández, «Nuevas aportaciones documentales sobre el retablo mayor de la catedral de Teruel (1532-1536)», en *Artigrama*, Zaragoza, 2001, p. 315. Este autor apunta que este dato pueda estar en relación con el comienzo de los trabajos de instalación del retablo en el presbiterio del templo.

⁸ En lo que se refiere a esta cuestión, la traducción propuesta sería la siguiente: “*De parte vuestra se nos ha suplicado que nos dignemos a conceder e impartir licencia y facultad para que vosotros oficiéis en el altar mayor de dicha iglesia, debido a que dicho altar, para dignidad de dicha iglesia, lo cambiasteis o hicisteis cambiar de donde antes estaba a otro lugar de dicha iglesia*”. Agradecemos la colaboración prestada por Javier Uría Varela, Catedrático del Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Zaragoza.

⁹ Archivo Diocesano de Zaragoza, Visitas pastorales del arzobispo Hernando de Aragón, la primera es del 2 de agosto de 1554, f. 471v: “El retablo era de bulto so la invocación de San Pedro, avía su altar y aparejos”; en el f. 474v se ordena a los cofrades de los “médicos” a terminar la capilla “y pongan su retablo” en el plazo de año y medio.

¹⁰ *Ibidem*, f. 127.

La siguiente referencia localizada corresponde a la visita pastoral de 1587 con la siguiente descripción: “*Primeramente el altar mayor en que hay un retablo de mazoneria en blanco con un sagrario de lo mismo*”¹¹.

Tradicionalmente el retablo y su correspondiente tabernáculo se atribuía a Gabriel Joly.



Vista general del retablo

¹¹ Archivo Diocesano de Teruel. *Quinque Libri* de la iglesia de San Pedro. Volumen II. Año 1588. Legajo sin numerar.

Esto es lo que ha ocurrido desde que lo hiciera Ponz cuando visita Teruel a finales del siglo XVIII, al compararlo con el mayor de la catedral turolense y el de la cercana localidad de Cella. Incluso el viajero de la Ilustración escribe que aventajaba al de la catedral por “*conservarse el tabernáculo de mano de Gabriel Yoli como todo lo demás*”¹².

El historiador Luis Doporto, a principios del siglo XX, da también como obra de Joly el frontal del altar y dice se doró a comienzos del mismo siglo, lo que alteró su apariencia y explica que haya pasado desapercibido. En la parte superior de esta pieza está la inscripción: *Tu est Petrus et super hanc petram edificabo aeclesiam m(e)am* (Mateo 16: 18-19), que alude a cuando Jesús encomendó a Pedro que continuara, después de su muerte, con la misión de evangelizar y formar su iglesia. La referencia sancionadora de la autoridad papal se refuerza con el emblema, situado en el centro del frontal: tiara y llaves colocadas dentro de una corona floral. Está flanqueada por dos seres fantásticos alados con las extremidades inferiores transformadas en elementos vegetales y artificiales, estas figuras zoomórficas caprichosas entrelazadas con plantas completan la decoración de grutesco del conjunto y es similar al ornato de la mazonería del retablo mayor.



Frontal de altar

¹² Antonio Ponz, *Viage de España*, Madrid, 1785, tomo XIII, pp. 104-105. Siguen a Ponz: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, tomo VI, p. 19; José María Quadrado, *Recuerdos y bellezas de España. Aragón*, Barcelona, 1844, p. 395, y Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*, Madrid, 1849, tomo XIV, edición facsímil, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1985, p. 186.

La historiografía ha centrado su atención en el retablo mayor, destacando tanto el ornato de la mazonería de fina y tupida talla, relacionado con el grutesco del Primer Renacimiento, como el destacado expresionismo, implantado por Joly y sus colaboradores en el retablo mayor de la catedral de Teruel (1532-1536). La potente máquina lúnea de la iglesia de San Pedro ha sido atribuida a distintos autores, sobre todo al escultor francés, si bien Weisen en 1955 ya no lo compartía, poniéndolo en relación con el mayor de Cella, que ha sido obra documentada de Cosme Damián Bas (1560-62)¹³.

A continuación hacemos una breve descripción del retablo y de la iconografía, no siempre bien identificada. En los netos de los pilares, se tallaron elementos de grutescos renacentistas: vegetales, militares, instrumentos musicales y bucráneo, junto a otros de significado cristiano como la calavera y una cabeza de Cupido con los ojos cubiertos por una venda, armado de arco y flechas.

En el banco, los cuatro relieves de la Pasión representan los siguientes asuntos: Jesús lavando los pies a San Pedro y a sus discípulos, Oración en el huerto de los Olivos, Prendimiento y Flagelación. Sobre cada escena hay un medallón de ovas y dardos con expresiva cabeza masculina en altorrelieve. En los intercolumnios se colocaron seis santos: dos papas (como sucesores de san Pedro), uno puede ser san Gregorio Magno doctor de la Iglesia latina, dos obispos, tal vez representen a san Agustín y a san Ambrosio, también doctores de la Iglesia y como tales intérpretes autorizados de la doctrina cristiana; y dos santos mártires, Esteban y Sebastián. De esta última imagen hablaremos más adelante y fue muy popular en toda Europa desde el siglo XV, por su intercesión en los efectos mortíferos de las epidemias de peste. La presencia de san Esteban se justifica porque la parroquia de este primer protomártir se incorporó a la de San Pedro.

En los extremos laterales del banco se pintaron dos letras, en el de la izquierda SPQR, sigla de la frase latina *Senatus Populusque Romanus* ('El Senado y el Pueblo Romano'), que hace referencia al gobierno de la antigua República romana y se debe relacionar con san Pedro martirizado en Roma. En el lateral derecho, la palabra MEMENTO, segmento del canon de la misa donde se ruega por los vivos y los muertos, podría ser clave para la interpretación iconográfica del retablo, ya que otorgaría al mismo un sentido funerario coincidente con la inhumación de los Sánchez Muñoz en 1539.

¹³ Todas estas atribuciones se recogen en Ernesto Arce Oliva, «La escultura del siglo XVI en la diócesis de Teruel-Albarracín: estado de la cuestión», en *Príncipe de Viana*, 1991, (Ejemplar dedicado a: Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español), págs. 129-138, esp. pp. 134-135. Raquel Serrano, M^a Luisa Miñana, Ángel Hernánsanz, Rosalía Calvo, y Fernando Sarriá, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992, p. 74, lo consideran obra de un continuador del taller de Joly a la muerte de éste en 1538, es hoy la opinión más generalizada y no cabe duda que intervinieron diferentes escultores, como se verá en nuestra publicación de próxima aparición sobre el estudio del retablo.



Emblema de San Pedro y escudos.

En el eje central del retablo se suceden: el sagrario del XVIII, la escena de san Pedro en su cátedra (en la hornacina principal), el emblema del pontificado (tiara y llaves) y dos escudos, cuyo protagonismo lo remarcan los airosos ángeles mancebos.

Estos escudos presentan cruz flordelizada en el primer y cuarto cuartel, y castillo de tres torres en segundo y tercero.

Continúa el discurso iconográfico con las escenas de la Coronación de la Virgen y el Calvario, culminando el remate con la figura de Dios Padre.

En las calles laterales se representan historias de la vida de San Pedro, cuya fuente literaria principal es el texto de los *Hechos de los apóstoles*. La narración comienza en el lado del Evangelio, de abajo arriba: Jesús entrega las llaves a San Pedro que las recibe arrodillado, Liberación de san Pedro de la cárcel por un ángel y Caída de Simón el mago ante san Pedro y Nerón. Los episodios



Detalle del escudo.

continúan en el lado de la Epístola en orden distinto: Predicación de san Pedro, San Pedro y San Juan curando a un mendigo paralítico a las puertas del templo de Jerusalén y finaliza con el tema de la Crucifixión de san Pedro cabeza abajo y los pies hacia el cielo.

En cada uno de los intercolumnios de los pisos hay una imagen de bulto. En total son catorce figuras y debajo de cada una, en el frente de la hornacina, está pintado en azul el nombre que los identifica (han perdido su atributo personal), y en la parte superior se representa la talla de una cabeza masculina dentro de un medallón. Los profetas Daniel y Ezequiel (flanquean el Calvario) y debajo se distribuyen los doce apóstoles: Mateo?, Simón, Bartolomé, Felipe; Andrés, Judas Tadeo, Matías?, Tomás?; Santiago el Mayor, Juan, Pedro y Pablo. Estos cuatro últimos por su importancia dentro del colegio apostólico se situaron en el piso principal.

En el sotabanco se colocaron dos escudos como los citados anteriormente, que estaban situados encima de la hornacina principal con la escena de la Cátedra de San Pedro, si bien el de la izquierda ahora carece de los emblemas de las cruces y castillos, mientras que en el de la izquierda han desaparecido las cruces (queda su impronta) y se conservan los castillos.



Escudo de izquierda de la predela.

LA HERÁLDICA

En la parte superior del actual retablo ya hemos citado la presencia de un escudo. En primer y cuarto cuartel, cruz flordelisada, coincidiendo con las armas de los Sánchez Muñoz de la rama principal de Escriche. Esta familia, como hemos dicho, una de las más importantes desde la Edad Media en Teruel, se encuentra también entre las más señaladas en el campo del patrocinio y mecenazgo artístico de la ciudad. Encontramos tres ramas del linaje. La principal, era la rama de los Escriche, barones, existe también la rama de los Zarzoso, señores de la Torre Zarzoso en Albarracín y la rama de los Villamayur, señores del castillo de Villamalur, Torrebaja y barones de Ayódar¹⁴.

¹⁴ Vidal Muñoz Garrido, cit. en n. 2, pp. 263-278.



Heráldica de los Sánchez Muñoz

La diferencia es que aparece un castillo en segundo y tercer cuartel. En este punto, una de las hipótesis que se manejan, todavía en fase de estudio, es que pueda tratarse de una aportación producida por el enlace con otra familia. Si relacionamos el retablo con el enterramiento de los Sánchez Muñoz, barones de Ayódar, la incorporación de los castillos podría venir por Catalina de Funes, cuyo lugar se reconoce heráldicamente con uno de ellos. No obstante, en el archivo histórico provincial de Teruel se localiza un documento que incorpora un cuadro de escudos utilizados por el linaje entre los que también aparece un castillo¹⁵.

¹⁵ Archivo Histórico Provincial de Teruel, ES/AHPTE - FSM/098, *Historia del linaje de los Muñozes*, libro propiedad de Roque Muñoz, natural de Conced, sacada de los documentos que tenía Francisco Muñoz en la villa de Valdemeca, 1656-1651.

PRIMERAS MODIFICACIONES Y REFORMAS DEL RETABLO. EL TABERNÁCULO

Como ocurre con la gran mayoría de obras de arte, es habitual encontrar adaptaciones o modificaciones por cuestión de gusto estético o necesidad de mantenimiento. Esto es lo que ocurre con el tabernáculo del retablo.

En 1915 Luis Doportó publicaba un artículo acompañado de interesantes ilustraciones, una información valiosa para conocer el estado del retablo y del tabernáculo en esas fechas. Escribe que el retablo era «quizá la mejor: obra de Yoli, no sólo por su esmerada talla, sino también por lo armonioso y severo del conjunto». En la fotografía del retablo se observa la escultura de San Sebastián, hoy ausente, de la que más tarde nos ocupamos. A principio del siglo XX ya se había cambiado el tabernáculo del XVI y Doportó anota por otro «de mal gusto»¹⁶, opinión que hubiera compartido Ponz. Luego comenta que en la sacristía y trasaltar (de la iglesia de San Pedro), «se conservan los restos del primitivo tabernáculo del retablo mayor», que atribuye a Joly, lo mismo que el frontal del altar mayor¹⁷.



Tabernáculo en su ubicación actual

Merece la pena reproducir el escrito de Doportó porque es el tabernáculo que se conserva y que no ha merecido la atención de la historiografía, incluso se había dado por perdido:

En la sacristía [...] Hay un trozo de retablo que, según tradición de los sacerdotes de dicho templo, es la puerta del antiguo tabernáculo del retablo mayor. Es obra de madera, bien trabajada toda ella, y que, mucho después de Yoli, fue afeada con pinturas, hoy mal conservadas. La talla bien puede ser obra de este escultor. Consta de dos puertas divididas en dos cuerpos: en cada uno de los superiores una capillita y una imagen de mujer; debajo, dos medallones de mucho relieve rodeados por cuatro cabezas de ángel;

¹⁶ Luis Doportó Marchori, «Dos retablos de Gabriel Yoli en Teruel», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, n.º 4, p. 274. El tabernáculo del retablo que menciona Doportó debe ser el actual, que corresponde al siglo XVIII.

¹⁷ *Ibidem*, p. 271.



Puerta del Sagrario.

*en cada medallón una cabeza, la de la derecha San Pedro, y la de la izquierda San Pablo. Debajo de ellos, y todo en el primer cuerpo de cada puerta, hay otra capillita, y en cada una de estas, una escena: a la izquierda, el Ángel libertando a San Pedro de la prisión, y a la derecha, Quo vadis. En cada puerta hay además tres columnas*¹⁸.

La obra sigue repintada con unos colores que alteran la calidad de la talla y las columnas se hicieron siguiendo un diseño oculto, dibujado en la mazonería del retablo¹⁹.

LA PUERTA DEL SAGRARIO

Doporto nos informa, además, del relieve de madera de muy pequeño tamaño (18x18mm.), que estaba colocado en la puerta del Sagrario, detrás del retablo mayor de San Pedro y que formaba parte del primitivo tabernáculo. En la actualidad ha pasado a custodiarse en el Museo Diocesano de Teruel. Es de madera en su color a diferencia de la mazonería que está dorada.

Representa el momento de la Santa Cena en la que Cristo descubre a los apóstoles que uno de ellos lo va a traicionar. A pesar de sus dimensiones, el artista consigue describir correctamente todas las figuras que aparecen en la escena. De su estudio se colige que, en la fábrica de este gran retablo, tuvieron que participar varios escultores de manera armonizada, siempre dentro de un estándar de calidad técnica muy considerable, aunque con evidentes diferencias formales.

EL RETABLO DE SAN PEDRO Y LA GUERRA CIVIL. LA DESCOLOCACIÓN DE LAS ESCULTURAS DEL BANCO

El 23 de julio de 1936 se creó la Junta de Patrimonio Artístico Nacional, que el 2 de agosto del mismo año pasaría a denominarse Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico²⁰. Su función era la de *“la incautación y conservación, en nombre del Estado, de todas las obras, muebles o inmuebles de interés artístico, histórico o bibliográfico que en razón de las anormales circunstancias ofrezcan, a su juicio, peligro de ruina, pérdida o deterioro.”*²¹ La situación bélica

¹⁸ *Ibidem*, p. 276. Mide 163x71 cm. José Ibáñez-Martín, *Gabriel Yoly*, Madrid, CSIC, 1955, p. 26, da noticias erróneas sobre el tabernáculo.

¹⁹ *Ibidem*, p. 276. Mide 163x71 cm. José Ibáñez-Martín, *Gabriel Yoly*, Madrid, CSIC, 1955, p. 26, da noticias erróneas sobre el tabernáculo.

²⁰ José Álvarez Lopera, *La política de Bienes Culturales del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil Española*, Madrid, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, pp. 125-127.

²¹ Juan de Sarto, «Como conserva los Tesoros Artísticos de España la Junta creada para su custodia», en *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 17, 2 de diciembre, 1938.

aconsejaba diseñar un protocolo de actuación para evitar la destrucción del patrimonio artístico español. Casi un año y medio después, a mediados de diciembre de 1937, comenzaron las primeras operaciones de la batalla de Teruel²².

En el ejercicio de dicha labor de defensa y protección patrimonial, el 13 de enero de 1938, visitó Teruel una delegación de dicha Junta Central del Tesoro Artístico valorando el estado de algunos monumentos afectados por los bombardeos. A pesar de que el informe mostraba una cierta tranquilidad respecto del estado de los monumentos turolenses, lo cierto es que prácticamente en ese momento comenzaron a evacuarse algunas obras, como por ejemplo 56 documentos del archivo catedralicio y las piezas de su tesoro. Seis días más tarde, el 19 de enero, se nombra a dos encargados, Colinas e Iturriaga, para que organicen y supervisen la evacuación inmediata de todo el patrimonio posible de la ciudad, procediéndose a desmontar los retablos de las iglesias y a preparar las obras para su traslado. Entre el 28 de enero y el 4 de febrero de 1938 se evacuaron a Valencia 297 de las mejores piezas²³.

El Diario «El Pueblo», de 12 de febrero de 1938 habla de once expediciones de camiones que salieron de Teruel con obras de arte en dirección a Valencia, aunque seguramente exagera en el número de vehículos. El mismo diario, incluye una primera relación de obras, facilitada por el Ministerio de Instrucción Pública, en el que, a falta de las que todavía no se habían catalogado, nos confirma que ya estaban en Valencia las obras turolenses²⁴.

El lugar elegido para depositar este conjunto, así como otras colecciones de arte procedentes del Museo de Valencia o la colección del Duque de Alba, fue la iglesia del Colegio del Patriarca, por sus grandes dimensiones y sólida arquitectura. Para procurar un poco de orden a la hora de elaborar las fichas de inventario, se signaron los diferentes espacios de la iglesia. Los fondos procedentes de Teruel se depositaron concretamente en la llamada Capilla B²⁵.

Que otras muchas obras de Teruel emprendieron el viaje en los camiones republicanos nos lo confirman dos fotografías de unas esculturas del “*retablo mayor*” de Teruel, en el momento de ser descargadas en el Colegio del Patriarca de Valencia, lugar en el que serían depositadas²⁶. Corroboran igualmente las

²² Wifredo Rincón García. Teruel 1938. «Destrucción del patrimonio y aportaciones documentales», en *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 511-524. Consultado en: https://digital.csic.es/bitstream/10261/23483/1/SAD_DIG_IH_Rincon_Teruel1938.pdf

²³ Álvarez Lopera, José M. La política de bienes culturales... cit en n. 17, pp. 229-230. Consultado en: <https://elibro-net.cuarzo.unizar.es:9443/es/ereader/unizar/118212>

²⁴ *El pueblo. Diario del Partido Sindicalista*, 12 de febrero de 1938. Consultado en: <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=10000020647>

²⁵ Rosa Bustamante Montoro, *La Conservación del Patrimonio Cultural Inmueble durante Conflictos Armados Internos: La guerra civil española, 1936-1939*. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Madrid, 1996. p.139. <http://oa.upm.es/9313/1/RosaBustamante.pdf>

²⁶ IPCE, Madrid, Donación J. Vaamonde Horcada. Publicado en: Rocío Bruquetas Galán, «La protección de monumentos y obras de arte en tiempos de guerra: La acción de la Junta del

prisas con las que se ejecutó el proceso de desmontaje y transporte, ya que una obra aparece siendo bajada de la caja del camión tal cual, sin embalar ni proteger de ningún modo, aunque en la otra fotografía es cierto que se ve cómo un operario está aspirando la talla antes de ingresarla en el depósito.

En el bando contrario, mediante Decreto de 22 de abril de 1938, se creó el Servicio de Defensa del Patrimonio Nacional. La función última que debía desempeñar era exactamente la misma que las de las Juntas de la república, salvaguardar el patrimonio de valor artístico e histórico. Para ello se organizaron secciones territoriales y se nombró a un grupo de agentes que deberían acompañar al ejército y comprobar el estado del patrimonio que quedaba ya en zona conquistada²⁷. Posteriormente, se encargaría de localizar los depósitos de arte de las Juntas, para proceder a la devolución de las obras a sus propietarios, ya fueran particulares o institucionales, lo que debió de ser realmente complejo.

“... los comisarios de zona debían fijar los lugares donde se almacenarían los objetos que recuperaban los agentes del Servicio. Aquí se inventariaban y se investigaba la propiedad de los mismos. Cuando ésta resultaba clara, se avisaba a la persona o entidad propietaria y se le hacía entrega del objeto en cuestión.”²⁸

Muchos de los objetos turolenses que habían sido trasladados primero a Valencia, y luego a Barcelona, al finalizar la guerra fueron recogidos y depositados en la iglesia del Carmen, en Zaragoza, concretamente los que nos interesan para el presente estudio, los del retablo de la iglesia de San Pedro de Teruel.

Podemos reconstruir los avatares del retablo gracias a las etiquetas colocadas en los distintos momentos del proceso. En la última restauración, realizada en 2006, se pudo comprobar que muchas de las tallas todavía llevaban adheridas dichas etiquetas. El caso de la imagen de Cristo del ático del retablo es un buen ejemplo de ello. Como debió fragmentarse, en el traslado se colocó una etiqueta en uno de sus brazos, otra en la cabeza y otra en la espalda. Corresponden con las utilizadas por la Junta Delegada del Patrimonio Artístico. No se especifica de qué junta local se trata, pero sí el depósito (Patriarca), la procedencia (Teruel) y el n.º de inventario (163). Al quedar en manos nacionales, se le colocó la etiqueta del Ministerio de Educación Nacional, Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. En ella se indica que se depositó en la iglesia del Carmen de Zaragoza, la

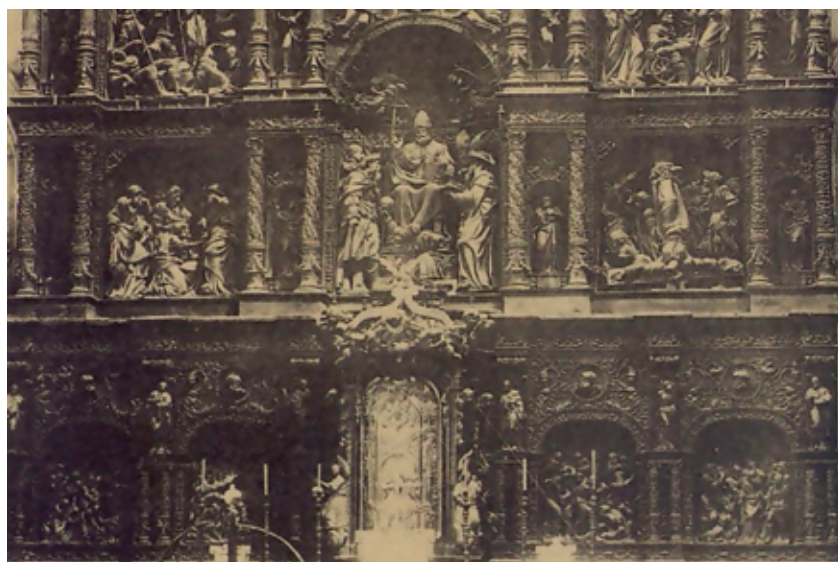
Tesoro Artístico y su repercusión internacional», en *Arte Protegido*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1999. p. 217.

²⁷ Alicia Alted Vicat, «Recuperación y protección de los bienes patrimoniales en la zona insurgente: el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional», en *Arte Protegido*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1999. p. 103.

²⁸ Alicia Alted Vicat, *Recuperación...* cit. en n. 25, p. 119.



Página del inventario de Cabré con las imágenes del retablo.



Predela del retablo con las imágenes ordenadas.



Imagen actual de la predela del retablo

fecha de la entrada (26 de agosto de 1939), procedencia (Barcelona), descripción y dimensiones. En el apartado de observaciones se escribe *Patriarca – Teruel – 168*. En otra etiqueta, también del Servicio de Defensa, se escribió: *Recuperada del enemigo en Perellada el 8 de febrero de 1939*. La obra procedente de Teruel se llevó a Valencia, se trasladó al castillo de Perellada, se depositó en Zaragoza y se devolvió de nuevo a Teruel. Un gran número de traslados y viajes, en condiciones seguramente lamentables, en un contexto de conflicto bélico y todo ello en aproximadamente un año, hace todavía más excepcional el hecho de que se pudieran reconstruir las obras de arte objeto de actuación en sus lugares de origen.

Efectivamente, una vez terminado el conflicto, recuperadas las obras y enviadas a Teruel, se procedería al montaje del retablo de San Pedro. Para colocar cada cosa en su sitio, sin duda pudo ser de ayuda la existencia de material fotográfico previo a la guerra ya que, seguramente sería difícil acceder a la documentación republicana en la que pudo consignarse la ubicación de cada una de las piezas que se retiraban de un conjunto. Entre ese material fotográfico se encuentra el catálogo monumental de la provincia de Teruel realizado por Juan Cabré entre 1909 y 1911²⁹. De los trabajos realizados para este catálogo hemos localizado fotografías del retablo de San Pedro que resultan muy interesantes³⁰.

En otras fotografías, procedente del archivo fotográfico Mora podemos ver la distribución de las figuras en el banco del retablo antes de ser desmontadas³¹. También en la fotografía del trabajo de Luis Doporto³².

²⁹ http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_teruel.html. La fama de la obra hizo sin duda que fuera una obra muy fotografiada para los medios de la época. Se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Huesca una fotografía realizada por Mariano de Pano entre 1890 y 1916. (ES/AHPHU - F/00109_0005/0110).

³⁰ http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001475813_V03TF.html#page/38/mode/2up

³¹ Archivo fotográfico Mora. Archivo histórico provincial de Zaragoza.

³² Luis Doporto Marchori, cit. n. 16, p. 274.



Piezas del retablo de San Pedro

Comparada esta fotografía con el actual retablo, vemos que al colocar las tallas tras la guerra civil, no se siguió el orden primitivo. Fueron colocadas siguiendo otro criterio diferente.

Pudo ocurrir que no se recordara bien el lugar que ocupaba cada una antes del desmontaje, cosa poco probable. También pudo ser que se decidiera dotar de otro nivel de importancia a las imágenes, decidiendo disponer primero las figuras de los dos pontífices, uno a cada lado del sagrario, seguidas de las de los dos prelados, y en la hornacina exterior la de San Esteban. En este caso, el orden les parecería más lógico que el primitivo que era, de izquierda a derecha del espectador: Pontífice, San Esteban, Prelado, Pontífice, San Sebastián, Prelado. La diferencia es que es en la organización original, todas las tallas miran hacia el sagrario, mientras que en la de postguerra, no existe ningún orden de postura. Además, como decimos, esta organización es contraria a la imagen original del retablo, la que, como hemos comentado, da sentido y coherencia al conjunto.

LA RECUPERACIÓN DE LA TALLA DE SAN SEBASTIÁN

En la fotografía anterior, podemos observar que actualmente falta una imagen en la predela. En las fotografías publicadas del catálogo de Cabté,

aparece la imagen de San Sebastián. Lo mismo puede decirse de otras dos fotografías que se han localizado en el archivo fotográfico del IPCE³³. Al parecer, se extrajeron del retablo todas las escenas del banco, disponiéndolas en una mesa alargada, dentro de la propia iglesia, para que se pudiera tomar la fotografía con mayor detalle. La figura de San Sebastián queda en el centro de la reproducción.

No existe duda de que las figuras y escenas que aparecen en estas fotografías corresponden con las que había en el retablo de San Pedro en la época en la que fueron realizadas. Decimos esto, porque desde que se reabrió la iglesia en el año 2006, tras permanecer cerrada unos 15 años, el retablo ha mostrado una hornacina vacía que, de acuerdo con la imagen descrita, debía de haber sido ocupada por la figura de San Sebastián.

La duda sobre su desaparición nos hizo consultar los inventarios más recientes realizados sobre la iglesia. En el inventario de Santiago Sebastián, se cita la existencia de la talla de San Sebastián³⁴. En esos mismos años, se realizó el inventario del patrimonio diocesano, entre cuyas fotografías, también aparece la imagen de San Sebastián. No obstante, cuando se restauró el retablo en el año 2006, ni cuando se realiza el inventario artístico de la Fundación Amantes, actual gestor de la iglesia y su conjunto, la talla ya no estaba.

Desgraciadamente ignoramos todos los detalles que puedan explicar por qué esta talla ha permanecido desaparecida durante todo este tiempo. Lo que nos transmitía la tradición oral era que, debido a la urgencia con la que se desmontaron las obras y se trasladaron de un lugar a otro durante la guerra, se había perdido, lo que no es cierto, habida cuenta de su inclusión en el inventario de los años 70. No sabemos si se olvidó en algún momento dentro de las labores de restauración de la iglesia, para protegerla de una posible sustracción. Tampoco debemos obviar la posibilidad de que se decidiera no colocarla por su estado de deterioro, o por cualquier otra razón que desconocemos. El caso es que ha sido localizada en el proceso de revisión de los almacenes del Museo de Arte Sacro de Teruel. La hipótesis que barajamos es que alguien se quedó con la talla y la devolvió en época reciente sin querer ser reconocido, puesto que no había sido catalogada en las revisiones periódicas que se realizan de las colecciones almacenadas³⁵.

Una vez localizada, se ha procedido a su estudio, para confirmar sin lugar a dudas su autenticidad. Desde el punto de vista material, se ha comprobado que se trata de la misma madera de pino que la utilizada para el resto del

³³ <http://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13355/ID1e56acfb/NT14>

³⁴ Santiago Sebastián, *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

³⁵ Esto es lo que ha ocurrido con una talla de San Pablo, procedente del retablo de Cosme Damián Bas de la iglesia parroquial de Cella, y que el Museo de Arte Sacro de Teruel ha recuperado y devuelto a su lugar original.



Talla de San Sebastián recuperada

retablo. También se confirman sus similitudes formales y estéticas. Tampoco existen dudas a la hora de cotejarla con las fotografías del inventario diocesano ni del catálogo de Cabré.

La imagen ya estaba deteriorada en su base, de la que falta el fragmento que corresponde con el pie izquierdo. Entre las fotografías antiguas y la actual se produjeron varios deterioros en la rodilla, un lateral de la pierna izquierda, en el hombro izquierdo y en la cabeza, lo que no impide decir que se ha conservado en buen estado, dadas las circunstancias.

Otro elemento que certifica su autenticidad son las etiquetas que lleva adheridas en la parte posterior. La de la Junta Delegada en la que se indica el depósito (Patriarca), la procedencia (Teruel) y el número de referencia (C-2, 149). La del Servicio de defensa del patrimonio artístico nacional nos confirma el depósito (Iglesia del Carmen de Zaragoza), el número de referencia (8), la fecha de entrada (3-XX-39), la procedencia (Barcelona), la descripción (Talla. San Sebastián), observaciones (Patriarca-Teruel, 149, Caja 2) y la propiedad (Teruel). Es exactamente lo mismo que se puede leer en el resto de tallas del retablo. San Sebastián lleva el número 149 y el resto están correlativamente numerados hasta el 154³⁶. Todas ellas fueron depositadas en la iglesia del Carmen en la misma fecha.

CONCLUSIONES

El descubrimiento de esta talla, junto con el resto de elementos que hemos descrito, es una parte del proceso de estudio que hemos realizado, y que sólo terminará una vez se proceda a su limpieza, restauración y colocación en el lugar que le corresponde. Se procurará la recolocación del resto de imágenes de la predela del retablo. Asimismo, se depositará en la iglesia la antigua puerta del sagrario, solicitando también la utilización de otros ornamentos para el frontal de altar que permitan la lectura de la inscripción. Todo ello, junto con la recuperación de las piezas del tabernáculo, permitirá reconstruir la imagen original de uno de los retablos más interesantes de los conservados en Teruel.

³⁶ *Prelado 1:* Patriarca Teruel 150. Caja 6 - Iglesia del Carmen n.º 1 – n.º 1429. *San Esteban:* Patriarca Teruel 151. Caja 5 - Iglesia Carmen n.º 16 - 1450. *Pontífice 1:* Patriarca Teruel 152. Caja 2 - Iglesia del Carmen n.º 1 - 1437 bis. *Prelado 2:* Patriarca Teruel 153. Caja 3 - Iglesia del Carmen n.º 7 – n.º 1436. *Pontífice 2:* Patriarca Teruel 154. Caja 3 - Iglesia del Carmen n.º 6 – 1451.

BIBLIOGRAFÍA.

- Alted Vicat, Alicia. «Recuperación y protección de los bienes patrimoniales en la zona insurgente: el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional», en *Arte Protegido*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1999. p. 103.
- Álvarez Lopera, José, *La política de Bienes Culturales del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil Española*, Madrid, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, pp. 125-127.
- Arce Oliva, Ernesto, «La escultura del siglo XVI en la diócesis de Teruel-Albarra-cín: estado de la cuestión», en *Príncipe de Viana*, 1991, pp. 129-138.
- Bruquetas Galán, Rocío, «La protección de monumentos y obras de arte en tiempos de guerra: La acción de la Junta del Tesoro Artístico y su repercusión internacional», en *Arte Protegido*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1999. p. 217.
- Bustamante Montoro, Rosa, *La Conservación del Patrimonio Cultural Inmueble durante Conflictos Armados Internos: La guerra civil española, 1936-1939*. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Madrid, 1996. p. 139. <http://oa.upm.es/9313/1/RosaBustamante.pdf>
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, tomo VI, p. 19.
- Doporto Marchori, Luis, «Dos retablos de Gabriel Yoli en Teruel», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, p. 274
- Historia del linaje de los Muñoces*, libro propiedad de Roque Muñoz, natural de Concud, sacada de los documentos que tenía Francisco Muñoz en la villa de Valdemeca. FSM/098.
- Ibáñez Fernández, Javier, «Nuevas aportaciones documentales sobre el retablo mayor de la catedral de Teruel (1532-1536)», en *Artígrama*, Zaragoza, 2001, p. 315.
- Llabrés y Quintana, Gabriel, «Diario turoloense de la primera mitad del siglo XVI», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1895, tomo 27, p. 72.
- Madoz, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*, Madrid, 1849, tomo XIV.
- Muñoz Garrido, Vidal, «El linaje de los Sánchez Muñoz en Teruel (1170-1500)» en *Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 268-269.
- Ponz, Antonio, *Viage de España*, Madrid, 1785, tomo XIII, pp. 104-105.
- Quadrado, José María, *Recuerdos y bellezas de España*. Aragón, Barcelona, 1844, p. 395.
- Rincón García, Wifredo, «Teruel 1938. Destrucción del patrimonio y aportaciones documentales», en *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, 2009, p. 511-524.
- Sarto, Juan de, «Como conserva los Tesoros Artísticos de España la Junta creada para su custodia», en *Blanco y Negro*, Madrid, N^o 17, 2 de Diciembre, 1938.
- Serrano, Raquel, Miñana, M^a Luisa, Hernánsanz, Angel, Calvo, Rosalía y Sarriá, Fernando, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992, p. 74.
- Sebastián, Santiago, *Inventario artístico de Teruel y su provincia*. Madrid., Ed. Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.