

UN RENACIMIENTO DE IMPRENTA. LIBROS, TRATADOS Y GRABADOS ITALIANOS EN LAS ARTES PLÁSTICAS DEL SIGLO XVI EN ARAGÓN

JESÚS CRIADO MAINAR

El tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna despertó en Occidente el anhelo de un nuevo horizonte cultural fundado al menos en parte en la recuperación de la Antigüedad que se apoyó en el uso de los amplios recursos que brindaba el método humanista¹. Este interés renovado por el mundo clásico y de los primeros momentos del cristianismo fue determinante, primero para la edición de textos y más tarde de cara a la puesta a punto de un lenguaje artístico «a la antigua» —o como dicen los documentos hispanos, «al romano»—, pero la difusión de sus logros hubiera sido más lenta y modesta sin el apoyo de la imprenta, un avance tecnológico desarrollado y perfeccionado en el norte y asumido de inmediato en los territorios mediterráneos.

Los tórculos ayudaron a divulgar, entre otras cosas, las nuevas ideas artísticas acrisoladas en los principales centros italianos con una celeridad desconocida hasta entonces. Gracias a ellos las primeras reflexiones de naturaleza teórica llegaron a un mayor número de eruditos, pero por encima de todo —y esto es justamente lo que aquí nos interesa— se pudo reproducir una ingente cantidad de imágenes. En pocas décadas se estableció un sugerente camino de ida y vuelta, pues los impresores septentrionales no tardarían en desempeñar un papel tan determinante o más que los del sur en la transmisión de los modelos renacentistas; de hecho, en centros receptores como la península Ibérica muy pronto no hubo manera, ni tampoco interés, en distinguir entre lo nórdico y lo italiano, pues tan «romano» semejaba lo uno como lo otro.

Los pintores y escultores habían empezado a habituarse en las décadas finales del siglo XV al manejo de estampas devocionales, procedentes sobre todo

1 BURCKHARDT, Jacob: *La cultura del Renacimiento en Italia. Un ensayo*, Madrid, Akal, 1992, espec. pp. 171 y ss.; KRISTELLER, Paul O.: *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 38-52 y 286-300.

de Alemania y que les ayudaban a pergeñar sus obras². En poco tiempo llegarían desde Italia también los primeros grabados de temática religiosa abiertos por maestros transalpinos con creaciones de finales del *Quattrocento* y a partir de una fecha próxima a 1500 unos folios con extrañas composiciones que emulaban la articulación vertical de los candelabros —las célebres series *a candelieri*—, en ocasiones pobladas con motivos fantásticos y monstruosos, que reproducían o reelaboraban las labores decorativas talladas en los restos de los monumentos de la antigua Roma que estaban a la vista por doquier, entre las que sobresalen las abiertas por Giovanni Antonio da Brescia [fig. 1] y Niccolotto Rosex da Modena. Unos ornatos que recibieron el nombre de *grotesche* o «grutescos» en recuerdo a las *grotte* de la colina romana del Esquilino³ en la que en los años ochenta habían salido a la luz las ruinas de la *Domus Aurea* del emperador Nerón (54-68), cuyas bóvedas estaban colmadas por pinturas y estucos del cuarto estilo fundadas en el uso de este lenguaje onírico⁴.

Y oníricas resultan asimismo sus primeras trasposiciones en bóvedas, al modo de lo que aún es posible admirar en el retablo-*jubé* de la capilla de los Sagrados Corporales de la colegiata de Santa María de Daroca, cuyo ornato pictórico ejecutaron entre 1504 y 1508 los pintores Domingo Gascón (doc. 1484-1514, †1524) y Juan de Bruselas⁵ (doc. 1494-1505, †1508) [fig. 2] emulando de

2 LACARRA DUCAY, M.^a Carmen: «Influencia de Martin Schongauer en la pintura gótica aragonesa. Nuevas reflexiones», *Artígrama*, 32 (2017), pp. 41-70, donde la autora reúne todas sus aportaciones sobre esta cuestión.

3 Así lo recuerda el escultor y orfebre florentino Benvenuto Cellini en su autobiografía, en la que no se muestra conforme con la denominación otorgada a este tipo de ornamentos, caracterizados, en su opinión, por su naturaleza monstruosa. En CELLINI, Benvenuto: *Vida*, Madrid, Cátedra, 2007, lib. I, cap. XXXI, p. 113. Una sistematización de las variantes que generó esta modalidad decorativa en ACIDINI LUCHINAT, Cristina: «La grottesca», en *Storia dell'Arte italiana*, parte III / vol. IV (t. XI), *Forme e modelli*, Turín, G. Einaudi ed., 1982, pp. 159-200.

4 DACOS, Nicole: *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres-Leyden, The Warburg Institute & E. J. Brill, 1969, pp. 78 y ss., espec. pp. 95-97 [difusión de los grutescos por medio del grabado]; y ZAMPERINI, Alessandra: *Les grotesques*, París, Citadelles & Mazenod, 2007, espec. pp. 90-119 [formación de los grutescos a partir del descubrimiento de la *Domus Aurea*].

5 Los datos documentales sobre la realización de las pinturas en MAÑAS BALLESTÍN, Fabián: «La escuela de pintura de Daroca. Documentos para su estudio (1372-1537)», *El Ruejo. Revista de Estudios Históricos y Sociales*, 2 (1996), pp. 81-82, doc. n.º XXXVIII, y pp. 89-90, doc. n.º XLIX. Su estudio en CRIADO MAINAR, Jesús, e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier: *Sobre campo de azul y carmín. Programas de ornamentación arquitectónica «al romano» del Primer Renacimiento aragonés*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús, 2006, pp. 62-79.



FIGURA 1. Composición con Grutesco, Giovanni Antonio da Brescia, h. 1490-1515.

forma reductiva —y, sin ninguna duda, a partir de estampas— los ensayos que los artífices italianos estaban llevando a cabo para recuperar los fundamentos de la pintura de la antigua Roma. Aunque el resultado tiene poco que ver con las brillantes creaciones de Pinturicchio y otros artífices del momento⁶, las

6 En las que además de efectuarse una emulación de las decoraciones de grutesco se intentó trasladar los esquemas compositivos de las bóvedas de estuco policromado descubiertas en la *Domus Aurea*. Véase SILVESTRELLI, María Rita: «Pinturicchio tra Roma e Perugia (1484-1495)», en SCARPELLINI, Pietro y SILVESTRELLI, María Rita: *Pinturicchio*, Milán, Federico Motta ed., 2003, pp. 103-107 [palacio dei Penitenzieri y belvedere de Inocencio VIII en el Vaticano], pp. 107-112 [*palazzina* del cardenal Giuliano della Rovere junto a la basílica de los Santos Apóstoles] y pp. 112-127 [apartamento de Alejandro VI en el palacio Apostólico Vaticano]; y Claudia LA MALFA: *Pinturicchio a Roma. La seduzione dell'antico*, Milano, Silvana, 2009, *passim*.



FIGURA 2. Composición con grutescos, Nicoletto Rosex da Modena, h. 1500-1510. Decoración de la bóveda del retablo-*jubé* de la capilla de los Corporales de la colegiata Santa María de Daroca, Domingo Gascón y Juan de Bruselas, 1504-1508. Foto: Jesús Criado.

bóvedas darocenses se aproximan a realizaciones italianas de los mismos años acomodadas a marcos arquitectónicos de naturaleza también similar⁷.

El arte aragonés del Renacimiento, como el de cualquier otro territorio periférico, no se explica sin el recurso fluido y constante a las imágenes impresas, ya se trate de las inagotables series de estampas sueltas, de los grabados que acompañan a los libros de las más variadas temáticas —empezando por la *Sagrada Biblia* y otras obras litúrgicas— y, por supuesto, de los textos de teoría artística que, como luego veremos, a partir de los años veinte del siglo XVI se concebirán de forma mayoritaria como obras ilustradas. Es cierto que tales

7 La decoración del retablo-*jubé* de Daroca puede compararse con la que Gaudenzio Ferrari aplicó en 1507 a la bóveda de la capilla de Santa Margarita en el santuario de Santa Maria delle Grazie de Varallo (Vercelli, Piamonte). Véase, en particular, ZAMPERINI, Alessandra: *op. cit.*, en especial la fig. de la p. 115.

fuentes gráficas no siempre constituyen la base del proceso creador, pero éste suele apoyarse con harta frecuencia en aquéllas.

No pretendemos trazar aquí una historia de la influencia que los tórculos italianos ejercieron en las artes plásticas del Renacimiento aragonés, pues se trata de una tarea inabarcable que está fuera de nuestro alcance y de las posibilidades que brinda esta ponencia. Nos contentaremos con esbozar un repertorio con ejemplos que reflejen las diferentes situaciones y posibilidades de uso de estos novedosos elementos de trabajo por parte de los pintores y los escultores de este territorio con la convicción de que su análisis brinda una vía útil para profundizar en el estudio de la circulación de modelos.

EL USO DE LAS ESTAMPAS ITALIANAS

Durante el Primer Renacimiento (1500-1545) los pintores y escultores aragoneses elaboraron sus composiciones ayudándose de forma prioritaria de estampas de procedencia nórdica, primero de Martin Schongauer —en circulación desde los últimos años del siglo XV— y más adelante de Alberto Durero, en especial las dos series sobre la Pasión del Redentor o las dedicadas a la Vida de la Virgen y el Apocalipsis⁸. No obstante, se ha documentado el manejo puntual desde fechas bastante tempranas de grabados italianos que recogen el trabajo de artistas como Andrea Mantegna y para una cronología algo más avanzada (a partir de 1525) también de Rafael y su círculo —en este caso sobre incisiones abiertas por Marcantonio Raimondi, Marco Dente da Ravenna o Agostino Veneziano—. Hasta 1525 el predominio nórdico en este campo fue incontestable pero, poco a poco, en los años treinta aumentó la llegada de materiales gráficos italianos sin que ello significara la desaparición de los de procedencia septentrional, en especial flamenca.

Un testimonio temprano del empleo de estampas italianas lo proporciona el *Descendimiento de Cristo* que Pedro de Aponte (doc. 1502-1528, †1530) pintó en 1511-1512 para el retablo mayor de la parroquia de Santiago Apóstol de Grañén (Comarca de Los Monegros), para el que tomó como punto de partida

8 Una evidencia bien acreditada que puede comprobarse en los casos analizados por MORTE GARCÍA, Carmen: «Del Gótico al Renacimiento en los retablos de pintura aragonesa durante el reinado de Fernando el Católico», en LACARRA DUCAY, M.^a Carmen (ed.): *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007, pp. 335-372.



FIGURA 3. *Descendimiento*, retablo de San Lorenzo de la catedral de N.^a S.^a de la Huerta de Tarazona, Juan Fernández Rodríguez, 1536. Foto: Aurelio Á. Barrón.

un grabado del mismo tema de Andrea Mantegna⁹. Y sin cambiar de asunto iconográfico, en 1536 el pintor Juan Fernández Rodríguez se sirvió de una incisión de Raimondi elaborada a partir de un diseño atribuido a Rafael o su círculo para el patético *Descendimiento* [figs. 3 y 4] del retablo de la capilla de San Lorenzo de la catedral de Tarazona¹⁰.

Para esta cronología temprana el recurso a impresiones italianas fue, si cabe, aún más común en el campo de la escultura ornamental, aunque es cierto que a partir de los años treinta también empezaron a circular folios con grutescos

9 *Ibidem*, p. 339, y p. 340, figs. núms. 5 y 6.

10 ÁNGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Pintura del Renacimiento*, vol. XII de la col. *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1954, pp. 180 y 183, y p. 182, fig. n.º 191; ÁVILA PADRÓN, Ana: «Influencia de Rafael en la pintura y escultura españolas del siglo XVI a través de las estampas», *Archivo Español de Arte*, LVII, 225 (1984), p. 68; y Mena Marqués, Manuela (dir.): *Rafael en España*, Madrid, Museo del Prado, 1985, p. 69, núms. 8 y 8.5.



FIGURA 4. *Descendimiento*, Marcantonio Raimondi sobre dibujo de Rafael o su círculo, h. 1520-1530.

desde los Países Bajos. Muchas de las composiciones *a candelieri* incluidas en retablos aragoneses del primer tercio del siglo, tanto de pintura como de escultura —en especial, en pilastras y guardapolvos—, toman como referente incisiones de grabadores como los ya citados Giovanni da Brescia o Nicoletto da Modena, formados en el entorno de Mantegna y con quien comparten un mismo interés y fascinación por la cultura anticuaria. Valga de ejemplo la portada y las puertas (1525-1528) de la colegiata de Santa María de Calatayud, fruto de la colaboración del castellano Juan de Talavera y el entallador normando afincado en Aragón Esteban de O Bray¹¹ (doc. 1519-1551, †1551). Este último, responsable material del ensamblaje y talla de los batientes, reprodujo en ellos motivos tomados de estos artífices, en especial de Nicoletto¹² [fig. 5].

11 De acuerdo con los datos publicados por AMADA SANZ, Salvador: «Estudio Histórico-Artístico de la portada y puertas de la Colegiata de Santa María de Calatayud», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LI (1947), pp. 177-209.

12 Tal y como advierten SERRANO, Raquel; MIÑANA, M.^a Luisa; HERNANSANZ, Ángel; CALVO, Rosalía y SARRIA, Fernando: *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992, p. 141, fig. n.º 92.



FIGURA 5. Composición con grutescos, Nicoletto Rosex da Modena, h. 1500-1510. Panel ornamental de los batientes de la portada de la colegiata de Santa María de Calatayud, Esteban de Obray, 1525-1528. Foto: Ana I. Pétriz y José Luis Cortés.

Numerosas creaciones demuestran este modo de proceder, pero también lo dejan entrever los inventarios de bienes levantados en las casas y obradores de los artistas. Así, sabemos que el pintor italiano Tomás Peliguet (doc. 1537-1538) atesoraba en 1539 «treinta y dos papeles de emprenta» y «un libro ystoriado del Testamento Biejo»¹³ o que en casa de su colega Antón de Plasencia (doc. 1418-1522, 1527-1545, †1547) se hallaron tras su deceso «cinquenta y ocho papeles de [e]stampa gruessa»¹⁴. Estos listados, que son harto rudimentarios, no

13 CRIADO MAINAR, Jesús: *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 692-694, doc. n.º 2.

14 Se da noticia del inventario en ABIZANDA BROTO, Manuel: *Documentos sobre la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglos XVI y*

precisan la naturaleza exacta de los fondos gráficos en manos de los artistas, ni mucho menos sus lugares de edición, pero permiten constatar un patrón de conducta firmemente asentado ya para entonces.

Durante el Segundo Renacimiento aragonés (1545-1580) se incrementará de manera apreciable la utilización de incisiones italianas sin que por ello se posterguen las apreciadísimas estampas de Durero. En esos años conviven los grabados transalpinos con los franceses de la Escuela de Fontainebleau —de Jean Mignon, Domenico Fantuzzi o Léonard Limosin, entre otros— y también con los de autores flamencos y holandeses como Lucas de Leyden y Hieronymus Cock en un primer momento, o Cornelis Cort (que en 1565 se trasladó a Italia) y Hendrick Goltzius algo más adelante. En esta etapa predomina una actitud de abierto eclecticismo frente a la variada procedencia de los impresos que acredita un proceso de profunda mixtificación.

Lo primero que interesa destacar es que durante este periodo el recurso a incisiones italianas fue básico para la difusión de los arquetipos de la pintura de Rafael y su escuela, empezando por las estampas de Raimondi —que, como hemos visto, circulaban desde los últimos años treinta—, muy usadas por pintores como Jerónimo Vallejo Cósida¹⁵ (doc. 1527-1591, †1592). Valga de ejemplo su valiente *Degollación del Bautista* del retablo de idéntica advocación (hacia 1554-1559) de la parroquia de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena (Comarca del Aranda) [fig. 6], donde la figura del verdugo es un traslado literal del que Raimondi había pergeñado a partir de un posible original rafaelesco en su *Matanza de los inocentes*¹⁶ [fig. 7].

Las estampas de Raimondi tuvieron una fortuna dilatada en el tiempo que alcanza hasta los primeros años del siglo XVII. Un testimonio tardío y harto singular de su éxito lo encontramos en el retablo del *Ecce Homo* de la parroquia de la Asunción de Sádaba (Comarca de las Cinco Villas), una obra fechada en 1611

XVII, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, t. III, 1932, pp. 41-42. Su transcripción en MORTE GARCÍA, Carmen: «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. I», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX (1987), pp. 185-189, doc. n.º 79.

15 Su biografía en CRIADO MAINAR, Jesús: *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, pp. 646-659.

16 Tal y como se señala en DOMÍNGUEZ ALONSO, Concha, OLIVA ORTÚZAR, Óscar y CRIADO MAINAR, Jesús: «Restauración del retablo de la Degollación de San Juan Bautista de la parroquia de Calcena (Zaragoza)», *Tvriaso*, XII (1995), pp. 290-291, con reproducción gráfica del motivo. Sobre esta estampa véase MASSARI, Stefania: «VI. Strage degli Innocenti (1509-1510)», en BERNINI PEZZINI, Grazia; MASSARI, Stefania y PROSPERI VALENTI RODINÒ, Simonetta (eds.): *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma, Edizioni Quasar, 1985, pp. 172-173 y figs. de las pp. 672-673.



FIGURA 6. *Degollación del Precursor*, retablo de San Juan Bautista de la parroquia de N.^a S.^a de los Reyes de Calcena, Jerónimo Vallejo Cósida (atribuido), h. 1554-1559. Foto: Aurelio Á. Barrón.



FIGURA 7. *Matanza de los inocentes*, Marcantonio Raimondi sobre dibujo de Rafael, h. 1512.



FIGURA 8. *Martirio de San Lorenzo*, retablo del *Ecce Homo* de la parroquia de la Asunción de Sádaba, Daniel Martínez (atribuido), 1611. Foto: Rafael Lapuente. *Martirio de San Lorenzo*, Marcantonio Raimondi sobre dibujo de Baccio Bandinelli.

que, curiosamente, corresponde a un pintor flamenco: Daniel Martínez (act. 1575-1636, †1636), el padre del tratadista Jusepe Martínez. Todo ello, junto con las características de las pinturas ensambladas en el mueble, nos sitúa ya en el ambiente de la Contrarreforma, lo que no fue óbice para que Martínez se sirviera del *Martirio de San Lorenzo* de Raimondi [fig. 8], esta vez abierto a partir de un original del escultor florentino Baccio Bandinelli¹⁷, para dar forma al panel

17 El estudio del grabado en GNANN, Achim: «Baccio Bandinelli. 268. Il martirio di San Lorenzo», en OBERHUBER, Konrad (a cura di): *Roma e lo stile classico di Raffaello*, Milán, Electa, 1999, pp. 358-359.

de la misma temática situado en el compartimento central de la predela; eso sí, sometiendo el modelo a una drástica reducción¹⁸.

Quizás quien mejor represente esta actitud ecléctica frente al origen de los repertorios de grabados sea el pintor italiano Pietro Morone¹⁹ (doc. 1542-1548 y 1550-1576, †1577). Llegado desde Roma, donde debió de formarse en el entorno de Perino del Vaga, lo encontramos afincado en Zaragoza ya en 1550 y activo entre esta ciudad y las de Tarazona y Calatayud a partir de entonces y hasta su muerte, que tuvo lugar en la última población.

Micer Pietro utilizó con frecuencia estampas belifontianas, de manera especial en las magníficas puertas bajas (hacia 1561-1565) del retablo mayor de San Miguel de Ibdes²⁰ (Comarca de la Comunidad de Calatayud), y tampoco tuvo el menor reparo en recurrir a los grabados de Durero para las poco felices tablas de la predela del retablo titular (1552-hacia 1555, antes de 1557) de San Miguel de Paracuellos de Jiloca²¹ (Comarca de la Comunidad de Calatayud). Pero lo que interesa destacar es su fluido manejo de incisiones transalpinas de plena actualidad, entre las que recordaremos las diferentes versiones del Juicio Final (1536-1541) de la Sixtina, que tomó como modelo —sin perjuicio de que pudiera conocer personalmente el original miguelangelesco— en la cara exterior de las puertas altas de Ibdes [fig. 9]; de hecho, a juzgar por lo que propone en esta oportunidad debía de disponer al menos de las versiones de Giulio Bonasone (hacia 1546) y Giorgio Ghisi²² (hacia 1545-1556) [fig. 10].

Otro bello ejemplo lo encontramos en la *Adoración de los pastores* del retablo titular (hacia 1570-1572) de la parroquia de San Miguel de Tarazona, que Morone compuso a partir de una estampa de Battista Franco²³ [fig. 11]. Y en las «mujeres ilustres» de la caja de la escalera del palacio de Pedro Magallón o

18 CRIADO MAINAR, Jesús: «Daniel Martínez en el taller de Felices de Cáceres y la renovación en clave flamenca de la pintura zaragozana en la década de 1570», en ÁLVARO ZAMORA, M.^a Isabel; LOMBA SERRANO, Concepción y PANO GRACIA, José Luis (coords.): *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2013, pp. 296-300, y p. 297, figs. 6a y 6b.

19 Su biografía en CRIADO MAINAR, Jesús: *Las artes plásticas...*, op. cit., pp. 526-536.

20 CRIADO MAINAR, Jesús: *Las artes plásticas...*, op. cit., pp. 240-253; MORTE GARCÍA, Carmen: «Pietro Morone y las nuevas formas artísticas en Aragón», en REDONDO CANTERA, M.^a José (coord.): *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 325-329.

21 CRIADO MAINAR, Jesús: *Las artes plásticas...*, op. cit., pp. 192-202; MORTE GARCÍA, Carmen: «Pietro Morone...», op. cit., pp. 318-324.

22 MORTE GARCÍA, Carmen: «Pietro Morone...», op. cit., pp. 326-327.

23 *Ibidem*, p. 332, nota n.º 68.



FIGURA 9. *Juicio Final*, retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Ibdes, Pietro Morone, h. 1561-1565. Foto: Fototeca del IPCE.



FIGURA 10. *Juicio Final*, Giulio Bonasone, h. 1546, y Giorgio Ghisi, h. 1545-1556, ambos sobre el original de Miguel Ángel para la Capilla Sixtina, h. 1536-1541.



FIGURA 11. *Adoración de los pastores* (original invertido), Battista Franco, antes de 1561. *Adoración de los pastores*, retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Tarazona, Pietro Morone, h. 1570-1572. Foto: Antonio Ceruelo.

de los marqueses de San Adrián de Tudela (hacia 1569-1570) [fig. 12], configuradas en buena medida a partir de incisiones de Raimondi, como sucede con *Zenobia*, que reitera con escasos cambios la *Justicia* de este grabador²⁴.

También usó Morone grabados de grutescos para algunos detalles del fabuloso repertorio desplegado en la policromía del retablo mayor de Ibdes, a veces para desarrollar composiciones de una cierta complejidad, como sucede en las entrecalles de la predela, varias de las cuales repiten un mismo motivo articulado a partir de la imaginativa combinación de un folio del Maestro del Dado sobre original de Perino para la zona baja y otro de Antonio Lafréry que reproduce un diseño de Enea Vico en la parte alta²⁵ [fig. 13].

24 GARCÍA GAINZA, M.^a Concepción: «Algunas novedades sobre las *Mujeres Ilustres* del Palacio del Marqués de San Adrián», en PARRADO DEL OLMO, Jesús M.^a y GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (coords.): *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor De la Plaza Santiago*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Diputación de Valladolid, 2009, p. 363, fig. n.º 5.

25 HERNANSANZ MERLO; ÁNGEL, MIÑANA RODRIGO, M.^a Luisa; SERRANO GRACIA, Raquel y CRIADO MAINAR, Jesús: «La transición al Segundo Renacimiento en la escultura aragonesa.



FIGURA 12. *La Justicia*, Marcantonio Raimondi sobre dibujo de Rafael, h. 1515-1525.
Zenobia, caja de la escalera del palacio de Pedro Magallón en Tudela,
 Pietro Morone (atribuido), h. 1569-1570. Foto: Ignacio Urricelqui.

Como hemos observado hasta aquí, lo habitual fue que los artistas plásticos recurrieran a las incisiones para facilitar la ardua tarea de configurar sus obras y también para articular series con ornamentos en las partes decorativas de las mismas, en especial en las mazonerías. No obstante, se documenta asimismo algún caso de recurso a grabados arquitectónicos para organizar la traza general de un retablo. Esto es lo que debió de suceder con el retablo mayor (1565-1567) de la parroquia de Nuestra Señora de Perdiguera (Comarca de Los Monegros), a cargo del pintor Martín de Tapia²⁶ (doc. 1541-1585), quien subcontrató su

1550-1560», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, L (1992), p. 112, p. 191, fig. 1, y p. 192, lám. 5.

26 Su biografía en CRIADO MAINAR, Jesús: *Las artes plásticas...*, op. cit., pp. 623-627.



FIGURA 13. Composición ornamental en una entrecalle del banco, retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Ibdes, Pietro Morone, h. 1561-1565. Foto Fototeca IPCE. Composición ornamental de Antonio Lafréry sobre dibujo de Antonio Vico, 1544 (arriba); y composición ornamental del Maestro del Dado sobre dibujo de Perino del Vaga, 1532 (abajo).

parte lúnea al entallador Jerónimo de Mora²⁷ (doc. 1547, 1559-1572, †1572). Los documentos tan solo expresan que la articulación del retablo reflejaría los contenidos de cierta traza aprobada por las partes, sin que nada se precise respecto a su contenido o características²⁸.

²⁷ Su biografía en *ibidem*, pp. 514-520.

²⁸ La documentación sobre la erección de la máquina en MORTE GARCÍA, C.: «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXI-XXXII (1988), pp. 407-413, docs. núms. 449-453. Su estudio en CRIADO MAINAR, Jesús: *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, pp. 294-303.



FIGURA 14. Retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Perdiguera, Jerónimo de Mora y Martín de Tapia, 1565-1567. Foto: Jesús Á. Orte.
Arco de Constantino, Agostino Veneziano y Antonio de Salamanca, h. 1550.

Dado que la estructura de este mueble es peculiar, pues se articula con un orden gigante de columnas corintias sobre el que descansa un ático con estípites, no hay que descartar la posibilidad de que la «traza» citada en la documentación constituyera, en realidad, el acomodo de alguna de las estampas que se grabaron sobre el Arco de Constantino en Roma a partir del segundo cuarto del siglo XVI, entre las que la más conocida es la que Antonio Lafréry incluyó (hacia 1547-1560) en la serie *Speculum Romanae Magnificentiae*, si bien nuestro mueble se aproxima un poco más a la que abrió Agostino Veneziano [fig. 14]. En esta oportunidad los artistas se habrían limitado a ajustar el modelo a las exigencias inherentes a la ordenación de un retablo, insertando la predela en el basamento, incorporando un segundo remate sobre la parte central del ático para alojar el *Calvario* y añadiendo un guardapolvo, amén de otros pormenores decorativos que no afectan a la estructura.



FIGURA 15. Portada del palacio de los condes de Morata en Zaragoza, Guillaume Brimbeuf, 1552. Foto: Francis Raher (fuente Wikimedia Commons).

Completaremos este elenco de ejemplos del Segundo Renacimiento con la portada del palacio de los condes de Morata de Zaragoza [fig. 15]. Encargada en 1552 al cantero y entallador francés Guillaume Brimbeuf²⁹, su articulación a partir de los «gigantes» —o, como reza la capitulación «salvajes»— que la flanquean rezuma, no por casualidad, un cierto aire galo cercano a creaciones tolosanas. Pero lo que nos interesa ahora es el friso escultórico que preside su entablamento para el que, como advirtió Santiago Sebastián, se usó una serie de estampas grabadas en Venecia (en 1503) por Jacopo de Estrasburgo con el Triunfo de Julio César tras la campaña de la Galia³⁰ [fig. 16].

29 Publica la capitulación ABIZANDA BROTO, M.: *Documentos...*, op. cit., t. I, 1915, pp. 223-225. El más completo estudio de este artista galo corresponde a CRIADO MAINAR, Jesús: «Maestre Guillaume Brimbeuf (1551-1565), ejemplo de las relaciones artísticas entre Aragón y Navarra a mediados del siglo XVI», *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, en *Príncipe de Viana*, anejo 11. Pamplona (1988), pp. 73-86.

30 SEBASTIÁN, Santiago: «Interpretación iconológica del palacio del conde de Morata en Zaragoza», *Goya*, 132 (1976), pp. 362-368; y SEBASTIÁN, Santiago: «El tema del *Triunfo de César* en la decoración del Renacimiento español», *Italica. Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, 15 (1981), pp. 241-248.



FIGURA 16. Contraposición entre el friso de la portada del palacio de los condes de Morata en Zaragoza y tres detalles de la serie del Triunfo de Julio César de Jacopo de Estrasburgo, 1503.

En un reciente estudio, Carmen Gómez ha propuesto una lectura de esta portada en sintonía con la situación política aragonesa del momento³¹. Según su interpretación, con ella Pedro Martínez de Luna, I conde de Morata, tributaría un homenaje al emperador Carlos V, su señor y benefactor. El «salvaje» o gigante de la derecha representa al héroe Hércules, pues luce sobre la cabeza la piel del león de Nemea, mientras que el de la izquierda podría ser Gerión, mítico gobernador de la Celtiberia —entiéndase, la península Ibérica— hasta que Hércules acabó con su tiranía. Y respecto al friso con el triunfo galo de Julio César, del mismo modo que un héroe virtuoso como Hércules puso fin al

31 GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen: «El lugarteniente del emperador. La lectura iconográfica de la portada de la casa del Conde de Morata en Zaragoza», en ÁLVARO ZAMORA, M.^a Isabel; LOMBA SERRANO, Concepción y PANO GRACIA, José Luis (coords.): *Estudios...*, *op. cit.*, pp. 361-371.

poder despótico de Gerión, Julio César pacificó la Galia incorporando ambas provincias definitivamente a Roma. La alusión a la Galia resulta, así, pertinente, pues en 1552 Francia y España estaban de nuevo en guerra y nuestro conde tuvo una participación destacada en el conflicto. La identificación de Hércules con Carlos V —a quien se presenta como gobernante ecuánime y pacificador— fue frecuente, pues el héroe clásico era patrón de las Casas de Borgoña y Austria y, por tanto, de la familia Habsburgo, a la que pertenecía el monarca³².

A partir de los años ochenta, ya en el marco de la etapa inicial de la Contrarreforma, la presencia de estampas flamencas, en especial de los prolíficos hermanos Wierix de Amberes, fue predominante, aunque para la definición visual de las nuevas devociones impulsadas por el Concilio de Trento (1545-1563) se acudió igualmente a muchas incisiones abiertas en la Ciudad Eterna, la *Caput mundi* y, más que nunca, de la Iglesia Católica. Numerosos estampadores nórdicos, sobre todo franceses y de los Países Bajos, se desplazaron a Roma, pero también trabajaron allí italianos como el prolífico Antonio Tempesta o Battista Cavalieri, autor de la serie *Ecclesiae militantis triumphus* (1585) con los martirios que Pomarancio y el citado Tempesta habían ilustrado entre 1582 y 1583 en los muros de la iglesia romana de Santo Stefano Rotondo, sede del Colegio Germánico-Húngaro de la Compañía de Jesús³³.

Tan solo me referiré a la serie de estampas que el grabador francés Nicolás Beatrizet abrió durante su estancia romana de mediados de siglo en torno a la devoción del Santo Rosario, una de las que la Iglesia contrarreformista apoyó con más ahínco, que los artistas aragoneses copiaron una y cien veces con interesantes variaciones a partir de los últimos años cincuenta³⁴ pero, sobre todo, en los años a caballo entre los siglos XVI y XVII.

El único traslado literal del modelo que nos ha llegado —que es también la primera réplica aragonesa de la que tenemos constancia— lo realizó en 1559 el pintor francés Guion Teatoris³⁵ (doc. 1553-1561) para la parroquia de Fuentes

32 McDONALD, William C.: «Maximilian I of Habsburg and the veneration of Hercules: on the revival of myth and the German Renaissance», *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 6, 1 (1976), pp. 139-154.

33 NOREEN, Kirstin: «*Ecclesiae militantis triumphus*: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation», *Sixteenth Century Journal*, XXIX/3 (1998), pp. 689-715.

34 MORTE GARCÍA, Carmen: «Devoción a Nuestra Señora del Rosario en Aragón. Primeras manifestaciones artísticas de los siglos XV y XVI», *Aragonia Sacra*, XII (1997), pp. 115-134, espec. pp. 123-124.

35 Los escasos datos localizados sobre este enigmático pintor en CRIADO MAINAR, Jesús: *Las artes plásticas...*, op. cit., pp. 633-635.



FIGURA 17. *Alegoría del Santo Rosario*, Nicolás Beatrizet, h. 1550. Retablo del Rosario, parroquia de San Miguel de Fuentes de Ebro, Guion Teatoris, 1559.

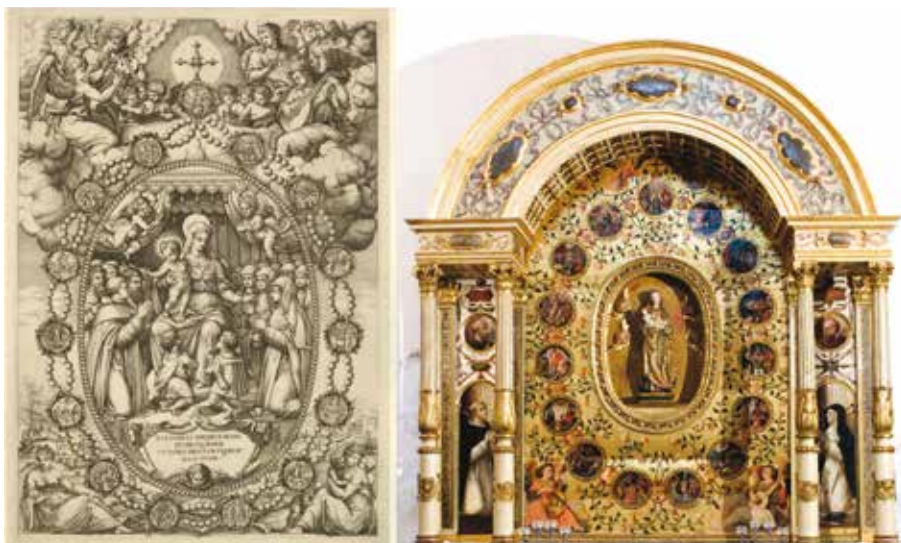


FIGURA 18. *Alegoría del Santo Rosario*, Nicolás Beatrizet, h. 1550. Retablo del Rosario, parroquia de N.ª S.ª de Arándiga, Jerónimo de Mora y Martín de Tapia, 1566.

Foto: Rafael Lapuente.



FIGURA 19. *Alegoría del Santo Rosario*, Nicolás Beatrizet, h. 1550. Compartimento central del retablo del Rosario, parroquia de Morata de Jiloca, Jaime Viñola y Pedro Martínez (atribuido), h. 1600-1605. Foto: Rafael Lapuente.

de Ebro³⁶ (Demarcación Comarcal de Zaragoza) [fig. 17]. En otras ocasiones las composiciones de Beatrizet sirvieron para ilustrar tan solo la orla con los quince misterios del Santo Rosario, como hizo Martín de Tapia en 1566 en Arándiga³⁷ (Comarca del Aranda) [fig. 18]. Y ya para fechas cercanas a 1600, en las localidades de las Comarcas de la Comunidad de Calatayud, Campo de Daroca y Calamocha se prefirió el formato escultórico y el interés se focalizó en la *Entrega del Santo Rosario a Santo Domingo de Guzmán*, siempre en el compartimento central, abreviándose la representación de los quince misterios —que, en expresión de la época, quedan reducidos a un «rosario de rosas»— pues, no en vano,

36 MORTE GARCÍA, Carmen (comis.): *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, Museo Camón Aznar, 1990, pp. 154-158.

37 LACARRA DUCAY, M.^a Carmen y MORTE GARCÍA, Carmen: «9. Virgen con el Niño o Nuestra Señora del Rosario y Retablo de Nuestra Señora del Rosario», en LACARRA, M.^a Carmen; MORTE, Carmen y CALVO, José I. (comis.): *Joyas de un Patrimonio*. 1999, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1999, pp. 123-142.

ya ocupaban los otros huecos del retablo; así sucedió, en efecto, hacia 1600 en las iglesias parroquiales de Alarba, Manchones, Calamocha, Belmonte de Gracián y Morata de Jiloca³⁸ [fig. 19].

LA LITERATURA ARTÍSTICA: UN ABANICO RENOVADO DE POSIBILIDADES

La edición latina que el dominico fray Giovanni Giocondo da Verona hizo de la obra de Vitruvio, publicada en Venecia (1511), fue la primera que planteó la necesidad de que el texto de este tratado romano de arquitectura, el único de toda la Antigüedad que había sobrevivido a su naufragio cultural, se acompañara de ilustraciones que aportaran luz a unas reflexiones que, por lo demás, no resultaba nada fácil interpretar³⁹. Se pensaba entonces que las copias medievales habían prescindido de las imágenes originales para facilitar la supervivencia del contenido de la obra, pero hoy parece claro que, como tantos otros textos clásicos, se concibió sin ilustraciones⁴⁰. La contribución de fra Giocondo fue determinante y a partir de ese momento la mayoría de los tratados artísticos se plantearon como textos ilustrados, empezando por la primera versión romance (en italiano) del propio Vitruvio, debida a Cesare Cesariano (1521) y que cuenta asimismo con el preceptivo aparato gráfico.

De este modo, la literatura artística podía ofrecer diferentes niveles de aproximación a sus usuarios, contentando a los eruditos pero igualmente a los artesanos prácticos con una pobre formación literaria. Para estos últimos los grabados constituían la parte más valiosa y ello permite entender que a partir de la publicación en Venecia de los libros III y IV del tratado de Sebastiano Serlio⁴¹

38 CRIADO MAINAR, Jesús: *La escultura romanista en la Comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia. 1589-1639*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca Comunidad de Calatayud, 2013, pp. 152-165.

39 Recuperamos aquí algunas de las reflexiones que apuntamos en CRIADO MAINAR, Jesús: «6. Técnica y estética: los tratados de arquitectura», en SILVA SUÁREZ, Manuel (ed.): *Técnica e Ingeniería en España. I. El Renacimiento*, Zaragoza, Real Academia de Ingeniería, Institución Fernando el Católico y Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 206-210.

40 De hecho, el propio texto vitruviano menciona poquísimas de forma expresa. Véase CARPO, Mario: *La arquitectura en la era de la imprenta*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 37-47.

41 VÈNE, Magali: *Bibliographia Serliana. Catalogue des éditions imprimées des livres du traité d'architecture de Sebastiano Serlio (1537-1681)*, París, Picard, 2007, pp. 14-18, pp. 50-51 [*editio princeps* del libro IV, Venecia, 1537], y pp. 54-55 [*editio princeps* del libro III, Venecia, 1540].

(respectivamente en 1540 y 1537) [fig. 20] —los dos primeros en aparecer de esta obra fundamental— la imagen empezara a prevalecer sobre el texto, quedando éste reservado al disfrute de una minoría entendida.

De este modo, los tratados a la manera del de Serlio acabarían circulando ya no solo como obras de teoría arquitectónica sino también como repertorios de modelos. Su incidencia en la formación de los arquitectos y artistas eruditos fue grande, pero a la inmensa mayoría de los profesionales de la cantería o la retabística les suministraron, sobre todo, un acopio de soluciones prácticas para pergeñar órdenes, formar columnas y articular el trazado general de sus obras. La *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Vignola, dada a la luz por vez primera en Roma (1562), se concibió si cabe aún con más rotundidad bajo estos presupuestos: antes como un cuaderno de láminas que como un compendio de textos⁴². Y otro tanto cabe decir del *Extraordinario libro* de Serlio, cuyas primeras ediciones —en francés e italiano— son las de Lyon de 1551⁴³, con un sucinto capítulo introductorio donde se comentan los dos grupos de láminas con portadas que lo integran —treinta de obra rústica y veinte de obra delicada— glosadas de forma pormenorizada antes de su reproducción a página completa.

Atendiendo a estos presupuestos me ocuparé de tres casos aragoneses de la segunda mitad del siglo XVI que atestiguan el recurso a la literatura artística con una finalidad exclusivamente modelística. El primero, que es doble, se refiere a la portada del atrio de la Pabostría de la catedral del Salvador de Zaragoza y al retablo de la capilla de San Bernardo en el monasterio cisterciense de Santa María de Veruela (Comarca de Tarazona y el Moncayo), ahora en la parroquia de la vecina localidad de Vera del Moncayo. El segundo corresponde a la portada de la catedral de Nuestra Señora de la Huerta de Tarazona. Finalmente, el tercero, asimismo doble, afecta a los retablos de Santo Tomás Apóstol de Carenas y la Sangre de Cristo de Montón (localidades ambas de la Comarca de la Comunidad de Calatayud). Los dos primeros tienen como protagonista, directa o indirectamente, a la obra de Serlio mientras que el último está en relación con la *Regola* de Vignola.

42 Sobre la fortuna del texto de Vignola en la España del último tercio del siglo XVI véase MARÍAS, Fernando: «Vignola e la Spagna: disegni, incisioni, letture e traduzioni», en AFFANNI, Anna Maria y PORTOGHESI, Paolo (a cura di): *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, Roma, Gangemi ed., 2007, pp. 255-275, espec. 259-270.

43 VÈNE, Magali: *op. cit.*, pp. 27-29, y pp. 84-85 [editio princeps del libro *Extraordinario* en francés e italiano, Lyon, 1551].



FIGURA 20. Portada de las *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici...*, Venecia, Francesco Marcolini da Fiesole, 1537.

En 1552 el impresor toledano Juan de Ayala publicaba la versión conjunta en castellano de los libros III y IV de la obra de Serlio en traducción del «arquitecto» Francisco de Villalpando, de cuyo éxito dan fe las reediciones de 1563 y 1573⁴⁴. La obra iba a influir en el arte aragonés de los años inmediatos, tanto en el retablo de San Bernardo (1556) de Veruela⁴⁵ como en la portada (1557-1558) del atrio de la Pabostría del templo metropolitano de la Seo⁴⁶, dos creaciones de traza casi gemela que se inspiran en el f. LXVIII del libro III, que reproduce el Arco de Castelvecchio de Verona [fig. 21].

En el retablo, debido al escultor Arnao de Bruselas (doc. 1536-1564, †1565), la variación más importante estriba en el tratamiento de las columnas exteriores

44 *Ibidem*, pp. 86-87 [traducción castellana de los libros III y IV en 1552], pp. 106-107 [reimpresión de 1563] y pp. 117-118 [reimpresión de 1573].

45 Como argumentamos en CRIADO MAINAR, Jesús: «La capilla de San Bernardo de Clavara (1547-1560), mausoleo del abad fray Lope Marco», en CALVO RUATA, José I. y CRIADO MAINAR, Jesús (comis.): *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2006, pp. 232-233.

46 CRIADO MAINAR, Jesús: «El templo de la Seo en la segunda mitad del siglo XVI (1555-1608)», *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998, pp. 278-281; y CRIADO MAINAR, Jesús e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier: «Francisco Santa Cruz (1526-1571), mazonero de aljéz», *Artigrama*, 17 (2002), pp. 253-255.



FIGURA 21. *Tercero y quarto libro de Architectura de Sebastian Serlio...*, Toledo, Juan de Ayala, 1552, lib. III, f. LXVIII. Retablo mayor de la parroquia de la Natividad de Vera de Moncayo (procedente de la capilla de San Bernardo de la iglesia de N.^a S.^a de Veruela), Arnau de Bruselas, 1556. Foto: Daniel Pérez. Portada del atrio de la Pabestría de la catedral del Salvador de Zaragoza, Francisco Santa Cruz, 1557-1558. Foto: Rafael Palacio.

como un orden gigante que rompe la uniformidad del modelo⁴⁷. La portada, por su parte, es obra del mazonero de aljéz Francisco Santa Cruz (doc. 1526-1571) y se atiene con más claridad a la fuente salvo por la omisión de las calles laterales que se traduce en una duplicación de los soportes que, además, son

⁴⁷ Adviértase que el estado que presenta el ático en la actualidad es consecuencia de una reforma de mediados del siglo XVII que también afectó a los tercios superiores de las columnas que flanquean la casa central.

pilastras en vez de las columnas del grabado. Por lo demás, estas dos piezas presentan un aire de familia que hace pensar en la intervención de un mismo diseñador, con toda probabilidad el pintor Jerónimo Vallejo Cósida, que firmó como testigo en el contrato del retablo⁴⁸ y bien pudo colaborar en los acabados del atrio, una empresa a la que tampoco permaneció ajeno.

La portada de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona [fig. 22] obedece al mecenazgo del tesorero Martín de Mezquita⁴⁹, que en 1577 llegó a un acuerdo con el cabildo por el que se comprometía a sufragar su edificación a cambio de recibir permiso para enterrarse a sus pies bajo una losa llana. En ese momento don Martín presentó a sus compañeros de cabildo «un libro de traças de portadas, el qual contenia cinquenta traças de portadas, hecho y ordenado por mastre Sebastian Serlio, architector, para que vistas y examinadas por el cabildo se tome una, la que mas bien visto le sera, y que pueda corresponder a la demas fabrica de la dicha yglesia»⁵⁰.

No hay duda de que el documento se refiere al *Extraordinario libro* de Serlio, publicado por vez primera en Lyon —en francés e italiano— en 1551 y de nuevo en italiano en Venecia, en 1566, que justamente contiene una cincuentena de diseños de portadas, treinta de obra rústica y veinte más de obra delicada. Pero, a pesar de ello, lo cierto es que ninguna de sus láminas se corresponde con lo que el escultor Bernal del Fuego⁵¹ (act. 1554-1584, †1585), al frente de la empresa ya en 1578, llevó a cabo, aunque se puede establecer una cierta relación de carácter general con la lámina XVIII de obra delicada. Tal y como se ha evidenciado en fecha reciente, el portal turiasonense está, en realidad, mucho más cerca de otro modelo: el arco de orden corintio incluido en los *Quinque et viginti exempla arcuum* (1549) de Jacques Androuet du Cerceau⁵²,

48 CRIADO MAINAR, Jesús: «La construcción en el dominio verolense durante el segundo tercio del siglo XVI. 1. Documentos», *Tvriaso*, VI (1985), pp. 276-277, doc. n.º 37.

49 Sobre este personaje véase, en particular, CRIADO MAINAR, Jesús: «Martín de Mezquita, tesorero de la catedral de Nuestra Señora de la Huerta de Tarazona (Zaragoza)», *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, 25 (2017), pp. 9-32.

50 La noticia ya fue dada a conocer por ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro: *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, p. 234, y p. 24, nota n.º 20. La transcripción del documento en CRIADO MAINAR, Jesús: *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, pp. 823-825, doc. n.º 97; el estudio de la portada en *ibidem*, pp. 369-376.

51 Su biografía en CRIADO MAINAR, Jesús: *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, pp. 470-474.

52 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier: «Renaissance à la française dans le *Quinientos* aragonais», en LUGAND, Julien (ed.): *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne (XV^e-fin XIX^e siècles)*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2012, p. 65, fig. n.º 9.



FIGURA 22. Portada de la catedral de N.^a S.^a de la Huerta de Tarazona, Bernal del Fuego, a partir de 1578. Foto: Jesús Criado. Jaques Androuet du Cerceau, *Quinque et viginti exempla arcuum*, 1549, *Arc de l'ordre corinte*.

que con probabilidad aportó el propio el artista, hijo del escultor normando Pierres del Fuego (doc. 1529-1566, †1566), afincado en la ciudad de Queiles en los años treinta y que, al parecer, se hallaba al corriente de las últimas novedades editoriales galas en materia de literatura artística.

Esta evidencia pone de manifiesto que en ocasiones el proceso de diseño alcanzaba una cierta complejidad y que, más allá de la intención del comitente, no era raro que el artista contara con argumentos para reconducir la situación hacia sus propios intereses creativos. Y buen reflejo de esa complejidad a la que me refiero es que hace ya años José Gabriel Moya⁵³ advirtió que para la definición de los derrames de nuestra portada se usó una stampa abierta por Cherubino Alberti en 1575 sobre diseño de Rosso Fiorentino [fig. 23]; una fuente de naturaleza muy diferente a las otras manejadas por maestre Bernal.

53 MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel: «Algunos ecos del arte de Fontainebleau en el Aragón del siglo XVI», *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, vol. II, *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional*, Huesca, Diputación de Huesca, 1985, pp. 269-270, y p. 74, fig. n.º 2.



FIGURA 23. Derrame derecho de la portada de la catedral de N.^a S.^a de la Huerta de Tarazona, Bernal del Fuego, a partir de 1578. Foto: Jesús Criado. *Alegoría de la fe* (detalle), Cherubino Alberti sobre dibujo de Rosso Fiorentino, 1575.

Los dos últimos ejemplos corresponden al gran impacto que la portada de la *editio princeps* de la *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Vignola tuvo en el ámbito del retablo español a partir de los años finales del siglo XVI, tanto en el contexto de lo que denominamos escultura romanista —que afecta a la mitad norte de la Península— como en otros. Este bello motivo se utilizó, en efecto, en numerosas oportunidades y, entre otras cosas, sirvió para articular mazonerías de pequeño formato como las dos que traemos a consideración.

La primera de ellas es la del retablo de Santo Tomás Apóstol de la parroquia de Carenas, realizado en 1607, probablemente por el ensamblador bilbilitano Jaime Viñola⁵⁴ (doc. 1594-1634, †1634), si bien desconocemos el autor de su parte pictórica. El segundo mueble es el de la cofradía de la Sangre de Cristo de Montón, obra de colaboración del ensamblador Juan de Velasco y el escultor Francisco del Condado⁵⁵ (doc. 1592-1637, †1637), que lo contrataron en

54 Su biografía en CRIADO MAINAR, Jesús: *La escultura romanista...*, op. cit., pp. 283-294.

55 Su biografía en *ibidem*, pp. 295-306



FIGURA 24. *Regola delli cinque ordini d'architettura* di M. Iacomo Barozzio da Vignola, [Roma, 1562], frontispicio. Retablo de Santo Tomás apóstol de la parroquia de la Asunción de la Virgen de Carenas, Jaime Viñola (atribuido), 1607. Foto: María Jaime. Retablo de la Sangre de Cristo de la parroquia de San Pedro en Cátedra de Montón, Juan Velasco y Francisco del Condado, 1608. Foto: Rafael Lapuente.

1608⁵⁶ [fig. 24]. La dependencia de estas obras con respecto a la fuente es casi absoluta salvo por la comprensible transformación del zócalo del frontispicio de la *Regola* en la preceptiva predela con pinturas o relieves.

LIBROS Y CUADERNOS HAGIOGRÁFICOS COMO FUENTE COMPOSITIVA

Junto a las estampas sueltas y los tratados artísticos, nuestros pintores y escultores recurrieron a libros de todo género como repertorio de modelos gráficos. En este sentido, las ediciones ilustradas de la *Sagrada Biblia* fueron un instrumento de trabajo de primer orden⁵⁷, como también lo fueron los cuadernos

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 353-354, doc. n.º 1.

⁵⁷ Como puede verse, por ejemplo, en las escenas de temática eucarística de las andas procesionales de plata (1595-1597) para la custodia de la catedral de Tarazona, una parte de las cuales se inspira en los grabados de la *Biblia* editada en Lyon entre 1562-1581 por Guillermo Rovillo. En ESTEBAN LORENTE, Juan F.: «José Velázquez Medrano. Andas para custodia», en BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y ÁLVARO ZAMORA, M.ª Isabel (comis.): *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1993, pp. 294-295.



FIGURA 25. Ingreso de San Bernardo en la Orden Cisterciense junto a treinta compañeros, en *Vita et miracula D. Bernardi Claravalensis abbatis...*, lám. 12. Respaldo del mismo tema de un estalo del coro de N.^a S.^a de Veruela, ahora en el Museo de Zaragoza, Juan de Berganzo y Domingo de Mezquia, 1598-1602. Foto: José Garrido (Museo de Zaragoza).

hagiográficos editados en las últimas décadas del siglo en el marco de la nueva religiosidad promovida por la iglesia de la Contrarreforma.

En dicho género se inscribe la *Ecclesiae militantis triumphus* (Roma, 1585) a la que ya me he referido y la *Vita et miracula D. Bernardi Claravalensis abbatis*, un compendio de imágenes sobre la vida de San Bernardo de Claraval impresa en 1587 a instancias de fray Bernardo Gutiérrez, procurador de la Congregación Cisterciense de Castilla⁵⁸. Asimismo, las series de grabados con pasajes de la vida de San Benito de Nursia abiertos en 1579 y 1586 para ilustrar el libro II del *De vita et miraculis Patrum italicorum et de aeternitate animarum*.

Mientras que la serie jesuítica pretendía poner de relieve el valor ejemplarizante de los tormentos que algunos de los primeros mártires de la Iglesia habían sufrido para dar testimonio de su fe y servir de acicate a los seminaristas de este

58 De acuerdo con la propuesta formulada por ESTEBAN MARCO, Luis: «Estudio introductorio», *Vita et miracula Divi Bernardi Clarevalensis abbatis*. Edición IX Centenario, La Poblá de Vallbona, 1991, pp. 11-19.



FIGURA 26. *Milagro de los modios de harina*, en *De vita et miraculis Patrum italicorum et de aeternitate animarum...*, lib. II, lám. 32. Respaldo del mismo tema de un estalo del coro de N.^a S.^a de Veruela, ahora en el Museo de Zaragoza, Juan de Berganzo y Domingo de Mezquia, 1598-1602. Foto: José Garrido (Museo de Zaragoza).

singularísimo seminario de la Compañía⁵⁹, las encargadas por cistercienses y benedictinos se atenían a un discurso más calmado y debían difundir la vida y milagros de sus respectivos fundadores. Preparadas en Roma, más tarde se usaron en numerosas ocasiones como referentes gráficos en retablos y sillerías corales como la del monasterio cisterciense de Nuestra Señora de Veruela⁶⁰, que es la que aquí interesa traer a colación.

59 Los grabados de la *Ecclesiae militantis triumphus* se usaron para elaborar, sin duda en Roma, una serie de lienzos con martirios conservada en el claustro alto del convento de la Encarnación de Madrid, que ha estudiado VICENT-CASSY, Cécile: «Un ciclo romano en la Encarnación de Madrid. De la narración a la meditación del martirio», en DE CARLOS, María Cruz; CIVIL, Pierre; PEREDA, Felipe y VINCENT-CASSY, Cécile (eds.), *La imagen religiosa en la Monarquía Hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 39-60.

60 Según advirtió ya para el caso que nos ocupa LOMBA SERRANO, Concepción: «La sillería del coro del monasterio de Veruela», *Boletín del Museo de Zaragoza*, 5 (1986), pp. 319-354, espec. pp. 325-326. Su estudio pormenorizado en CRIADO MAINAR, Jesús: «La sillería coral del monasterio de Veruela», en Calvo RUATA, José I. y CRIADO MAINAR, Jesús (comis.): *Tesoros de Veruela...*, op. cit., pp. 240-255, y catálogo, pp. 401-439, fichas núms. 98-152.

La serie bernarda está formada por cincuenta y seis estampas calcográficas, incluida la de la portada. Se elaboró a partir de diseños de Antonio Tempesta y en su grabado intervinieron Cherubino Alberti, Raffaello Guidi, Philippe Thomassin y Camilo Graffico; con ellas se dio forma a veintitrés tableros en la sillería velorense [fig. 25]. Por su parte, para articular los veintiocho relieves que este coro dedica a la vida de San Benito de Nursia se acudió a los cincuenta grabados abiertos en 1579 por Aliprando Capriolo a partir de los diseños de Bernardino Passeri para ilustrar la vida del santo que sufragó la Congregación de San Benito de Valladolid en dicho año⁶¹ [fig. 26]. Los ejemplos que reproducimos no permiten albergar dudas de hasta qué punto se llevó a cabo en esta oportunidad una traslación literal de los modelos con unos resultados plásticos que, por desgracia, no son del todo satisfactorios.

61 CRIADO MAINAR, Jesús: «La sillería coral...», *op. cit.*, p. 250, y p. 255, nota n.º 52.