

LA ESCULTURA ROMANISTA EN TARAZONA 1585-1630

Jesús Criado Mainar



**LA ESCULTURA ROMANISTA
EN TARAZONA
1585-1630**

JESÚS CRIADO MAINAR

**LA ESCULTURA ROMANISTA
EN TARAZONA
1585-1630**



CENTRO DE ESTUDIOS TURIASONENSES

**Centro de Estudios Turiasonenses
Institución Fernando el Católico**

Tarazona, 2020

Edición a cargo del Centro de Estudios Turiasonenses
(publicación n.º 96 del C.E.T.
y n.º 3.798 de la Institución Fernando el Católico)

FICHA CATALOGRÁFICA

CRIADO MAINAR, Jesús

La escultura romanista en Tarazona. 1585-1630 / Jesús Criado Mainar. — Tarazona:
Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución Fernando el Católico.

464 p. : il. ; 24 cm.

ISBN: 978-84-9911-625-9

© Jesús Criado Mainar

© De la presente edición:

Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución Fernando el Católico

Portada y contraportada: Busto de Santa María Magdalena. Parroquia de la Magdalena de
Tarazona. Foto Nerea Otermin.

Colofón: San Millán de Torrelapaja. Retablo mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de
Tarazona. Foto José Latova

I.S.B.N.: 978-84-9911-625-9

Depósito Legal: Z 1457-2020

Imprime: Talleres Editoriales Cometa, S.A.

Ctra. Castellón, km 3,400 – Zaragoza

PRESENTACIÓN

No puedo comenzar este prólogo sin reconocer que es para mí un verdadero honor presentar este libro de Jesús Criado, mi maestro y amigo.

Jesús Criado Mainar es Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Aunque ya en su tesis doctoral (*Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580*, 1996) incluyó el estudio de algunas obras romanistas, fue en el texto titulado «La introducción de las formas miguelangelescas en la escultura aragonesa» (1999) donde ofreció una primera aproximación a los cambios escultóricos producidos en nuestra tierra a partir de 1580 debido a la llegada de los influjos del arte italiano en general y romano en particular. Este trabajo fue completado por él mismo con otras importantes aportaciones entre las que queremos mencionar el artículo «Juan Miguel Orliens en el taller de Juan Rigalte y los inicios de la escultura romanista en Aragón» (2008), en el que buscó las razones que permitieran explicar la tardía incorporación de la escultura aragonesa al romanismo, estudió sus primeros hitos en todo nuestro territorio e insistió en la necesidad que la historiografía artística aragonesa tenía de profundizar en fenómenos de tanto alcance como este.

La continuación de sus investigaciones sobre esta cuestión y el cierre al culto de la colegiata de Calatayud a instancias del Gobierno de Aragón debido a la puesta en marcha de la fase de estudios técnicos para su restauración, llevó al profesor Criado a dedicar su ponencia al *VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos* (celebrado en 2010, cuyas actas fueron publicadas al año siguiente) al análisis de «El retablo mayor de la colegiata de Santa María y la consolidación de la escul-

tura romanista bilbilitana», considerando al escultor Pedro Martínez *el Viejo* y al ensamblador Jaime Viñola como los introductores de las formas miguelangelescas en los obradores bilbilitanos. Este notable texto constituyó el avance de un estudio de mayor envergadura titulado *La escultura romanista en la Comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia. 1589-1659*, editado en 2013 por el Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución «Fernando el Católico» y la comarca Comunidad de Calatayud.

En relación a ello —pues su factura se debe a artistas bilbilitanos— en 2015 vio la luz su monografía sobre *El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, preparada en colaboración con la doctora Olga Cantos Martínez —codirectora de los trabajos de restauración del mueble entre 2006 y 2011— y editada por el Centro de Estudios Turiasonenses, donde puso de relieve la trascendencia de esta máquina romanista en el panorama escultórico de la diócesis turiasonense, así como la situó entre las mejores creaciones aragonesas del momento.

De esta manera, el libro que tenemos ahora en nuestras manos constituye la prosecución de una investigación que, como el propio autor señala en las primeras páginas, inició hace ya más de dos décadas. El poso de sus reflexiones sobre este tema le han llevado a escribir un texto de prosa clara y amena, extraordinariamente bien ilustrado y de gran rigor científico que, no en vano, está apoyado en una apabullante cantidad de documentación incluida tanto en el aparato crítico inserto en las notas a pie de página como en el apéndice documental ofrecido al final compuesto por sesenta documentos transcritos *in extenso*, en su mayor parte inéditos. Con estas herramientas, Jesús Criado analiza con detalle los ejemplos de mayor calado de escultura romanista de la ciudad de Tarazona y su área de influencia, destacando entre todos ellos el ya mencionado retablo mayor de la Seo turiasonense.

El libro se divide en seis grandes capítulos de los que el primero, titulado «La escultura en Tarazona al filo de 1600. Un panorama general», sitúa con gran precisión el problema brindando un recorrido por las obras escultóricas del periodo estudiado en el que contextualiza y relaciona a sus artífices. De entre aquellas, el doctor Criado señala las piezas principales, a las que dedicará un epígrafe concreto más adelante, y a sus creadores, de los que proporcionará su biografía en el último capítulo.

En el segundo capítulo, «El funcionamiento de los talleres de escultura. Contratos de aprendizaje, compañías, y cesiones», el autor se adentra en la Historia Social del Arte —método del que también se servirá en los dos capítulos siguientes— para describir la estructura y organización de los obradores escultóricos turiasonenses entre 1585 y 1630. Debido a que los profesionales asentados en Tarazona fueron sobre todo ensambladores, la ciudad precisó la presencia de escultores foráneos —procedentes de Zaragoza, Soria o Navarra— para cubrir sus necesidades artísticas. Es por ello por lo que arribaron a nuestro suelo obras de artífices de la talla de Pedro González de San Pedro, Ambrosio de Bengoechea o Juan Miguel Orliens, razón por la que la calidad de algunas de las piezas turiasonenses es más que reseñable.

En este apartado, además, el profesor Criado Mainar aborda el tema de la regulación del oficio de escultor en Tarazona, deteniéndose en el proceso de aprendizaje, en la prueba de capacitación o examen que los postulantes a maestros debían superar y en el sistema de sociedades establecidas entre los distintos especialistas en el arte de la madera —carpinteros, ensambladores, entalladores y escultores o imagineros— para poder hacer frente a la confección tanto de retablos como de otro tipo de muebles. En este sentido, resulta paradigmático el consorcio suscrito entre el ensamblador Juan de Berganzo y el escultor Domingo de Mezquia, ambos asentados en Tarazona, para poder ejecutar la sillería del coro de la iglesia del monasterio cisterciense de Santa María de Veruela en 1602.

Otro de los aspectos estudiados es el sistema de subastas para la adjudicación de las obras, donde se analiza el caso del retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Matalebreras (1604-1617), localidad soriana que permaneció adscrita a la diócesis turiasonense hasta 1955, una de las piezas romanistas más interesantes de nuestro territorio.

«El proceso de elaboración material. Adjudicaciones directas. Subastas y concursos. Capitulaciones y visuras» son considerados en el tercer capítulo del libro. En primer lugar, con la intención de ejemplificar el sistema de adjudicación directa, el autor presenta lo sucedido con el retablo mayor de la catedral de Tarazona (h. 1605-1610), para el que su promotor, el obispo fray Diego de Yepes, contrató sin ninguna clase de subasta previa a los mejores artistas de Calatayud, sede de importantes talleres escultóricos en aquel momento, como se recordará, cuestión bien estudiada por el doctor Criado. Otro de

los tipos de contratación era la subasta a remate de candela, procedimiento empleado para el mueble principal de la parroquia de San Juan Bautista de Cortes de Navarra, obra ejecutada por artífices turiasonenses. La última forma de licitación, el concurso, tiene en nuestro territorio diocesano el precioso caso del desaparecido retablo mayor de la iglesia parroquial de Cascante (1592-1601), confeccionado por los prestigiosos escultores ya mencionados Ambrosio de Bengoechea y Pedro González de San Pedro, ambos discípulos de Juan de Anchieta. De ello, el autor nos ofrece, además, importante documentación inédita.

De igual modo, en este proceso el profesor Criado destaca la claridad de algunas capitulaciones y condicionados técnicos, como el de la peana procesional del busto de Santa Ana de la cofradía de la misma advocación de Tarazona, elaborada por Felipe Los Clavos en 1586; las alusiones a modelos que debían ser emulados; los materiales a emplear; la iconografía a representar; los plazos de ejecución y las visuras, así como la presencia de trazas incorporadas a la escritura notarial, documento de gran valor para el análisis de una obra escultórica o arquitectónica y su ejecución, cuyo estudio pormenorizado lleva a cabo en las páginas siguientes.

En efecto, el cuarto capítulo está dedicado a «El proceso de creación. Los referentes plásticos. El empleo de los tratados y las trazas», en el que, además de reflexionar acerca de la recepción de modelos y referentes en la escultura turiasonense —entre los que es preciso destacar el tratado de Jacopo Barozzi da Vignola—, se detiene en las trazas de retablos y peanas procesionales que el propio autor ha localizado en los archivos de Tarazona, Borja, Tudela y otras localidades de su merindad, que reproduce y trata con pormenor. Consideramos que —sin menoscabo del resto del estudio— esta parte constituye una de las más reveladoras del libro. Estos documentos gráficos recogían de forma visual los detalles del encargo y, en ocasiones, eran incluidos parcialmente en los protocolos notariales junto con los contratos de las obras. Aunque lamentablemente no son muchos los que han llegado a nuestros días, el profesor Criado ha conseguido reunir una docena de trazas relativas a las piezas estudiadas.

A continuación, el quinto capítulo recoge el análisis detallado de los diez conjuntos de escultura romanista turiasonense más importantes, que son: el retablo mayor de la iglesia de San Vicente mártir de Tarazona (1595-1599), antiguo colegio de la Compañía de Jesús;

el retablo de la capilla de San Clemente y Santa Lucía de la catedral de Tarazona (h. 1595-1596); el de Nuestra Señora del Rosario, actualmente instalado en el Seminario de Tarazona (1595-1598), pero procedente del claustro de la Seo; la sillería del coro del monasterio de Veruela, cuyos vestigios se custodian en el Museo de Zaragoza (1598-1602); el retablo de Santa Margarita de la parroquia de Santa María Magdalena de Tarazona (1598 y 1605); el mueble principal de la iglesia de San Juan Bautista de Cortes de Navarra (1601-1606); el del templo parroquial de San Pedro de Matabreras (1604-1617); el retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de los Reyes de Calceña (h. 1605/07, 1607/09); el de la catedral de Tarazona (h. 1605/08, 1613/14); y el retablo de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles de la parroquia de Añón de Moncayo (h. 1606-1611). En estos apartados, el profesor Criado hace acopio de todos los datos conocidos acerca de dichas piezas —varias de ellas, además, abordadas por él mismo en otras oportunidades—, y aporta información y/o interpretaciones inéditas que hacen de este estudio de conjunto una inmejorable puesta al día de esta interesante parcela del arte aragonés.

En el último capítulo del libro, el sexto, reúne las biografías de los ocho artistas más relevantes del panorama escultórico turiasonense, en concreto Juan Bazcardo, Juan de Berganzo, Francisco Coco, Jerónimo Estaragán, Miguel Ginesta, Domingo de Mezquia, Mateo Sanz de Tudelilla y Miguel de Zay, en las que incluye importantes novedades. De hecho, varias de ellas constituyen las primeras aproximaciones publicadas a la vida de estos escultores. Asimismo, como el lector observará, permiten establecer de manera nítida las relaciones profesionales y personales de estos artífices de la madera.

Como apuntamos al comienzo de estas palabras de presentación, el estudio se completa con un apéndice documental de gran calado compuesto por sesenta documentos que, unidos a las innumerables menciones documentales incluidas en el aparato crítico del texto, convierten a este trabajo en una aportación fundamental a la Historia del Arte aragonés.

En definitiva, gracias a esta investigación, el profesor Criado ha cubierto una importante laguna existente en el conocimiento de la escultura romanista en Aragón, parcela de estudio en la que es uno de los máximos especialistas.

Aparte de ello, con la publicación de este libro hemos de celebrar que el arte de la ciudad de Tarazona y su área de influencia cuenta

con una nueva y magnífica contribución científica que pone de manifiesto, una vez más, la rigurosidad, minuciosidad y capacidad de su autor, así como la trascendencia de nuestro territorio en la Historia y el Arte tanto aragonés como de sus territorios limítrofes.

Como no podía ser de otra manera, el Centro de Estudios Turia-sonenses de la Institución «Fernando el Católico» abrazó con entusiasmo y agradecimiento este trabajo que, sin lugar a dudas, hará las delicias de cualquier lector.

Rebeca Carretero Calvo
Presidenta del CET

INTRODUCCIÓN

En un trabajo anterior, dedicado al estudio la escultura romanista en Calatayud y su área de influencia,¹ evocábamos una cuestión recurrente pero, al mismo tiempo, básica para comprender los cambios en el arte religioso de este momento: el papel que la celebración del Concilio de Trento (1545-1563) tuvo en la puesta al día del ideario de la Iglesia Romana con el propósito de hacer frente a la expansión de la Reforma protestante.² Los años inmediatos a esta reunión ecuménica vieron nacer y consolidarse una etapa de fuerte militancia religiosa conocida como Contrarreforma y, a partir de entonces, el arte al servicio de la fe bajo el control de la jerarquía católica, siempre atenta a la creación de imágenes de la más exquisita ortodoxia, pasó a ser una vía eficaz de adoctrinamiento.³ Como otros estados absolutos, la Monarquía Hispánica de Felipe II (1556-1598) y su sucesor, Felipe III (1598-1631), asumió esta realidad y la trasladó a algunas de sus iniciativas de mecenazgo artístico sacro más representativas, bien ejemplificadas por San Lorenzo el Real del Escorial⁴ y las Descalzas Reales de Madrid.⁵

¹ Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), espec. pp. 9-10.

² Una excelente aproximación en Adriano PROSPERI, 2008. La valoración del impacto del concilio en el marco del arte aragonés de las décadas finales del siglo XVI y los primeros compases del XVII en Jesús CRIADO MAINAR, 2005, pp. 273-327.

³ Entre los eclesiásticos que lideraron el proceso en el ámbito de las artes plásticas sobresale el cardenal boloñés Gabriele Paleotti. Una reciente revisión de su labor en el campo del arte religioso en Ilaria BIANCHI, 2008.

⁴ Los aspectos simbólicos de esta fundación fueron analizados de manera magistral por Cornelia von der OSTEN SACKEN, 1984. La más completa contribución al proceso constructivo del complejo corresponde a Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, 1994.

⁵ Un buen panorama general en Ana GARCÍA SANZ, 2010, pp. 11-38.

En este contexto y para los territorios de la parte septentrional de la península Ibérica, la renovación del retablo que Gaspar Becerra (act. 1542-1569, †1569) impulsó con ocasión del encargo de la gran máquina titular (1558-1563) de la catedral de Astorga⁶ (León), cuando apenas había retornado de su estancia italiana, resultó determinante. En el taller asturicense colaboraron y se formaron algunos de los escultores más cualificados de la generación que llena el tercio final del siglo XVI, responsables de la difusión de las novedades de su repertorio de corte vigolesco y miguelangelesco por León, Galicia, Valladolid, La Rioja, Navarra, el País Vasco y también Aragón. Un lenguaje de hondos fundamentos clásicos y plenamente a la moda que desde hace décadas la crítica ha convenido en denominar «romanismo»⁷ por ser justamente la Ciudad Eterna el centro a partir del que se irradiaron muchas de las novedades artísticas reflejadas tanto en la arquitectura de nuestros retablos como en sus imágenes y escenas narrativas.

No es el momento de revisar los principales hitos de esta explosión creadora, de la que en estos últimos años se han ocupado numerosas investigaciones, sino simplemente de indicar que también el arte aragonés participó en ella, siendo las primeras plasmaciones en nuestro ámbito territorial los magníficos trabajos de Juan de Anchieta (act. 1551-1588, †1588) para Zaragoza y Jaca de los años 1570-1574. Eso sí, sin olvidar que, en la práctica, su consolidación se iba a retrasar aquí hasta la última década de la centuria, tal y como veremos en su lugar.⁸

Dentro de este proceso artístico, los territorios aragoneses del Obispado de Tarazona —las actuales comarcas administrativas de Tarazona y el Moncayo, Comunidad de Calatayud y Campo de Borja— desempeñaron un papel relevante.⁹ Los talleres escultóricos

⁶ Con una extensa bibliografía entre la que interesa mencionar el notable estudio de Manuel ARIAS MARTÍNEZ y Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, 2001, pp. 11-162, llevado a cabo con motivo de la restauración del retablo.

⁷ Georg WEISE, 1959.

⁸ La investigación de referencia sigue siendo el magnífico libro de Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1980. Una aproximación al proceso de renovación de la escultura zaragozana durante las décadas finales del siglo XVI en Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (I), pp. 499-537.

⁹ Como veremos, el desarrollo de la escultura romanista turiasonense está vinculado de forma estrecha a los territorios navarros de la diócesis, integrados por entonces en el deanado de Tudela, e incluso a los castellanos de la comarca de la Tierra de Ágreda.

bilbilitanos fueron, sin duda, los más importantes a nivel diocesano durante la fase romanista,¹⁰ llegando incluso a rivalizar en muchos momentos con el gran centro creador que fue Zaragoza. La mejor evidencia de la pujanza bilbilitana en esta disciplina artística es que cuando fray Diego de Yepes (1599-1613), obispo de Tarazona y antiguo prior de San Lorenzo el Real del Escorial,¹¹ quiso promover la realización de un nuevo retablo (hacia 1605-1610, 1613-1614) para la capilla mayor de su catedral acudió a Calatayud para requerir el concurso del escultor Pedro Martínez *el Viejo* (doc. 1578-1609) y el ensamblador Jaime Viñola (doc. 1590-1634, †1634).¹²

Más allá de este panorama incontestable, Tarazona mantuvo una actividad escultórica de cierto interés entre los años 1585 y 1630, en los que se solapa el trabajo de los artífices radicados en la ciudad —en varios casos tan sólo de modo temporal— y la aportación puntual de maestros foráneos que contribuyeron con creaciones de gran mérito. Esta investigación tiene, pues, como objetivo trasladar la realidad de los talleres turiasonenses durante la fase romanista. Para ello efectuaremos, en primer lugar, un recorrido evolutivo de la actividad escultórica en la ciudad durante dicho periodo. Nos ocuparemos a continuación del funcionamiento de sus obradores a partir de la información que brinda la documentación —en su mayor parte inédita— que sirve de base a nuestro estudio para luego analizar las modalidades de contratación y adjudicación más frecuentes, que proporcionan datos muy jugosos sobre el ejercicio profesional en esta fase tardía del ciclo renacentista. Para finalizar, un último apartado abordará el proceso de creación, en el que nos interesaremos por los referentes plásticos de la escultura romanista turiasonense y reflexionaremos sobre el uso de instrumentos tales como la literatura artística y las trazas anexas a los contratos.

¹⁰ Agustín RUBIO SEMPER, 1980; Carmen MORTE GARCÍA, 1982, pp. 169-196; Jesús CRIADO MAINAR, 2011, pp. 13-45; Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I); Jesús CRIADO MAINAR, Isidro VILLA SÁNCHEZ y Rebeca CARRETERO CALVO, 2019, pp. 97-134.

¹¹ Un apunte biográfico del prelado en Rebeca CARRETERO CALVO, 2013 (I), pp. 11-25.

¹² Como refiere el papel encolado en el reverso del retablo, en el que el canónigo Gabriel Alegre anotó los datos fundamentales sobre su proceso de realización. En Gonzalo M. BORRÁS, GUALIS, 1980, p. 53, nota nº 79.

El estudio se completa con el análisis de los diez conjuntos más significativos erigidos en la ciudad y su área de influencia —o, cuanto menos, conservados allí— en esta etapa, seguido de las biografías de los ocho profesionales, tanto escultores como ensambladores, que soportaron el peso de la escultura de esos años en nuestra ciudad, a los que, en justicia, hay que sumar los nombres de varios maestros foráneos que trabajaron para ella y su entorno de forma puntual. Como colofón, ofrecemos un apéndice con los documentos, en su mayoría de naturaleza notarial, que respaldan la actividad creadora de los principales artífices turiasonenses.

* * * * *

La redacción de este estudio ha podido llevarse a cabo merced a la situación de confinamiento forzoso vivida en nuestro país durante la primavera de 2020, pero en realidad recoge los resultados de una investigación iniciada hace veinte años y que he ido completando y revisando pacientemente durante mucho tiempo. Cierro con él un proyecto más extenso sobre la escultura romanista en el Obispado de Tarazona que tuvo su primera entrega con la publicación del libro *La escultura romanista en la Comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia. 1589-1639*, editado en 2013 por el Centro de Estudios Bilbilitanos y la Comarca Comunidad de Calatayud. Aunque la realidad artística de Calatayud y Tarazona en ese momento tuvo un peso muy desigual, también fue complementaria en ciertos aspectos y ello ha permitido pergeñar una aproximación de ámbito diocesano que, a mi modo de ver, tiene más lógica histórica que la que imponen las actuales divisiones administrativas.

En su elaboración ha resultado fundamental el respaldo del Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución «Fernando el Católico», tanto a nivel institucional como a través de algunas de las personas que colaboran en el mismo, en particular M^a Teresa Ainaga, Rebeca Carretero y Rafael Lapuente, que me han acompañado en el trabajo de campo y me han ayudado de diferentes maneras. M^a Teresa Ainaga participó desde el comienzo en las labores de recopilación documental y, además, ha tenido la generosidad de revisar pacientemente el texto, lo que ha contribuido a clarificar y mejorar el resultado final. Con Rebeca Carretero he tenido ocasión de intercambiar ideas y opiniones durante todos estos años para poner a punto

algunas hipótesis y descartar otras; además de su amabilidad por ello debo agradecerle que en su condición del Presidenta del C.E.T. se haya prestado a prologar este texto, algo que para mí es un honor. Por último, Rafael Lapuente, responsable de la Sección de Fotografía del C.E.T., es autor de una parte significativa de las imágenes editadas en este trabajo y de otras muchas más, no menos imprescindibles a pesar de que no aparezcan en la publicación.

También quiero agradecer la disponibilidad de Olga Cantos Martínez, conservadora-restauradora del Instituto del Patrimonio Cultural de España del Ministerio de Cultura y Deporte, por facilitarme el acceso al retablo mayor de la catedral de Tarazona durante su restauración en su condición de codirectora de la misma. El intercambio de ideas surgido en torno a esta obra excepcional ha dado lugar ya a otras publicaciones, de cuyo resultado se beneficia también este libro. No es, pese a todo, el único retablo estudiado aquí ni tampoco el único problema artístico para el que la doctora Cantos me ha brindado su asesoramiento.

Estoy en deuda con otros amigos e instituciones que han cedido sus fotografías para su reproducción en el libro o que las han hecho de forma expresa para esta ocasión.¹⁵ Recordaré, en primer lugar, a Antonio Ceruelo, recientemente fallecido y cuyo vacío será imposible llenar, a quien se deben las placas del retablo mayor de Barbastro, realizadas con motivo de su restauración, y del retablo de Santiago de la parroquia de San Pablo de Zaragoza. Asimismo, a José Latova, que elaboró unos excelentes reportajes del retablo mayor de la catedral de Tarazona y el de Nuestra Señora de los Ángeles de Añón de Moncayo tras las oportunas intervenciones restauradoras; es también el autor de otras muchas instantáneas incluidas en estas páginas, como se expresa en los correspondientes pies de ilustración. Aurelio Á. Barrón hizo las fotografías del retablo mayor de Calcena, una obra angular dentro de la actividad escultórica del romanismo turiasonense, así como las del retablo de los Mártires o de Santo Domingo de la colegiata de Santa María de Borja; también le corresponde la de la titular de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. Luis Vasallo me cedió amablemente la instantánea del grupo titular del retablo de la Trini-

¹⁵ En aquellos casos en los que se reproducen fotografías ya publicadas se indica la procedencia exacta de las mismas en el listado de ilustraciones inserto al final.

dad de Jaca. Isaac González es el autor de la fotografía del retablo del Rosario de Los Fayos, que él mismo restauró. Por su parte, Nerea Otermin me cedió la magnífica imagen del busto de Santa María Magdalena de Tarazona, efectuada tras la restauración de la pieza, que estuvo a su cargo. Las instantáneas de los relieves de la sillería coral de Veruela se deben al buen hacer de José Garrido, fotógrafo del Museo de Zaragoza. Fran Martín me facilitó cortésmente un completo reportaje del retablo titular de la parroquia de San Martín de Río, del que aquí se reproduce una vista general. Trinidad Velilla es autora de las fotografías de las esculturas de alabastro que Miguel de Zay hizo para la portada de la parroquia de San Pablo de Zaragoza. Debo a Carlos Becerril las imágenes del antiguo retablo mayor de la catedral de Pamplona —ahora en la parroquia de San Miguel— y el sagrario del retablo de Valtierra. Miguel Ángel Agoiz hizo a mi ruego las fotografías de la imagen procesional de San Roque y los restos del antiguo sagrario de la catedral de Tarazona. Y, para finalizar, agradezco a Luisma García Vicén su generosa ayuda, siempre con una sonrisa por delante, en la digitalización y tratamiento informático de varias fotografías analógicas que no ha sido posible rehacer en formato digital.

El punto de partida para la elaboración de esta investigación fue el acopio de materiales de archivo sobre el problema objeto de nuestro interés, por lo que resulta obligado mencionar las facilidades brindadas por los responsables de todos esos fondos documentales, tanto civiles como eclesiásticos, sin excepción. La relación de nombres es en este caso demasiado extensa, pues mis pesquisas me han conducido a un buen número de fondos documentales, tanto aragoneses como navarros y sorianos, por lo que para no olvidar y, en consecuencia, agraviar a nadie me limitaré a efectuar aquí un agradecimiento colectivo, que no por excesivamente parco es menos sincero y sentido. A pesar de ello, quiero mencionar la ayuda brindada en la recta final de esta investigación por Zulema Ledesma, encargada del Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza, en un momento en el que el acceso al mismo era complicado, tanto para el cotejo de algunos documentos como para la digitalización de varias imágenes de dicho fondo.

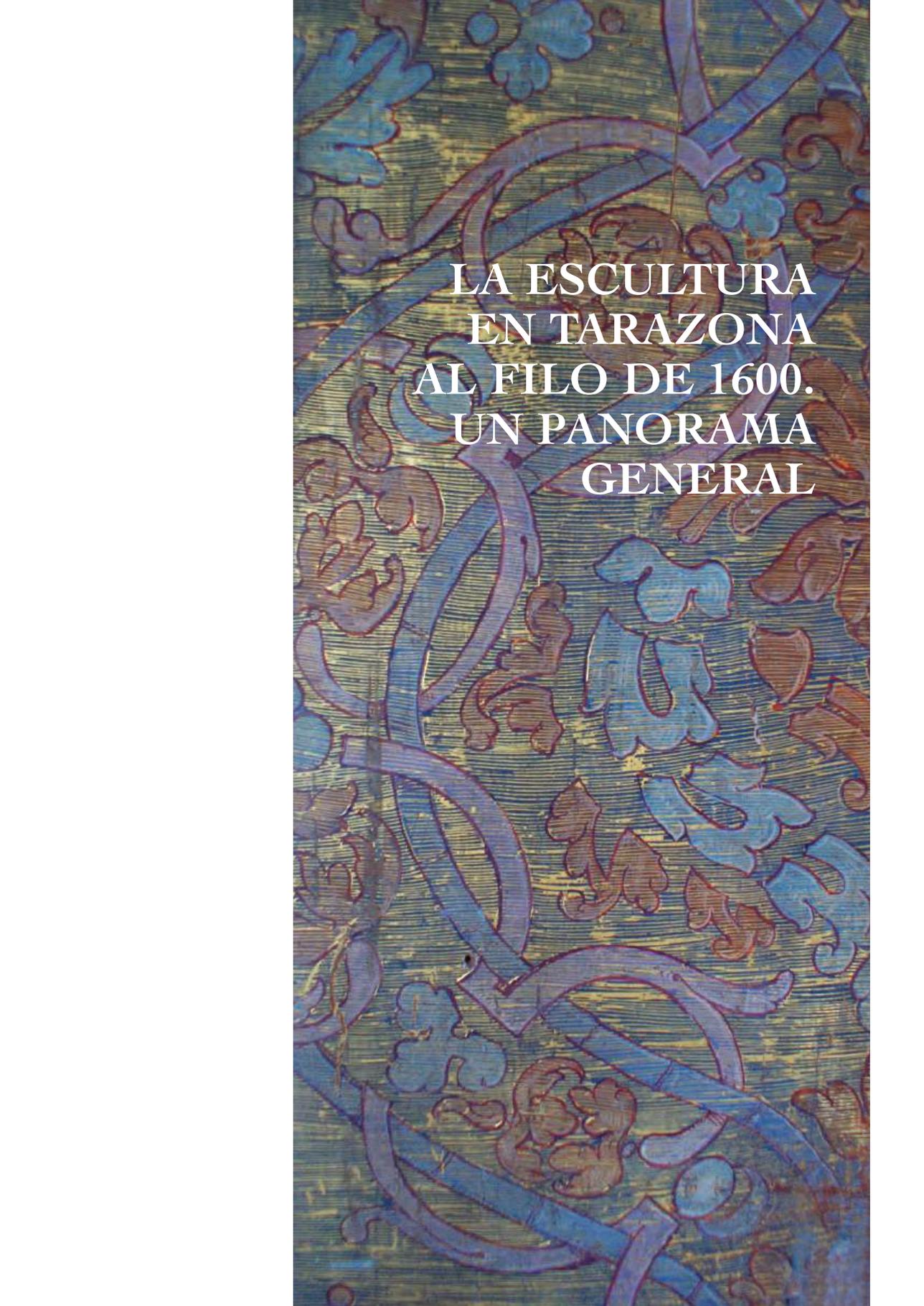
También deseo expresar mi gratitud de forma particular a mi querido amigo Manuel Gómez de Valenzuela por haber atendido con paciencia mis reiteradas consultas y por la generosa cesión de algunos documentos a las que se alude en su lugar.

Al tratarse de una investigación centrada en el estudio de conjuntos artísticos de naturaleza sacra es de precepto reconocer la generosa colaboración de la Delegación Episcopal de Patrimonio Cultural del Obispado de Tarazona, que en la actualidad dirige Jesús-Vicente Bueno, al igual que la de todos los párrocos y encargados seculares de los templos que he visitado. Agradezco asimismo al Cabildo de la Catedral de Tarazona en la persona de su actual deán, Ignacio Tomás, su colaboración en todo momento. Dichas instituciones han facilitado el acceso a los monumentos bajo su responsabilidad y han permitido la realización de las fotografías que aquí publicamos con su autorización, más allá de que en el listado de imágenes incorporado al final del trabajo tan sólo hagamos constar el nombre de los fotógrafos que las realizaron.

Tarazona, 25 de julio de 2020

RELACIÓN DE ABREVIATURAS UTILIZADAS

A.C.T.	Archivo de la Catedral de Tarazona
A.D.T.	Archivo Diocesano de Tarazona
A.D.M.Z.	Archivo Documental del Museo de Zaragoza
A.G.N.	Archivo General de Navarra
A.H.P.B.	Archivo Histórico de Protocolos de Borja
A.H.P.S.	Archivo Histórico Provincial de Soria, Sección de Protocolos Notariales
A.H.P.T.	Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona
A.H.P.Z.	Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza
A.M.Td.	Archivo Municipal de Tudela, Sección de Protocolos Notariales
A.P.S.A.T.	Archivo Parroquial de San Andrés de Tarazona
A.P.S.B.C.	Archivo Parroquial de San Bartolomé de Calatorao
A.P.S.G.Z.	Archivo Parroquial de San Gil de Zaragoza
A.P.S.M.C.	Archivo Parroquial de Santa María de Calatayud
B.S.I.C.T.	Biblioteca del Seminario de la Inmaculada Concepción de Tarazona



LA ESCULTURA
EN TARAZONA
AL FILO DE 1600.
UN PANORAMA
GENERAL

A pesar de la condición de sede episcopal de Tarazona y de haber vivido un momento dulce en el ámbito de la creación artística durante las décadas centrales del siglo XVI, la capacidad de sus talleres disminuyó de manera apreciable a partir de los años ochenta. Esta situación es más evidente, si cabe, para la escultura,¹ pues tras la muerte de Bernal del Fuego² (doc. 1538-1584, †1585) la ciudad dejó de acoger durante un breve lapso temporal obradores especializados en la producción de retablos de imaginería, al menos hasta que a partir de 1600 la llegada o, en algún caso, el regreso de un pequeño grupo de ensambladores y escultores paliara temporalmente el vacío. En realidad, este prometedor cambio de ciclo fue efímero, pues se vio truncado por la expulsión en 1610 de la comunidad morisca, de enorme peso demográfico en la Comarca de Tarazona y el Moncayo. Un suceso fatal para Aragón³ y otros muchos territorios de la Monarquía Hispánica que en estas tierras, donde varias localidades quedaron prácticamente vacías,⁴ precipitó una crisis económica que iba a costar mucho revertir.

Esta debilidad, de la que ya se advertían síntomas desde unos años antes, convirtió a Tarazona y su *hinterland* en un modesto polo de atracción para artífices procedentes de otros lugares que satisficieron la demanda generada en la sede episcopal. Este es el caso, por ejemplo, de Felipe los Clavos (doc. 1562-1619, †1619), un ensamblador nacido en Tarazona y que se formó en Tudela (Navarra) antes de instalarse en Zaragoza, desde donde aprovechó sus contactos fami-

¹ El panorama fue, sin embargo, ligeramente mejor para los talleres de pintura. Una primera aproximación al problema en Jesús CRIADO MAINAR, 2005-2007, pp. 43-99; y Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I).

² Su biografía en Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 470-474.

³ Manuel LOMAS CORTÉS, 2008; Gregorio COLÁS LATORRE (coord.), 2009.

⁴ José VALLEJO ZAMORA, 1987, pp. 281-324 [Torrellas]; M^a Isabel AINAGA ANDRÉS, 1989, pp. 83-105 [Tórtoles]; y M^a Teresa AINAGA ANDRÉS e Isabel AINAGA ANDRÉS, 1995, pp. 157-193 [Grisel y despoblado de Samangos].



1. Retablo de N^{ra} S^a del Rosario. Parroquia de Vera de Moncayo.

liares —en especial su hermano Pedro los Clavos, que era el platero más destacado de la ciudad del Queiles— para hacerse con el encargo del busto y la peana de *Santa Apolonia* (1584-1585) —docs. 2, 3 y 4— y poco después (1586) el de la reforma de la «cabeza» de *Santa Ana triple* y la confección de su correspondiente dispositivo procesional —doc. n^o 5—. Del mismo modo, unos años más tarde, en 1589, Juan

Sanz de Tudelilla⁵ (doc. 1549-1591, †1592), un maestro adiestrado en Tarazona junto al polifacético Alonso González (act. 1546-1564, †1564) pero que en ese momento ya no habitaba en la ciudad, asumió la ejecución de una lujosa y compleja peana procesional para el nuevo busto de plata de *San Prudencio*.⁶

Los dos primeros encargos eran iniciativas de cofradías locales mientras que el tercero, más ambicioso, lo impulsó el obispo Pedro Cerbuna (1585-1597), que también había sufragado la escultura del santo, cuya reliquia se custodiaba en la catedral de Nuestra Señora de la Huerta desde época medieval.⁷ De hecho, la peana procesional del busto de San Prudencio iba a servir de modelo en 1620 a la capitulada con Domingo Corella para transportar el nuevo busto municipal de plata de San Atilano,⁸ desde tres años antes flamante patrón de la ciudad.

No tenemos datos, sin embargo, sobre las circunstancias que mediaron en la realización de las arquitecturas líneas de algunos de los principales retablos de pincel materializados en la ciudad por esas fechas. Así sucede con los muebles titulares de las iglesias parroquiales de Grisel (hacia 1591-1593) y Tórtoles (hacia 1591-1594), cuyas tablas hizo el pintor local Francisco Metelín *el Joven* (act. 1573-1614, †1614) y que presentan arquitecturas bien articuladas pero de una extrema sencillez, en la tradición del Segundo Renacimiento.⁹ Frente a estos ejemplos, el retablo de la cofradía del Rosario de Vera de Moncayo¹⁰ (1588-1590) [fig. n° 1] es una creación más sólida que Metelín compartió con su cuñado Miguel de Zay (doc. 1582-1609), un escultor intere-

⁵ Su biografía en Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 606-611.

⁶ *Ibidem*, pp. 848-849, doc. n° 112.

⁷ Sobre el busto de San Prudencio y las circunstancias de su realización véase M^a Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 124-127, y pp. 133-136, docs. núms. 6, 7 y 8.

⁸ La capitulación en M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, Rebeca CARRETERO CALVO y Jesús CRIADO MAINAR, 2009, p. 140, doc. n° 10.

⁹ El estudio de estos retablos en Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), pp. 97-111 [Grisel] y pp. 111-120 [Tórtoles].

¹⁰ Su análisis en *ibidem*, pp. 81-97, y pp. 127-129, doc. n° 3.

Este retablo tiene un correlato interesante en el retablo de la Inmaculada Concepción de la parroquia de Grisel, que consideramos realizado poco después y que bien pudiera corresponder a este mismo maestro. Ignoramos su primitiva advocación, ya que en la actualidad lo preside una imagen de factura industrial que debió colocarse a mediados del siglo XX.



2. San Clemente. Retablo de San Clemente y Santa Lucía. Catedral de N^o S^a de la Huerta de Tarazona.

sante que vivió en Tarazona durante un breve lapso temporal (1587-1592) antes de retornar a Zaragoza para completar sus años más productivos. El hecho de que este artífice, oriundo de Sangüesa (Navarra) y formado en Zaragoza en el taller de Juan Rigalte (doc. 1559-1603, †1603), fijara su taller en Tarazona durante un lustro justifica que incluyamos su biografía para valorar su aportación al desarrollo de los talleres escultóricos locales.

Esta singular contribución nos da pie para contemplar asimismo el estudio del retablo mayor de la iglesia de San Vicente mártir de la Compañía de Jesús [fig. n^o 53], que no llegó a Tarazona hasta el siglo XVIII, procedente del colegio de la Inmaculada Concepción de Zaragoza, pero que por un azar del destino había contratado Miguel de Zay en 1595

en la capital aragonesa a excepción de su tabernáculo —que no se conserva— y las imágenes de bulto redondo, encomendadas en 1598 al escultor oscense Juan Miguel Orliens¹¹ (doc. 1585, 1595-1641, †1641). En sentido estricto, no se trata de un trabajo que pueda adscribirse a la ciudad de Tarazona o a la producción de sus talleres, pero el hecho de conservarse aquí y ser su autor un artífice que había residido temporalmente en la misma nos parecen argumentos suficientes para dedicarle un epígrafe.

Más interés revisten las circunstancias que rodearon el encargo del retablo de San Clemente y Santa Lucía (1595-1597) [figs. núms. 2 y 64] del primer templo de la sede, que promovió el canónigo Clemente Serrano para presidir su capilla funeraria. Doctor en cáno-

¹¹ Las capitulaciones rubricadas para su realización en Ángel SAN VICENTE, 1991, pp. 517-520, doc. n^o 425 [arquitectura y relieves]; y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1980, pp. 22-25, doc. n^o 1 [sagrario e imágenes de bulto]. Su identificación en Jesús CRIADO MAINAR, 2007 (I), pp. 543-566.



3 a y 3 b. San Pedro y San Pablo. Retablo mayor. Parroquia de Cascante.

nes por la Universidad Sertoriana de Huesca, el canónigo Serrano ejerció durante muchos años como vicario general¹² y esta posición privilegiada en la curia le brindó un conocimiento directo de las principales iniciativas edilicias en curso en la diócesis —al menos, en el arcedianado de Tarazona y el deanado de Tudela, que eran los territorios bajo su jurisdicción— y, por ende, de sus responsables artísticos. No hay, pues, duda de que estaba al corriente de los progresos del gran retablo mayor (1592-1601) de la parroquia de la Asunción de Cascante¹³ (Navarra) [figs. núms. 3 a y 3 b],

¹² Una reciente aproximación al personaje en Jesús CRIADO MAINAR, en prensa.

¹³ Sobre este retablo véase Pedro de MADRAZO, 1886, vol. III, pp. 449-452; Tomás BIURRUN SOTIL, 1935, pp. 295-300; Georg WEISE, 1959, vol. II, pp. 78-84 y figs. 164-172; M^a Concepción GARCÍA GAINZA (coord.), 1980, pp. 54-55; y M^a Concepción GARCÍA GAINZA, 1986, pp. 93-94. Una puesta al día de los datos conocidos con el aporte de nuevas noticias en Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (II), pp. 236-237.

El retraso en el progreso de la empresa suscitó un pleito entre los comitentes y los escultores que se ventiló ante los Tribunales Reales navarros y del que da cuenta Pedro ECHEVERRÍA GOÑI, 2011, pp. 275 y ss. Por su parte, González de San Pedro y Bengoechea acabaron varias veces en la oficina notarial cascantina para dirimir las disputas generadas por la ejecución de las partes que les competían.

muy cerca Tarazona,¹⁴ cuya realización compartieron los escultores Pedro González de San Pedro (doc. 1580-1608, †1608) y Ambrosio Bengoechea (act. 1581-1623, †1625), discípulos directos de Juan de Anchieta (act. 1551-1588, †1558) y también sus herederos artísticos,¹⁵ junto al ensamblador Domingo Bidarte (doc. 1590-1632) —docs. núms. 8 a 16—.

Al mismo tiempo que atendían a este compromiso, que les obligaba por contrato a residir en Cascante, al menos Bengoechea y Bidarte estaban tanteando el mercado turiasonense. El 1º de marzo de 1595 formalizaron, en efecto, una compañía para optar a la adjudicación de la sillería coral del monasterio de Nuestra Señora de Veruela —doc. nº 17— que no fructificó, pues acabaría en manos de Juan de Oñate, que en julio de 1598 firmó la preceptiva capitulación.¹⁶ No obstante, el ensamblador sí logró concertar por entonces un retablo dedicado a San Miguel arcángel para una de las capillas del crucero de la abacial que había ultimado «en blanco» para 1597, cuando se comprometió a gestionar su policromía —doc. nº 19—. Desconocemos si este mueble incluía elementos escultóricos,¹⁷ pero si los tuvo parece lógico que los ejecutara Bengoechea.

Las noticias que relacionan a Ambrosio Bengoechea y Domingo Bidarte con Veruela son un indicio excelente para considerarlos autores del retablo del doctor Serrano. En este sentido, el 16 de junio de 1595 el capítulo catedralicio turiasonense tomó la decisión de negociar la confección de un tabernáculo eucarístico para la capilla mayor «con el oficial que esta aquí, que haze el retablo de Cascante».

¹⁴ El 26-IX-1594, el doctor Clemente Serrano remitía un decreto a los primicieros de Cascante autorizándoles a que tomaran dinero a censo para subvenir los gastos de la primicia, calculados en 800 ducados anuales en los que, como refiere el documento, estaban comprendidos los 300 ducados que se habían empezado a pagar en cada año para hacer frente a los 7.500 ducados en que se estimaba el coste del nuevo retablo mayor. En A.M.Td., Domingo Royo, notario de Cascante, 1594, s. f.

¹⁵ M^a Concepción GARCÍA GAINZA, 2005, pp. 253-255; y M^a Josefa TARIFA CASTILLA, 2011, pp. 782-790.

¹⁶ Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN y José Carlos SANCHO BAS, 1997-1998, pp. 18-20, apéndice documental.

¹⁷ Los datos localizados sobre los retablos de la iglesia de Veruela, incluidos los relativos al retablo de San Miguel arcángel, se compendian en Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, 2020-2021, en prensa.



4 a y 4 b. San Juan Bautista y Rey David. Antiguo sagrario del altar mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

Parece que el acuerdo pasó adelante pues unos días después, el 23 de dicho mes, los capitulares designaban una comisión «para concertar el tabernaculo que se tiene de hazer en el altar mayor, para que este dentro la custodia de plata, y que lo concierten con el que haze el retablo de Cascante porque se entiende que es muy aventajado oficial».¹⁸ A nuestro modo de ver, de este sagrario deben proceder los notables relieves de *San Juan Baustista* y el *Rey David* [figs. núms. 4 a y 4 b] conservados en los almacenes del templo.

¹⁸ A.C.T., Caja 149, Actas capitulares (1587-1605), ff. 54-54 v., (Tarazona, 16 y 23-VI-1595). Estas noticias se dan a conocer en Jesús CRIADO MAINAR, 2001 (I), p. 358, nota n° 29.

El nuevo tabernáculo estaba concluido, en efecto, para 1596. En Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), pp. 130-131, doc. n° 5.

«El oficial que esta aquí, que haze el retablo de Cascante» era, sin duda, Ambrosio Bengoechea y, más allá de los fallidos movimientos para quedarse con la sillería de Veruela, creemos que la razón de su presencia en la sede episcopal era concertar el retablo del doctor Serrano, que debió compartir con Bidarte. El vicario general había reedificado su capilla en el transcurso de 1594,¹⁹ por lo que un hipotético encargo del mueble en la primavera de 1595 encaja bien en la secuencia de los hechos documentados. En todo caso, ya estaba en pie para marzo de 1596, cuando Francisco Metelín *el Joven* y Juan de Varáiz (doc. 1563-1614, †1619) asumieron su policromía.²⁰ Las resoluciones capitulares sobre el tabernáculo eucarístico respaldan, pues, de forma indirecta la asignación de este precioso conjunto romanista a estos dos maestros navarros.

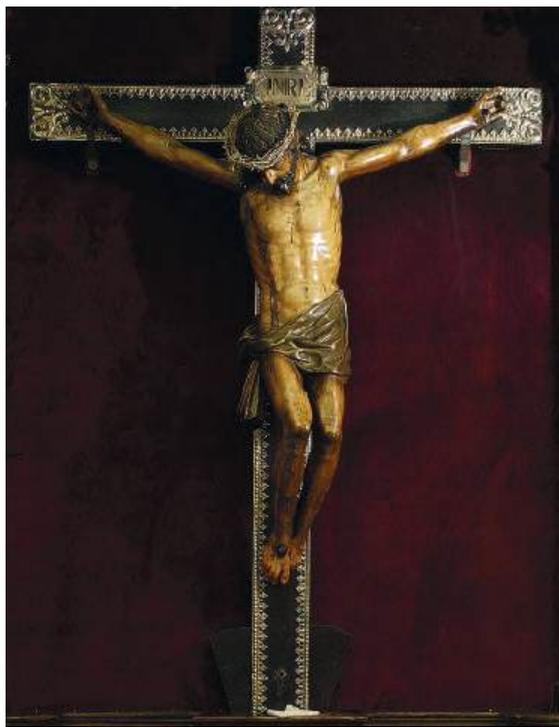
Del mismo modo, cuando los cofrades de Nuestra Señora del Rosario, propietarios de una monumental capilla en el claustro de la catedral, decidieron dotarla de un gran retablo [fig. n° 71] tuvieron que ir a Zaragoza, donde se pusieron de acuerdo con el ensamblador Juan de Bescós (doc. 1576-1610), con el que rubricaron el oportuno contrato en octubre de 1595²¹ —doc. n° 18—. El convenio estipula que la máquina se ejecutaría en Zaragoza en el plazo de dos años, pero lo cierto es que no se acabó de pagar hasta 1598. Contaría con una imagen de la *Virgen del Rosario* «con resplandores y rosario alrededor», como era habitual en esta popular advocación mariana, y para el resto de los compartimentos se aparejarían paneles para pintar. El documento estipula también la realización de un *Calvario* de tres figu-

¹⁹ El 17-XII-1593 el cabildo accedía a la solicitud de cesión de la vieja capilla de Santa Lucía por parte del doctor Serrano y el 7-I-1594 se anotaba en las actas capitulares la entrega formal, que se ratificó mediante escritura notarial. En A.C.T., Caja 149, Actas capitulares (1587-1605), ff. 38 v. y 41 v. Documento citado en M^a Josefa TARIFA CASTILLA y Jesús CRIADO MAINAR, 2010-2011, p. 176, nota n° 15.

Es probable que la reconstrucción a mayor escala del recinto —la vieja capilla de Santa Lucía era poco profunda— estuviera finalizada para el 6-V-1594, cuando se mencionó como confrontación en el acuerdo para asignar un espacio a los cofrades de San José para erigir el suyo; en A.C.T., Caja 149, Actas Capitulares (1587-1605), f. 43. En 1597 la embocadura de la capilla y su bóveda se proponían como modelos en el contrato de la edificación de la citada capilla de San José; en M^a Josefa TARIFA CASTILLA y Jesús CRIADO MAINAR, 2010-2011, pp. 216-217, doc. n° 11.

²⁰ La capitulación en Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), pp. 130-131, doc. n° 5.

²¹ La noticia fue dada a conocer por Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (I), p. 528.



5. Santo Cristo del Rebate. Parroquia de N^a S^a de la Merced de Tarazona.

ras —concebido para su instalación sobre el frontón que remata el ático— que, al igual que la titular, se harían «en la villa de Cascante» lo que, una vez más, remite a los artífices de su retablo mayor.

Desafortunadamente, no se conservan estas imágenes y ello nos impide comprobar si, en efecto, se debían a Pedro González y Ambrosio Bengoechea. No obstante, en Tarazona han quedado otros posibles vestigios de la actividad de estos avezados maestros, en particular el *Santo Cristo del Rebate* (hacia 1595-1600) de la iglesia de Nuestra Señora de la Merced [fig. n^o 5], una escultura de anatomía poderosa, en la tradición de Juan de Anchieta, que se ha atribuido con toda razón a González.²² Además, el grupo de la *Virgen de la Merced* que hasta hace poco tiempo presidía la portada de este mismo templo, dañado por haber permanecido durante siglos a la intemperie y muy mal intervenido, acusa con claridad el lenguaje plástico del retablo cascantino.²³

²² Rebeca CARRETERO CALVO, 2003, pp. 94-96.

²³ *Ibidem*, pp. 50-52.



6. Retablo de Santa Ana triple. Parroquia de San Francisco de Asís de Tarazona.

Otra pieza turiasonense de interés, anterior al cambio de siglo, es el retablo de Santa Ana triple de la iglesia de San Francisco [fig. nº 6], cuya parte lúnea se completó en algún momento entre 1595 y 1598 si bien no disponemos de datos directos sobre su realización.²⁴ Su imaginativa articulación, a partir de un edículo interior

²⁴ El retablo se da a conocer en M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, Rebeca CARRETERO CALVO y Jesús CRIADO MAINAR, 2005, pp. 69-70. Su estudio en Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (III), pp. 185-205, espec. pp. 187-193 [acotación cronológica y análisis de la mazonería].

que alberga el grupo titular de la *Triple Generación*, evidencia que su artífice conocía el retablo del doctor Serrano, que pudo servir como punto de partida para su diseño, pero de modo aún más cristalino el de la cofradía del Rosario, con el que presenta coincidencias harto significativas. Es, pues, una lástima que no hayamos podido localizar referencia documental alguna que aclare su paternidad. En cambio, resulta más fácil proponer un autor para sus tablas (1600-1601), dado que se atienen al estilo de Cristóbal de Vera, pintor de fray Diego de Yepes (1599-1613), perfectamente identificable a partir de las obras que ejecutó para este prelado y que hasta hace poco se conservaban en el convento de carmelitas descalzas de Santa Ana de Tarazona, clausurado en 2009.²⁵

Este mueble tuvo un eco inmediato, pues en marzo de 1598 los carpinteros Francisco Tomás, Pedro Alonso y Bernal Carbonel se comprometieron a ensamblar un retablo para la capilla de la cofradía de San José del gremio de los profesionales de la construcción y la madera «a la traça del retablo que esta en la capilla de señora Sant[a] Ana, en el conbento de señor Sant Francisco de la dicha y presente ciudad» —doc. n.º 20—. El mueble estaba presidido por una «cabeza» de *San José* [fig. n.º 22] que sufragó tiempo después (en 1607) el maestro de obras Francisco Ojararte —doc. n.º 43— y policromó Juan de Varáiz,²⁶ mientras que las pinturas y el dorado de la mazonería se retrasarían todavía algunos años.²⁷ Para finales del siglo XIX la capilla de San José, situada en la panda septentrional del claustro de la catedral, había perdido ya una buena parte de sus funciones, pues en 1896 un devoto se ofreció a sufragar un nuevo retablo con su mesa de altar para dar cobijo a una pintura del *Tránsito del Patriarca* sita en la capilla de Santiago, que substituyó al viejo altar.²⁸ No sería extraño que el retablo de finales del siglo XVI, que no se conserva, hubiera sido desmantelado a raíz de estos cambios.

²⁵ Sobre Cristóbal de Vera y la colección del obispo Yepes, lamentablemente perdida para el patrimonio cultural turiasonense y aragonés, véase el magnífico estudio de Rebeca CARRETERO CALVO, 2013 (II), pp. 109-147.

²⁶ El contrato para la policromía, firmado el mismo día del acuerdo con Francisco Ojararte, en Jesús CRIADO MAINAR, 2005-2007, pp. 98-99, doc. n.º 12.

²⁷ A.H.P.T., Juan Rubio, 1623, ff. 282-287, (Tarazona, 10-V-1623).

²⁸ El nuevo retablo se hizo, en efecto, y aún permanece en la capilla de Santiago. Véase Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, 2009, p. 137.

En torno a 1599-1600 comienza una nueva etapa marcada por la paulatina instalación en Tarazona de un grupo de artífices, tanto ensambladores como escultores, que mantuvieron una actividad irregular hasta fechas próximas a 1625 si bien, como ya hemos dicho, a partir de 1610 la materialización de encargos de naturaleza artística se redujo de forma drástica. Entre ellos, Miguel Ginesta (doc. 1574-1626, †1626) parece haber servido de puente entre los ensayos tempranos que acabamos de presentar y la breve fase de consolidación de los primeros años del Seiscientos.

Miguel, natural de Tarazona, entró en 1574 como aprendiz «al arte de entretallador o escultor» en la casa de Bernal del Fuego para un periodo de ocho años —doc. n.º 1— que debió cumplir, pues figura en el testamento que su maestro ordenó en 1584 como beneficiario del legado de una escopeta en reconocimiento «del tiempo que me a servido y [el] buen amor que le tengo»;²⁹ un hecho que corrobora esta relación profesional y personal aún más allá del marco temporal del aprendizaje. Si hacemos caso a sus propios asertos —en 1610 declaró una edad de cuarenta y cinco años—, su incorporación al obrador de maestre Bernal se habría producido con tan sólo nueve años, algo inusual.

Las noticias reunidas sobre Ginesta aumentan de forma paulatina a partir de 1593; además, algunas diligencias derivadas del pleito del retablo mayor de Cascante lo presentan al servicio de Ambrosio Bengoechea, lo que reviste un gran interés.³⁰ Figura como testigo en la capitulación de la policromía del retablo de San Clemente y Santa Lucía, rubricada a finales de agosto de 1596,³¹ y su primer encargo conocido, la mazonería del retablo de Santa Margarita [fig. n.º 86] de la parroquia de la Magdalena de Tarazona, data de 1598 —doc. n.º 21—. Este documento proporciona una buena pista sobre su cualificación profesional, que no era otra que la de ensamblador y entallador.

La solución para Santa Margarita, con banco y cuerpo de orden corintio articulado por soportes de fuste estriado entre los que se incluyen dos columnas entorchadas, al modo del retablo del doctor

²⁹ Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 846-848, doc. n.º 111, espec. p. 847.

³⁰ Agradezco al Dr. Pedro Luis Echeverría Goñi la cortesía de facilitarme esta noticia.

³¹ Calificado de criado del canónigo Clemente Serrano, del que probablemente era sobrino; en Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), pp. 130-131, doc. n.º 5. Esta relación con el vicario general perduró durante toda su vida.



7. Retablo de N^a S^a del Rosario. Parroquia de Los Fayos.

Serrano,³² coincide en lo básico con el de la Virgen del Rosario³³ (hacia 1596-1600) de Los Fayos [fig. n^o 7] propuesto, a su vez, en

³² El retablo ha perdido el ático, oportunamente descrito en la capitulación.

³³ Jesús CRIADO MAINAR, *Retablo de Nuestra Señora del Rosario. Iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Los Fayos (Zaragoza). Estudio anexo al informe de restauración*, Zaragoza, Servicio de Restauración de la Diputación de Zaragoza, octubre de 2010, inédito.

1601 por el propio Ginesta como referente al carpintero Miguel García para el aparejado de la estructura lúnea de un tercer retablo —doc. n.º 23— que no hemos logrado identificar.

La consolidación de Tarazona como foco de escultura romanista debe mucho a la llegada de Francisco Coco (doc. 1599-1617, †1617), un ensamblador que iba a demostrar una ambición y agresividad empresariales muy por encima de la mayoría de sus competidores. Procede, al parecer, de Ejea de los Caballeros,⁵⁴ no tenemos datos sobre su formación, que pudo desarrollarse en Zaragoza —donde en 1597 está documentado el ensamblador Salvador Coco,⁵⁵ un posible familiar— o en Navarra —quizás en Sangüesa—. Sea como fuere, a finales de 1599 se hallaba en la sede episcopal y en los meses siguientes articuló un obrador desde el que iba a atender encargos de nuestra comarca y también de las vecinas de Ágrede, la Ribera de Navarra y el Campo de Borja.

Coco aparece vinculado a dos de los proyectos de mayor calado de esos años en el entorno del Moncayo. El primero es el retablo titular (1601-1606) de la parroquia de San Juan Bautista de Cortes de Navarra⁵⁶ [fig. n.º 91] —docs. núms. 25 y 26—, cuyas imágenes, todas destinadas a la calle central y desafortunadamente perdidas, hizo el escultor zaragozano Juan Miguel Orliens —doc. n.º 33—. El mueble traslada un diseño de gran formato incorporado al pliego de condiciones de la subasta [fig. n.º 41] al que nos referiremos más adelante. La parte pictórica de la máquina corrió por cuenta del tudelano Juan de Lumbier (act. 1578-1626, †1626), que la asumió en 1608 en compañía de su yerno Pedro de Fuentes⁵⁷ (act. 1593-1626, †1626).

También dirigió la realización del retablo titular (1604-1617) de la parroquia de San Pedro de Matalebreras⁵⁸ [figs. núms. 8 y 93],

⁵⁴ Según se afirma en M^a Concepción GARCÍA GAINZA (coord.), 1980, p. 156.

⁵⁵ Ángel SAN VICENTE, 1991, pp. 552-553, doc. n.º 451.

⁵⁶ Sobre este retablo véase M^a Concepción GARCÍA GAINZA (coord.), 1980, pp. 156-157; M^a Concepción GARCÍA GAINZA, 1999, pp. 107-108; Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, 2008, pp. 26-29.

⁵⁷ La noticia de la autoría de las pinturas de Cortes de Navarra por Lumbier y Fuentes en M^a Concepción GARCÍA GAINZA (coord.), 1980, pp. 156-157, y p. 163, nota n.º 5.

⁵⁸ Los datos sobre su confección en José M^a MARTÍNEZ FRÍAS, 1983, pp. 337-338; José ARRANZ ARRANZ, 1986, pp. 229-230, y pp. 463-465, doc. n.º 105; Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 249-287; y Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 357-359, doc. n.º 4.



8. San Pedro y San Pablo. Retablo mayor. Parroquia de Matalebreras.

una máquina de imaginería de dimensiones considerables que exigió un gran esfuerzo y la participación de un nutrido equipo de artífices procedentes de diversos centros, tanto escultores —el bilbilitano Pedro de Jáuregui y el navarro Juan Bazcardo— como ensambladores —el tolosano Domingo de Luzuriaga—, que le auxiliaron a lo largo de una década. Sabemos que los comitentes habían demandado al escultor soriano Gabriel Pinedo³⁹ (act. 1596-1625, †1625) una traza para la realización de la máquina,⁴⁰ pero la capitulación no

³⁹ En 1582 el escultor turiasonense Bernal del Fuego acogió en su taller en calidad de aprendiz para cinco años a un pupilo con este mismo nombre, hijo de Pedro de Pinedo y Catalina Benito, que se dijo «natural de la ciudad de Soria del Reyno de Castilla»; en Jesús CRIADO MAINAR, 1996, p. 471, nota n° 7. No parece, pues, arriesgado identificarlo con el maestro soriano.

Una biografía de Pinedo en Javier HERRERO GÓMEZ, *o. v.*, «Gabriel Pinedo», s. p.

⁴⁰ Por la que recibió 220 reales. Véase José ARRANZ ARRANZ, 1986, p. 464, doc. n° 105.

la menciona de forma expresa, limitándose a exigir al maestro que siguiera el modelo del retablo mayor de la parroquia de San Pedro de la localidad soriana de Almenar, en su plaza ya en 1602,⁴¹ como hizo sin cambios sustanciales.

Lo cierto es que en este caso el proceso de adjudicación atrajo la atención de diversos artífices. Miguel Ginesta y Mateo Sanz de Tudelilla suscribieron, en efecto, una compañía en Tarazona, en julio de 1603, para optar a la misma —doc. n° 30— que no tendría consecuencias. Los libros de fábrica indican que la subasta se retrasó hasta el verano de 1604 y que el retablo lo remató un escultor de Tudela, no obstante lo cual días después Coco ofertó una baja en el precio y los comitentes le confiaron el encargo,⁴² firmándose la capitulación el 12 de septiembre.⁴³ Una escritura notarial de agosto de 1606 revela que el artífice «tudelano» en quien había quedado la obra en primera instancia era Miguel de Zay;⁴⁴ el concejo comisionó por entonces a Coco para recuperar «la mitad de la traça que le fue dada [a Miguel de Zay] por la dicha colacion de la yglesia [de San Pedro] del retablo que en ella se abia de hacer, como persona en quien fue rematada la dicha fabrica y obra del dicho retablo, la qual dicha media traza es conforme la otra mitad que el dicho Francisco Coco tiene en su poder».⁴⁵

Como el resto de los profesionales de la escultura radicados en Tarazona, Francisco Coco asumió otros requerimientos y peticiones de entidad más modesta con fortuna desigual, entre los que pueden citarse una peana procesional para la cofradía de san Roque de la Seo (1600) —doc. n° 22— y otra, esta vez con el correspondiente busto, para la hermandad de San Bartolomé de Vierlas (1601) —doc. n° 24—, encargos que no materializó. Asimismo, una «cabeza» de *Nuestra Señora del Carmen* con su peana destinada a Mallén que ya había completado en 1602, cuando la reconocieron el escultor

⁴¹ *Ibidem*, p. 463, doc. n° 103.

⁴² Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 251 y 253, nota n° 3.

⁴³ *Ibidem*, pp. 269-271, doc. n° 1.

⁴⁴ De quien no se conocen otras referencias que lo sitúen en la capital de la Ribera de Navarra. El dato es de gran interés, pues no disponemos de otras noticias sobre él entre el 10-X-1602, cuando contrató en Zaragoza un grupo procesional de Santa Ana con su peana para Villanueva de Gállego —doc. n° 29—, y el 20-VIII-1606, en un momento en que residía en la localidad zaragozana de Calatorao.

⁴⁵ Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 282-284, doc. n° 10.

Domingo de Mezquia y el ensamblador ejeano Diego de Osorio —doc. n° 28—.

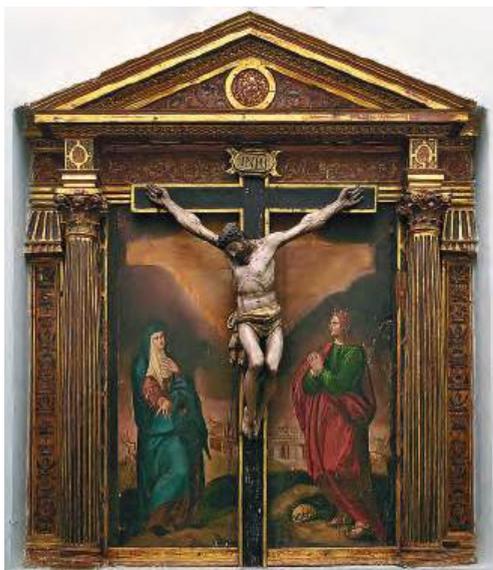
El encargo de la sillería coral (1598-1602) del monasterio de Nuestra Señora de Veruela, adjudicada a Juan de Oñate en 1598 y que, como ya hemos visto, no pudo completar debido a su fallecimiento en 1600,⁴⁶ fue la ocasión para que dos de sus ayudantes, el ensamblador Juan de Berganzo (doc. 1601-1625, †1625) y el escultor Domingo de Mezquia (doc. 1601-1604, †1605), se instalaran en Tarazona una vez ultimado ese proyecto. La naturaleza complementaria de sus respectivas especialidades profesionales facilitó su colaboración en los encargos de los años inmediatos, en particular en un busto y peana de Santa Ana para la parroquia de Vera de Moncayo, junto al cenobio cisterciense, ajustados en 1602 pero que no serían reconocidos hasta 1606 —docs. núms. 27 y 41—, así como otro dispositivo procesional para la cofradía de San Bartolomé de Vierlas que Francisco Coco había asumido en primera instancia.

A Domingo de Mezquia corresponde el notable *Crucificado* [fig. n° 135] que el obispo fray Diego de Yepes regaló al convento de Santa Ana de Tarazona,⁴⁷ que él mismo había fundado con intención funeraria. La muerte del escultor frustró su entente con Juan de Berganzo y a partir de 1603 este último emprendería una labor en solitario orientada en lo fundamental al ensamblaje de retablos. Así, en dicho año compuso el titular y los colaterales de la nueva iglesia conventual de Santa Ana de Tarazona, todos concebidos para albergar pinturas y de los que únicamente nos han llegado pequeños fragmentos [figs. núms. 9 y 10], correspondiendo a Juan de Varáiz y Francisco Metelín las tareas de grafo y pincel.⁴⁸ Y en 1606 contrató un retablo de San José para la iglesia parroquial de Santa Ana de Pozuelo de Aragón —doc. n° 42—, localidad perteneciente al dominio monástico de Veruela; la capitulación apenas precisa sus

⁴⁶ Los datos sobre el proceso de realización de la sillería en Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN y José Carlos SANCHO BAS, 1997-1998, pp. 13-34; y Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN, José Carlos SANCHO BAS y Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, 1997-1998, pp. 23-34. El estudio de la obra, con nuevas precisiones documentales, en Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (II), pp. 240-255; y Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (III), pp. 401-439, cat. núms. 98-152.

⁴⁷ Rebeca CARRETERO CALVO, 2012, p. 365, y p. 367, fig. n° 168.

⁴⁸ Begoña ARRÚE UGARTE (dir.), 1990, p. 24; Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), pp. 48-49; Rebeca CARRETERO CALVO, 2012, pp. 368-382.



9. Calvario del antiguo retablo mayor. Sacristía del convento de Santa Ana de Tarazona.



10. Restos de mazonería del retablo mayor o de los colaterales. Iglesia del convento de Santa Ana de Tarazona.

características, lo que impide identificarlo con alguno de los retablos conservados en el templo, en algún caso de cronología próxima y presididos por esculturas más tardías.

El último trabajo documentado de Berganzo, una vez más en relación con la Orden Cisterciense, fue la ejecución de las mazonerías de tres retablos para la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de Fitero: los colaterales de San Ignacio de Antioquía y San Ildefonso de Toledo [figs. núms. 132 y 133] y el de Nuestra Señora de la Barda, de más empaque que los dos anteriores y pensado para albergar la antigua titular medieval del cenobio, apeada de su privilegiado puesto a raíz de la erección del nuevo retablo mayor renacentista.⁴⁹ El artífice los elaboró siguiendo la pauta de las preceptivas trazas⁵⁰ [figs. núms. 45 y 46] y los asentó en 1611 —doc. n° 33—. Los dos primeros

⁴⁹ Sobre el nuevo retablo mayor véase, en particular, José R. CASTRO, 1944, pp. 106-109, y pp. 113-120, docs. II-III; y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 1981, pp. 60-65.

⁵⁰ Publicadas por Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2007 (I), pp. 248-249; y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2007 (II), pp. 254-255.

todavía se conservan, aunque fuera de su ubicación original.⁵¹ De disposición muy simple, descansan en un banco sin compartimentar y albergan una pintura de gran formato en el cuerpo; están articulados por pilastras toscanas que reciben el entablamento, rematado mediante un amplio frontón semicircular que se interrumpe en la parte central para encajar la pequeña pintura que les sirve de remate.

A partir de este momento las pistas sobre su actividad artística son de alcance más limitado: intervención en el rearmado del retablo mayor de Magaña (Soria) una vez concluidas las labores de pincel y grafito en 1615⁵² y participación en la subasta del retablo del convento de los mínimos de Cascante⁵³ en 1621. No obstante, siguió residiendo en Tarazona hasta su deceso en 1625.

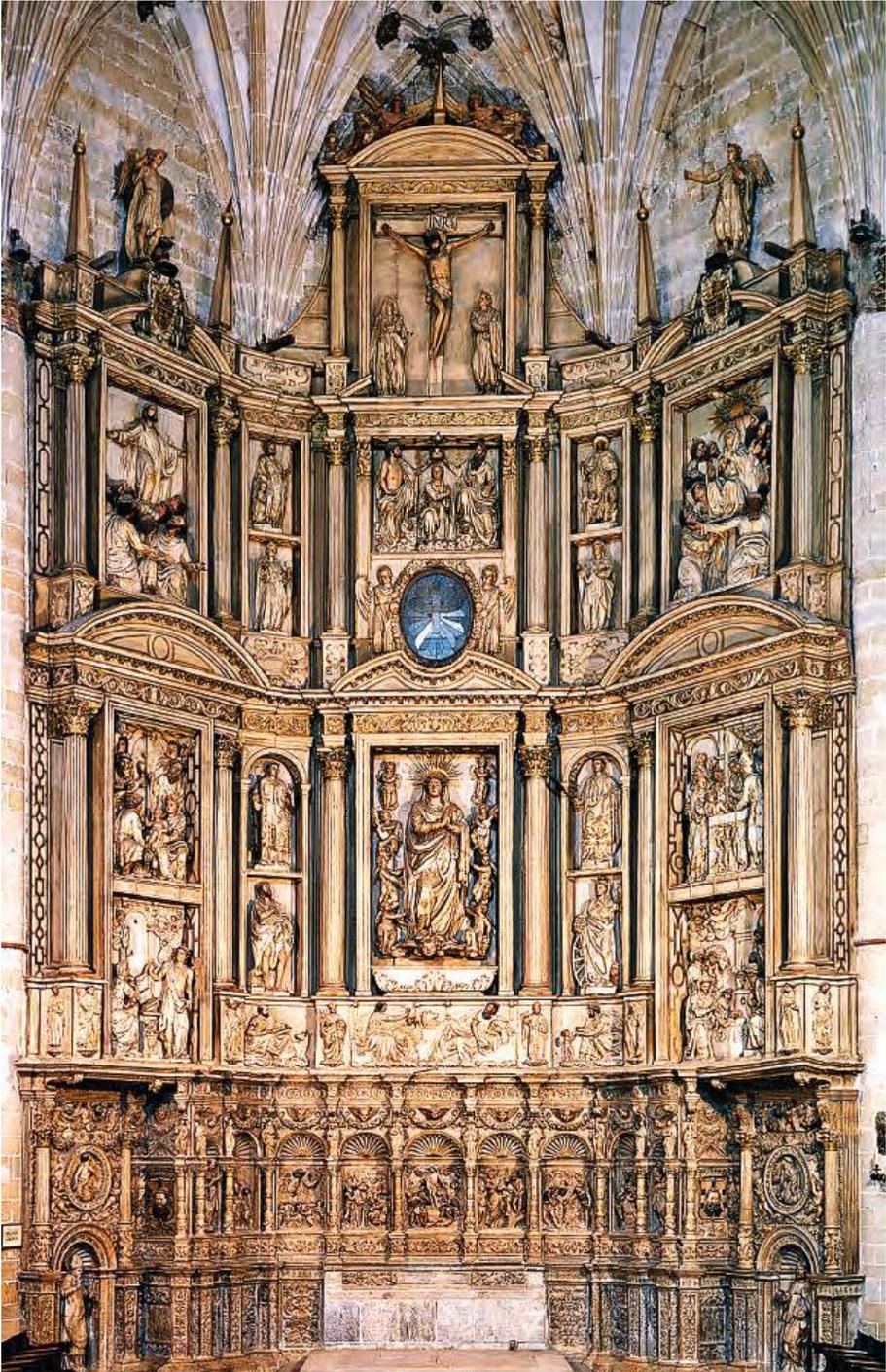
Otro de los nombres relevantes de la escultura romanista turiasonense es Mateo Sanz de Tudelilla (doc. 1592-1640, †1656). Hijo del también escultor y pintor Juan Sanz de Tudelilla, había nacido en Borja en 1573 y completó su formación junto a Miguel de Zay, a cuyo servicio entró en febrero de 1592, al poco de morir su padre, para un periodo de cuatro años —doc. n.º 7—. Mateo tenía ya dieciocho cuando se formalizó este acuerdo, pero sus cláusulas no permiten elucubrar con la posibilidad de que se tratase de un pacto de obrería, más allá de que parezca lo razonable. El documento califica a Zay de escultor y aunque se testificó en Tarazona lo cierto es que para entonces el de Sangüesa ya había trasladado su casa y obrador a la capital aragonesa; ciudad que, sin duda, constituyó el marco de esta fase decisiva del adiestramiento de Mateo.

Tras un posible paso por el taller bilbilitano de Pedro Martínez *el Viejo* (doc. 1578-1609), Sanz de Tudelilla reaparece en Barbastro, vinculado al proyecto del retablo mayor (1600-1601) de la catedral de la Asunción [fig. n.º 11], a cargo del citado Pedro Martínez, Juan Miguel Orliens y Pedro Aramendía (doc. 1570-1573 y 1586-1623). En septiembre de 1600 se obligó a hacer, a instancias de Martínez,

⁵¹ M^a Concepción GARCÍA GAÍNZA (coord.), 1980, p. 171 [retablo de San Ignacio de Antioquía] y p. 175 [retablo de San Ildefonso]; Serafín OLCOZ YANGUAS, 2007, pp. 146-147 [retablo de San Ignacio de Antioquía] y pp. 148-149 [retablo de San Ildefonso].

⁵² José ARRANZ ARRANZ, 1986, pp. 485-489, doc. n.º 124, espec. p. 488.

⁵³ M^a Josefa TARIFA CASTILLA, 2014, pp. 113-117, espec. p. 115; y pp. 209-211, doc. n.º 21.



11. Retablo mayor. Catedral de la Asunción de Barbastro.

las imágenes de *San Lorenzo*, *San Vicente* y *Santa Catalina de Alejandría* —todas en torno al grupo central de la *Asunción*— [fig. n° 136] que finalizó en 1601;⁵⁴ y en ese mismo año preparó, además, unos ángeles por cuenta de Orliens.⁵⁵ Tras su conclusión asumió en compañía de Pedro de Ruesta⁵⁶ la ejecución de los retoques señalados en agosto de 1601 por Miguel de Zay y Esteban Vicente Diago —que habían actuado como veedores— en la porción de la obra tocante a Martínez.⁵⁷

Mateo Sanz permaneció en el entorno de Barbastro todavía un tiempo, pues en sus capitulaciones matrimoniales con Martina de Soria, rubricadas en Tarazona en el otoño de 1604, se computan deudas por varios encargos en localidades próximas a la sede episcopal altoaragonesa. Nada más llegar a la ciudad del Moncayo, en julio de 1603 suscribió una compañía fallida con Miguel Ginesta para optar a la adjudicación de los retablos mayores de Añavieja y Matalabrerías —doc. n° 30—; el primero no prosperó y, como ya sabemos, el segundo quedó en manos de Francisco Coco.

Este último documento presenta a nuestro escultor junto a quien debió ser su colaborador en los años inmediatos pues, una vez más, sus especialidades se complementaban: Ginesta era, ante todo, un ensamblador y Sanz de Tudelilla un escultor. Así, no resulta extraño que uno de sus primeros trabajos identificados en Tarazona consistiera en la realización de las imágenes y relieves del retablo de Santa Margarita de la parroquia de la Magdalena, que asumió en 1605 —doc. n° 34— y cuya arquitectura había armado el propio Ginesta en 1598 —doc. n° 21—, en un momento en el que se pensaba en un retablo de pintura. Integran un conjunto de ejecución algo dura y calidad limitada; la titular, de concepción bastante rígida [fig. n° 12], tiene su correlato en la *Santa Catalina de Alejandría* que Mateo había esculpido años atrás en el retablo de Barbastro.

⁵⁴ Por valor de 1.140 sueldos. En Carmen MORTE GARCÍA, 2002 (I), p. 72, pp. 140-141, doc. n° 19, y p. 143, doc. n° 28.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 147, doc. n° 38. Otras noticias informan de pagos a Mateo Sanz en la empresa barbastrense sin expresar conceptos específicos; en *ibidem*, p. 143, doc. n° 30; p. 152, doc. n° 47; y p. 153, doc. n° 51.

⁵⁶ Tenemos constancia de la presencia años después en Tarazona de un Pedro de Ruesta, calificado de pintor y oriundo de Barbastro. En A.H.P.T., Pedro Pérez de Alaba, 1608-1609, ff. 64-64 v. y 66, (Tarazona, 1 y 10-IV-1608).

⁵⁷ Isabel ALAMAÑAC CORED, 1980, p. 163.



12. Santa Margarita de Antioquía. Retablo de Santa Margarita. Parroquia de la Magdalena de Tarazona.



13. San Roque. Catedral de N^{ra} S^a de la Huerta de Tarazona.

También conservamos la imagen procesional [fig. n^o 13] que la cofradía de San Roque, con sede en la catedral de Tarazona,⁵⁸ le encargó en el año 1606 —doc. n^o 36—. Se trata de una escultura de canon alargado, al modo de los diáconos *San Lorenzo* y *San Vicente* de Barbastro, y que adolece de limitaciones plásticas muy parecidas a las que pueden observarse en aquéllos. De hecho, cuando en 1607 la

⁵⁸ En la catedral de Tarazona se custodian dos esculturas del santo de Montpellier. Tan sólo en una de ellas la figura principal se acompaña de un ángel que restaña la herida del muslo y un perro, tal y como indican expresamente la capitulación y la visura, por lo que la identificación no reviste, en principio, ninguna duda.

La segunda imagen, de mayor calidad, pudiera ser de cronología ligeramente anterior, por lo que es probable que proceda el retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves y San Roque del claustro catedralicio, fundada a finales del siglo XVI y ya desaparecida.



14. Natividad de la Virgen. Retablo mayor. Parroquia de Calcena.

reconocieron el escultor Juan Bazcardo y el pintor Agustín Leonardo *el Viejo*, tras calificarla de «buena y pasadera» —doc. n.º 44— aconsejaron tantas correcciones que dejaron entrever que, lejos de ello, en realidad era difícilmente admisible.

El análisis de las imágenes y relieves seguros de Mateo Sanz de Tudelilla nos sitúa frente a un artista de dotes limitadas y ello explica que su papel en el desarrollo de la escultura romanista turiasonense tuviera un peso que, hasta donde hemos podido averiguar, fue poco relevante. No parece, pues, razonable pensar en él como autor de los elementos escultóricos del gran retablo mayor (hacia 1605-1607) de la parroquia de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena [figs. núms. 14 y 107], que son de calidad estimable, a pesar de que las fuentes sitúan esta empresa bajo la responsabilidad de Miguel Ginesta, su «socio» *de facto*, que en 1611 recibió un libramiento de 1.800 sueldos como fin de pago de la misma⁵⁹ —doc. n.º 46—. Desafortunadamente, este

⁵⁹ Como dimos a conocer en Jesús CRIADO MAINAR, 2001 (II), p. 188.

es el único documento que alude a la realización de la máquina «en blanco», costeada por el canónigo Clemente Serrano⁶⁰ —de quien, como dijimos, Ginesta era sobrino— y cuyo policromado estaba en marcha en 1607, pues en agosto de 1608 los albaceas del comitente apremiaban a sus responsables, los pintores Francisco Metelín *el Joven* y Agustín Leonardo *el Viejo*, para que lo concluyeran.⁶¹ Los libros parroquiales refieren que la máquina se asentó entre finales de 1608 y comienzos de 1609,⁶² pero lo cierto es que en enero del último año aún se trabajaba en el revestimiento cromático.⁶³

La traza de Calcena es bastante sencilla y en ella se hace un uso limitado de los recursos propios del repertorio romanista. A destacar el empleo de un orden de dobles soportes en los tres cuerpos —de fuste entorchado en el segundo nivel— y la artificiosa composición del ático, donde una caja rectangular con el *Calvario* se antepone a una amplia estructura sostenida por pilastras con ancones rectos y coronada mediante un frontón que queda en buena medida oculto. Sin embargo, su imaginería es muy interesante, pues en ella se advierten préstamos del retablo de Cascante y, como se ha señalado en ocasiones anteriores, algunas deudas con el estilo —y, a nuestro modo de ver, también con las composiciones— que Pedro Martínez *el Viejo* desarrolló en el retablo mayor de la catedral de Tarazona.⁶⁴ De todos modos, conviene ser prudentes pues, como enseguida veremos, los retablos de Calcena y Tarazona se hicieron por las mismas fechas, si bien el primero en Tarazona y el segundo en Calatayud.

En este contexto, la única hipótesis plausible sobre la autoría de las imágenes y relieves del retablo de Calcena nos conduce a Juan Bazcardo⁶⁵ (doc. 1605-1653, †1653), un escultor nacido en

⁶⁰ El doctor Serrano, natural de Calcena, además de sufragar el nuevo retablo mayor y algunas jocalias, estableció en su testamento varias fundaciones en favor de la parroquia. En Jesús CRIADO MAINAR, en prensa.

⁶¹ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), p. 133, doc. n.º 7.

⁶² M^a Isabel ÁLVARO ZAMORA y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1981, p. 23.

⁶³ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), p. 134, doc. n.º 8.

⁶⁴ En un primer momento se pensó en el escultor bilbilitano como autor del retablo de Calcena; en M^a Isabel ÁLVARO ZAMORA y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1981, pp. 23-24. Más adelante se apuntó la posibilidad de que el responsable fuera un seguidor de Pedro Martínez *el Viejo*; en Carmen MORTE GARCÍA, 1982, p. 181.

⁶⁵ Una biografía de Bazcardo en Raquel SÁENZ PASCUAL, *o. p.*, «Juan Bazcardo», s. p.

Caparroso (Navarra) en 1584 y que residió en Tarazona entre 1605 y 1607, antes de suceder en 1608 a Pedro González de San Pedro al frente del retablo mayor de la catedral de Calahorra,⁶⁶ en La Rioja, e iniciar una carrera muy brillante. Su llegada a las tierras del Moncayo se produjo en julio de 1605 de la mano del escultor bilbilitano Pedro de Jáuregui (doc. 1604-1630, †1635), que le traspasó la imaginaria del retablo de San Pedro de Matalabreras⁶⁷ que él debía hacer en virtud de la capitulación firmada en esa misma jornada con Francisco Coco.⁶⁸ Pensamos, pues, que Bazcardo tomó la decisión de instalarse en Tarazona para atender este encargo, que Jáuregui había prometido completar en dieciocho meses, pero en realidad la obra progresó con más lentitud de lo previsto y en septiembre de 1610 Coco y Jáuregui, en un momento en el que Bazcardo ya no residía en la ciudad del Queiles, se vieron forzados a formalizar un nuevo acuerdo para hacer los elementos escultóricos que aún faltaban.

Aprovechando las interrupciones en el progreso de los trabajos de Matalabreras, Juan Bazcardo asumió en octubre de 1606 un pequeño retablo para la ermita de San Roque de La Cueva de Ágreda (Soria) —doc. n° 39— y en ese mismo año talló una notable escultura de bulto de la *Virgen Asunta* para presidir la enorme máquina tardo-

Corregimos ahora una primera hipótesis de atribución de los elementos escultóricos de este retablo a Mateo Sanz de Tudelilla, que ahora consideramos errónea y que formulamos en Jesús CRIADO MAINAR, 2001 (II), p. 188.

⁶⁶ Sobre su realización véase Manuel de LECUONA, 1946, pp. 27-41; José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, 1981, pp. 84-88, docs. núms. 31-32, y p. 101, doc. n° 43; Elena CALATAYUD FERNÁNDEZ, 1991, vol. II, p. 332, doc. n° 706, p. 333, doc. n° 708, p. 347, docs núms. 739 y 740, p. 348, doc. n° 744, p. 352, doc. n° 757, pp. 352-353, doc. n° 758, p. 370, doc. n° 807, pp. 372-373, doc. n° 813, p. 397, doc. n° 864, y p. 400, doc. n° 877; y José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, 1993, pp. 224-227.

⁶⁷ Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 274-275, doc. n° 3.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 271-272, doc. n° 2.

Pedro de Jáuregui había contratado en abril de ese mismo año de 1605 el enorme retablo mayor de Albalate del Arzobispo (Teruel) en compañía del ensamblador Jaime Viñola y el pintor Francisco Florén, lo que le impedía cumplir personalmente el acuerdo con Francisco Coco. En Vicente BARDAVÍU PONZ, 1914, pp. 221-224; Agustín RUBIO SEMPER, 1980, pp. 53-54; y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1980, pp. 53-54, nota n° 80.



15. Virgen Asunta. Retablo mayor.
Catedral de Santa María de Tudela.

gótica de la, por entonces, colegiata de Santa María de Tudela,⁶⁹ conservada *in situ* [fig. n° 15] y que ofrece un inmejorable referente del estilo del escultor en estos primeros años de su carrera.⁷⁰ Una última noticia en relación con el de Caparros, de agosto de 1607, corresponde a la extracción de una partida de alabastro por el cantero turiasonense Pedro Picina a instancias de Pedro Salcedo, vecino de Ágreda, para la realización de cierto sepulcro que estaba a cargo de nuestro escultor —doc. n° 30—.

En el apartado correspondiente haremos una propuesta respecto al progreso de los trabajos de Matalebreras, pero pensamos que durante los al menos dos años en que Bazcardo residió en Tarazona debió atender otros compromisos profesionales más allá de su trabajo en aquél —que no se completó por entonces—,

el modesto retablo de La Cueva de Ágreda y la imagen titular de Santa María de Tudela. Ello nos hace pensar que es el autor de la imaginería de Calcena, de estilo próximo a la bella escultura tudelana [figs. núms. 15 y 109], aunque con unas formas algo más redondeadas de lo que muestran sus obras posteriores. Desafortunadamente, no hemos podido identificar la sepultura de alabastro a la que alude el contrato de 1607.

No hay duda de que el análisis que estamos efectuando describe una realidad bastante modesta y que la actividad de los ensambladores y escultores radicados en Tarazona a partir de los años finales del siglo XVI tuvo un alcance limitado que solo la condición episcopal de la ciudad les permitió extender de manera puntual hasta las

⁶⁹ En virtud de los datos publicados por José R. CASTRO, 1944, p. 6, y p. 16, doc. VI.

⁷⁰ Reproducida en Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, 2001, fig. de la p. 64.



16. Tabernáculo eucarístico. Retablo mayor. Catedral de N^{ra} S^a de la Huerta de Tarazona.

localidades de la Ribera de Navarra y la Tierra de Ágreda. En este contexto, se entiende bien que cuando el obispo fray Diego de Yepes quiso promover un nuevo retablo mayor [figs. núms. 16 y 115] para su catedral dirigiera la mirada hacia Calatayud, ciudad perteneciente al Obispado de Tarazona pero más rica y densamente poblada que la sede, que acogía talleres de escultura también más solventes.⁷¹

⁷¹ Agustín RUBIO SEMPER, 1980. El más completo estudio de los talleres romanistas de Calatayud corresponde, no obstante, a Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I).

El encargo debió efectuarse en 1605 y recayó en el escultor Pedro Martínez *el Viejo* y el ensamblador Jaime Viñola (doc. 1590-1634, †1634). Es una de las creaciones más logradas de toda la escultura romanista aragonesa, tanto por su monumentalidad como por el rigor de la traza desarrollada —magistralmente concebida en sintonía con la disposición poligonal del espacio que alberga este armonioso «edificio» de imaginería— y la calidad de sus esculturas y relieves, de mérito elevado.⁷² Martínez no pudo participar en la colocación del retablo en su plaza, que se efectuó en 1610, pues probablemente había fallecido en los meses anteriores por lo que tuvo que ser su yerno, Pedro de Jáuregui, quien auxiliara al ensamblador en esta tarea. Sin embargo, el magnífico acabado cromático que luce la máquina, una obra maestra de la policromía del periodo de la Contrarreforma, es fruto de la colaboración de dos pintores turiasonenses: Agustín Leonardo *el Viejo* (act. 1588-1618, †1618) y su discípulo Gil Ximénez Maza (doc. 1598-1649, †1649). Durante esos años los talleres de pintura y policromía de la ciudad moncaína atravesaban por un momento más propicio que los obradores de escultura.⁷³

No deja de ser revelador que el destino quisiera que fuera Pedro de Jáuregui quien asentara el retablo del primer templo de la sede pues, como hemos visto, su relación con la ciudad —a través de Francisco Coco— remontaba a 1605. El maestro bilbilitano aprovechó la estancia no sólo para actualizar el contrato de la escultura de Matalebreras, sino también para asumir en compañía de Jaime Viñola la realización de una imagen de *Santiago apóstol* y la correspondiente peana procesional —que no se conservan— para la cofradía del mismo título de la Seo turiasonense a partir de los dos diseños insertos en la escritura notarial⁷⁴ [figs. núms. 51 y 52].

⁷² Sobre este retablo Teófilo PÉREZ URTUBIA, 1953, pp. 98-102; Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1980, p. 53 y figs. núms. 32-42; Carmen MORTE GARCÍA, 1982, pp. 180-184 y figs. núms. 16-26; Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1987, pp. 130-131; Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (IV), pp. 417-451; Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2012, pp. 621-674; Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 184-188; Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2015.

⁷³ Véase la investigación de Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2012. El estudio de la policromía del retablo mayor de la Seo en Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2015, pp. 61-111.

⁷⁴ Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 359-361, doc. n° 5 [capitulación]; p. 291, fig. n° 201 [traza de la pena]; y p. 315, fig. n° 206 [diseño para la escultura del apóstol].

Al igual que el obispo Yepes, el acaudalado mercader Martín Vela, promotor de la edificación de la magnífica capilla clasicista de Nuestra Señora de los Ángeles (a partir de 1606) de la iglesia parroquial de Añón de Moncayo,⁷⁵ tuvo que recurrir a escultores de fuera de Tarazona para confeccionar su retablo. A pesar de que no contamos con documentación sobre su proceso de ejecución, no hay duda de que el mueble y sus magníficas imágenes [figs. núms. 17 y 123] son obra de Juan Miguel Orliens,⁷⁶ el escultor más destacado del momento en la capital aragonesa, que en virtud de la información derivada de la documentación testamentaria del fundador debió trabajar en él en algún momento comprendido entre 1606



17. N^a S^a de los Ángeles. Retablo de N^a S^a de los Ángeles. Parroquia de Añón de Moncayo.

y 1611. Sin embargo, una vez más las labores de pincel y grafito se efectuaron en Tarazona, pues los tableros de las calles laterales presentan el estilo de Gil Ximénez Maza y la policromía puede relacionarse con las partes que le corresponden en el retablo mayor de la catedral.⁷⁷

Con posterioridad a 1610 la actividad escultórica de los talleres de Tarazona entra en una dinámica de ralentización que solo se rompe de forma puntual con algún encargo de relevancia secundaria y la llegada en torno a 1615 del ensamblador Jerónimo Estaragán, que permanecería quince años en la ciudad. De esta situación escapa el monasterio de Veruela, que como ya había sucedido en momentos anteriores no recurrió a los artistas de la sede episcopal para afrontar sus proyectos edilicios, centrados en estos años en la articulación de

⁷⁵ La arquitectura de la capilla ha sido analizada por Rebeca CARRETERO CALVO, 2010-2011, pp. 232-233, y p. 235, fig. n^o 5.

⁷⁶ Como ya advierte de forma atinada Begoña ARRÚE UGARTE (dir.), 1990, p. 19.

⁷⁷ Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, 2012, pp. 242-249.



18. Santa María Magdalena. Parroquia de la Magdalena de Tarazona.

un trasagrario en el reverso del altar mayor y en la realización de un conjunto de retablos destinados en su gran parte a los absidiolos de la girola. Las noticias de que disponemos sobre estas iniciativas datan de 1618, año en que el ensamblador navarro afincado en la ciudad de Borja Martín de Arroqui⁷⁸ (doc. 1609-1653, †1653) contrató la

⁷⁸ Artífice diferente a Martín de Erraçu, ensamblador «de la localidad de Oiz en la Cuenca de Pamplona» —en realidad, en la comarca del Alto Bidasoa—, que el 24-I-1607 se desposó en Tarazona con Isabel Gómez; en A.H.P.T., Francisco Pla-

finalización del trasagrario, la confección de las arquitecturas de los retablos de San Juan, Santa María Magdalena, San Pedro y San Nicolás de Bari, así como una peana para el Santísimo Sacramento.⁷⁹

Una de las piezas turiasonenses más bonitas de esos años, el busto procesional (1626) de Santa María Magdalena [fig. n° 18] de la parroquia del mismo título, es un encargo efectuado con toda certeza en Tudela y que recientemente se ha puesto en relación con el escultor Juan de Gurrea (doc. 1610-1644, †1644). La falta de maestros de solvencia acreditada obligaba a buscarlos, una vez más, fuera de la ciudad.⁸⁰

El ensamblador Jerónimo Estaragán (act. 1611-1644) cierra el recorrido por este panorama de la escultura romanista turiasonense. Nacido en Calatayud en 1573, no tenemos datos sobre la primera etapa de su carrera profesional. Documentado a partir de la segunda década de la centuria en el entorno de las comarcas moncaínas, desde Borja hasta Tudela, vivió durante un tiempo en Borja (entre 1611 y 1614) para asentarse a continuación en Tarazona, ciudad de la que fue vecino entre 1615 y 1630, antes de pasar a Navarra, donde ejerció su oficio entre Tudela y otras poblaciones al menos hasta el año 1644, que es su referencia más tardía localizada por el momento.

Pudo formarse en Zaragoza pues su primera obra, el retablo de la capilla de los Mártires o de Santo Domingo de Guzmán de la colegiata de Santa María de Borja (1611) [fig. n° 19], es una máquina de ejecución muy cuidada que demuestra un perfecto conocimiento

nillo, 1607, ff. 60-61. Un documento posterior, del 19-IX-1617, lo identifica como Martín de Aguerri y reitera su condición de marido de Isabel Gómez del Moral; en A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1617, ff. 478-478v.

Martín de Arroqui contrajo nupcias en Borja en 1609 con María Bernal; en ese momento era vecino de la localidad navarra de Labayen. Para este dato, junto a una semblanza biográfica del artífice, véase el reciente estudio de Alberto AGUILERA HERNÁNDEZ, 2020, pp. 41-56.

⁷⁹ Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, 2020-2021, en prensa.

El 4-II-1618 Martín de Arroqui contrató la arquitectura de un retablo para la cofradía de Santa Ana de Vera de Moncayo —doc. n° 42—. El acuerdo no surtió el efecto previsto, pues fue cancelado el 2-III-1618 —doc. n° 43—.

⁸⁰ Rebeca CARRETERO CALVO y Nerea OTERMIN BERMÚDEZ, 2012-2013, pp. 301-321.

En 1634 Martín de Arroqui contrató la realización de su peana procesional. En *ibidem*, pp. 322-323, doc. n° 1.



19. Retablo de Santo Domingo o de los Mártires. Colegiata de Santa María de Borja.



20. Traza para la realización del retablo mayor.
Parroquia de Brea de Aragón.

de los modelos creados en la capital aragonesa al filo de 1600, aunque conviene ser prudente, pues la capitulación indica que el artífice debía «pagar la traça», lo que implica que probablemente la había aportado otro maestro.⁸¹ Este retablo acusa la influencia del ya citado de la catedral de Barbastro [fig. n° 11], pero también de su versión simplificada —y mucho más tosca— de la parroquia de Santa Ana (1604) de Brea de Aragón⁸² (Zaragoza) [fig. n° 20].

⁸¹ Alberto AGUILERA HERNÁNDEZ, 2014, pp. 135-137, doc. n° 3.

⁸² Contratado en dicho año por el escultor Pedro Aramendía a partir de una bella traza incorporada a la capitulación que publicó Manuel ABIZANDA BROTO, 1932, pp. 144-147 y reproducimos de nuevo. Su estudio en Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (I), p. 509, y p. 510, fig. n° 7; y Naike MENDOZA MAEZTU, 2015, pp. 116-127.

No está, por ello, de más recordar que el enorme retablo titular (¿a partir de 1610?) de la parroquia de San Juan Bautista de Fuendejalón, en la propia comarca del Campo de Borja y sobre cuya realización no disponemos de datos de archivo, más allá de que se haya asignado a Francisco Coco,⁸⁵ aporta una formulación que se inspira en Barbastro al tiempo que avanza algunas soluciones aplicadas muchos años después en el retablo titular (1642-1644) de la parroquia de la Magdalena de Ablitas que, como enseguida veremos, trazó Estaragán. Estas coincidencias podrían explicarse por una hipotética participación de nuestro artífice al menos en su diseño.

Los trabajos de la etapa turiasonense de este ensamblador que hemos logrado documentar son más modestos, caso del pequeño retablo de Nuestra Señora del Rosario de Grisel⁸⁴ [fig. n.º 134], que se hallaba en su taller en 1622 —doc. n.º 56— y que exhibe un diseño extremadamente simple,⁸⁵ o la desaparecida verja lúnea (1623) de la capilla mayor del convento de San Francisco de Tarazona⁸⁶ —doc. n.º 57—. A juzgar por las obras que hizo en Navarra en los años finales de su carrera puede plantearse la posibilidad de que le corresponda el retablo de la Virgen del Rosario (hacia 1625) de Litago [fig. n.º 21], de elaborada arquitectura y en mal estado de conservación, pero sobre cuya realización, por desgracia, carecemos de datos.⁸⁷

Durante esos años tuvo oportunidad de demostrar su cualificación como tracista al ser su diseño uno de los dos seleccionados en 1621 para hacer el retablo mayor del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante.⁸⁸ De sus manos salieron igualmente la

⁸⁵ Nada se aclara sobre el particular en Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN y José Carlos SANCHO BAS, 1998, pp. 36-46. Sin embargo, en Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN y Carlos SANCHO BAS, 2004, p. 193, se indica que «su realización se debe al ensamblador Francisco Coço, y supone uno de los principales exponentes de la retablística en toda la comarca». Desafortunadamente, los autores no revelan las fuentes en las que basan esta afirmación.

⁸⁴ Begoña ARRÚE UGARTE (dir.), 1990, p. 51.

⁸⁵ Seguramente porque deben de haberse perdido los compartimentos laterales del ático.

⁸⁶ Como se da a conocer en M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, Rebeca CARRETERO CALVO y Jesús CRIADO MAINAR, 2005, p. 61, y p. 110, nota n.º 39.

⁸⁷ Francisco ABBAD RÍOS, 1957, vol. I, p. 776; Begoña ARRÚE UGARTE (dir.), 1990, p. 58.

⁸⁸ M^a Josefa TARIFA CASTILLA, 2014, pp. 113-115, y pp. 209-211, doc. n.º 21.



21. Retablo de N^{ra} S^a del Rosario. Parroquia de Litago.

caja del órgano (1625) de la parroquia de Santa María Magdalena de Ablitas⁸⁹ (Navarra) y el artificioso tabernáculo eucarístico (1635-1637, 1644) de este mismo templo.⁹⁰ Asimismo el magnífico retablo (1637) del Cristo de la Guía del monasterio de Fitero.⁹¹ También ideó (en 1635) el de la iglesia del hospital de Nuestra Señora de Gracia

⁸⁹ Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2002, p. 152, y p. 173, nota n° 14.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 109, y p. 123, nota n° 124.

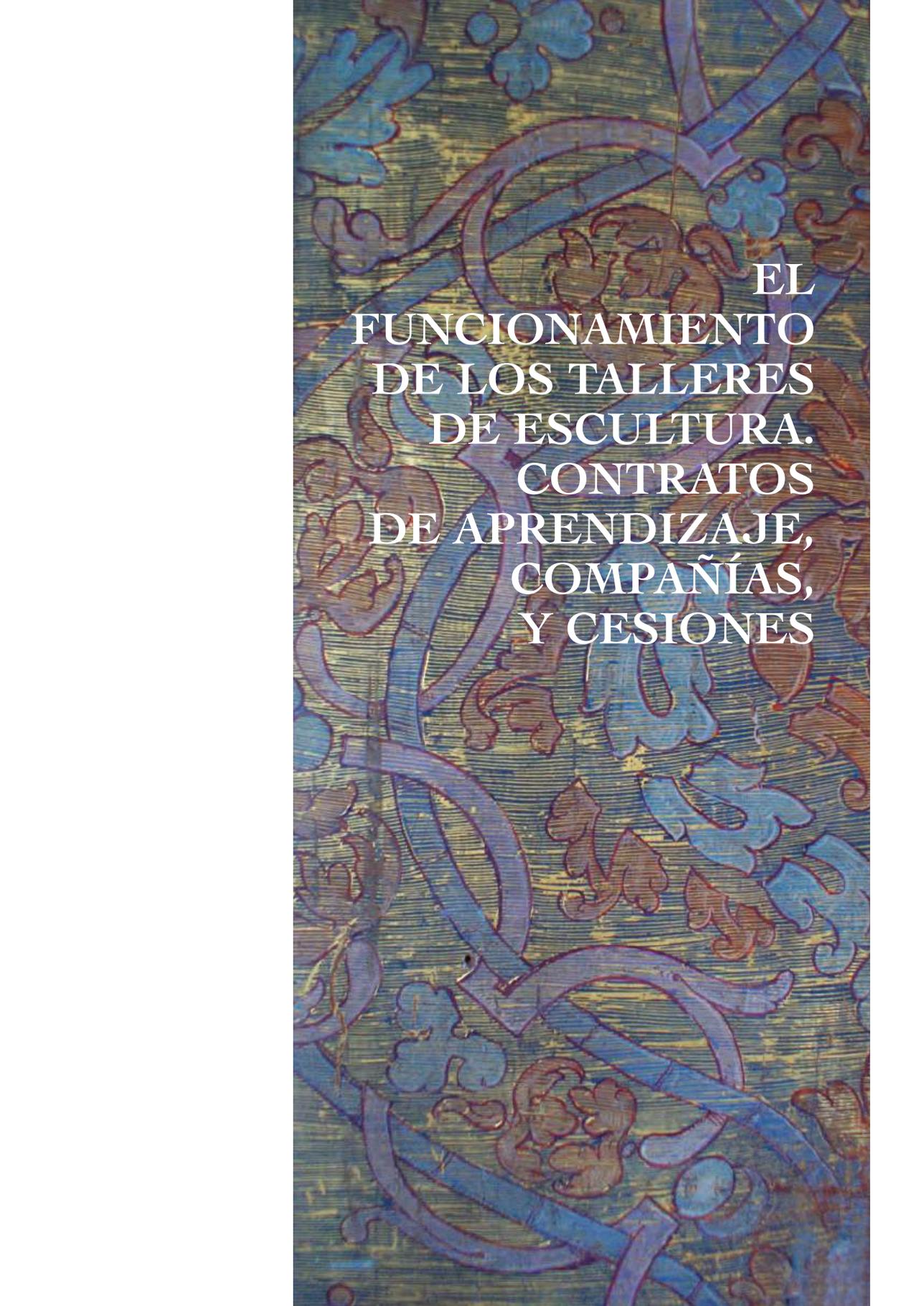
⁹¹ *Ibidem*, p. 152, y p. 173, nota n° 16; y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2007 (III), pp. 238-239.

de Tudela⁹² y dirigió la materialización del titular (hacia 1639-1643) de la parroquia de San Bartolomé de Marcilla⁹³ (Navarra), en la actualidad muy modificado.

Y, para finalizar, en el año 1642 la traza que había confeccionado para intervenir en el remate iba a ser elegida para desarrollar el monumental retablo mayor de Ablitas, que quedó en manos de Francisco de Gurrea Casado y que alberga el sagrario que nuestro artífice había aparejado unos años antes. Esta máquina, en la que Jerónimo Estaragán elabora una atinada propuesta que combina elementos del retablo titular de la parroquia de la Asunción de Cascante [fig. n° 28] y, una vez más, del que preside la Seo de Barbastro [fig. n° 11], y cuya calle central debe mucho a lo ensayado años atrás en el hospital tudelano y en Marcilla, pone colofón a este recorrido por la escultura romanista turiasonense.

⁹² Julio SEGURA MIRANDA, 1964, p. 150.

⁹³ M^a Concepción GARCÍA GAINZA (coord.), 1980, pp. 172-173.



EL
FUNCIONAMIENTO
DE LOS TALLERES
DE ESCULTURA.
CONTRATOS
DE APRENDIZAJE,
COMPAÑÍAS,
Y CESIONES

Los talleres de escultura,¹ tanto los especializados en la realización de estructuras arquitectónicas como los orientados a la confección de imágenes y relieves, o incluso aquellos capaces de asumir todos los elementos comprendidos en un retablo, eran empresas de una cierta complejidad. Colocados bajo la dirección de un maestro, podían acoger un número variable de ayudantes, tanto aprendices como obreros. Lógicamente, las dos primeras modalidades de taller estaban obligadas a una colaboración necesaria que podía plasmarse de diferentes maneras.

En las fechas que interesan a nuestra investigación (hacia 1585-1630) los obradores con sede en Tarazona en los que podían efectuarse todos estos cometidos constituyeron la excepción, pues un gran taller requería una demanda amplia y sostenida en el tiempo, algo impensable en esta sede episcopal durante la fase inicial de la Contrarreforma. Es evidente que artífices como Miguel de Zay (doc. 1582-1609) o Juan Bazcardo (doc. 1605-1653, †1653) podían hacer frente tanto al diseño de un retablo como a la ejecución de su arquitectura e imaginería, pero residieron aquí por periodos de tiempo breves: unos cinco años el primero y algo más de dos en el caso del segundo.

Lejos de ello, la mayor parte de los profesionales afincados en la ciudad por entonces fueron ensambladores, lo que exigió recurrir con frecuencia a escultores de otros lugares para conseguir las piezas de imaginería. Así, la capitulación rubricada con Juan de Bescós (doc. 1576-1610) para el retablo (1595-1598) de la cofradía del Rosario —doc. n.º 18— de la Seo de Tarazona [fig. n.º 71] expresa que la titular y las tres figuras del *Calvario* se harían en Cascante —es decir, por los escultores Pedro González de San Pedro (doc. 1580-1608, †1608) y Ambrosio Bengoechea (doc. 1581-1623, †1625), que en ese momento trabajaban en el retablo mayor (1592-1601) de la parroquia de la Asun-

¹ Sobre el funcionamiento de los talleres escultóricos del Renacimiento son básicos los trabajos de M^a Luisa MIÑANA RODRIGO, 1993, pp. 29-39, centrado en el ámbito aragonés; y Jesús M^a PARRADO DEL OLMO, 2002, con información sobre Castilla y León.



22. Busto procesional de San José. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

ción —, mientras que las de la máquina titular (1601-1606) de la parroquia de Cortes de Navarra [fig. n^o 91], a cargo de Francisco Coco (doc. 1599-1617, †1617) —doc. n^o 26—, las aparejó Juan Miguel Orliens (doc. 1585, 1595-1641, †1641) en Zaragoza —doc. n^o 33—.

Esta necesaria especialización, que la práctica había ido imponiendo de manera casi inexorable a partir de las décadas centrales del siglo XVI, era reivindicada por el desconocido —pero muy entendido— autor del condicionado que se redactó para el encargo del nuevo retablo mayor del colegio de la Inmaculada Concepción de la Compañía de Jesús en Zaragoza, contratado a finales de 1570 con el ensamblador y entallador Jerónimo de Mora (doc. 1559-1572, †1572) con la esperanza de que las imágenes las hiciera Juan de Anchieta (act. 1551-1588, †1588), que en ese momento trabajaba al servicio de Gabriel Zaporta en su retablo (1569-1579) de la capilla de los Arcángeles del templo metropolitano. Al final de una larga cláusula que insiste en la necesidad de un trabajo bien hecho y con la participación de verdaderos especialistas leemos:



23. Rejado. Capilla de San José. Claustro de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

...la imaginaria que ay en el retablo a de ser de imaginario y no de entallador, y muy bien echa, y no de cada cual imaginario: los que no saben labrar maçoneria ni imaginaria de cada cosa se contenten por razon de no la entender como deve estar la cosa para estar bien. Y aunque los entalladores labran talla nunca hazen bien las imagines, aunque las azen; y lo mesmo es del que solo es fustero, nunca entiende bien arquitectura, aunque la azen, por causa de no tener ese fundamento por çiencia, mas solo por un cierto curso que an echo labrando: mas sacados del paso a cada rato tropieçan.²

En torno a 1594 se fundó en Tarazona una cofradía gremial colocada bajo la protección del patriarca San José [fig. n^o 22] que agrupaba a los profesionales de la construcción y de la madera

² Ángel SAN VICENTE, 1991, pp. 188-191, doc. n^o 156, espec. pp. 190-191. El retablo no se concluyó por entonces y fue preciso esperar hasta 1595, cuando los religiosos lo volvieron a contratar con Miguel de Zay, como veremos en el epígrafe dedicado a esta empresa.

—carpinteros, torneros, cuberos y, por ende, escultores y ensambladores—, así como a algunos pintores,³ que contó con capilla propia en el claustro de la Seo⁴ [fig. n° 23] cuyo retablo estaba en proceso de realización en 1598 —doc. n° 20—. Las actas de las reuniones de la hermandad que hemos localizado citan entre los asistentes tanto a escultores como a ensambladores y sabemos que Mateo Sanz de Tudelilla (doc. 1592-1640, †1656) y Juan de Berganzo (doc. 1601-1625, †1625) ejercieron como mayordomos, el primero en 1609⁵ y el segundo en 1625.⁶ Aunque la institución no contó con unas ordenaciones aprobadas hasta 1702, disponía de una normativa básica para organizar su funcionamiento administrativo, su actividad asistencial y también aspectos laborales como el acceso a la maestría. Respecto a esto último, hay constancia de la realización de algunos exámenes de capacitación a carpinteros a finales del siglo XVI, práctica que según corroboran varias noticias continuaba en vigor décadas después.⁷

Aunque el acceso a los oficios de la construcción y la madera estaba, pues, perfectamente regulado en Tarazona, el ejercicio profesional de ensambladores y escultores no debía requerir de un examen específico más allá del exigido a los carpinteros⁸ y suponemos que no tendría otras cortapisas que las impuestas por el mercado, definido por una demanda modesta que sólo corregía ligeramente la condición de sede episcopal de la ciudad y, por tanto, la posibilidad de acceder a un territorio de una cierta amplitud que rebasaba los límites comarcales.

³ Como ha estudiado Rebeca CARRETERO CALVO, 2011, pp. 603-623, espec. pp. 606-607.

⁴ Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, 2009, pp. 133-137; M^a Josefa TARIFA CASTILLA y Jesús CRIADO MAINAR, 2010-2011, p. 176, y pp. 216-217, doc. n° 11; y Rebeca CARRETERO CALVO, 2011, pp. 605-606.

⁵ Jesús CRIADO MAINAR, 2005-2007, p. 98-99, doc. n° 12.

⁶ A.H.P.T., Juan de Lazcano, 1622-1626, s. f., (Tarazona, 20-III-1625).

⁷ Véase Rebeca CARRETERO CALVO, 2011, pp. 608-609.

⁸ Como pone en evidencia lo sucedido en 1764 con el escultor Juan Adán Morlán que, tras formarse en Zaragoza en un refinado ambiente de corte académico junto al gran escultor José Ramírez de Arellano, regresó a Tarazona para someterse al examen de carpintero que le permitiría acceder al grado de maestro; en Rebeca CARRETERO CALVO, 2013 (III), pp. 419-420, y p. 421, fig. n° 2. Agradezco a la Dra. Carretero la amabilidad de compartir sus impresiones conmigo y llamar mi atención sobre este interesantísimo caso.

La prueba de capacitación servía de colofón a la etapa formativa, que sólo en algunas ocasiones se había desarrollado con la cobertura legal de una «firma» o contrato de aprendizaje,⁹ bien ejemplificado por el que Catalina Serrano, madre de Miguel Ginesta (doc. 1574-1626, †1626), pactó con Bernal del Fuego (doc. 1538-1584, †1585) cuando en 1574 su hijo entró al servicio del escultor para ocho años —doc. n° 1—.

Este instrumento notarial estaba concebido para establecer un marco jurídico en las relaciones entre el aprendiz y su maestro, derivadas de la estancia del primero en casa del segundo. Regulaba, por una parte, las obligaciones del «amo», que en la mayoría de las oportunidades facilitaba alojamiento y manutención al «mozo», incluso en caso de enfermedad, más allá de que éste debiera compensarle por los periodos de indisposición, generalmente sirviéndole uno o incluso dos días por cada uno de enfermedad, que se computaban tras la finalización del plazo pactado.¹⁰ Lo usual era que los desembolsos en «médico y medicinas» los asumiera el maestro,¹¹ pero también podían recaer en la familia del enfermo.¹² En la mayoría de las oportunidades el «amo» sufragaba las ropas que iba precisando su ayudante, al que debía «vestir y calzar», proporcionándole un atuendo completo una vez concluido el servicio.¹³ Y, como es lógico,

⁹ A juzgar por el escasísimo número de ejemplos turiasonenses legitimados ante notario que nos han llegado para el periodo que estudiamos —tan sólo cinco—, una parte muy significativa de los acuerdos de esta naturaleza debían ser verbales.

¹⁰ Parece que lo habitual era que cuando el maestro corría con los gastos médicos del aprendiz éste debía servir dos días por cada uno que había estado indispuerto en su casa, mientras que cuando los pagaban los familiares del «mozo» éste tan sólo debía recuperar los días de convalecencia, a razón de uno por uno.

¹¹ En la firma de aprendizaje que ligaba a Domingo San Juan con Juan de Berganzo por seis años se expresó que el maestro mantendría al aprendiz en su casa sano y enfermo, y que costearía los gastos en médico y medicinas. En A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1603, ff. 523 v.-5624 v., (Tarazona, 22-X-1603).

¹² Como estipula el acuerdo suscrito entre Miguel Ginesta y Bernal del Fuego.

¹³ En ocasiones con especificaciones muy precisas.

Así, Jerónimo Estaragán suministraría a su aprendiz Juan Vicente Ruiz unos zapatos, unas calzas y cuatro camisas, una por cada uno de los cuatro años de servicio pactados, mientras que el resto de las prendas las pondría la madre del joven. Una vez terminada la relación, el maestro daría a su mozo «un vestido de paño de mezcla, como es costumbre». En A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1623, ff. 317-318, (Tarazona, 12-XI-1623).

se comprometía a enseñar su oficio al «mozo» hasta donde éste fuera capaz de asimilarlo.¹⁴

La «firma» también enumeraba las obligaciones que adquiriría el aprendiz. Ante todo, éste debía realizar todas las tareas que le demandara su maestro siempre que fueran «lícitas y honestas»; algo que, evidentemente, no solo incluía actividades formativas, lo que en algunas oportunidades suscitó reclamaciones e, incluso, algún pleito. Y, por encima de todo, el «mozo» permanecería en casa de su «amo» durante todo el tiempo acordado, para lo que éste podía exigir la designación de un fiador al que poder recurrir en caso de abandono —una situación, al parecer, bastante frecuente— que en ocasiones era la persona que acompañaba al joven en la legitimación del documento, pues lo habitual es que éste fuera menor de edad y ello le privaba de capacidad para representarse a sí mismo. En caso de huida el garante debía gestionar el retorno del fugitivo al hogar del maestro, que sería compensado por cada día de ausencia del «mozo» con un día de servicio adicional y en alguna oportunidad incluso con dos.¹⁵

Pero lo cierto es que muchas veces el aprendiz huido no regresaba junto a su maestro para cumplir el tiempo pendiente. En previsión de ello la mayoría de los contratos incorpora una cláusula que estipula una indemnización en metálico bastante onerosa con la que se pretendía que el «mozo» cubriera la «costa» o manutención del tiempo que había permanecido en casa de su «amo». El acuerdo rubricado por Mateo Sanz de Tudelilla con Miguel de Zay en 1592 sitúa esta reparación en un sueldo diario —doc. n.º 7—, idéntica a la que establece en 1623 la «firma» de Juan Vicente Ruiz con Jerónimo Estaragán (act. 1611-1644), que la fija en medio real.¹⁶ Para tales situaciones la presencia del fiador o, en su caso, del tutor era imprescindible.

¹⁴ Jerónimo Estaragán debía enseñar a Juan Vicente Ruiz «el dicho officio de carpintero y los secretos y primores del, todo lo que vos pudiereys». En *ibidem*.

La capacidad de aprendizaje del «mozo» era determinante. Así, en el acuerdo entre Miguel Ginesta y Bernal de Fuego se indicó que éste le mostraría «el dicho vuestro officio de entretallador en todo lo que en vos fuere posible y el dicho mi hijo pudiere aprehender».

¹⁵ Dos fueron, en efecto, los días de resarcimiento por cada uno de ausencia fijados en relación con este supuesto en la firma de aprendiz de Juan de San Juan con Juan de Berganzo. En A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1603, ff. 523 v.-524 v., (Tarazona, 22-X-1603).

¹⁶ A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1623, ff. 317-318, (Tarazona, 12-XI-1623).

Bajo la figura jurídica de la «firma de mozo» podía pactarse también la incorporación al taller de un obrero, es decir, un joven ya formado pero que no gozaba de la categoría de maestro examinado. Lo habitual en tales casos es que el colaborador tuviera una edad comprendida entre los dieciocho y los veinte años. Y aunque las fórmulas legales eran muy parecidas a las de un contrato de aprendizaje *stricto sensu*, el «mozo» solía desempeñar cometidos de mayor responsabilidad en el seno del taller.¹⁷

Como diferencia más relevante en la redacción de las cláusulas de un pacto de obrería debemos señalar que suele prever la entrega de una suma en metálico al ayudante, en ocasiones denominada «soldada», que a cambio paga su propio atuendo; eso sí, manteniendo el maestro la carga de costear su manutención sano y enfermo. Un buen ejemplo de todo lo anterior es el acuerdo rubricado en 1604 por Martín de Lezuriaga, natural de Puente la Reina de Navarra, con Francisco Coco para un periodo de veinticuatro meses, en el que el ayudante declara una edad de más de veinte años y el maestro se compromete a darle 140 sueldos «pagaderos como os baya sirviendo». En este caso la cláusula de penalización por abandono es superior y alcanza un sueldo y seis dineros por cada día que el obrero hubiera permanecido en el taller —doc. n.º 31—.

A diferencia de lo que se ha constatado para la corte y su zona de influencia en fechas próximas a las nuestras, donde las compañías y cesiones se usaron como un instrumento eficaz para acaparar porciones amplias de un mercado en fuerte expansión,¹⁸ en Tarazona la dinámica marca una tendencia muy acusada a la especialización. Y es que, en efecto, cuando el mercado es débil resulta más fácil salir adelante con un perfil bien definido y acudir a compañías y subcontratas en caso de eventual necesidad. Como ya hemos expresado, creemos que por esta razón la mayoría de los profesionales activos en nuestra ciudad a lo largo del periodo que nos interesa fueron especialistas en cometidos de carpintería, de ensamblaje o, con menos frecuencia, de escultura, y que rara vez —en justicia, casi nunca— dispusieron de la infraestructura precisa para resolver todas las tareas requeridas para la confección de un retablo escultórico.

¹⁷ Véanse los supuestos considerados en Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 26-28.

¹⁸ Como estudió Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, 1978, pp. 307-320.



24. San Benito de Nursia. Sillería del coro del monasterio de N^{ra} S^a de Veruela. Museo de Zaragoza.

El primer modo de afrontar esta situación era mediante sociedades, tanto *de facto* como aprobadas ante notario. No hay duda de que cuando Juan de Berganzo y Domingo de Mezquia (doc. 1601-1604, †1605) tomaron la decisión de radicarse en Tarazona tras ultimar su participación en la sillería del coro del monasterio de Nuestra Señora de Veruela [fig. n^o 24], una empresa que había contratado en 1598 el escultor Juan de Oñate¹⁹ pero que tras su muerte en 1600 concluyeron (para finales de 1602) estos dos artífices,²⁰ lo hicieron pensando en que la naturaleza complementaria de sus oficios —Berganzo era ensamblador y Mezquia escultor— les permitiría asumir con comodidad todo tipo de demandas. Ningún documento

respalda de manera expresa esta asociación, que la actividad de estos dos artífices en esos años confirma; de hecho, antes incluso de acabar la sillería verolense concurren juntos a la subasta del retablo de la parroquia de Cortes de Navarra —doc. n^o 26— y contrataron de forma solidaria un busto de *Santa Ana* con su peana para la cofradía del mismo título de Vera de Moncayo —doc. n^o 27—. La muerte prematura de Mezquia dio al traste con esta colaboración y obligó a Berganzo a centrarse en trabajos inherentes a los perfiles de carpintero y ensamblador.

Estos acuerdos también podían formarse en función de un único encargo; o, mejor, de la previsión de optar al mismo. Todavía en rela-

¹⁹ Publican la capitulación Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN y José Carlos SANCHO BAS, 1997-1998, pp. 18-20.

²⁰ Como se deduce de una consulta evacuada por el abad de Veruela tras la muerte de Oñate respecto a las formas posibles de proseguir la empresa. En Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN, José Carlos SANCHO BAS y Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, 1997-1998, p. 30, doc. n^o 2.

ción con la sillería coral de Veruela, el pacto sellado en 1595 por el ensamblador Domingo Bidarte (doc. 1590-1632) y el escultor Ambrosio Bengoechea para aspirar a este lucrativo proyecto —doc. n° 17—, que evidentemente no fructificó, es un buen ejemplo. Es un escrito muy minucioso que estipula cláusulas de funcionamiento bastante precisas, tanto laborales como económicas, y otorga una cierta preeminencia al ensamblador.²¹ Prevé asimismo la posibilidad de que, una vez alcanzado el encargo, alguno de los socios se aparte de la empresa o de cómo proceder en caso de fallecimiento de uno de ellos.

Llama la atención que los artífices hubieran pensado incluso en la eventualidad de tener que sobornar «a algunos frailes» con dos *crucificados*, imaginamos que para que influyeran en la adjudicación —que no parece se efectuara mediante ningún tipo de concurso—, y que como es lógico haría Bengoechea, siendo su coste abonado a medias. Del mismo modo, Bidarte elaboraría «el modelo que se obiere de hazer para la obra» y el gasto sería compartido a partes iguales.

En este documento queda muy claro que Bidarte, como ensamblador, se responsabilizaría de todo lo tocante a este oficio, del mismo modo que Bengoechea, en su condición de escultor, asumiría las labores de imaginería. Sin embargo, en la compañía que formalizaron en 1603 Miguel Ginesta y Mateo Sanz de Tudelilla para la posible realización de los retablos [mayores] de Añavieja y Matalabreras —doc. n° 30—, los dos aparecen como escultores, limitándose el texto a señalar que los socios compartirían el trabajo a partes iguales y que las ganancias o pérdidas del negocio serían divididas de forma equitativa. El acuerdo no permite por sí mismo establecer el carácter complementario de los oficios de estos artistas pese a que no tengamos duda de que Ginesta era ensamblador y Sanz de Tudelilla escultor, y en este aspecto resulta menos preciso —y, por tanto, también menos elocuente— que el anterior.

La escritura notarial no describe el contexto de los proyectos que la motivaron, aunque si prevé la participación de ambos socios

²¹ Algo lógico, pues en una obra de esta naturaleza el trabajo de ensamblaje era mayor que el de imaginería, más allá de que en esta oportunidad la sillería alta incluyera respaldares escultóricos con escenas de la vida de *San Bernardo* y *San Benito*. Además, probablemente para entonces Bidarte ya había establecido contacto con el cenobio, pues sabemos que en 1597 había hecho un retablo dedicado a San Miguel para su iglesia —doc. n° 19—.

en la subasta pública de estos encargos²² que, como era habitual en la Comarca de la Tierra de Ágreda, debía efectuarse por el procedimiento de remate de candela. Lo que pretendía, en fin, era otorgar refrendo legal al compromiso de que si la obra se «remataba» en alguno de ellos, el vencedor incorporaría al otro socio en igualdad de condiciones.

Este *modus operandi* aparece detallado con meridiana claridad en un tercer documento, rubricado en 1613 en Daroca por Francisco Coco y Pedro de Jáuregui (doc. 1604-1630, †1635) para acudir por separado a la subasta del retablo mayor de San Martín del Río²³ [fig. n° 25], que ganó Juan Miguel Orliens.²⁴ El acuerdo determina que en caso de que alguno de los firmantes alcanzase el encargo acogería al otro²⁵ al tiempo que explicita que cada uno afrontaría los cometidos propios de su oficio: Coco el ensamblaje de la máquina y la talla de los capiteles de las columnas,²⁶ y Jáuregui los relieves e imágenes, así como las labores de talla²⁷ —fundamentalmente de frisos y pilastras—. No se habla esta vez de trabajar «a medias» —algo meridiano en el pacto entre Ginesta y Sanz, pero quizás no tanto en la sociedad entre Bidarte y Bengoechea—; lejos de ello, el texto

²² No consta que el proyecto de hacer un nuevo retablo para la parroquia de Añavieja prosperara, pero sí el de Matalebreras.

²³ Localidad turolense de la Comarca del Jiloca, vecina a la del Campo de Daroca.

²⁴ Ernesto ARCE OLIVA, 1988-1989, pp. 88-90, doc. n° 1. La capitulación rubricada con Orliens para hacer el retablo en *ibidem*, pp. 90-93, doc. n° 2.

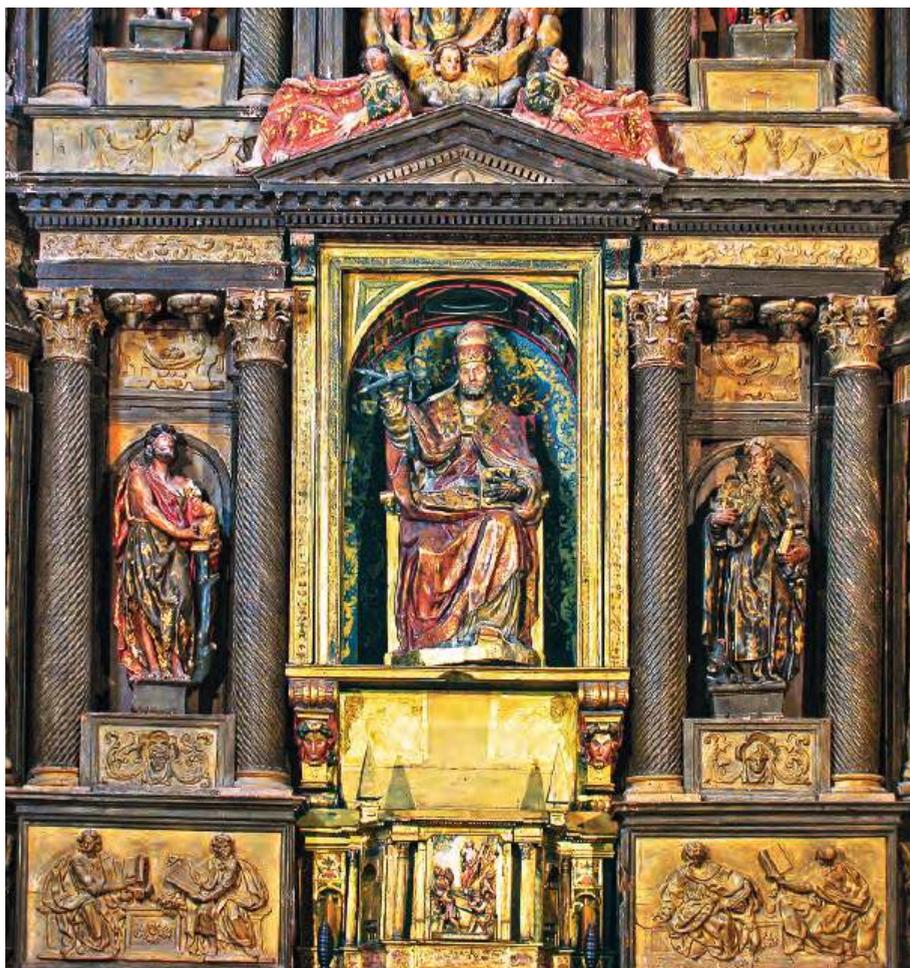
²⁵ Siempre que el acogido estuviera de acuerdo con el precio del remate: «...con tal condicion que cualquiera que los dichos dos oficiales que no se le abra trancado la obra de entrar en ella si le pareciera que se a trancado barata y el bea que no le esta bien».

²⁶ Sin embargo, la capitulación suscrita en 1605 entre estos mismos artífices para reglar la realización de los elementos escultóricos del retablo mayor de San Pedro de Matalebreras indica que la talla de los capiteles competía al escultor, aunque el ensamblador debía proporcionarle los bloques de madera necesarios ya torneados. En este segundo caso no se trataba de una compañía, sino de una subcontrata de Coco en favor de Jáuregui; en Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 271-274, doc. n° 2.

²⁷ Las partes consideraron en otra cláusula la posibilidad de que entre las responsabilidades del ensamblador estuviera también el «aparejado» de los elementos escultóricos, «assi de los frissos y escultura y talla», siempre que Jáuregui lo considerara oportuno.



25. Retablo mayor. Parroquia de San Martín del Río.



26. San Pedro en Cátedra entre San Juan Bautista y San Antonio abad. Retablo mayor. Parroquia de Matalebreras.

indica que tras la finalización del mueble se averiguaría el coste del ensamblaje y de la escultura por separado para que, una vez descontados los gastos, cada artífice recibiera el pago exacto de lo tocante a su oficio. Si no había consenso, los socios designarían tasadores que establecieran el verdadero valor de la arquitectura y la escultura.

Estos acuerdos de compañía o sociedad pretendían mitigar el perjuicio económico que ocasionaban a los artífices las dañinas «bajas» inherentes a las subastas a remate de candela, que en ocasiones acababan fijando un precio por debajo del coste real de la obra, difícilmente asumible por el adjudicatario y que a la larga podía generar

tensiones cuando el artista reclamaba pagos por encima del precio oficial aduciendo que estaba perdiendo dinero.²⁸ Aunque cada uno de los asistentes a la subasta representaba, en apariencia, sus propios intereses, la realidad es que sociedades como las dos últimas analizadas reducían el número de bajas y, al menos hasta un cierto punto, contribuían a evitar el derrumbe del precio final.

Una parte significativa de los grandes encargos artísticos de este momento eran formulados al amparo de algún tipo de subasta que propiciaba la concertación de pactos como los descritos. Así, cuando el artista contratante no dirigía un obrador con capacidad técnica suficiente para cubrir todas las labores especializadas que concurrían en la confección de un gran retablo y tampoco estaba comprometido en una compañía, tenía que recurrir necesariamente a los acuerdos de cesión o subcontratas. En el contexto que nos interesa, la complejísima realización del retablo mayor (1604-1617) de San Pedro de Matabreras [fig. n° 26] brinda un ejemplo muy ilustrativo.

En este caso, los comitentes obtuvieron, en primer lugar, una traza para el nuevo retablo, que solicitaron al escultor soriano Gabriel Pinedo²⁹ (act. 1596-1625, †1625). A continuación, convocaron la pertinente subasta a remate de candela para su adjudicación, celebrada en el verano de 1604 y que ganó el escultor Miguel de Zay —al parecer, residente en ese momento en Tudela—. Como quiera que la normativa permitía presentar bajas después del cierre del procedimiento, Francisco Coco logró arrebatar el encargo a su rival a través de esta vía y acto seguido, el 12 de septiembre de 1604, firmó con el concejo la preceptiva capitulación ante notario.³⁰

Meses después, en julio de 1605, Coco cedería los trabajos de imaginería del retablo a Pedro de Jáuregui³¹ quien, a su vez, los

²⁸ A lo que aún hay que sumar las dificultades que solía entrañar el pago de las obras con la primicia, que obligaba al artista, en la práctica, a financiar el encargo y cobrar una buena parte de su valor mucho después de su conclusión. Unas condiciones draconianas que ayudan a entender la lentitud con la que avanzaron algunos proyectos.

²⁹ José M^a MARTÍNEZ FRÍAS, 1983, pp. 331-332; José ARRANZ ARRANZ, 1986, p. 464, doc. n° 105. Es probable que este escultor también ayudara a redactar las condiciones con las que más tarde se ajustó el encargo.

³⁰ Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 269-271, doc. n° 1.

³¹ *Ibidem*, pp. 271-274, doc. n° 2.

subcontrató en la misma jornada³² a Juan Bazcardo por un precio inferior.³³ Lejos de lo que pudiera parecer, la cadena de cesiones no concluyó aquí, pues quince días más tarde Coco concertó los servicios del ensamblador tolosano Domingo de Luzuriaga para que fuera él quien efectuara el ensamblaje de la máquina.³⁴

Este farragoso proceso colocaba a Francisco Coco, al menos en apariencia, como una suerte de contratista, intermediando entre el concejo y los verdaderos artífices de un encargo que progresó con muchas dificultades, pues todavía en 1610 fue preciso que el ensamblador de Tarazona actualizara su pacto con Jáuregui para rematar los trabajos escultóricos.³⁵ Aunque Coco se había comprometido en 1604 a hacer el retablo en cuatro años por 1.700 ducados, lo cierto es que no quedaría asentado hasta 1617.³⁶

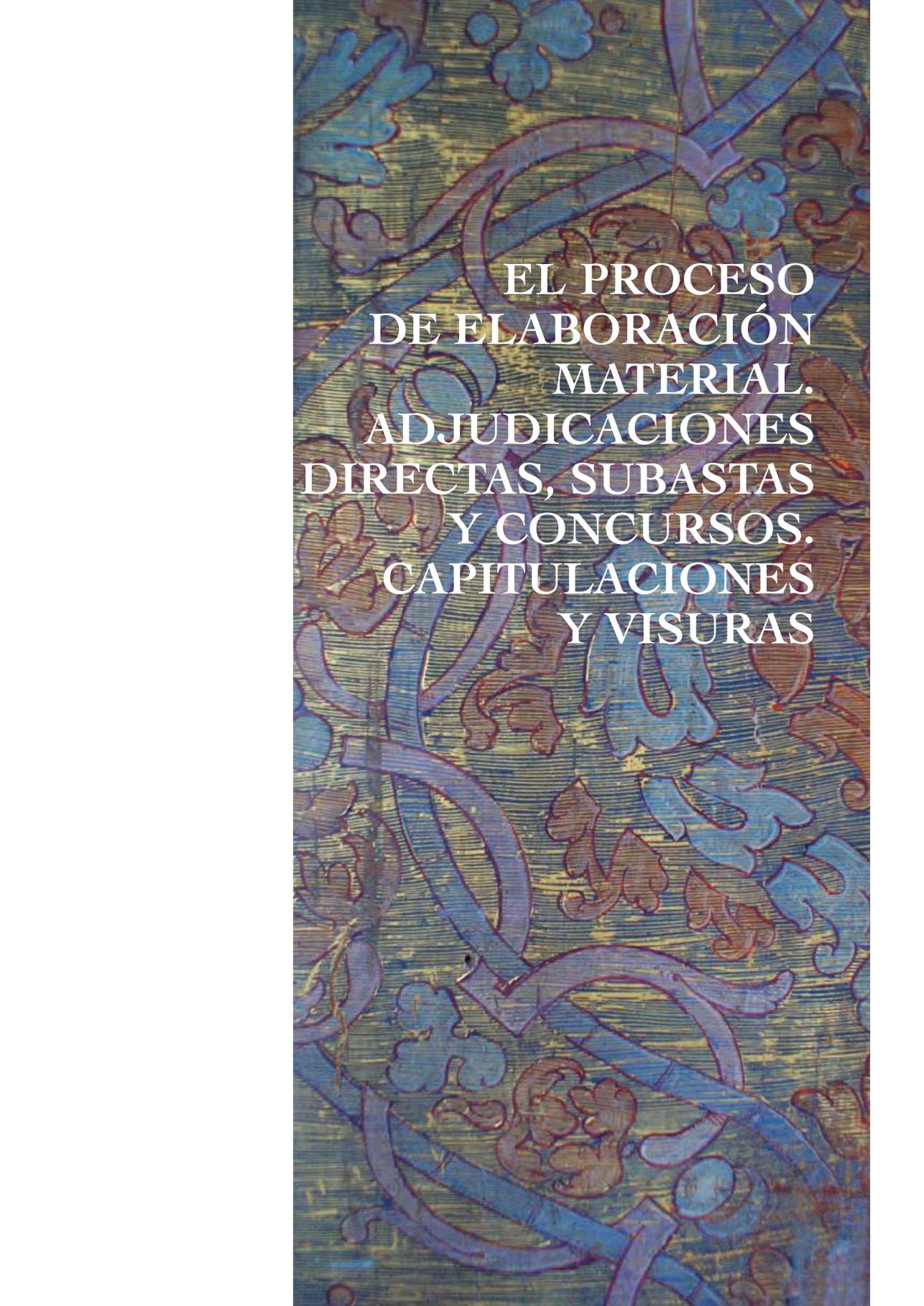
³² Pedro de Jáuregui no podía ocuparse personalmente de la imaginería de Matabreras, pues unos meses antes había contratado junto con el ensamblador Jaime Viñola y el dorador Francisco Florén el enorme retablo mayor de Albalate del Arzobispo (Teruel). En Vicente BARDAVÍU PONZ, 1914, pp. 221-224; Agustín RUBIO SEMPER, 1980, pp. 53-54; y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1980, pp. 53-54, nota n° 80.

³³ Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 274-275, doc. n° 3.

³⁴ *Ibidem*, pp. 275-277, doc. n° 4.

³⁵ Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 357-359, doc. n° 4.

³⁶ José ARRANZ ARRANZ, 1986, p. 465, doc. n° 105.



EL PROCESO
DE ELABORACIÓN
MATERIAL.
ADJUDICACIONES
DIRECTAS, SUBASTAS
Y CONCURSOS.
CAPITULACIONES
Y VISURAS

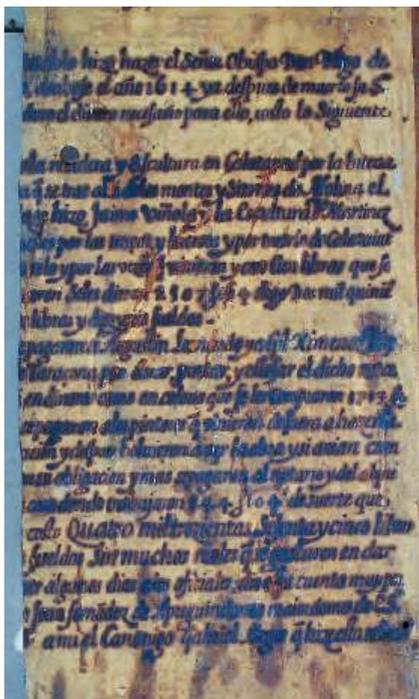
Cuando el promotor de un gran retablo era un particular que contaba con medios económicos suficientes rara vez recurría a una subasta para escoger al responsable. En tales casos se prefería, en general, un sistema de adjudicación directa, en el que primaban otros criterios de valoración tales como la calidad, la apuesta por un lenguaje innovador y el prestigio del maestro o maestros seleccionados como garantía de un resultado final acorde con las expectativas del cliente.¹ La estimación económica —el aspecto angular de las subastas— seguía siendo, desde luego, una cuestión importante que podía negociarse antes del inicio de los trabajos si bien, con más frecuencia, era pospuesto hasta su finalización para acudir a una tasación efectuada por terceras personas.

El mejor ejemplo de este modo de proceder en el contexto de la escultura romanista turiasonense corresponde al mecenazgo del obispo fray Diego de Yepes (1599-1613) sobre el nuevo retablo mayor (hacia 1605-1610) [fig. n° 115] de la catedral de Tarazona. Aunque desafortunadamente no nos han llegado noticias sobre las gestiones que antecedieron al encargo —referentes que pudieron usarse como modelos, preparación y selección de la traza, redacción de las condiciones, etc.—, el prelado eligió a los artistas más señalados de Calatayud, la segunda ciudad en rango de la diócesis pero la primera por población y peso económico, que en ese momento acogía un pujante foco artístico con avezados profesionales de la escultura.²

De este modo, el encargo recayó en el escultor Pedro Martínez *el Viejo* (doc. 1579-1609) y el ensamblador Jaime Viñola (doc. 1590-1634, †1634), que hicieron un trabajo de mérito muy elevado. Fray Diego pudo ver el mueble instalado «en blanco» en la capilla mayor de la Seo antes de fallecer, pero no su policromía, para la que

¹ Los encargos privados y de cofradías, con frecuencia de montante económico mucho más modesto, también solían hacerse mediante adjudicación directa.

² Su estudio en Agustín RUBIO SEMPER, 1980; y Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I).



27. Resumen de los gastos ocasionados por la realización del retablo. Retablo mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

serios problemas de autoría que suscita la máquina.⁵ Y algo bastante parecido ocurre con el ya citado retablo del primer templo de la sede, pues si conocemos sus autores y el montante de las sumas invertidas en él es gracias al «papel» que el canónigo Gabriel Alegre encoló en su reverso [fig. n^o 27], junto a la puerta baja de la parte del evangelio, en el que anotó los nombres de todos los artífices que tomaron parte en el proyecto con la minuta de las sumas invertidas.⁶

⁵ El obispo Yepes confió para ello en su contador, Juan Fernández de Apre-gundana, que llevó a cabo una gestión de los fondos verdaderamente ejemplar.

⁴ Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2015, con bibliografía anterior.

⁵ Ya dimos a conocer esta noticia en Jesús CRIADO MAINAR, 2001 (II), p. 188.

⁶ Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1980, p. 53, nota n^o 79.

Sí conocemos bien el proceso de policromado, incluida la capitulación rubricada para ello con los dos pintores citados. En Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (IV), pp. 417-451.

reservó las sumas necesarias.⁵ El resultado fue una labor exquisita que compartieron (entre 1613 y 1614) Agustín Leonardo *el Viejo* (doc. 1588-1618, †1618) y su discípulo Gil Ximénez Maza (act. 1598-1649, †1649), los mejores pintores de la sede episcopal.⁴

En los casos de adjudicación directa la información documental puede ser en ocasiones limitada, como sucede con el retablo mayor (hacia 1605-1607) de la parroquia de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena [fig. n^o 107], fruto del mecenazgo del canónigo Clemente Serrano (†1607) y sobre cuyos trabajos escultóricos tan solo nos consta un albarán que los asocia a Miguel Ginesta (doc. 1574-1626, †1626) —doc. n^o 46—, sobrino del comitente, que ni mucho menos aclara los

Sin embargo, cuando una iniciativa de cierta envergadura dependía de los regidores de una parroquia —los administradores de la primicia o primicieros— estos solían acudir a una subasta a la baja y solo excepcionalmente a un concurso que intentara seleccionar al artista más cualificado. Aunque la subasta a remate de candela⁷ no siempre conllevaba la garantía de calidad y trabajo bien hecho, los vicarios y provisores episcopales, obligados a velar por la preservación de las rentas y bienes de las parroquias de sus diócesis, imponían por defecto este sistema de adjudicación, que en muchas zonas de Aragón fue inusual hasta las últimas décadas del siglo XVI o incluso más tarde. Téngase en cuenta que el Obispado de Tarazona, además de sus territorios aragoneses, comprendía algunas zonas de Navarra —deanado de Tudela— y Castilla —comarcas de la Tierra de Ágreda y de Alfaro, esta última ahora en la Comunidad de La Rioja— en las que este sistema era, al contrario, común.

Un buen ejemplo que permite seguir con todo lujo de detalles el procedimiento de una subasta a remate de candela es el del retablo mayor (1601-1606) de la parroquia de San Juan Bautista de Cortes [fig. n° 91], población de la comarca de la Ribera de Navarra adscrita al arzobispado de Zaragoza,⁸ donde la participación de los escultores turiasonenses tuvo un protagonismo sobresaliente.

Las noticias sobre la empresa arrancan con una carta de procuración otorgada por el concejo en marzo de 1601 para solicitar al ordinario diocesano la preceptiva licencia para erigir el nuevo retablo mayor. Los otorgantes demandaban permiso asimismo para que las rentas de la primicia pudieran empeñarse en este fin, así como para negociar un acuerdo con el artífice que estuviese dispuesto a materializarlo.⁹ Aunque desconocemos en qué momento exacto, la autorización episcopal había llegado para mediados de diciembre de dicho

⁷ Los comitentes encendían una candela para dar inicio a la subasta, que no se consideraba concluida hasta que el pábilo se apagaba. Véase Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2002, pp. 75-76.

⁸ Sobre este retablo véase M^a Concepción GARCÍA GAINZA (coord.), 1980, pp. 156-157; M^a Concepción GARCÍA GAINZA, 1999, pp. 107-108; Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, 2008, pp. 26-29; y M^a Josefa TARIFA CASTILLA, 2016, pp. 876-877.

⁹ A.M.Td., Pedro Ximénez, notario de Cortes y Buñuel, 1601, s. f., (Cortes de Navarra, 18-III-1601).

año, cuando el concejo facultó al alcalde y jurados de la localidad para que se concertaran con el maestro que hiciera el retablo.¹⁰

Lo más probable es que para entonces los ediles hubieran buscado ya asesoramiento artístico sobre el proyecto, lo que implicaba la adquisición de una o más trazas y la redacción de un condicionado técnico. Por fortuna, en esta oportunidad nos ha llegado todo este material, incluido un diseño sobre papel con el alzado de la máquina [figs. núms. 41 y 42] que se guardó entre las escrituras del notario Pedro Ximénez.

El 30 de diciembre de ese mismo año el concejo celebró una subasta desarrollada por el acostumbrado sistema a remate de candela. En primer lugar, se leyeron públicamente las condiciones que regirían el encargo y que los comitentes entregaron al notario para su testificación —doc. n.º 25—. Y una vez que los licitadores tuvieron conocimiento de su contenido arrancó el proceso —doc. n.º 26—. Al remate acudieron Pedro López, maestro de obras de Mallén; Francisco Coco (doc. 1599-1617, †1617), ensamblador de Tarazona; y el tándem formado por el escultor Domingo de Mezquia (doc. 1601-1604, †1605) y el ensamblador Juan de Berganzo (doc. 1601-1625, †1625), también de Tarazona y que intervinieron de manera colegiada.

Tras una primera puja de Pedro López por valor de 900 escudos, el nuncio del concejo prendió el pábilo. Acto seguido los regidores ofrecieron una compensación de diez escudos a quien se comprometiese por 500 escudos.¹¹ Francisco Coco efectuó entonces una primera puja que no podemos cuantificar, pues el documento está deteriorado en ese punto, pero por encima de los 500 escudos. Parece que luego se apagó la vela¹² volviéndose a encender en el portegado del templo con nuevas pujas que llegaron, por fin, a los 500 escudos demandados. Después Coco hizo dos bajas más de 20 escudos cada una, situando el precio en 460 escudos. El acta indica que los asistentes formularon a continuación quince nuevas bajas —de 5 en 5 escudos, por indicación de los promotores— hasta que Coco llegó a los 385 escudos «y diez escudos de dones». En ese momento se extinguió la candela, por lo que el encargo quedó en Francisco Coco.

¹⁰ *Ibidem*, s. f., (Cortes de Navarra, 14-XII-1601).

¹¹ Ignoramos cómo se pasó de 900 escudos ofrecidos por Pedro López a esta postura de 500 escudos, que rebajaba el precio de licitación casi a la mitad.

¹² Otra anomalía que tampoco sabemos explicar.

El adjudicatario solicitó después a los primicieros la traza oficial para sacar una copia de la misma, comprometiéndose a devolverla cuando, en virtud de las condiciones, presentara fianzas. En realidad, el precio de remate era muy bajo y cuesta entender cómo pudo asumirlo el artífice sin pérdidas. Además, la documentación que generó el proyecto indica que con cargo a esta suma el escultor zaragozano Juan Miguel Orliens (doc. 1585, 1595-1641, †1641) recibió en 1605 un total de 50 escudos por la imagen titular del *Precursor* y las tres figuras del *Calvario* —doc. n° 33—.

En otras ocasiones los comitentes contaban con más medios económicos y tenían también unas pretensiones muy por encima de las que demostró el concejo de Cortes de Navarra. Primaba entonces el deseo de alcanzar unos buenos resultados artísticos sobre el criterio estrictamente crematístico, aunque ello no garantizara, ni mucho menos, un proceso sin sobresaltos. La realización del retablo mayor (1592-1601) de la parroquia de la Asunción de Cascante, localidad situada en los territorios navarros del Obispado de Tarazona, ofrece un ejemplo precioso que nos sitúa ante una tercera forma de afrontar el encargo de una empresa artística de grandes dimensiones.¹³

El retablo de Cascante [fig. n° 28] se licitó entre febrero y abril de 1592 mediante un concurso en el que tomaron parte los escultores Ambrosio Bengoechea (doc. 1581-1623, †1625) de Asteasu (Guipúzcoa), Pedro González de San Pedro (doc. 1580-1608, †1608) de Cabredo (Navarra) y Juan Ximénez de Alsasua, de Olite (Navarra). Los candidatos tenían veinte días para hacer un relieve con la Asunción de la Virgen y otro de San Jerónimo que luego serían presentados a un perito para que, a partir de ellos, pudiera designar al más cualificado de los tres¹⁴ —doc. n° 9—. Al parecer, en primera instan-

¹³ Sobre el retablo de Cascante Pedro de MADRAZO, 1886, vol. III, pp. 449-452; Tomás BIURRÚN SOTIL, 1935, pp. 295-300; Georg WEISE, 1959, vol. II, pp. 78-84 y figs. 164-172; M^a Concepción GARCÍA GAINZA (coord.), 1980, pp. 54-55; y M^a Concepción GARCÍA GAINZA, 1986, pp. 93-94.

Una puesta al día de los datos conocidos, con el aporte de las nuevas noticias que glosamos a continuación, en Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (II), pp. 236-237.

¹⁴ El 3-III-1592, en pleno concurso, los regidores parroquiales formalizaron un requerimiento a los tres escultores para que no acudieran a sus criados en la realización de las «muestras» —las mencionadas «tablas» o relieves de la Asunción y San Jerónimo—. En A.M.Td., Gabriel Conchillos, notario de Cascante, 1592, ff. 50-50 v, (Cascante, 3-III-1592).



28. Panorámica del lado del evangelio con el tabernáculo eucarístico.
Retablo mayor. Parroquia de Cascante.

cia, incluso antes de la adjudicación, los comitentes habían aceptado una traza preparada por González, pero Bengoechea denunció que en esa decisión había mediado «soborno y dolo» y amenazó con abandonar el proceso de selección, por lo que a ruegos de aquéllos elaboró su propia propuesta gráfica —docs. núms. 8 y 10—.

El concurso resultó ser una vía poco operativa, pues el maestro elegido como perito, el escultor burgalés García de Arredondo¹⁵ (act. 1583-1615, †1619), fue incapaz de tomar una decisión. En su visura del 20 de abril declaró que todas las piezas que habían elaborado los concursantes eran de alta calidad —«todas las seys figuras son muy artistas y de grades maestros, y qualquiera dellos es suficiente para hazer la dicha obra»—, si bien le parecieron mejores las de Bengoechea y González —«aunque yo tengo por mas enteros maestros, segun las figuras echas, a Ambrosio de Bengoechea y Pedro Gonzalez, por ser las figuras de su mano las mejores»—, por lo cual concluyó su dictamen aseverando «que qualquiera destes dos maestros son muy suficientes, y mas que Joan Ximenez de Alsasua, segun lo visto y echo por las dichas figuras».¹⁶

Como quiera que el peritaje no bastaba para resolver el procedimiento, los primicieros y los maestros acordaron una extravagante solución consistente en eliminar mediante sorteo a uno de los tres implicados, con el compromiso de que los vencedores compensarían al excluido con 175 ducados sobre el primer libramiento de la primicia destinado al pago del retablo. En la práctica, esto dejaba sin valor lo que había dictaminado el árbitro, pero la fortuna quiso que el perjudicado fuera justamente Juan Ximénez de Alsasua,¹⁷ quedando de este modo al frente de la obra Ambrosio Bengoechea y Pedro González.¹⁸ Acto seguido las partes firmaron la capitulación, estimándose

¹⁵ Sobre este escultor véase Julio J. POLO SÁNCHEZ, 1994, pp. 65-72; Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, 1990, pp. 479-498; y Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, *s. v.* «García de Arredondo», *s. p.*

¹⁶ A.G.N., Procesos, n.º 1990, cuaderno inserto al comienzo, (Cascante, 20-IV-1592).

Agradezco a la Dra. M^a Josefa Tarifa Castilla y a Carlos Becerril Rodrigo su ayuda indispensable en el conocimiento y consulta de este proceso.

¹⁷ Que en ese momento había abandonado Cascante y fue representado por su suegro, el platero Hernando de Oñate. A día de hoy sigue siendo casi un desconocido, cuyo único trabajo documentado y felizmente conservado es el retablo mayor de Santa María de Mélida (Navarra), que ya había terminado en 1598; en África BERMEJO BARASOAIN, 1984, pp. 485-496.

¹⁸ A.G.N., Procesos, n.º 1.990, cuaderno inserto al comienzo, (Cascante, 20-IV-1592).

Los sucesos que acabamos de narrar los recogió ya Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, 1800, t. VI, *s. v.* «Ximénez de Alsasua, Juan», pp. 7-8. El documento del



29. Asunción de la Virgen. Retablo mayor.
Parroquia de Cascante.

que el coste, que se revisaría mediante tasación, rondaría los 7.500 ducados y con un plazo de ejecución fijado en cinco años.¹⁹

Como colofón de este largo proceso, al día siguiente, 21 de abril, Bengoechea y González procedieron a dividirse el trabajo, otra vez mediante un sorteo, en presencia de Arredondo, que suscribió el acta notarial como testigo.²⁰

sorteo puede consultarse en red, en <http://documentanavarra.blogspot.com/search/label/Cascante> [consulta del 19-V-2020].

El 6-VIII-1593, González de San Pedro instó un requerimiento a los primicieros en relación al pago de la suma. En A.M.Td, Gabriel Conchillos, notario de Cascante, 1593, ff. 240-240 v.

¹⁹ A.G.N., Procesos, n° 1.990, cuaderno inserto al comienzo, (Cascante, 20-IV-1592).

²⁰ El sorteo deparó que Bengoechea esculpiría el grupo de la *Asunción* y el *Calvario* de la calle mayor y toda la imaginería del «ochavo» de la epístola. Por su parte, González haría el «relicario» o tabernáculo eucarístico y el grupo de la



30. Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada. Retablo mayor. Parroquia de Cascante.

La lectura de algunos documentos posteriores nos informa de que García de Arredondo prescribió que la traza a seguir combinara elementos de las ideadas por ambos artífices: la calle central seguiría el diseño de Bengoechea y los «ochavos» el de su compañero —docs. núms. 11 y 12—. Además, los cometidos de ensamblaje quedarían en manos del estellés Domingo Bidarte (doc. 1590-1632), responsable por entonces de la caja del órgano de la parroquial.²¹

Las disputas entre González y Bengoechea, antiguos discípulos de Juan de Anchieta (act. 1551-1588, †1558), surgieron casi desde el comienzo, pues ninguno quedó satisfecho con estas componendas [figs. núms. 29 y 30]. La idea de dividir el trabajo escultórico a par-

Coronación de la Virgen de la calle central junto a toda la escultura del «ochavo» del evangelio. En *ibidem*, (Cascante, 21-IV-1592).

²¹ Miguel Ángel PALLARÉS JIMÉNEZ y Belén LASHERAS ADOT, 2009, pp. 85-86, doc. n.º 1.

tes iguales era, en efecto, conflictiva, pero el que la traza acoplara elementos de las propuestas de ambos artífices aún lo era más. En febrero de 1594 González presentó una reclamación en la que argumentaba que Bengoechea no estaba respetando las proporciones y tamaños señalados en la traza para el primer cuerpo, por lo que exigía que rectificara o, en su caso, que los primicieros pidieran la opinión de un experto —doc. n° 11—. El de Asteasu le rebatió negando la mayor —doc. n° 12— y dos días después el de Cabredo replicó volviendo a afirmar que Bengoechea no observaba las medidas fijadas en la traza y que ello afectaría al remate de la calle central —doc. n° 13—. Bengoechea contestó a esta objeción calificando la respuesta de su rival de «verbosa, confusa, bariable, sin fundamento ni sustancia y en alguna manera maliciosa» —doc. n° 14—.

Los patronos intentaron poner paz en la disputa, recordando a los antagonistas que habían sido «en competencia y oposición elegidos por famosos oficiales, y como a tales les fue dado hiziesen el dicho retablo, y se obligaron a hazer la machina y architectura del juntos, y lo demas del dicho retablo», al tiempo que se excusaban de no traer a un maestro en tanto no hubiera obra asentada en la capilla mayor. Finalmente, pidieron a González que detallara los errores en que, a su modo de ver, estaba incurriendo el otro oficial: «que diga y declare distintamente el dicho exçeso, en que partes y miembros del dicho retablo es, por sus pies, onças y minutos, segun horden de architectura y [e]scultura, y proporçion de la obra» —doc. n° 15—. Antes de una semana González de San Pedro hizo una nueva declaración afirmando que Bengoechea estaba «cortando» columnas de once palmos, cuando en virtud de la capitulación y la traza éstas debían medir diez palmos —doc. n° 16—. El de Cabredo acudió esta vez al notario con el respaldo de Domingo Bidarte, lo que deja entrever que no le faltaba razón.

Este farragoso e interminable recorrido documental pone sobre la mesa las dificultades que acarreó la decisión salomónica de confiar la ejecución del retablo a dos maestros de gran prestigio, incómodos por compartirlo y, sin duda, de verse en la obligación de competir. La situación no debió mejorar y aunque parece que Bengoechea cumplió en plazo con su parte [fig. n° 31] y en julio de 1597 solicitó autorización para asentarla,²² González no respetó los

²² El 15-VII-1597 Bengoechea presentó una recuesta a los regidores parroquiales para informarles de que ya había finalizado su parte y pidiendo permiso



31. Prendimiento. Retablo mayor. Parroquia de Cascante.

términos temporales,²³ por lo que los promotores llamaron a cuatro maestros²⁴ para que llevaran a cabo una primera visura²⁵ e iniciaron un pleito ante los Tribunales Reales de Navarra.²⁶

para proceder a su instalación; en A.M.Td., Pedro de Baquedano, notario de Cascante, 1597, n° 295. Los primicieros respondieron, con toda lógica, que hasta que Pedro González no concluyera la suya no era posible asentar el retablo; en *ibidem*, n° 297, (Cascante, 16-VII-1597).

²³ Mientras tanto, había contratado el retablo mayor de la catedral de Pamplona, cuya arquitectura encargó a Domingo Bidarte. En Jesús CRIADO MAINAR, 2007 (II), pp. 145-160.

²⁴ Todos aragoneses: los escultores Pedro Martínez *el Viejo*, Juan Rigalte y Pedro Aramendía, y el pintor Rafael Pertús.

²⁵ El 14-VII-1597 González requirió a los primicieros para que se apartaran del pleito que habían iniciado ante los Tribunales Reales, acusando a los escultores de no llevar bien la obra, expresando que aceptaría el veredicto de dos árbitros puestos por las partes; en A.M.Td., Pedro de Baquedano, notario de Cascante, 1597, núms. 298 y 299. Los regidores desestimaron su escrito; en *ibidem*, n° 296, (Cascante, 16-VII-1597).

En ese momento un sector del retablo estaba ya montado: sin duda el banco con el tabernáculo y, al parecer, también el primer cuerpo presidido por la *Asunción de la Virgen*.

²⁶ Está pendiente un análisis exhaustivo de la voluminosa documentación generada por el pleito, que reviste un extraordinario interés. No obstante, algunas

Lo cierto es que la instalación del retablo no concluyó hasta 1601, quedando el concejo insatisfecho con la calidad de elementos tales como el grupo de la *Asunción*²⁷ [fig. n.º 29]. Las fotografías conservadas —la máquina fue destruida, junto a buena parte del templo, por un incendio en la noche del 14 al 15 de mayo de 1940— demuestran la altísima calidad del trabajo más allá de que no satisficiera las expectativas de sus promotores, que habían invertido una suma excepcional.

Tanto si la obra era adjudicada directamente como si mediaba una subasta a la baja o un concurso, lo previsible era que el encargo generara una capitulación entre las partes que podía formalizarse o no ante notario.²⁸ Este documento reglaba los detalles del acuerdo, incluía estipulaciones de naturaleza técnica y también salvaguardas jurídicas, amén de las condiciones económicas y el modo de pago acordado. Los contratos son fuentes fundamentales para el estudio de la historia social del arte y permiten, entre otras cosas, valorar los conocimientos teóricos de los autores de los textos, que no siempre eran los responsables materiales de la realización del trabajo, pues era frecuente requerir la participación de un experto para que redactara el condicionado.

En función de su precisión y claridad conceptual, las cláusulas de un contrato ayudan a imaginar en mayor o menor grado las características del proyecto. Algunas capitulaciones son, en efecto, extraordinariamente minuciosas, caso de la que rubricaron en 1586 los cofrades de Santa Ana de Tarazona con Felipe Los Clavos (doc. 1562-1619, †1619), oriundo de nuestra ciudad pero con taller en Zaragoza, para hacer una peana procesional para el busto de la hermandad, que entregaron al artífice «en blanco» al objeto de que también gestionara su policromía²⁹ —doc. n.º 5—; y ello a pesar de que el ensamblador presentó a los comitentes una traza sobre pergamino con su propuesta que, una vez firmada por el notario, quedó en manos del artífice.

piezas del mismo —en especial, la segunda tasación de la máquina, efectuada en 1598 por Pedro de Arbulo, Juan Fernández de Vallejo, Esteban Velasco y Diego de Marquina— han sido estudiadas por Pedro ECHEVERRÍA GOÑI, 2011, pp. 275 y ss.

²⁷ Así lo señala Pedro de MADRAZO, 1886, pp. 450-451.

²⁸ Al menos cuando el comitente era una institución lo usual era que el acuerdo pasase ante un escribano público.

²⁹ Felipe Los Clavos también debía encargarse de la policromía de la nueva peana.

En otras oportunidades la traza substituye en buena medida la descripción pormenorizada de la obra, lo que no significa que siempre quede incorporada a la escritura notarial, como sí sucedió en el contrato suscrito en 1595 entre los cofrades del Rosario de Tarazona y el ensamblador zaragozano Juan de Bescós (doc. 1576-1610) para hacer un retablo destinado a la capilla que la institución poseía en el claustro de la catedral —doc. n° 18—, donde la caracterización de la máquina se remite en lo fundamental a un dibujo sobre pergamino que esta vez guardó el notario y que conservamos de manera fragmentaria [figs. núms. 37 a y 37 b]. Aun así, casi nunca faltan puntualizaciones sobre los órdenes arquitectónicos a usar, el tipo de columnas con la forma de sus fustes o la exacta naturaleza de los motivos ornamentales.

Otra cuestión importante es la de los modelos, pues con cierta frecuencia los comitentes querían emular una obra que había pasado a ser un referente por su calidad o su carácter innovador. Así, los tres hermanos carpinteros de la cofradía de San José que ofrecieron hacer el retablo «en blanco» de la capilla gremial seguirían «la traza del retablo que esta en la capilla de señora Sant[a] Ana, en el convento de señor Sant Francisco de la dicha y presente ciudad» —doc. n° 20— [fig. n° 6], con toda seguridad colocado en su plaza muy poco antes y en ese momento todavía a falta de su parte pictórica, tanto sus pinturas como su policromía.

Esta costumbre aún era más usual para las peanas procesionales, que casi siempre debían imitar uno o más ejemplares que habían gustado por su cuidada ejecución, su artificiosidad o su armonía formal. Así ocurrió con la que Juan Sanz de Tudelilla (doc. 1549-1591, †1592) confeccionó en 1589 a instancias del obispo Pedro Cerbuna para el busto de plata de San Prudencio de la catedral de Tarazona,³⁰ modelo apenas unos años después para algunos componentes —en especial, el caparazón semiesférico— de la que los cofrades de San Roque solicitaron en 1600 a Francisco Coco³¹ —doc. n° 22— [fig. n° 50 a] y de la que aún en 1620 se sacó una traza para formalizar el encargo de la peana del nuevo busto de plata municipal de San Atilano,³² sin

³⁰ Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 848-849, doc. n° 112.

³¹ Que, en realidad, no debió hacerse, pues fue concertada de nuevo en 1606 con Mateo Sanz de Tudelilla —doc. n° 36—.

³² «Item primeramente es condicion que la dicha peayna se aya de acer con la traca que se le da, que ymita la de señor Sant Prudencio, añadiendo y quitando lo

duda con el propósito de que no desdijera de aquélla en las procesiones cívicas. Otro ejemplo lo encontramos en la peana del busto de Santa María Magdalena de Tarazona, que Martín de Arroqui (doc. 1609-1653, †1653) debía hacer en 1634 conforme a la que tenían los cofrades de Santiago de la catedral,³⁵ que había ensamblado en 1610 el bilbilitano Jaime Viñola³⁴ [fig. n° 51].

Los contratos suelen interesarse también por aspectos materiales o de carácter técnico. Entre los primeros sobresalen los materiales a usar, en particular la madera, que en Aragón solía ser pino meliz o «de Ebro» en alusión a su transporte desde los bosques pirenaicos mediante almadías por el cauce de este río, aunque al menos en una oportunidad consta el uso de madera de los pinares de Molina de Aragón, en Guadalajara.³⁵ En este sentido, resulta significativo que en la capitulación del retablo mayor de Matalabrerías (1604-16017) se prescriba el uso de «pino de Ebro» en el ensamblaje de su tabernáculo, y no de madera de los excelentes pinares sorianos.³⁶ Excepcional es, sin embargo, el uso de nogal,³⁷ impuesto en el encargo del retablo de Cortes de Navarra para la realización del tabernáculo y las esculturas del *Precursor* y el *Calvario* —doc. n° 25—. Y de gran interés son las puntualizaciones respecto a la forma de trabajar este material que insisten, por ejemplo, en la firmeza de los ensamblajes

que pareciere ser conbiniente para que sea y parezca mejor, como confiamos». En M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, Rebeca CARRETERO CALVO y Jesús CRIADO MAINAR, 2009, p. 140, doc. n° 10.

³⁵ La capitulación en Rebeca CARRETERO CALVO y Nerea OTERMIN BERMÚDEZ, 2012-2013, pp. 322-323, doc. n° 1.

³⁴ Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 359-361, doc. n° 5.

³⁵ En el retablo mayor de la catedral de Tarazona.

³⁶ Los albaranes exhumados informan de la compra de madera al mercader Pedro de Marquina, vecino de Corella (Navarra); un dato que corrobora el recurso a árboles transportados por el cauce del Ebro. En Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 277-279, docs. núms. 5 y 6.

Sobre el uso de la madera en el contexto de los retablos renacentistas aragoneses son básicas las apreciaciones de Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2007, pp. 76-79.

³⁷ Que, pese a todo y como es lógico, se empleó en conjuntos corales como la sillería del monasterio de Veruela, aunque la capitulación, muy sucinta y que adopta como referente la firmada con el responsable de la obra, el «maestro de arquitectura» Juan de Oñate, para la realización de la sillería del monasterio de Fitero, no indica nada sobre este particular. En Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN y José Carlos SANCHO BAS, 1997-1998, pp. 18-20.

y sus diversos tipos —en especial, a «coda de milano»— o en que las molduras no fueran elementos sobrepuestos para así evitar que pudieran dañarse con facilidad —doc. n° 18—.

También abundan de modo recurrente las precisiones iconográficas, tanto aquellas referidas a la configuración de un programa como las que persiguen la apropiada caracterización de un personaje sacro. Respecto a lo primero, vale la pena citar el detalladísimo ciclo concebido para revestir la peana de la cofradía de Santa Ana, que afectaba a los tres cuerpos o gradas de anchura decreciente que sobreelevaban la imagen y que la capitulación desgrana con todo lujo de detalle —doc. n° 5—. Y a propósito de lo segundo, llama la atención el cuidado puesto en la capitulación del retablo del patriarca San José de Pozuelo de Aragón —doc. n° 42—, en el que Juan de Berganzo debía aparejar en 1606 una escultura de bulto del titular:

La ymagen principal del retablo a de ser de San Joseph, de bulto, con una vara florida en la mano [*tachado*: yzquierda drecha] [*entre líneas*: hizquierda] y una paloma encima las flores. Y con la mano [*tachado*: yzquierda] [*entre líneas*: drecha] a de llebar al Niño Jesus andando, vestido como convenga, con su diadema y una sierra pequeña en la mano.

Unas apreciaciones tan extremadamente meticulosas que nos acercan a uno de los aspectos básicos en la aplicación del concepto de decoro tal y como se entendía en el contexto del arte religioso de la Contrarreforma.

Otro aspecto básico es el de los plazos de ejecución, que pueden variar en función de las dimensiones del encargo o de otros factores. Ciertamente en ocasiones eran muy breves, en particular —y una vez más— para los dispositivos procesionales, cuyo horizonte de utilización lo establecía en primera instancia la celebración de la fiesta del titular, pero sobre todo la del Corpus Christi —docs. núms. 2, 24, 36 y 43—, en cuya comitiva tomaban parte todas las cofradías de la ciudad con sus «cabezas». Aún más sucinto fue el plazo, de tan sólo tres meses, concedido a Miguel Ginesta en 1598 para ensamblar el retablo de Santa Margarita de la parroquia de la Magdalena de Tarazona —doc. n° 21—.

Las cláusulas de cautela y económicas tales como fianzas, precio convenido y plazos de abono del mismo o avenencias sobre el pago de los derechos de aduana cuando el lugar de realización y el de destino

se situaban en reinos distintos —no se olvide que nuestro *hinterland* comprende territorios en Aragón, Navarra y Castilla—, como refleja la capitulación del retablo del Rosario de la catedral de Tarazona —doc. n.º 18—, suelen completar los condicionados.

Como garantía del cumplimiento de lo pactado, en especial de los aspectos técnicos del trabajo y la calidad de su ejecución, muchas capitulaciones prevén la posibilidad de que las obras sean sometidas a visura o revisión por uno o, con más frecuencia, dos expertos puestos por las partes.³⁸ No hay duda de que en algunas oportunidades los resultados no se correspondían con las aspiraciones y deseos de los comitentes, que podían recurrir a esta fórmula para reclamar la observancia estricta de lo firmado, y entendemos que era justamente en tales casos cuando el dictamen de los peritos era depositado ante un notario para ser elevado a escritura pública.

La redacción de una visura conllevaba el acatamiento de su contenido por el artista, obligado a introducir los cambios enumerados en ella, que si bien en ocasiones eran puntuales otras veces podían tener un alcance considerable. Así, el reconocimiento efectuado en 1606 por Mateo Sanz de Tudelilla (doc. 1592-1640, †1656) y Domingo Pérez del retablo titular de San Juan Bautista de Cortes de Navarra —doc. n.º 35— incluye una larga lista de rectificaciones, en especial en el tabernáculo —no conservado—, muchas de las cuales aluden al correcto ensamblaje de las piezas de la máquina, pero que no parece fueran demasiado onerosas ya que los peritos las estimaron en 16 ducados, de modo que si Francisco Coco no las acometía los primicieros podían resarcirse detrayendo esa cantidad de las sumas pendientes de pago al maestro de la obra.

Sin embargo, la visura que llevaron a cabo en ese mismo año de 1606 Francisco Coco y Mateo Sanz en compañía del pintor Francisco Metelín *el Joven* (act. 1573-1614, †1614), que ejerció como tercer experto, del busto de Santa Ana con su correspondiente peana que Juan de Berganzo y el difunto Domingo de Mezquia habían confeccionado para los cofrades del mismo título de Vera de Moncayo —doc. n.º 41— es demoledora.

³⁸ Cada parte estaba facultada para designar su perito y el coste se sufragaba, en principio, a medias. No obstante, en la práctica podían producirse situaciones de muy diversa índole.

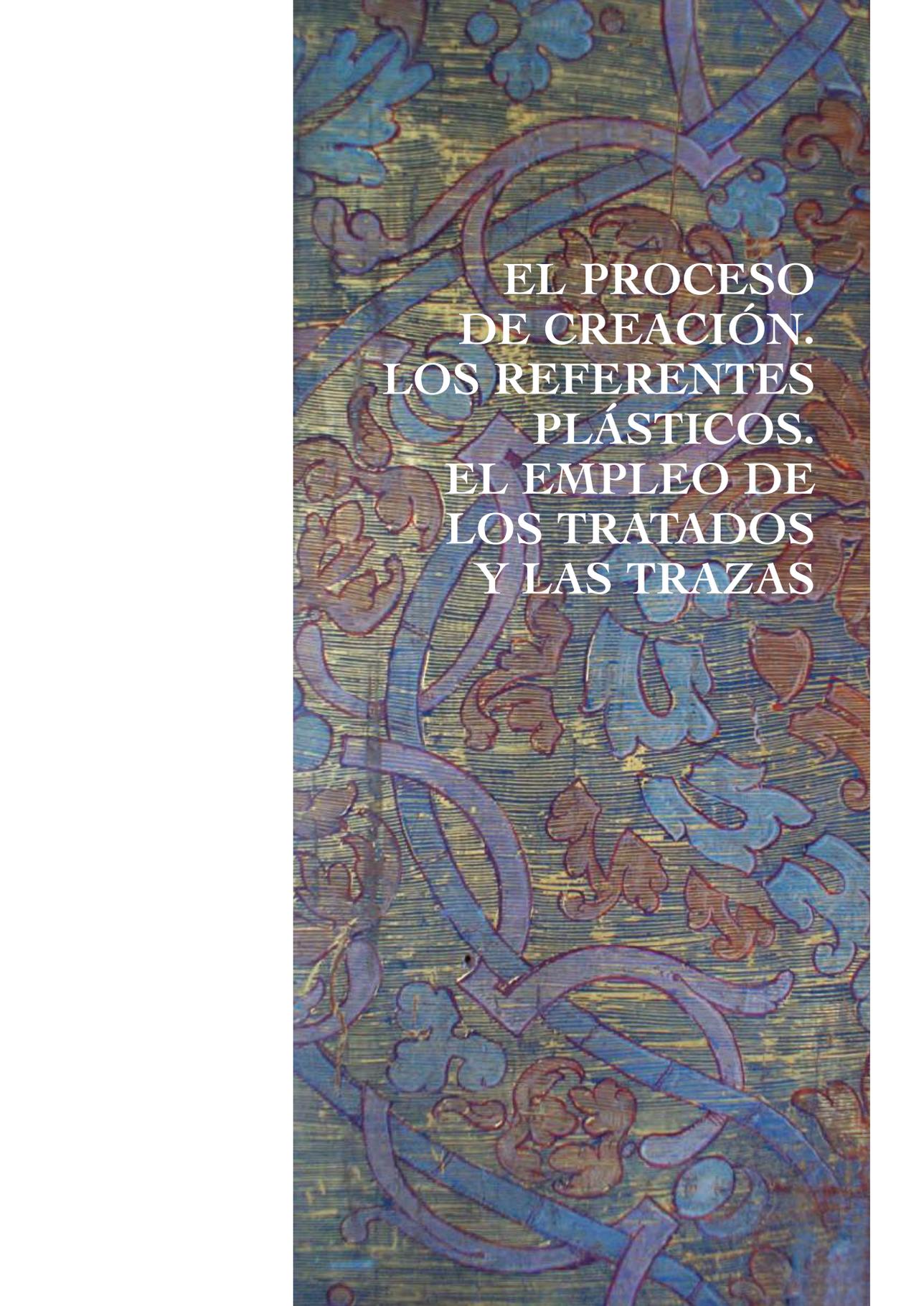
Cada maestro redactó un dictamen independiente, siendo el más sangrante el de Francisco Coco, que actuó en nombre de la cofradía y llegó a afirmar que la peana era demasiado estrecha para albergar la «cabeza» con comodidad, y que los dos cuerpos de la misma necesitaban tantos cambios que saldría más a cuenta volverlos a hacer que repararlos. Tampoco le convenció el busto procesional, aunque en este caso expresó que con la corrección de algunos elementos bastaría. Mateo Sanz, veedor designado por el autor de la obra, no se quedó atrás en su veredicto y empezó declarando que el busto «no es de rezebir por no ser conforme a dicho modelo, ni parecerle en nada». Y respecto a la peana, suscribió la opinión Coco: además de mostrar numerosos desajustes que era imprescindible rectificar, en ella no cabía la «cabeza», por lo que sus dos cuerpos debían ser reformados en profundidad.

La participación de un tercer examinador, en este caso el pintor Metelín, se justifica por las discrepancias —que, en realidad, no nos parecen tantas— entre los dos primeros. De hecho, corroboró lo expresado por sus colegas, pero consideró que el juicio de Mateo Sanz era más ajustado a la verdad, por lo que, en virtud de su posición, que le permitía decidir, impuso el cumplimiento del dictamen del último.

Las desavenencias entre los comitentes y el artista también podían sustanciarse en una «recuesta» o reclamación formulada ante un notario, en la que la parte demandante —ya se tratara de los promotores, insatisfechos con la obra; o de los artífices, que demandaban parte o la totalidad del pago de sus emolumentos— exigía una respuesta de la otra parte como vía para alcanzar un consenso amistoso que, en caso de no producirse, podía dar pie a la incoación de un pleito ante la justicia ordinaria, ejercida en primera instancia por la máxima autoridad del concejo.

Ya hemos visto varios ejemplos de ello en el tormentoso proceso de erección del retablo mayor de la parroquia de Cascante, pero contamos con otro interesante testimonio en el encargo del busto y la peana procesional de Santa Apolonia de la catedral de Tarazona a Felipe Los Clavos —doc. n.º 2— que, tras su entrega, dio lugar a un requerimiento notarial de los comitentes, la cofradía del mismo título, ante el platero Pedro Los Clavos, hermano de Felipe y su garante en la capitulación, al que éste respondió de inmediato —docs. núms. 3 y 4— sin que sepamos cómo se solventó la disputa.

Lo cierto es que, en general, las «recuestas» suelen ser menos claras que las visuras, tanto en su redacción —en ocasiones farragosa— como en su resolución, y en ese sentido son un instrumento menos útil a nuestro propósito.



EL PROCESO
DE CREACIÓN.
LOS REFERENTES
PLÁSTICOS.
EL EMPLEO DE
LOS TRATADOS
Y LAS TRAZAS

La introducción del nuevo repertorio romanista en la escultura aragonesa¹ tiene un hito fundamental en el paso de Juan de Anchieta (act. 1551-1588, †1588) por Zaragoza entre 1570 y 1571 para esculpir la imaginería del retablo de la capilla de los Arcángeles de la Seo² y el magnífico Cristo de los Artistas de la iglesia del hospital de Nuestra Señora de Gracia.³ Asimismo en su estancia en el Alto Aragón, donde hizo las partes más innovadoras del sepulcro del obispo Pedro Bager⁴ (hacia 1571) y el retablo de la capilla de la Trinidad⁵ (1573-1574) [fig. n° 32], ambos en la catedral de Jaca. Esta semilla tardaría en germinar, hasta que en los años ochenta tomara el testigo una nueva generación de artífices que extendería su acción por varios centros creadores entre los que sobresalieron Domingo Fernández de Yarza⁶ (doc. 1583-1607, †1607), en Zaragoza; Pedro Martínez *el Viejo*⁷ (doc. 1579-1609), en Calatayud; y el equipo integrado por Nicolás de Berástegui, su hijo Juan de Berroeta y Juan de Alli, vin-

¹ Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1980; Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (I), pp. 499-537.

² José CAMÓN AZNAR, 1990, pp. 72-75; Ángel SAN VICENTE, 1963, pp. 107-110; Ángel SAN VICENTE, 1991, pp. 178-181, doc. n° 149; Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 337-339, pp. 794-795, doc. n° 75, y pp. 798-799, doc. n° 78; Jesús CRIADO MAINAR, 2004, pp. 49-71; M^a Concepción GARCÍA GAINZA, 2008, pp. 140-146.

³ Arturo ANSÓN NAVARRO, 2007, pp. 336-339; Carmen MORTE GARCÍA, 2010, pp. 244-246.

⁴ Jesús CRIADO MAINAR, 1993, p. 85; Ernesto ARCE OLIVA, 1993 (I), p. 167; Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 316-318, y p. 781, doc. n° 64; Carmen MORTE GARCÍA, 2004, pp. 39-44; y M^a Concepción GARCÍA GAINZA, 2008, pp. 146-148.

⁵ José CAMÓN AZNAR, 1990, pp. 67-71; Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 352-358, pp. 811-812, doc. n° 88, y pp. 815-816, doc. n° 91; y Carmen MORTE GARCÍA, 2002 (II), pp. 25-50.

⁶ Las últimas propuestas en torno a este escurridizo escultor en Carmen MORTE GARCÍA, 2015, pp. 425-434.

⁷ Su biografía en Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 263-276, donde se reúne la bibliografía publicada hasta ese momento sobre el artífice.



32. Santísima Trinidad. Retablo de la Trinidad. Catedral de San Pedro de Jaca.

culados al obrador navarro de Sangüesa y autores de la sillería coral (1577, 1585-1591) de la catedral, en Huesca.⁸

⁸ Isabel ROMANOS CÓLERA, 2004, pp. 145-340, con bibliografía anterior.

La empresa se inició en 1577 y un año después estaban terminadas las sillas de muestra, pero las tareas debieron quedar suspendidas hasta 1585. Dos años más tarde se firmó un contrato para su prosecución con Nicolás de Berástegui, pero éste falleció en 1588, de forma que las asumió hasta su conclusión en 1591 su hijo Juan de Berroeta con la ayuda de Juan de Alli.



33. Salutación angélica. Retablo de la Anunciación. Colegiata de los Sagrados Corporales de Daroca.

La asimilación del nuevo lenguaje fundado en el repertorio arquitectónico de Jacopo Barozzi da Vignola y las creaciones figurativas de Miguel Ángel Buonarroti, que había introducido en España Gaspar Becerra (doc. 1542-1569, †1569) en el retablo mayor (1558-1563) de la catedral de Astorga⁹ fue, en efecto, más lenta aquí que

⁹ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, 1969, p. 352; Carmen FRACCHIA, 1997-1998, pp. 133-151; Mercedes SERRANO MARQUÉS, 1999, pp. 213-217. El estudio más com-

en territorios próximos como La Rioja o Navarra. Su definitiva eclosión tuvo que esperar a la irrupción de Juan Miguel Orliens¹⁰ (doc. 1585, 1595-1641, †1641) [fig. n.º 33], formado en Zaragoza junto a Juan Rigalte (doc. 1559-1603, †1603) entre 1585 y 1589,¹¹ y cuya pista perdemos después hasta que en 1594 reaparezca en Huesca, su ciudad natal, para hacer varios trabajos de acento innovador antes de afincarse en Zaragoza entre 1598 y 1623, momento de su marcha a Valencia, donde en 1625 contrató el retablo mayor de la parroquia de San Juan del Mercado.¹²

En este contexto, Tarazona jugó un papel que puede calificarse de menor. Como hemos apuntado en el primer capítulo de nuestro estudio, tras la muerte de Bernal del Fuego en 1585 la ciudad se quedó sin talleres escultóricos durante unos años, convirtiéndose en un lugar de paso y residencia temporal para profesionales procedentes de otros focos al menos hasta que con la llegada de Francisco Coco (doc. 1599-1617, †1617) a finales de 1599 diera comienzo una etapa de cierto interés, en la que la realidad local se enriqueció con las aportaciones de un grupo de profesionales entre los que sobresale Juan Bazcardo (doc. 1605-1653, †1653), que vivió en esta sede episcopal entre los años 1605 y 1607. Esta situación algo más propicia iba a durar al menos una década y, en cierto modo, encontró su prolongación en el asentamiento entre 1615 y 1630 del ensamblador bilbilitano Jerónimo Estaragán (act. 1611-1644).

El panorama de la escultura romanista turiasonense es poco homogéneo y se construye a partir de episodios de muy diversa índole, con encargos de empaque efectuados lejos de la ciudad —retablos de la cofradía del Rosario (1595-1598) [fig. n.º 71] y titular (hacia 1605-1610) [fig. n.º 115] de la catedral; retablo de Nuestra Señora de los Ángeles (hacia 1606-1611) de Añón de Moncayo [fig. n.º 123]— y la contribución de artistas que no habitaban aquí o que lo hicieron durante periodos bastante breves —retablo del Rosario (1588-1590)

pleto, realizado con motivo de la restauración del retablo, corresponde a Manuel ARIAS MARTÍNEZ y Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA 2001, pp. 11-162.

¹⁰ Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1980; Ernesto ARCE OLIVA, 1993 (II), pp. 261-265.

¹¹ Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (I), pp. 515-518, y pp. 534-535, doc. n.º 4.

¹² La más completa recopilación de datos sobre este escultor, en especial sobre su etapa valenciana, en Luis ARCINIEGA GARCÍA, 2001, vol. II, pp. 278-301.

de Vera de Moncayo [fig. n° 1]—. A todo ello hay que añadir la producción estrictamente local, de tono más humilde pero salpicada de obras no exentas de atractivo —retablo de Nuestra Señora de los Reyes (hacia 1605-1607) de Calcena [fig. n° 107]— para completar un mosaico ciertamente irregular.

Como consecuencia, creemos que hablar de modelos y referentes plásticos no tiene demasiado sentido. La falta de directrices creativas es evidente y las realizaciones en clave romanista de Tarazona y su comarca acusan influencias muy diversas. En primer lugar, la de Juan de Anchieta merced a sus dos grandes discípulos, Ambrosio Bengoechea (1581-1623, †1625) y Pedro González de San Pedro (1580-1608, †1608), plasmada en el retablo de San Clemente y Santa Lucía (hacia 1595-1596) de la catedral [fig. n° 64] y los restos del sagrario [figs. 4 a y 4 b] de este mismo templo. Por otra parte, la de los obradores zaragozanos, deudores durante mucho tiempo de la tradición serliana y que ilustra bien el retablo de Juan de Bescós (doc. 1576-1610) para la cofradía del Rosario de la Seo turiasonense [fig. n° 71]. Asimismo, la de la gran creatividad de los talleres de Calatayud, en los que la colaboración entre Jaime Viñola (doc. 1590-1634, †1634) y Pedro Martínez (doc. 1579-1609) propició soluciones muy refinadas en lo arquitectónico y de gran equilibrio formal en lo escultórico, representada por el tantas veces mencionado retablo mayor del primer templo de la sede [fig. n° 115]. Y, para finalizar, incluso puede hablarse de la recepción, siquiera puntual, de los modelos escurialenses¹⁵ en la traza del retablo de Cortes de Navarra [fig. n° 41] y, sobre todo, a través del tamiz aplicado por Juan Miguel Orlens y sus colaboradores al retablo de la Virgen de los Ángeles [fig. n° 123] de Añón de Moncayo.

No contamos con ningún inventario *post mortem* de bienes u otro tipo de documentos que ofrezcan la descripción pormenorizada de los útiles y enseres reunidos por los escultores radicados en Tarazona durante el periodo objeto de nuestro estudio, lo que nos priva de información tanto del utillaje profesional de los talleres como de los repertorios de modelos y materiales impresos —fundamental-

¹⁵ Algunas consideraciones en torno a la influencia del retablo mayor (1579-1593) de la basílica de San Lorenzo del Real del Escorial en el contexto aragonés y, muy en particular, bilbilitano en Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 64-68.

mente grabados y libros— en los que apoyaban su labor.¹⁴ La cita más próxima figura en las capitulaciones matrimoniales acordadas en 1603 entre Mateo Sanz de Tudelilla (doc. 1592-1640, †1656) y su primera mujer, Martina de Soria, en las que, entre otros bienes oportunamente descritos, el escultor aportó 1.000 sueldos en «libros, y erramientas, y bancos y madera».¹⁵ Una mención posterior, del año 1621, alude a la venta por parte del escultor de treinta imágenes de madera y un número similar de libros.¹⁶

Ignoramos qué títulos componían esta biblioteca, bien nutrida por número de volúmenes, y las razones que llevaron al escultor a desprenderse de ella,¹⁷ pero es difícil imaginar que no incluyera un ejemplar de la *Regla de las cinco ordenes de arquitectura*, la exitosa obra de Jacopo Barozzi da Vignola, ya fuera la *editio princeps* romana (1562) o, con más probabilidad, la versión española (1593), con su elenco de láminas comentadas de los órdenes clásicos y el complemento de portadas inserto en la parte final.¹⁸ El compendio de Vignola constituía un material gráfico excelente para diseñar retablos,

¹⁴ El texto más cercano en el tiempo corresponde al inventario de las casas del entallador turiasonense Martín de Ahumel (doc. 1557-1568, †1585), efectuado en 1561 a raíz de su apresamiento por el Santo Oficio y en el que se describe un complejo utillaje profesional que, además de las herramientas y bancos de trabajo, incluye un libro de Geometría «grande». En Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 746-747, doc. n.º 42.

¹⁵ A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1604-1605, ff. 284 v.-288 v., (Tarazona, 9-XI-1604).

¹⁶ Poco después de contraer segundas nupcias en Zaragoza con María Miraso. Este documento acredita la posesión de una biblioteca bien nutrida en número de ejemplares para los parámetros de la época entre los profesionales de la escultura. En Gloria de MIGUEL LOU, 2005, doc. n.º 3-4144(4728).

¹⁷ Mateo Sanz había nacido en Borja en 1573, por lo que en ese momento tenía cuarenta y ocho años, una edad todavía propicia para ejercer su oficio. Sin embargo, lo cierto es que no hemos podido documentar ningún trabajo suyo con posterioridad a 1615.

¹⁸ Respecto a la *Regola*, véase Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, 1985, pp. 208-209 [edición italiana]; Agustín BUSTAMANTE y Fernando MARÍAS, 1985, pp. 210-211 [edición española]. Una reciente y documentada reconsideración sobre los problemas que suscita la historia editorial de la obra y su difusión en España en Fernando MARÍAS, 2011, pp. 259-270.

En el ámbito del retablo resulta de interés el estudio para el territorio alavés en las primeras décadas del siglo XVII que efectúa José Javier VÉLEZ CHAURRI, 1994, pp. 289-296.

cuyo empleo pormenorizado pone de relieve el cotejo de sus láminas con las propias obras.¹⁹ En otras oportunidades las citas incluidas en la documentación presentan este tratado como una verdadera autoridad.²⁰

Contamos con algunos testimonios cercanos que vale la pena referir. Así, la capitulación firmada en 1598 por el abad fray Francisco Hurtado de Mendoza (1595-1602) con Juan de Oñate para la realización de la sillería coral del monasterio de Veruela estipula que «sobre las dichas columnas [de la sillería alta] a de aver una orden dorica bien labrada, con sus metopas y triguillifo [*sic*], repartidos conforme a Vinnola».²¹ Y, por otra parte, cuando en 1600 el turiasonense Carlos Muñoz Serrano, obispo de Barbastro entre 1596 y 1603, encargó a Pedro Martínez *el Viejo*, Juan Miguel Orliens y Pedro Aramendía (doc. 1570-1573 y 1586-1623) la conclusión del retablo mayor de su catedral dispuso en las condiciones que los capiteles corintios de los dos cuerpos de la máquina «hayan de ser de ojas arpadas conforme lo enseña Viñola, guardando su metodo».²²

Una última cuestión a considerar es la utilización de dibujos en el encargo de obras escultóricas, fundamentalmente retablos y

¹⁹ A modo de ejemplo puede citarse el uso por Jaime Viñola de las láminas del tratadista italiano en la formación de los órdenes del retablo mayor de la catedral de Tarazona. En Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2015, p. 31 y p. 33, figs. núms. 13-15.

²⁰ En el convenio rubricado en 1597 entre Pedro González de San Pedro y Domingo Bidarte —dos de los artífices del retablo de Santa María de Cascante— para la ejecución de la arquitectura de la máquina titular de la catedral de Pamplona se indica que el trabajo se haría «...conforme al arte, y bien acabado y labrado, y preceptos de Viñola». En Jesús CRIADO MAINAR, 2007 (II), pp. 155-157, doc. n° 1.

Otro ejemplo excelente lo encontramos en el condicionado del retablo mayor de la iglesia de San Gil abad de Zaragoza, que Juan Bautista Lufrío debía realizar en 1628 «conforme la traça que se le diere, la qual esta firmada de los arriba nombrados y de Raimundo Senz, y seguir aquella sin discrepar un punto de su dispusicion y ortografía, sino tan solamente en los miembros y minudencias de sus cuerpos, que aquellos aian de ser executados de la forma y como Jacobe de Viñola en su libro de Arquitectura lo tiene dispuesto». En M^a Carmen LACARRA DUCAY, 1978, p. 61; y Carmen LEÓN PACHECO, 2006, doc. n° 6-7608(8403).

²¹ Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN y José Carlos SANCHO BAS, 1997-1998, p. 18.

²² Carmen MORTE GARCÍA, 2002 (I), pp. 136-138, doc. n° 9, espec. p. 136.

peanas, pero también sagrarios;²⁵ una costumbre consolidada en el transcurso del siglo XVI²⁴ y que las fuentes que hemos manejado permiten seguir con cierto detalle. Lógicamente, son muchos más los casos mencionados en los documentos que los conservados, pero los registros notariales de Tarazona, Borja, Tudela y las poblaciones del entorno de esta ciudad navarra han preservado algunos ejemplares de interés que permiten tratar de sus diferentes modalidades y, sobre todo, reflexionar sobre aspectos relacionados con su elaboración.

La traza²⁵ recoge la respuesta gráfica del artista a la demanda formulada por los comitentes.²⁶ En la mayoría de las ocasiones, tras firmarla las partes y/o el notario quedaba en manos del profesional, como parece deducirse de lo estipulado en la capitulación de la peana de la cofradía de Santa Ana de Tarazona²⁷ —doc. n.º 5—. También

²⁵ No contamos con ejemplos de diseños para sagrarios, otra tipología que alcanzó un gran desarrollo a raíz de la celebración del Concilio de Trento (1545-1563). No obstante, las condiciones para la realización del retablo mayor (1601-1606) de la parroquia de San Juan Bautista de Cortes expresan que el tabernáculo se haría siguiendo los contenidos de una traza específica, diferente de la traza general de la obra —doc. n.º 25—; mientras que esta segunda ha llegado a nosotros la primera debe darse por perdida. Y también se alude a una traza en la capitulación del tabernáculo de la Minerva de Mallén (1615) —doc. n.º 48—.

²⁴ Una primera aproximación en el contexto aragonés en Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 58-74. Véase asimismo las precisiones apuntadas por Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2007, pp. 81-88.

²⁵ Nos servimos de este término, consagrado por el uso en las décadas finales del siglo XVI y las primeras del XVII en detrimento del más tradicional de «muestra», para aludir a los dibujos —ciertamente de diversos tipos— preparados por los artistas para trasladar al cliente la apariencia general de la obra a realizar.

Omitimos, pues, por estéril en este contexto toda referencia a la diferenciación entre «muestra» y «traza» como términos asociados a dos modalidades distintas de dibujo que, además, no resulta fácil trasladar al ámbito del retablo, de acusado carácter bidimensional. En este sentido, tenemos muchas reservas respecto a que las conclusiones de los estudios sobre el dibujo de arquitectura se puedan aplicar al pie de la letra a la retablística, que desafortunadamente ha interesado menos a los investigadores.

²⁶ Véase Lino CABEZAS GELABERT, 2008, p. 204, donde el autor señala que «...la función más importante de las trazas de retablos consiste en expresar la idea o plan general de la obra».

²⁷ «Anssimismo esta tratado quel dicho Felipe Los Clabos a de hazer la dicha peayna de tres cuerpos de alta, como en huna traça de pargamino quel dicho Felipe

podía confiarse al fedatario público, como aconteció al elevar a escritura notarial el acuerdo para erigir el retablo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de la Seo de esta misma ciudad²⁸ — doc. n.º 18 —, sin duda para reforzar la validez del diseño como documento contractual; desafortunadamente, en esta oportunidad el escribano decidió «reciclar» el precioso dibujo sobre pergamino de Juan de Bescós como cubierta de uno de sus protocolos —el del año 1596— y como quiera que éste resultó dañado por la humedad tan sólo han sobrevivido dos fragmentos del mismo, pese a todo de gran interés.

Aún hemos de considerar una tercera situación, a mitad de camino de las anteriores. La traza podía ser, en efecto, dividida verticalmente en dos mitades, permaneciendo una de ellas en poder del notario —o más raramente de los comitentes— y la otra del artista; de este modo, el dibujo mantenía toda su fuerza legal al tiempo que el escultor podía aprovecharse del mismo en la labor de ejecución material del encargo. Así, nos ha llegado la mitad del diseño elaborado para la realización de una peana procesional para la imagen de Nuestra Señora de la Huerta de Tórtoles que los cofrades requirieron al tornero darocense Jerónimo Pandos en 1616 —doc. n.º 50—; un diseño de tosca ejecución [fig. n.º 34] pero que refleja de forma eficaz la propuesta.²⁹

La minuciosa documentación que generó el encargo del retablo mayor (1604-1617) de la parroquia de San Pedro en Cátedra de Matalebreras testimonia un procedimiento similar al seguido en Tórtoles, donde se precisan aún más los detalles. En este caso los primicieros solicitaron la confección de una traza al escultor soriano Gabriel Pinedo (act. 1596-1625, †1625) con la intención de servirse de ella en la subasta. El dibujo debía reproducir con escasos cambios la disposición del retablo mayor (anterior a 1602) de la parroquia de San Pedro de Almenar, en Soria, que este mismo maestro acababa de finalizar.³⁰

Los Clabos a dado, y esta en ella dibuxada toda la hobra, y firmada de Pedro Perez, notario del numero de la ciudad de Taracona».

²⁸ «Item que dicho retablo haya de ser de pino de Ebro, seco y muy bueno, a todo provecho del dicho retablo. El qual se a de hazer conforme a la traça que esta en poder del notario, y firmada de su mano».

²⁹ Dibujo a tinta sepia sobre papel verjurado, de 31 × 10,5 cm. Los elementos arquitectónicos están realizados con ayuda de regla. No luce ninguna inscripción.

³⁰ José M^a MARTÍNEZ FRÍAS, 1983, pp. 331-332; José ARRANZ ARRANZ, 1986, p. 463, doc. n.º 103.



34. Traza para la realización de la peana de N^a S^a de la Huerta de la parroquia de Tórtoles.

El tracista recibió la nada despreciable suma de 220 reales (440 sueldos jaqueses) por dicho cometido.⁵¹

⁵¹ José ARRANZ ARRANZ, 1986, p. 464, doc. n° 105.

Un precio astronómico en el contexto en el que nos movemos. Piénsese que en 1621 se estipuló un pago de tan sólo 6 ducados (122 sueldos jaqueses) al autor de la traza que se eligiera entre las dos seleccionadas —aunque se habían presentado hasta seis— para la realización del retablo del convento de la Victoria de Cascante; véase *infra*, nota n° 42.

Como quiera que la obra fue rematada en el verano de 1604 en Miguel de Zay (doc. 1582-1609), que entonces vivía en Tudela, éste recibió la mitad de la traza. Con posterioridad Francisco Coco presentó una baja admitida por los comitentes, por lo que hemos de suponer que en ese momento recibiera la otra porción del diseño de Pinedo que, no obstante, no aparece citado en la capitulación, rubricada en septiembre de 1604 y en la que se insiste en que la máquina debía ajustarse al modelo de Almenar.⁵² La constatación de que la traza fue cortada en dos partes simétricas la aporta la carta de procuración que los regidores parroquiales emitieron en agosto de 1606 para encomendar a Coco la recuperación de la sección que todavía tenía Zay:

...para que en nombre de la dicha yglesia y colacion della podais pedir a Miguel de Cay, escultor, vecino de la ciudad de Tudela del Reyno de Nabarra, o sus herederos y sucesores, u otra qualquiere persona, la mitad de la traça que le fue dada por la dicha colacion de la yglesia del retablo que en ella se abia de hacer como persona en quien fue rematada la dicha fabrica y obra del dicho retablo. La qual dicha media traza es conforme la otra mitad que el dicho Francisco Coco tiene en su poder...⁵³

No obstante, en ese momento Miguel de Zay residía en Calatorao³⁴ (Zaragoza), por lo que nos tememos que la gestión no debió fructificar. Podemos imaginarnos este formato a partir del extraordinario dibujo que el escultor zaragozano Ramón Senz (doc. 1617-1660, †1661) preparó para la contratación en 1628 del retablo mayor de la parroquia de San Gil abad de Zaragoza [fig. n° 35], cuya arquitectura hizo el ensamblador Juan Bautista Lufrió; como en Tórtoles, una mitad de la misma quedó en custodia del notario.⁵⁵ Y también se anexó media traza a la escritura pública suscrita en 1627 con el tudelano Juan de Gurrea (doc. 1610-1644, †1644) para la concertación del retablo titular del santuario de la Virgen del Romero de Cascante.⁵⁶

⁵² Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 269-271, doc. n° 1.

⁵³ *Ibidem*, pp. 282-284, doc. n° 10.

⁵⁴ Véase lo expresado en nuestra biografía de este artífice.

⁵⁵ M^a Carmen LACARRA DUCAY, 1978, pp. 57-64 y desplegable a doble página con la traza.

⁵⁶ Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2002, p. 179, fig. de la p. 180, y p. 231, nota n° 7.



35. Trazo para la realización del retablo mayor de la parroquia de San Gil abad de Zaragoza.

En este ejemplo verdaderamente extraordinario llama la atención el recurso al sombreado diferencial llegándose, incluso, en el caso de la arquitectura a marcar unas suaves sombras arrojadas,³⁷ cuya disposición en general, al igual que sucede con las figuras, permite

³⁷ Algo que resulta muy evidente en los vanos.

considerar una posición lateral izquierda del foco iluminación, ligeramente inclinada hacia la parte superior.

Lo habitual en estas fechas era que las trazas elaboradas para la realización de retablos mostraran un alzado de la obra efectuado a pluma y regla, sobre papel o pergamino y correctamente proporcionado, con frecuencia provisto de escala o *pitipié*³⁸ pero, por lo general, sin la proyección de la planta. Hay ejemplos, no obstante, también de esta fórmula, que denota una cierta familiaridad con los fundamentos del dibujo vitruviano.³⁹ Así, la bella traza ideada en 1598 para la contratación del retablo de la cofradía del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca⁴⁰ [fig. n° 36] incorpora al pie del alzado el desarrollo de la planta de la máquina al nivel del punto de apoyo del cuerpo, diferente de las plantas del sotabanco y el banco.⁴¹

Tal y como expresa la documentación del retablo de la parroquia de la Asunción de Cascante, el artista que remataba la obra —y que no tenía que ser, en absoluto, el mismo que había preparado la traza— solía «sacar» las plantas de los distintos niveles de la misma a medida que ésta progresaba, para lo que era imprescindible que el diseño estuviera adecuadamente escalado⁴² —doc. n° 10—. Este paso, que nos

³⁸ El primer caso de traza de retablo con escala o *pitipié* mencionado en el contexto de la retabística aragonesa corresponde a la capitulación del retablo mayor del monasterio de La Oliva (Navarra), firmada en 1571 con los pintores Paulo Scheppers y Rolan Moys, afincados en Zaragoza. Este dibujo no se conserva. En José R. CASTRO, 1944, pp. 109-113, doc. I, espec. p. 111.

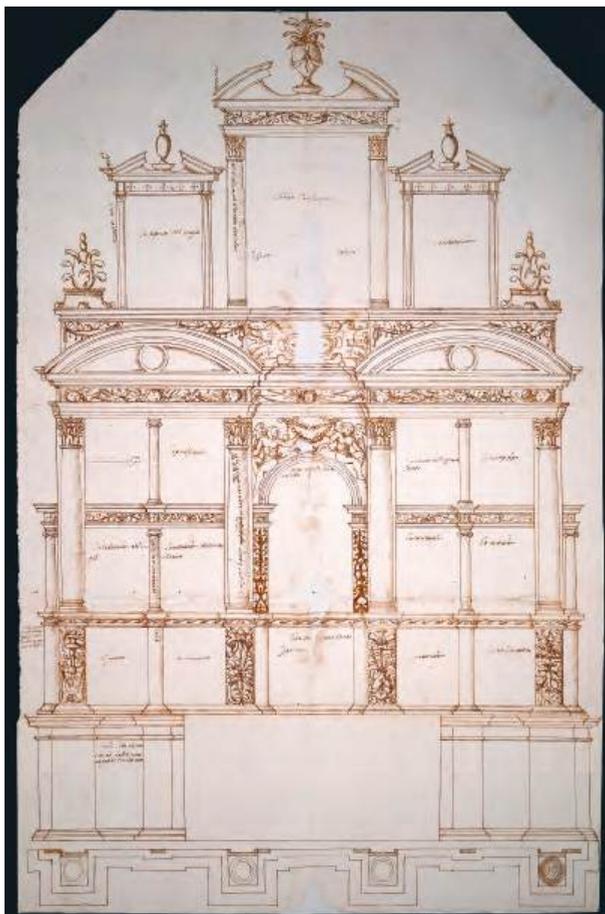
³⁹ Documentada por vez primera en el contexto aragonés en la traza que acompaña al encargo de la portada de las Casas del General de la Diputación del Reino de Aragón en Zaragoza, rubricado en 1595 con el cantero Juan de Villabona. En Ángel SAN VICENTE, 1991, pp. 505-506, con reproducción de la traza en p. 507.

⁴⁰ Federico BALAGUER y M^a José PALLARÉS, 1993, desplegable sin paginar con el diseño del retablo; y Federico BALAGUER SÁNCHEZ, 1994, p. 232 y fig. de la p. 233. La capitulación no identifica al autor de la traza, que podría ser perfectamente Juan Miguel Orliens, contratista de la obra.

Véase también M^a Celia FONTANA CALVO, 2014, pp. 117-131.

⁴¹ Otro ejemplo en todo similar es el de la traza incluida en la capitulación firmada en 1600 para la realización del retablo de la capilla real de la catedral de Pamplona con Domingo Bidarte y el pintor Juan de Landa. En José R. CASTRO, 1949, pp. 151-152 y lámina sin numerar con la reproducción de la traza.

⁴² La documentación del retablo de Matabreras —para el que, como se recordará, Gabriel Pinedo había facilitado una traza— aporta una precisión de gran interés. Cuando el adjudicatario, el ensamblador Francisco Coco, cedió el apare-



36. Trazo para la realización del retablo de N^a S^a del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca.

aproxima al mundo de las trazas y los saberes geométricos bajomedievales transmitidos al amparo de las estructuras gremiales que agrupaban a los profesionales de la cantería,⁴⁵ era fundamental, pues permitía acomodar correctamente el retablo al espacio al que estaba destinado, ya fuera plano, ochavado o con un trazado de superior complejidad:

jado de los elementos lígneos de la máquina a su colega Domingo de Luzuriaga se indicó que le facilitaría «planeado y señalado la planta y montea del dicho retablo, y cada pieza para lo que ubiere de ser, señalándole lo que en ella a de labrar...». En Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 275-277, doc. n^o 4, espec. p. 275.

⁴⁵ Una situación diferente a la indicada a propósito del retablo del Rosario de Huesca.

Otrosi digo que vuestras mercedes mandaron que Joan Ximenez y Pedro Gonzalez y yo, cada qual en el dia que por suerte le cayese sacase la planta de la traça que fue escojida, y ansi en el dia que me cupo mediante la dicha suerte suplique a vuestras mercedes mandasen a Pedro Gonzalez me la entregase para el dicho efecto, y pues dezian era suya le puesiese el pie y cuenta. Y por aberse escusado, quedo tratado que para el tienpo que el escultor biniese a juzgar las tablas le daria el pie y la raçon de la dicha traça con su planta. Y pues el dicho maeso escultor esta aqui, conbiene que el dicho Gonzalez de raçon de su dicha traça, planta, partes y medida della, y a mi me manden dar audienzia ante el dicho maestro escultor para que de raçon de lo que arriba tengo dicho azerca dello, para que el negocio se determine con la justificaçion nezesaria.

No obstante, cuando en 1578 el cabildo de la colegial de San Pedro de Soria requirió al gran escultor riojano Juan Fernández de Vallejo (1532-1601) asesoramiento para la elección de la traza que debía adoptarse en el encargo de su nuevo retablo mayor, tras aconsejar vivamente la propuesta de Pedro Ruiz de Valpuesta, que calificó de «más ardua y artificiosa» que las demás, indicó que debía ser él mismo quien sacara de ella las plantas y monteas, pues nadie mejor que él sabría interpretarlas:

Al servicio de vuestras mercedes conviene que el que la tomare se obligue a que las plantas y monteas de toda la obra las saque el dicho Pedro Ruiz Valpuesta, porque sus conceptos, atento que la traza es superficie en la profundidad del cuerpo, ninguno los podrá comprender tan bien como aquél de cuya imaginativa tuvieron principio.⁴⁴

No resultaba nada extraño que los comitentes demandaran para un mismo encargo más de una propuesta gráfica, como sabemos sucedió al ponerse en marcha en 1621 la contratación del retablo mayor de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante. En esta oportunidad los regidores reunieron seis trazas diferentes y crearon una comisión formada por el pintor Juan de Lumbier (act. 1578-1626, †1626), el escultor Juan de Biniés (doc. 1610-1626) y el «arquitecto» Francisco del Pontón para que las estudiaran al objeto de elegir la más apropiada, si bien los peritos seleccionaron, en rea-

⁴⁴ MARQUÉS DEL SALTILLO, 1948, pp. 359-360. Ya subrayó el gran interés de este texto José Javier VÉLEZ CHAURRI, 1992, p. 10.



37a (abajo) y 37b (arriba). Detalles de la traza para la realización del retablo de N^a S^a del Rosario de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

lidad, dos: la de Juan Irigoyen Macaya⁴⁵ y la del ensamblador turiasonense Jerónimo Estaragán,⁴⁶ sin que sepamos cuál fue la usada.

⁴⁵ Que podemos identificar con el Juan de Macaya, vecino de Alfaro (La Rioja), que pujó en la subasta de la caja del órgano de la parroquia de la Magdalena de Ablitas (Navarra). En A.M.Td., Sebastián de Aguirre, notario de Ablitas, 1625, n^o 175, (Ablitas, 29-XII-1625).

⁴⁶ Un primer remate otorgó el encargo al pintor turiasonense Bernardo del Bosque pero la suma de adjudicación se consideró demasiado elevada. El segundo remate lo dejó en manos del ensamblador tudelano Juan de Gurrea. En virtud de las condiciones del concurso, el adjudicatario debía pagar 6 ducados (132 suel-

Tampoco hay que descartar que en esta ocasión se combinaran elementos tomados de las dos, como había ocurrido en esta misma localidad en 1592 en el marco del concurso para la adjudicación del tantas veces mencionado retablo mayor de la parroquia de la Asunción. Recuérdese que el escultor burgalés García de Arredondo (act. 1583-1615, †1619), a quien los primicieros habían designado perito del proceso, determinó que la traza oficial uniría elementos de las de los dos escultores ganadores: la calle central seguiría la de Ambrosio Bengoechea y los «ochavos» o calles laterales la de Pedro González de San Pedro⁴⁷ —doc. n.º 11—.

La información gráfica que conservamos del retablo del Rosario (1595-1598) de la catedral de Tarazona es en varios aspectos singular. Como ya hemos indicado, el ensamblador Juan de Bescós aportó para su contratación —doc. n.º 18— un dibujo a tinta sobre pergamino muy cuidado que la oficina notarial reutilizó *a posteriori* como guarda de un protocolo que resultó dañado por la humedad, de modo que tan sólo nos han llegado dos fragmentos [figs. n.º 37 a y 37 b].⁴⁸ El primero, en acep-



38. Traza para la realización del retablo mayor de la catedral de San Pedro de Jaca.

dos jaqueses) al autor de la traza escogida. En M^a Josefa TARIFA CASTILLA, 2014, pp. 113-117, y pp. 209-211, doc. n.º 21.

⁴⁷ «Pedro González de San Pedro, [e]sculptor, residente en esta villa de Cascante, dize que ya vuestras merçedes saben como el azer de el retablo de la parrochial desta villa tienen a su cargo el y Ambrosio de Bengoechea, [e]sculptor, cuyas trazas fueron escogidas para que al tenor dellas se yziese el dicho retablo, conforme a las capitulaciones que para ello estan echas. De las quales trazas, Garcia de Arredondo, vezino de Burgos, juez que para justificallas fue traydo, escojio de la traza del sobredicho los dos ochabos y de la traza del dicho Ambrosio la calle de medio, y que conforme a esto se yziese la obra».

⁴⁸ Dibujo a tinta sepia sobre pergamino. El primer fragmento, que corresponde a la parte inferior, mide 22 × 41 cm e incluye una inscripción en el vuelto en la que

table estado de conservación, corresponde a la zona baja con la representación del sotabanco — que incluye la mesa del altar en perspectiva⁴⁹ —, el banco y el arranque del cuerpo con las basas de sus cuatro columnas, mientras que el segundo, bastante deteriorado, ilustra la zona alta del cuerpo con el tercio superior de las columnas dóricas, el entablamento presidido por su friso de triglifos y metopas, y el arranque del frontón tendido sobre la calle central. El pergamino está cortado a tijera en este punto, por lo que la zona del ático debió perderse desde antiguo.

Este dibujo de filiación serliana muestra una ejecución técnica muy depurada. Responde al trabajo de un especialista y a pesar de no estar firmado cabe identificar como su autor al propio ensamblador, de quien nos han llegado varios diseños en mejor estado⁵⁰ entre los que ahora nos interesan las dos alternativas que propuso al cabildo de la catedral de Jaca para la erección de su retablo mayor pétreo⁵¹ (1598-1603): la primera de desarrollo semicircular y pensada para adaptarse a la forma del ábside románico que quedó descartada; y la segunda, articulada en un único plano [fig. n.º 38], que es la materializada bajo su dirección.⁵²

se lee «Juan Sancho», nombre del notario que testificó el acuerdo. El segundo, que recoge la parte alta del retablo, mide 22,5 × 41 cm; en este caso el vuelto no luce ninguna anotación.

⁴⁹ Como era bastante común y puede verse en otras trazas de Juan de Bescós, como las del retablo de la catedral de Jaca que mencionamos a continuación.

Otro tanto sucede, por ejemplo, en la propuesta que fray Martín de la Haya efectuó en 1598 para organizar el trascoro de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja). En Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA, 2008, p. 125, fig. n.º 2; y Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA, 2009, p. 152, fig. n.º 2.

⁵⁰ El más tardío de todos, de 1610, correspondiente al sepulcro de Blasco de Les, destinado a la iglesia de la Trinidad de Canfranc; en Manuel GÓMEZ DE VALENZUELA, 1998, pp. 167-170, doc. n.º 90, con reproducción de la traza en la p. 169.

Sobre esta fundación véase Felipe GARCÍA DUEÑAS, 1997, pp. 97-114.

⁵¹ La capitulación de la obra y un primer estudio de los restos del retablo en M^a Isabel OLIVÁN JARQUE, 1986, pp. 7-27. Una exhaustiva revisión, con numerosos datos sobre el proceso de los trabajos, en Manuel GÓMEZ DE VALENZUELA, 2013, pp. 378-382. El retablo se desmontó a raíz de la reconstrucción de la capilla mayor a partir de 1790.

⁵² Reproducidas por vez primera, en blanco y negro, por M^a Isabel OLIVÁN JARQUE, 1986, p. 10, fig. n.º 1, y p. 11, fig. n.º 2 y de nuevo en M^a Isabel OLIVÁN JARQUE, 1993, pp. 300-303. Asimismo, ya en color, en Ana ARMILLAS y Sergio CASTILLO (coords.), 2004, s. p., núms. 5 y 6 del catálogo.

Cuando años después, en 1615, Gil Ximénez Maza⁵³ (doc. 1598-1649, †1649) contrató la pintura de las tablas y las labores de policromía, pergeñó un nuevo dibujo del retablo⁵⁴ [fig. n.º 39], a lápiz y de una precisión muy inferior al de Bescós, con la distribución de los pasajes de la vida de la Virgen que debía ilustrar. Coincide con variaciones significativas con la traza de 1595 y también con la disposición actual;⁵⁵ no obstante, el pintor sometió el ático a una anómala —y errónea— reducción de escala⁵⁶ y lo coronó con un frontón avolutado de raíz vignelesca cuando, en realidad, presenta los laterales rectos.⁵⁷ Dado que los cofrades le pidieron que rompiera el frontón que remataba el compartimento central del cuerpo, en el dorso del diseño añadió un detalle a vuelapluma del mismo junto a un bosquejo del ático⁵⁸ [fig. n.º 40].

Para la realización del retablo titular de la parroquia de San Juan Bautista de Cortes de Navarra —docs. núms. 25 y 26— los primicieros usaron una traza sobre papel de gran formato con un alzado de la máquina⁵⁹ [fig. n.º 41]. Es una propuesta de esmerada factura

⁵³ A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1615, ff. 322-323 v., (Tarazona, 8-XI-1615).

⁵⁴ Dibujo a tinta sepia sobre papel, 43 × 30 cm.

En muchas zonas se advierten las marcas a lápiz trazadas para realizar el dibujo definitivo. En los compartimentos se incluyen inscripciones con la información sobre la iconografía a representar que en algunos casos se modificó —sotabanco, los tres compartimentos de la predela y los compartimentos bajos de las calles laterales del cuerpo— mediante la superposición de papelitos encolados con la nueva iconografía.

⁵⁵ En el estudio del retablo referiremos los cambios introducidos a raíz de su instalación en la capilla del Seminario Diocesano de la Inmaculada Concepción.

⁵⁶ En realidad, el ático iguala en anchura al cuerpo, tal y como prescribía la capitulación y se atisba en la traza de Juan de Bescós.

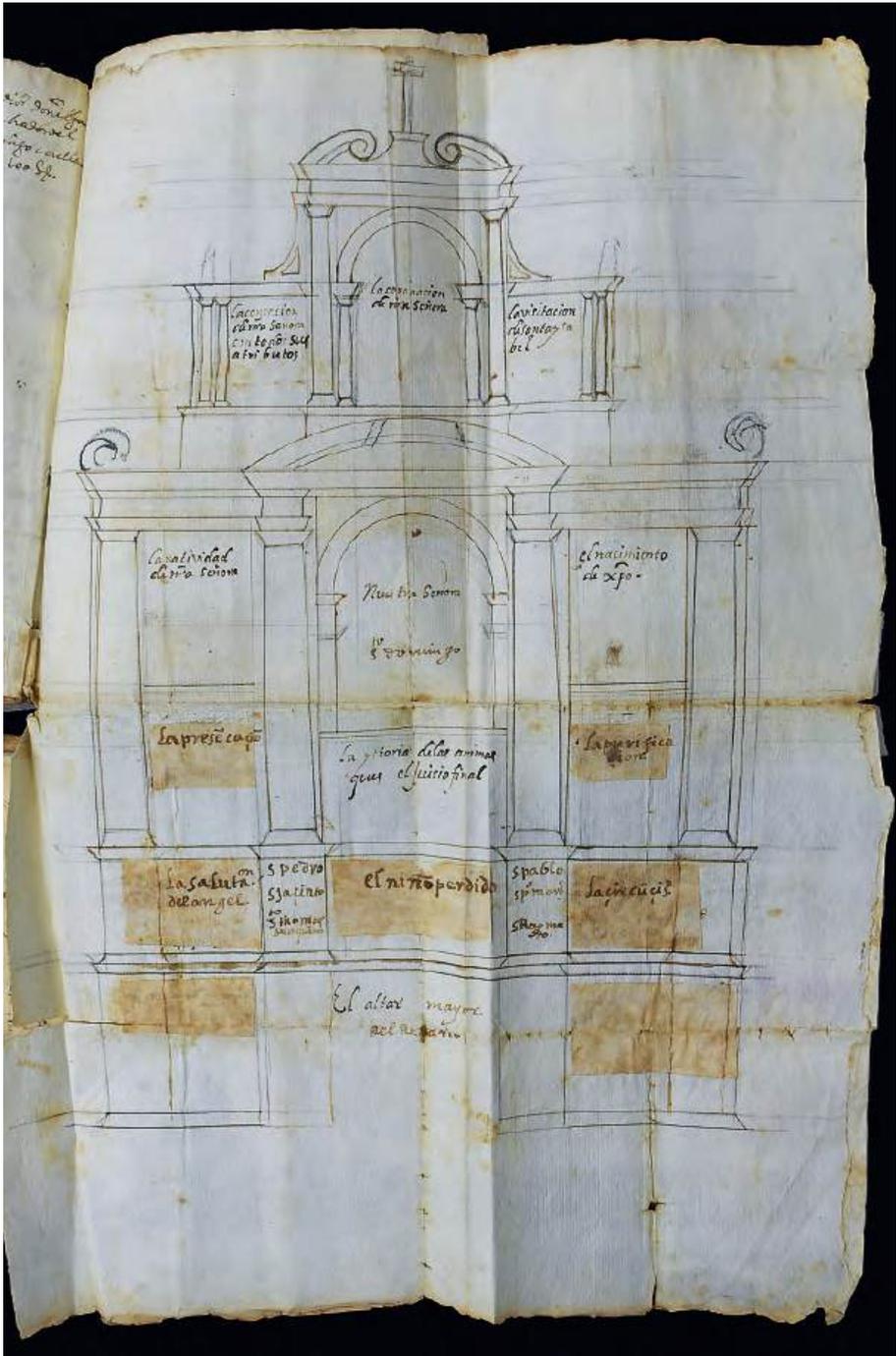
⁵⁷ Marcando un ritmo que se repetirá en su segundo proyecto para el retablo de la catedral de San Pedro de Jaca [fig. n.º 38].

⁵⁸ Dibujo a lápiz realizado en la mitad del vuelto del folio usado para trazar el retablo, de modo que la parte afectada por este segundo dibujo mide, en realidad, 28,5 × 21,5 cm.

Incorpora en el lateral derecho la foliación a tinta (325) del protocolo notarial.

⁵⁹ Dibujo a tinta sobre papel, 55,4 × 36 cm.

Inscripción en el vuelto: «La traça retro escripta fue admitida por los re[c]tor, alcalde y jurados de la villa de Cortes para hazer el retablo de la villa de Cortes, por Francisco Coco, ensamblador, a quien se a retrancado aquel, y conforme a ella se a de hazer el dicho retablo y para que conste dello lo firmaron en Cortes a treynta de



39. Anverso del dibujo de alzado en el que se precisan las escenas que deben pintarse en el retablo de N^a S^a del Rosario de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

que demuestra un perfecto dominio de las técnicas de dibujo ortogonal y un correcto manejo de los órdenes clásicos, que organiza en una superposición de jónico para el primer cuerpo —en torno al tabernáculo—, corintio para el piso noble y pilastras con ancones rectos para el compartimento central del ático. No obstante, tanto en el piso noble como en el ático el entablamento queda reducido al último de sus miembros, la cornisa, para conceder más espacio a los tableros de pintura; un recurso de ascendente miguelangeslesco que para estas fechas era común en los retablos romanistas.⁶⁰



40. Frontón en el reverso del dibujo de alzado con las escenas a representar en el retablo de N^a S^a del Rosario de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

Es posible que el autor del diseño estuviera familiarizado con el nuevo retablo mayor (1597-1599) de la catedral de Pamplona⁶¹ [fig. n^o 43], pues algunas de las propuestas remiten a ese modelo, en particular la organización de la zona del tabernáculo, coronada mediante un amplio frontón triangular muy similar al que luce el ático. Está escalado en la base y en el lateral izquierdo con marcas de pies muy parecidas a las que Juan de Lumbier puso en la traza del retablo de San Bartolomé de Borja [fig. n^o 44], ajustado unos meses antes.⁶²

deziembre del año de mil y seysçientos y uno. El licenciado Luis Ximenez, rector de Cortes de Navarra. Juan de Miranda, alcalde. Pedro Lopez de Munarriz. Juan de Rada. Juan de Laonsa. Juan de Lumbieras» [fig. n^o 42].

⁶⁰ Como en el retablo de San Clemente y Santa Lucía de la catedral de Tarazona o en el titular de la Asunción de Cascante, entre otros.

⁶¹ O, al menos, con su proyecto. Recuérdesse que Pedro González encargó su mazonería a Domingo Vidarte en Cascante en 1597; en Jesús CRIADO MAINAR, 2007 (II), pp. 145-160.

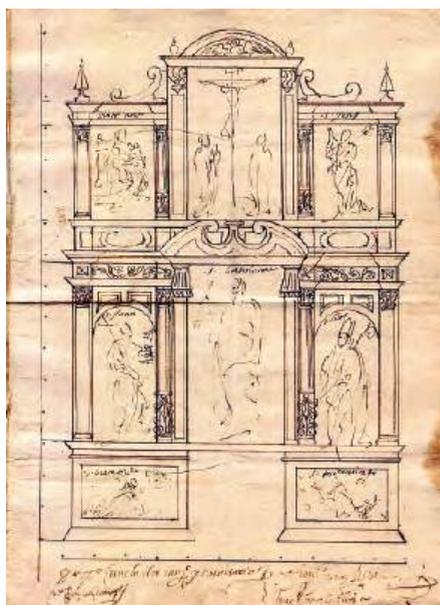
⁶² Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, 2008, pp. 82-83, doc. n^o 7 [capitulación], y p. 45, fig. n^o 13 [traza].



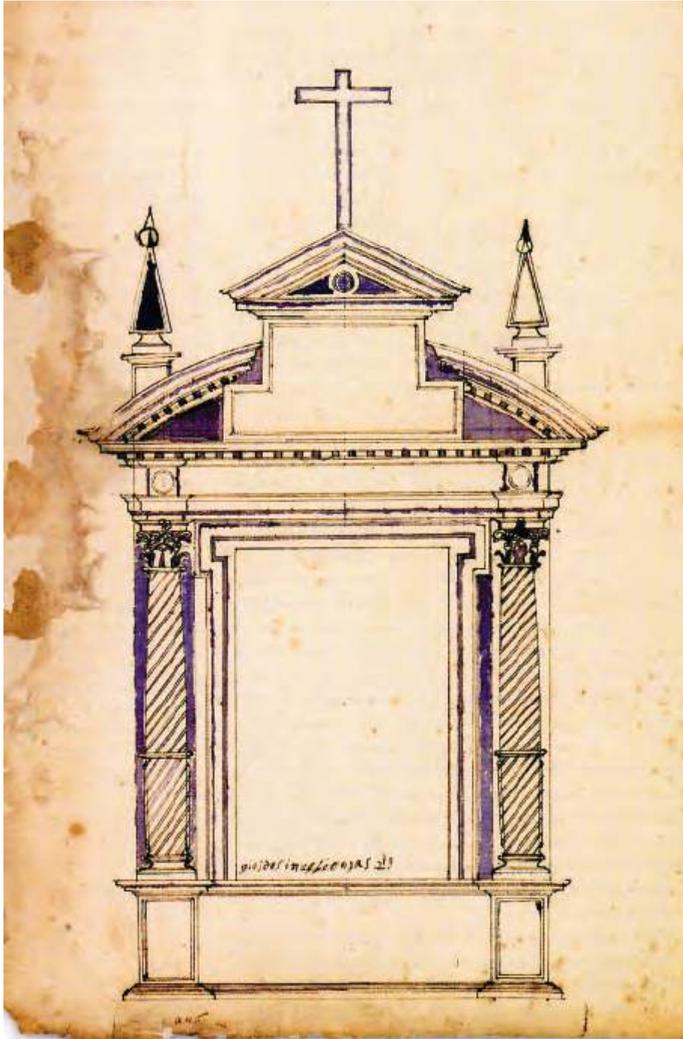
41 y 42. Trazas para la realización del retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cortes de Navarra. Inscripción anotada en el reverso de la traza.



43. Antiguo retablo mayor de la catedral de Pamplona. Parroquia de San Miguel de Pamplona.



44. Traza para la realización del retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé de Borja.



45. Traza para la realización de los retablos colaterales de San Ignacio de Antioquía y San Ildefonso de la iglesia abacial de N^{ra} S^{ra} de Fitero.

Las trazas incorporadas al acta notarial con la que Juan de Berganzo (doc. 1601-1625, †1625) liquidó en el año 1611 el pago de las mazonerías de los retablos colaterales⁶³ y el de Nuestra Señora de la Barda de la iglesia cisterciense de Fitero — doc. n^o 47 — ilustran, una vez más, sus alzados si bien en esta oportunidad carecen de escala

⁶³ Serafín OLCOZ YANGUAS, 2007, pp. 146-147 [retablo de San Ignacio de Antioquía] y pp. 148-149 [retablo de San Ildefonso].

gráfica. Ninguno contiene datos explícitos de autoría, que pensamos puede otorgarse al propio ensamblador, si bien lo cierto es que no nos han llegado otros diseños suyos que permitan corroborarlo de modo fidedigno.

El dibujo sobre papel que debía guiar la realización de los colaterales de San Ignacio de Antioquía y San Ildefonso⁶⁴ [fig. n.º 45] es de cuidada concepción,⁶⁵ ejecutado a regla y con aguadas que ayudan a destacar la membratura arquitectónica. Aunque se trasladó de modo bastante fiel, las columnas corintias entorchadas y anilladas cedieron finalmente su puesto a pilastras toscanas estriadas, más acordes con el retablo mayor del templo, y el ático redujo sus dimensiones por lo que resulta poco proporcionado. La falta de *pitipié* se remedia con una indicación escrita, situada en la base del compartimento central, que reza: «pies dos i nueve onzas. 2'9».

La propuesta gráfica para el desaparecido retablo de Nuestra Señora de la Barda⁶⁶ [fig. n.º 46], concebido para albergar la imagen titular medieval del cenobio, que había quedado desplazada a raíz de la erección del nuevo retablo mayor, es un dibujo algo más sencillo de una máquina con banco y cuerpo de orden jónico distribuidos en tres calles más ático de un solo compartimento articulado mediante pilastras con ancones curvos⁶⁷ y rematado en frontón asimismo curvo.⁶⁸



46. Traza para la realización del retablo de N.ª S.ª de la Barda de la iglesia abacial de N.ª S.ª de Fitero.

⁶⁴ Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2007 (I), pp. 248-249.

⁶⁵ Dibujo a tinta sobre papel, 42,2 × 24,7 cm.

⁶⁶ Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2007 (II), pp. 254-255.

⁶⁷ Que la documentación denomina en alguna oportunidad «pilastras ganchudas».

⁶⁸ Dibujo a tinta sobre papel, 42,7 × 29 cm. El dibujo ha perdido una sección vertical en la parte izquierda que afecta a la columna exterior del lado del evangelio.

Como el anterior, carece de escala pero, además, no recibió aguadas, de manera que solo muestra su articulación, de corte clasicista y en la que apenas advertimos recursos propios del repertorio romanista.

Los diseños para retablos, aún los de naturaleza escultórica, eran propuestas bidimensionales en las que prevalecía el alzado⁶⁹ — como decía Juan Fernández de Vallejo, no eran sino «superficie en la profundidad del cuerpo» — y de forma subsidiara también la planta, que incluso podía — y se solía — desarrollar *a posteriori*. Sin embargo, los proyectos gráficos para guiar la contratación y ensamblaje de las peanas procesionales revestían una mayor complejidad, pues al tratarse de estructuras tridimensionales para su descripción no bastaba, en principio, con aportar un alzado. En este supuesto los conocimientos de perspectiva del tracista — en nuestro ámbito, en general, casi siempre deficientes — jugaban un rol determinante.

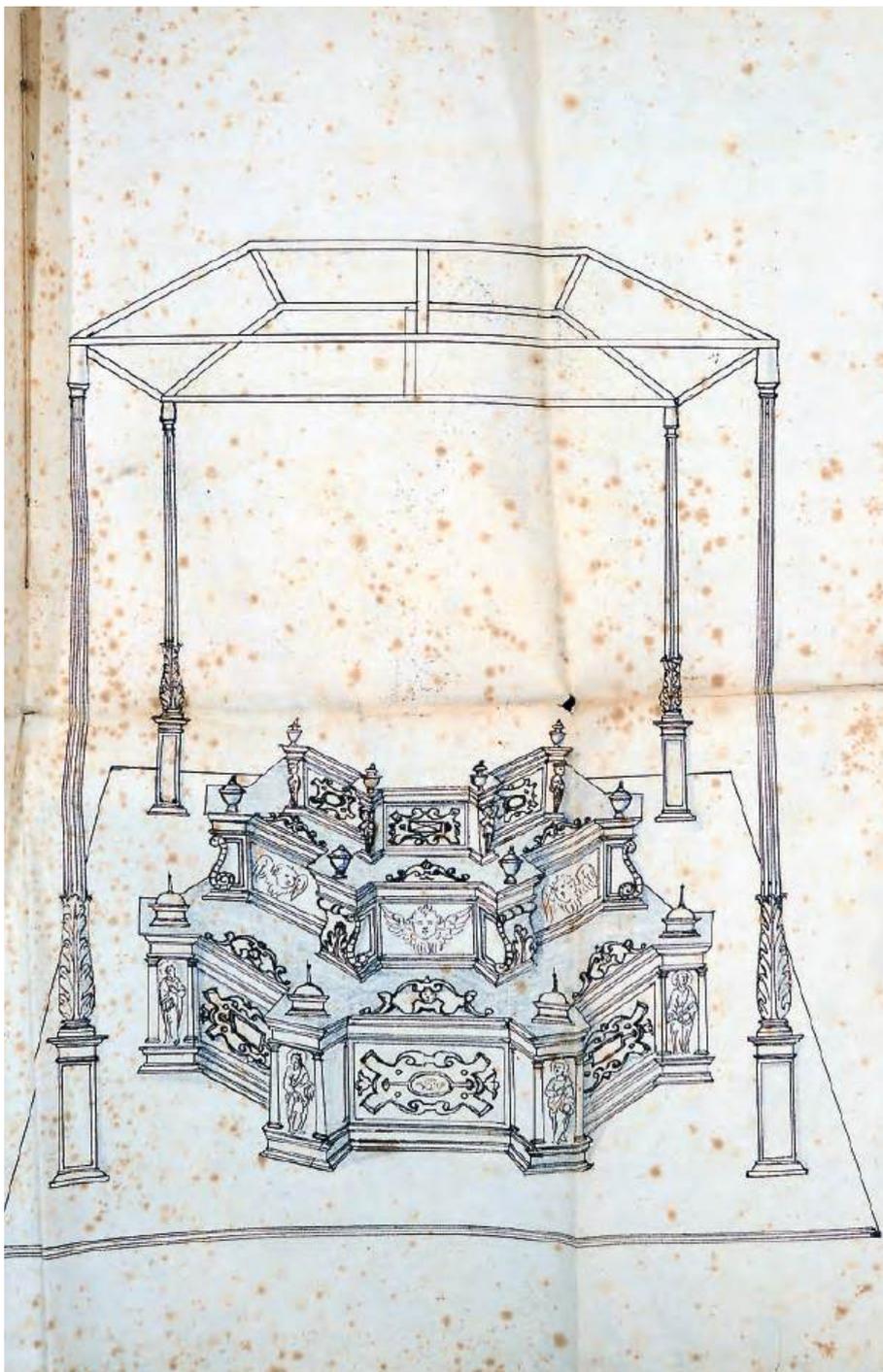
Solía apostarse entonces por la confección de una vista en perspectiva, más o menos rigurosa, como puede comprobarse en el pulcro — aunque incorrecto — diseño que el ensamblador zaragozano Juan de Ribera (doc. 1589-1594, †1594) hizo para la contratación en 1593 de una peana para el colegio de las Vírgenes de la capital aragonesa⁷⁰ [fig. n° 47], en el que podemos contemplar el tablero que sirve de base al conjunto, los tres cuerpos o gradas de la peana y las cuatro columnas que reciben el dosel con su caparazón.⁷¹ Los elementos que definen la estructura arquitectónica — el tablero que constituye la base y el dosel — fugan hacia un eje dispuesto en el centro, pero

⁶⁹ El empleo de este tipo de diseño ortogonal en el contexto hispánico conoció un impulso decisivo con la publicación en 1589 del «Octavo diseño» [fig. n° 125] inserto en el *Sumario* de San Lorenzo el Real del Escorial, en el que Juan de Herrera incluyó la *ortographia* o alzado del nuevo retablo de la basílica aún antes de su conclusión. En Elena de SANTIAGO PÁEZ, 1985, pp. 230-252, espec. pp. 246-249 [octavo diseño].

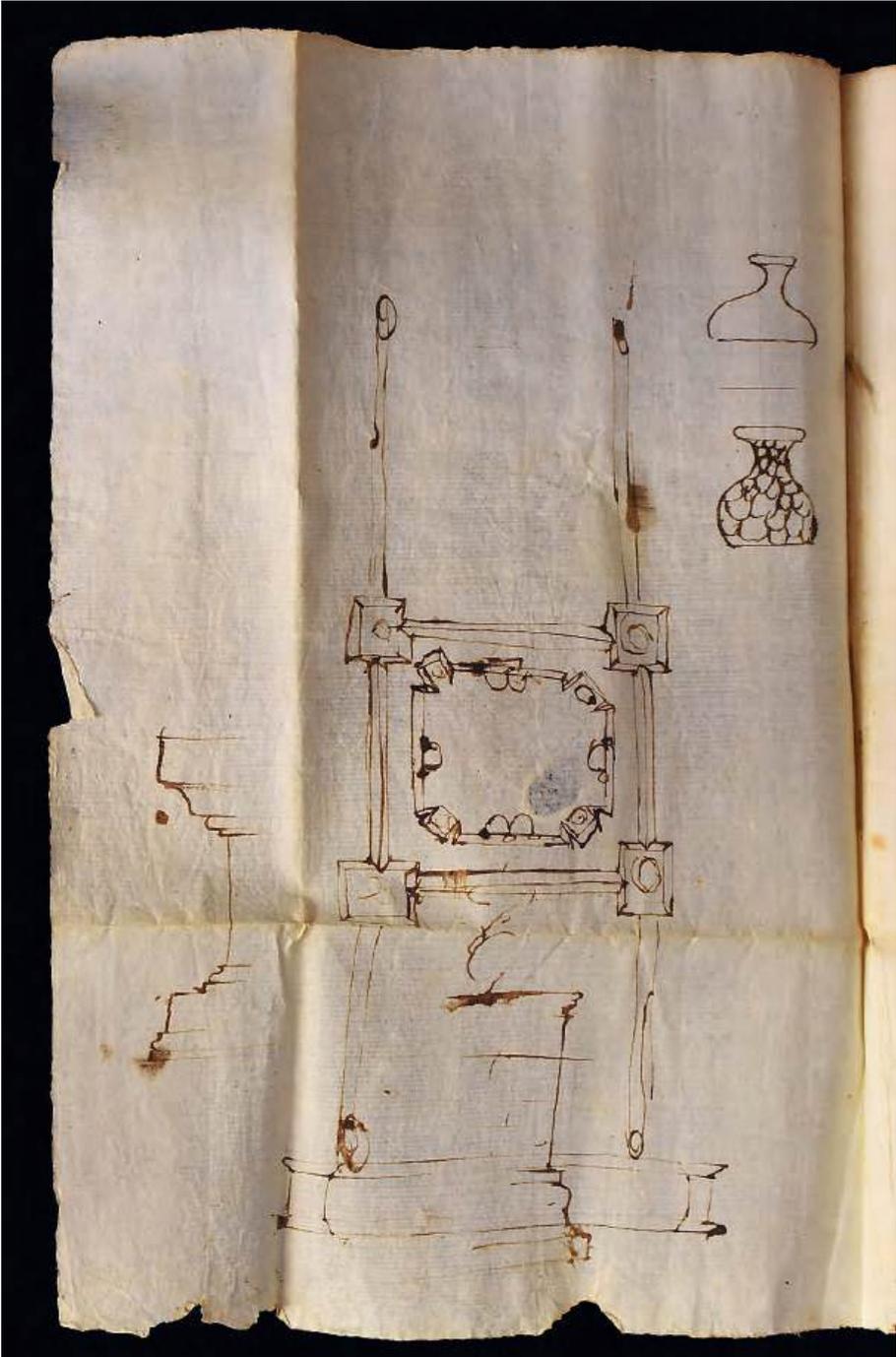
Sin embargo, otros artistas de formación italiana, como Gaspar Becerra, no tuvieron problema en servirse de la perspectiva para facilitar la comprensión volumétrica de sus trazas, como puede verse en su extraordinario diseño (1563) para el retablo de las Descalzas Reales de Madrid. En Agustín BUSTAMANTE GARCÍA y Fernando MARÍAS FRANCO, 1991, pp. 5-6; y Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, 2015, p. 115, p. 116, fig. n° 2, y pp. 117-119.

⁷⁰ Ángel SAN VICENTE, 1991, p. 493, doc. n° 408, con reproducción de la traza.

⁷¹ Puede consultarse un estudio descriptivo de los elementos que forman una peana procesional del último tercio del siglo XVI, realizado a partir de las indicaciones terminológicas que proporcionan las capitulaciones de las obras, en Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (III), pp. 129-133.



47. Traza para la realización de una peana para el Colegio de las Vírgenes de Zaragoza.



48. Dibujo a mano alzada con la planta y algunos perfiles de una peana para la cofradía de San Roque de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

no hacia un punto de convergencia común situado en una línea de horizonte, conforme a los dictados de la perspectiva lineal renacentista. No hay duda de que el resultado es eficaz, pues proporciona al cliente una visión clara y nítida del aspecto final del dispositivo, pero carece de la deseable coherencia gráfica.

La traza de Juan de Ribera es, en cierto modo, una versión perfeccionada de la que se insertó en la capitulación que los religiosos del convento de San Francisco de Jaca habían pactado en 1575 con el pintor Nicolás Xalón para hacer un busto procesional de la Inmaculada Concepción y su correspondiente dispositivo procesional en la que, más allá de la minuciosa plasmación del tablero, las tres gradas con todos sus ornamentos y la «cabeza», llama la atención la disparatada —por absolutamente imposible— forma de representar el dosel y las columnas que lo reciben.⁷²

Para la escultura romanista de Tarazona y su zona de influencia contamos con dos juegos de dibujos de otras tantas peanas de indudable atractivo desde un punto de vista gráfico, a los que aún hay que sumar la media traza anexa a la capitulación de la peana de Nuestra Señora de la Huerta de Tórtoles —doc. n° 50— [fig. n° 34] y el bosquejo que acompaña al contrato de la de la Virgen del Rosario de San Prudencio —doc. n° 32—.

El primer conjunto quedó cosido a la escritura de capitulación testificada en 1600 entre los cofrades de San Roque de Tarazona y el ensamblador Francisco Coco para la confección de su peana procesional —doc. n° 22—. Lo integran tres folios [figs. núms. 48, 49 y 50 a] cuyas pretensiones y funcionalidad rebasan con creces lo que suele ofrecer una traza propiamente dicha⁷³ y aunque ninguno de ellos está firmado no hay que descartar que su autor fuera, por defecto, el propio maestro contratante.

Iniciaremos el comentario de este juego por el segundo⁷⁴ de los folios que lo integran [fig. n° 48] —atendiendo al orden en que fueron

⁷² José Enrique PASAMAR LÁZARO, 2004-2005, pp. 45-46, y p. 47, fig. n° 4. Al parecer, es un dibujo de grandes dimensiones, pero no lo hemos podido comprobar.

⁷³ Deseo expresar mi gratitud a Carlos Jiménez Cuenca por su fundamentada e inestimable ayuda en el análisis de este grupo de dibujos.

⁷⁴ Dibujo a tinta sepia sobre papel que ocupa el vuelto de la primera mitad de un segundo folio doble, siendo la parte usada de 31,5 × 21,5 cm. No lleva ninguna inscripción.

encuadrados—. Contiene una planta a mano alzada del dispositivo, seccionada aparentemente al nivel del fuste de las columnas que reciben el dosel y en la que también se han representado las «varas» o pértigas necesarias para su transporte. En la parte interior se incluyó, asimismo en planta, la única grada que, en virtud de la capitulación, se había previsto hacer,⁷⁵ cuya complejidad evoca la que solían presentar tales elementos. Dicha grada estaría coronada por una base bulbosa que se plasmó por dos veces —con y sin decoración— en la parte superior derecha, en la que descansaría la escultura procesional de *San Roque*.

En la parte inferior del folio, en la prolongación de la planta de la peana —pero sin correspondencia gráfica con ella, pues su anchura es mayor— se ilustró un alzado tripartito que ha de corresponder al previsto para el tablero que serviría de base al conjunto. En el lado izquierdo advertimos un detalle en alzado de la molduración⁷⁶ del tablero que presenta ligeras diferencias con respecto a la solución otorgada a este elemento en el tercer folio [fig. n° 49]; además, sobre el alzado ya analizado de la zona baja se sobrepuso un segundo «perfil» con una solución diferente que debe proponer una alternativa de diseño para este elemento.

El tercer folio⁷⁷ [fig. n° 49] contiene un dibujo a mano alzada y en perspectiva del dispositivo procesional. Su ejecución denota un manejo tan solo incipiente de esta técnica de representación gráfica por cuanto las líneas de fuga no convergen adecuadamente entre ambos laterales fugados, pues cada uno tiene un punto de fuga distinto en lugar de uno común y situado en la línea de horizonte. La profundidad de los laterales se sugiere con líneas prácticamente paralelas entre sí, evocando la apariencia de una falsa perspectiva caballera.⁷⁸

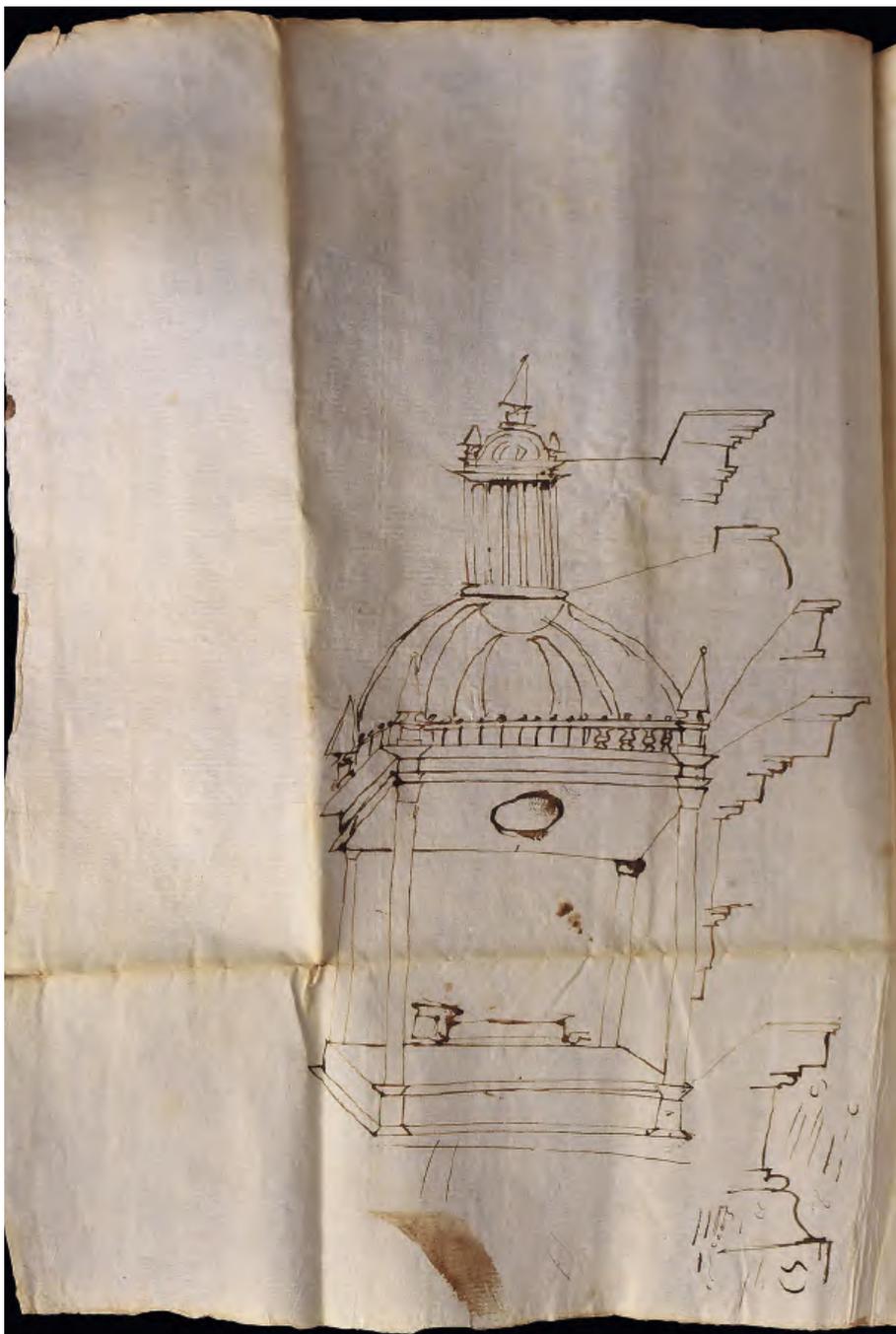
⁷⁵ Si bien lo normal era que se superpusieran dos o tres de altura decreciente, como se aprecia en la traza de la peana del Colegio de las Vírgenes [fig. n° 47].

⁷⁶ En la terminología propia de la época, un «perfil».

⁷⁷ Dibujo a tinta sepia sobre papel que ocupa el vuelto de la segunda mitad de un segundo folio doble, siendo la parte usada de 31,5 × 21,5 cm. No lleva ninguna inscripción.

⁷⁸ No se trata de una perspectiva caballera verdadera, por cuanto en esta se utiliza la proyección paralela oblicua, en la que las dimensiones del plano proyectante frontal, como las de los elementos paralelos a él, están en verdadera magnitud y sin fuga, algo que no sucede en nuestro dibujo.

En la perspectiva caballera dos de las dimensiones se proyectan en verdadera magnitud —el alto y el ancho— y la tercera —la profundidad— con dimensión



49. Dibujo en perspectiva a mano alzada con detalles de los perfiles de varias partes del mismo elaborado para guiar la realización de una peana para la cofradía de San Roque de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

En la parte derecha de este folio el dibujante ha extraído los «perfiles» correspondientes a la plataforma, el entablamento del templete, la base de su linterna y también el entablamento de esta última; se trata en todos los casos de detalles a mayor escala de la sección de las molduraciones de dichos elementos, vinculados a la vista en perspectiva de la peana mediante líneas que los localizan dentro de la misma. La incorporación de estos «perfiles» otorga al dibujo un valor operativo para su uso práctico en el taller, al tiempo que recuerda de cerca al planteamiento que subyace en la elaboración de algunas láminas del tratado de Sebastiano Serlio.

Y es que, en efecto, tanto la planta [fig. n° 48] como la vista en perspectiva [fig. n° 49], ambos a mano alzada, son, por encima de todo, dibujos de taller concebidos para la fase ejecutiva de los trabajos; de ahí que en las capitulaciones notariales no sea habitual localizar ejemplos de esta naturaleza. De hecho, lo previsible es encontrar un diseño a regla y de ejecución más cuidada, a la manera del folio que encabeza la serie⁷⁹ [fig. n° 50 a], pensado con una evidente intención modelística para que los comitentes puedan formarse una idea precisa de la pieza: un templete arquitectónico coronado con una cúpula semiesférica con linterna muy desarrollada que emulaba la desaparecida peana del busto de plata de San Prudencio de la catedral de Tarazona. En un alarde de precisión, el dibujo —en sentido estricto, la traza— reproduce las «varas» o pértigas necesarias para su transporte y las «gayatas» u horquillas para apeirlas.

En este último diseño el dibujante se sirvió de instrumentos auxiliares para el trazado de las líneas rectas y de los sectores circulares de la cúpula y su linterna, pero el resto se completó a mano alzada. Confeccionó un alzado de la peana al que a continuación confirió el aspecto de un dibujo en perspectiva para acentuar su sentido volumétrico. No obstante, como sucede en el dibujo en perspectiva a mano

real o con un coeficiente de reducción que ayuda a sugerir la sensación de profundidad. Esto permite evocar fácilmente el volumen con un alzado, trazando a partir de cada vértice líneas paralelas al eje de la profundidad (es decir, sin fuga), por lo que el plano del suelo y el plano del techo serían paralelos, a diferencia de lo que sucede en nuestro dibujo, donde suelo y techo fugan hacia una línea de horizonte sugiriendo una imagen más real, propia de la perspectiva lineal.

⁷⁹ Dibujo a tinta sepia sobre papel que ocupa el recto de la mitad de un folio doble, siendo la parte usada de 31,5 × 21,5 cm. No luce ninguna inscripción, pero en el ángulo superior derecho se ve la foliación del protocolo, que corresponde al f. 61.



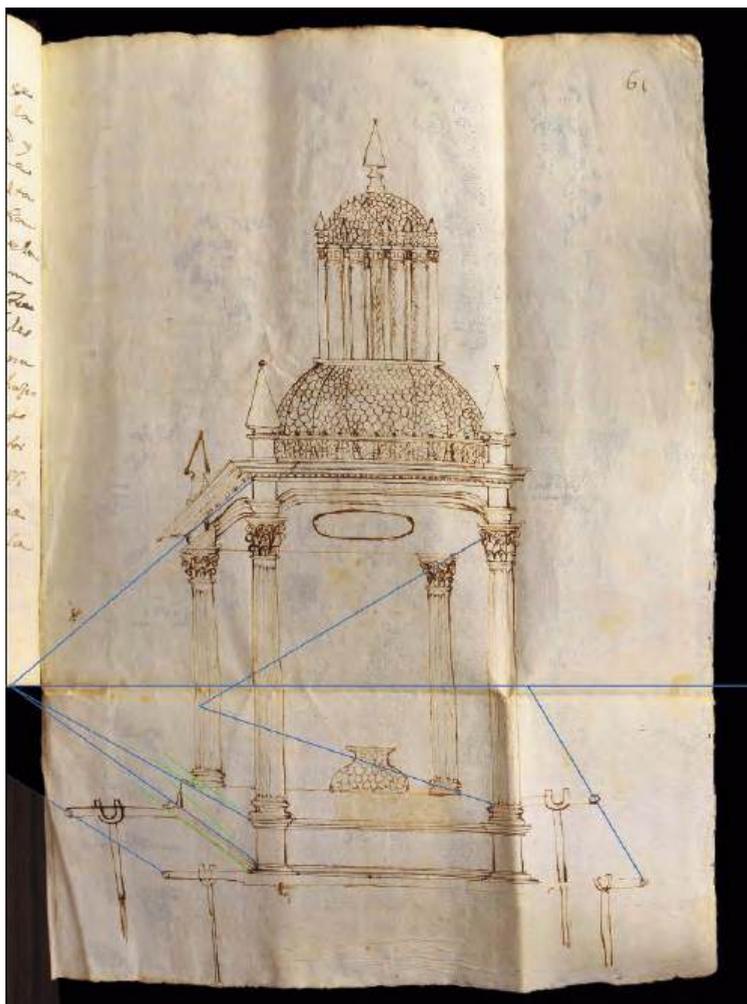
50 a. Traza para la realización de una peana para la cofradía de San Roque de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.



50 b. Traza de la peana de San Roque de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona en la que se han eliminado las partes en perspectiva.

alzada [fig. n^o 49], el autor demuestra un conocimiento limitado de las leyes de la perspectiva lineal, por cuanto, una vez más, las líneas de fuga no convergen de manera adecuada entre ambos laterales fugados, lo que da como resultado un aspecto próximo al de la perspectiva caballera, si bien tampoco se ajusta a ella.

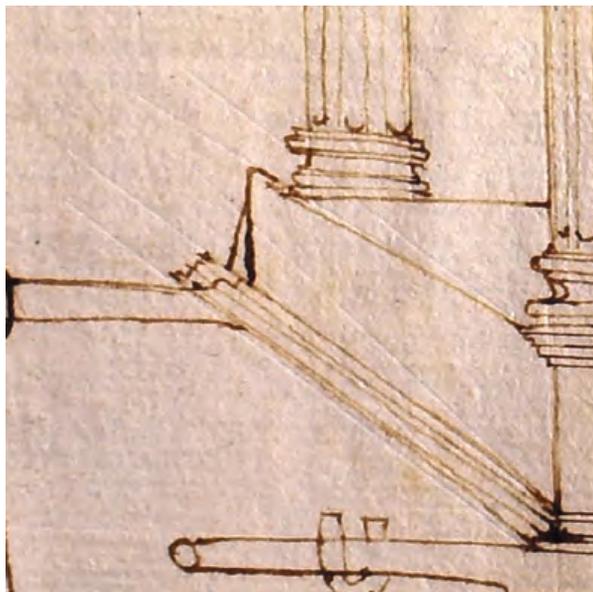
Si prestamos atención constataremos que este dibujo tiene como punto de partida la elaboración de un alzado frontal bien resuelto con el tablero, las columnas y su entablamento, así como la cúpula y su linterna, reconocible si suprimimos los elementos en perspec-



50 c. Traza para la realización de una peana para la cofradía de San Roque de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona en la que se han marcado las líneas de fuga.

tiva [fig. n^o 50 b]. Lo más probable es que, una vez completado el alzado, se introdujeran los trazos perspectivos para intentar evocar la volumetría de la peana, pero como esta segunda fase no modificó el aspecto de la cúpula y su linterna —que no aparecen fugadas— toda la parte alta carece del efecto tridimensional pretendido.⁸⁰ Las deficiencias perspectivas resultan demasiado evidentes en el trazado del

⁸⁰ De hecho, el efecto perspectivo de la cúpula y la linterna está mucho más conseguido en el dibujo a mano alzada [fig. n^o 49].



50 d. Detalle de la traza para la realización de una peana para la cofradía de San Roque de la catedral de N^o S^a de la Huerta de Tarazona con las líneas de fuga incisas y no trazadas del tablero.

lateral del entablamento del templete, con una inserción muy torpe del arquitrabe sobre el capitel de la columna de la parte trasera.

Para comprender mejor las limitaciones de este dibujo basta con sobreponer las prolongaciones de las principales líneas de fuga⁸¹ [fig. n^o 50 c]. Ello nos permite constatar la existencia de dos puntos de fuga bien diferenciados, lo que motiva la falsa sensación de perspectiva caballera a la que hemos aludido de forma reiterada cuando lo que el dibujante pretende es evocar la sensación de profundidad inherente a la perspectiva lineal, caracterizada por la definición de un único punto de convergencia. Tampoco es correcta la inserción de la base bulbosa⁸² sobre la que debía descansar la escultura de *San Roque*,

⁸¹ Que se han marcado en color azul.

Las líneas verdes de la plataforma reproducen las líneas incisas, pero no tintadas, que el dibujo presenta en esta zona [fig. n^o 50 d], que corroboran las dudas que el autor tuvo a la hora de establecer la dirección de fuga.

⁸² Obsérvese que no se ha representado la grada visible en la planta [fig. n^o 48] y citada de forma expresa en la capitulación.



51. Traza para la realización de una peana para la cofradía de Santiago de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.



52. Dibujo a lápiz negro para la realización de una imagen procesional de Santiago para la cofradía del mismo título de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

que literalmente queda «fuera» del edículo cuando debería ocupar una posición centrada en su interior.

El segundo juego de dibujos [figs. núms. 51 y 52] corresponde al encargo de la peana de la cofradía de Santiago, asimismo incardinada en la Seo de Tarazona. En esta oportunidad la capitulación se firmó con los bilbilitanos Jaime Viñola y Pedro de Jáuregui (doc. 1604-1630, †1635), aprovechando su estancia en la ciudad para asentar el retablo mayor del templo catedralicio entre agosto y septiembre de 1610.⁸³ En este caso los artífices proporcionaron un diseño a mano alzada con una proyección ortogonal del frente de la peana⁸⁴ [fig. n^o 51] en el que se han bosquejado las columnas posteriores, en un ingenuo intento de sugerir una suerte de perspectiva lineal sin correspondencia en el resto de elementos. A pesar de este tosco plan-

⁸³ Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 359-361, doc. n^o 5.

⁸⁴ Dibujo a tinta sepia sobre papel verjurado, de 31 x 21 cm. Lleva una inscripción sobrepuesta en la que se lee: «traça de la peana de la cabeça del S.^r S.^tiago».

teamiento, el dibujo es bastante preciso en los detalles, todos acordes con la descripción pormenorizada en el texto y que incluso incorpora algunas figuras para evocar con más exactitud el aspecto final que debía alcanzar el conjunto.

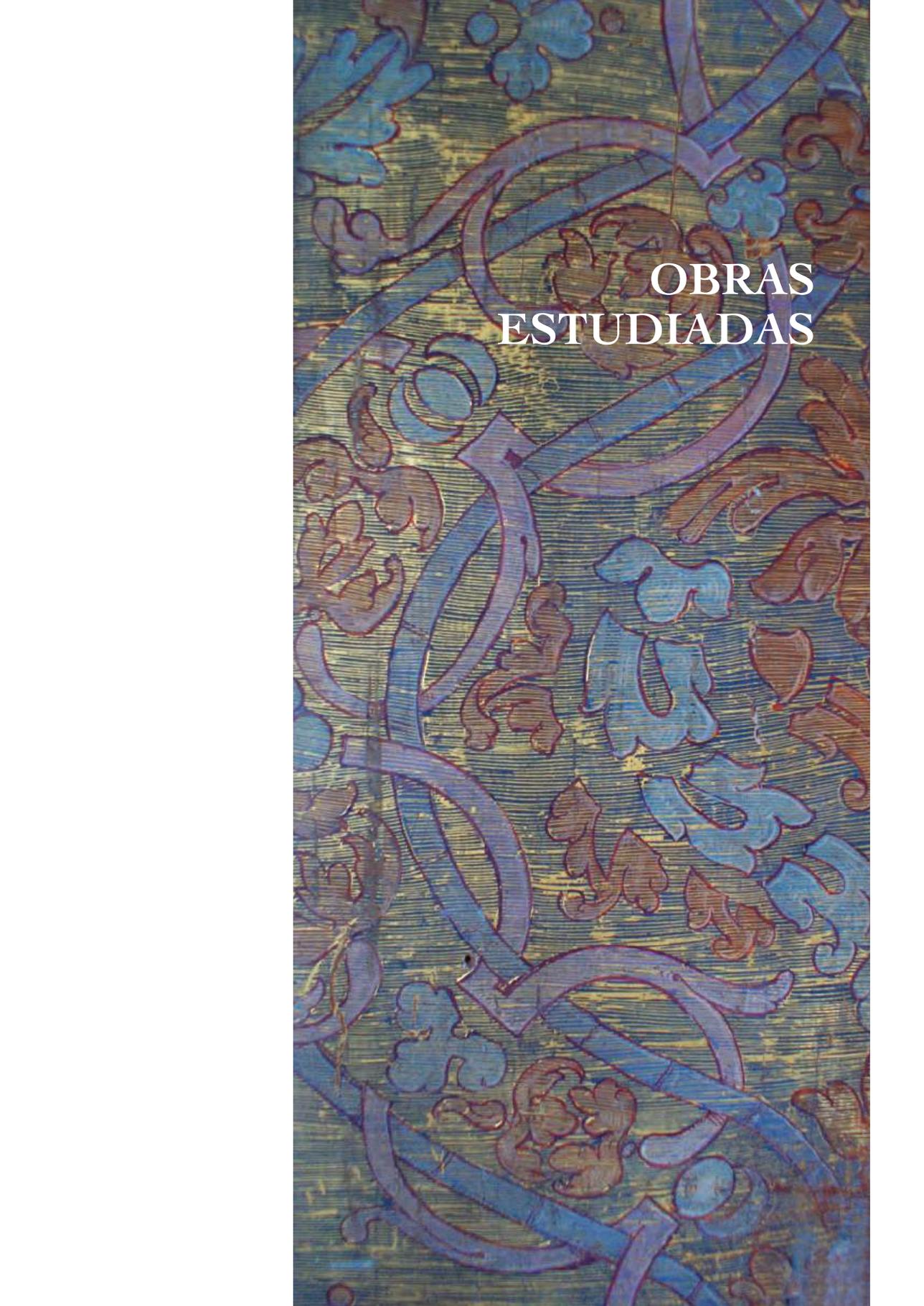
Además, y esto es lo realmente singular, en un segundo folio [fig. n° 52] se plasmó un cuidado dibujo a lápiz, de meticuloso sombreado —a la manera de lo que puede verse en el dibujo de Ramón Senz para el retablo de la parroquia de San Gil abad que hemos analizado más arriba—, de la escultura procesional del apóstol, que cabe atribuir, esta vez sin ninguna vacilación, a Jáuregui.⁸⁵ De este modo, ensamblador y escultor unían sus propuestas para componer una suerte de proyecto más o menos exhaustivo.

Frente al esfuerzo gráfico que representa el conjunto de dibujos que se adjuntó a la capitulación de la peana de San Roque y la visión de conjunto que subyace en los que acompañan al contrato rubricado para la confección de la de la cofradía de Santiago, creaciones ambas destinadas al primer templo de la sede, la traza de la peana de Nuestra Señora de la Huerta de Tórtoles evidencia mayores limitaciones. A pesar de todo, estas tres propuestas comparten una misma voluntad de trasladar al cliente una imagen acabada de lo que se pretendía llevar a cabo y ello las distancia del bosquejo a vuelapluma que Mateo Sanz de Tudelilla pergeñó en 1605 al pie del contrato notarial rubricado con los regidores de San Prudencio⁸⁶ —doc. n° 32—, un barrio rural ya desaparecido, que denota un modestísimo nivel de preocupación por la fase de creación gráfica de la que nos hemos ocupado en este apartado.

⁸⁵ Dibujo a lápiz sobre papel verjurado, de 30 x 21 cm. Con inscripción a tinta sepia sobrepuesta en la que se lee: «figura del Glorioso señor Sanctiago».

⁸⁶ Dibujo a tinta sepia incorporado en la parte inferior de un folio de papel verjurado, siendo las medidas totales de 31 x 19 cm. El diseño con la peana e imagen ocupa las dos terceras partes de la superficie y se sitúa bajo las suscripciones de los otorgantes.

Ofrecemos su reproducción en la solapa de la guarda de la contraportada del libro.



OBRAS
ESTUDIADAS

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN VICENTE MÁRTIR DE TARAZONA (1595-1599)

El gran retablo que preside la iglesia del antiguo colegio jesuítico de San Vicente mártir de Tarazona [fig. n° 53] es una pieza que no está pensada para el emplazamiento que ocupa pese a que encaje de manera razonable en el mismo.¹ No tenemos datos documentales sobre la fecha exacta de su llegada a la ciudad que, evidentemente, no pudo producirse antes de la finalización de las obras del templo, levantado entre los años 1643 y 1653.² Como intentamos demostrar en un estudio anterior,³ esta colosal máquina ingresó en el oratorio turiasonense como consecuencia de la renovación interior de la iglesia de la Inmaculada Concepción del colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza, que conllevó la redecoración en clave rococó de su amplia nave y algunas de sus capillas y tuvo como punto focal la erección de un nuevo retablo entre 1723 y 1725, obra del escultor Pablo Diego Ibáñez, hermano lego de este instituto religioso.⁴

Como quiera que esta intervención supuso el desarmado del retablo romanista preexistente y que la iglesia turiasonense aún no había podido costear el suyo, debió plantearse la posibilidad de llevar el mueble zaragozano a nuestro templo, modificando la organización

¹ Si bien la correspondencia en anchura es idónea, la falta de altura obligó a una presentación del ático algo angosta, como veremos más adelante.

² Como ha precisado el estudio de Rebeca CARRETERO CALVO, 2012, pp. 132-153.

³ Jesús CRIADO MAINAR, 2007 (I), pp. 543-566.

⁴ Arturo ANSÓN NAVARRO y Belén BOLOQUI LARRAYA, 1991, pp. 278 y 281.

de su casa titular para reemplazar la *Inmaculada Concepción con el Árbol de Jesé* por una escultura de *San Vicente mártir* sobreelevada mediante una alta peana. El cotejo de las minuciosas capitulaciones notariales suscritas para su materialización en los años finales del siglo XVI con la obra conservada nos permitió en su día corroborar esta hipótesis más allá de que no dispongamos del documento que acredite la decisión de ceder el retablo al colegio de nuestra ciudad. Dado que el primero de los contratos firmados para hacer la máquina tiene como protagonista a Miguel de Zay, un escultor que había residido en Tarazona en los años precedentes, parece pertinente iniciar el análisis de las obras de este foco romanista con dicho conjunto.

EL ENCARGO DEL RETABLO MAYOR DEL COLEGIO DE LA INMACULADA DE ZARAGOZA

En 1595 Diego Morales, rector del colegio de Zaragoza, encargó a Miguel de Zay (doc. 1585-1601) la confección del «retablo mayor de la yglesia de los dichos padres de la Compañía, assi la architectura como toda la escultura y talle del dicho retablo», si bien a la postre se decidió posponer la realización de la mayor parte de las imágenes de bulto redondo con la salvedad de las piezas de la casa principal, que debían trabajarse en altorrelieve.⁵ Finalmente, las primeras serían confiadas en 1598, junto al tabernáculo expositor, a Juan Miguel Orliens⁶ (doc. 1585, 1595-1641, †1641).

El padre Morales y Zay rubricaron una capitulación de excepcional precisión que describe las características de la máquina y sus

⁵ La capitulación en Ángel SAN VICENTE, 1991, pp. 517-520, doc. n° 425. Los albaranes generados por el proceso de ejecución de la máquina en Jesús CRIADO MAINAR, 2007 (I), pp. 551-552, nota n° 26. El encargo se ajustó en 10.600 sueldos, pero el maestro cobró un total de 12.517 sueldos, lo que supone que las demásías sumaron 1.917 sueldos.

⁶ Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1980, pp. 22-25, doc. n° 1.

El maestro recibió 1.800 sueldos a la firma del contrato y otros 4.000 el 25-I-1599, momento en que suscribió una comanda junto a Felipe los Clavos, su suegro, por valor de 4.000 sueldos como garantía de que ultimaría la labor ocho días antes de la festividad del Corpus. Los plazos no debieron cumplirse, pues los últimos albaranes localizados, por importe de 500 y 1.000 sueldos —que no completan los 11.000 sueldos convenidos—, están fechados a 13-VIII y 20-IX-1599.



53. Retablo mayor. Iglesia de San Vicente mártir de Tarazona.



54. Alegoría de la Fe. Templete eucarístico. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

magnitudes hasta en los detalles más nimios; sabemos gracias a este texto que sus dimensiones alcanzarían 66 palmos de alto —12,54 m— y 40 de ancho —7,6 m—. Se articularía mediante un orden gigante de columnas corintias que dejaba dos registros de pinturas en las calles laterales y tan sólo uno en la principal, con una amplia hornacina para albergar una *Inmaculada* rodeada por sus «insignias» o letanías sobre la figura recostada de *Jesé*.

Ocuparía el compartimento central del banco un sagrario manifestador «ochavado», articulado en dos pisos de orden compuesto y de notables dimensiones, pues alcanzaría una altura de 12,5 palmos —equivalentes a 2,38 metros—. En el inferior, el ochavo central y sus colaterales tendrían puertas con relieves, respectivamente de la

Última Cena, *Pentecostés* y la *Resurrección*; la primera podría retirarse y las otras dos abrirían hacia el retablo para habilitar el sagrario como expositor de la Sagrada Forma. El segundo cuerpo repetiría a menor escala la solución del primero, incluyendo relieves del «Ángel que apareció sobre el sepulcro», un «Christo hortelano» y la Magdalena —el episodio del *Noli me tangere*—. A modo de remate, esculturas de bulto de las virtudes teologales encabezadas por una «figura redonda de la Fee, que ha de estar de pies sobre dicha definición», a la manera de lo que el platero José Velázquez de Medrano estaba haciendo por las mismas fechas en las andas procesionales de las custodias de las catedrales de Tarazona (1594-1597) [fig. n^o 54] y Pamplona (1596-1598), y en la custodia (1596-1601) de la Seo de Huesca.⁷

⁷ Jesús CRIADO MAINAR, 2001 (I), pp. 366-368.



55. Retablo mayor. Colegiata de Santa María la Mayor de Alquézar.

Todavía al nivel de la predela y como base de las columnas grandes se instalarían pedestales dotados de hornacinas con los evangelistas, mientras que los huecos laterales, en correspondencia con las calles del cuerpo, se usarían como armarios para reliquias cerrados con tableros de pincel, magnificando la idea aplicada unos años antes en el desaparecido retablo titular (1574-hacia 1585) de la cartuja de Aula Dei, donde los basamentos de las columnas del orden principal

cumplían idéntica función.⁸ Finalmente, el ático, la única parte del retablo que mantiene intacta su articulación original, contaría con tres compartimentos, uno mayor con el *Calvario* en el eje y otros dos de menores dimensiones a los lados con imágenes de *San Pedro* y *San Pablo*. Coronaría la máquina un conjunto de esculturas presididas por el *Ángel Custodio* y cuatro alegorías morales.

Esta disposición mantiene algunos principios básicos de los retablos aragoneses de los años setenta y ochenta del siglo XVI, como el retablo de la capilla de los Arcángeles (1569-1579) de la Seo de Zaragoza, el mayor de la colegiata de la Asunción (hacia 1572-1580) de Alquézar [fig. n.º 55] o el también el titular (1589-1591) de la parroquia de San Clemente de La Muela,⁹ junto a Zaragoza. No obstante, otros muchos pormenores denotan una mayor modernidad, en sintonía con la nueva corriente romanista, tales como la superposición de órdenes arquitectónicos —aquí corintio para el cuerpo y compuesto en el ático—, el uso de soportes de fuste entorchado o la articulación de los laterales del ático como edículos con imágenes; soluciones todas asociadas al lenguaje vignolesco y que en Aragón empieza a imponerse justo en esos años.¹⁰

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN VICENTE MÁRTIR DE TARAZONA

El retablo del antiguo colegio jesuítico de Tarazona presenta incoherencias nada fáciles de salvar que han motivado algunas lecturas poco ajustadas e interpretaciones inconsistentes. El erudito turiasonense Teófilo Pérez Urtubia fue el primero en calificarlo de máquina de estilo barroco,¹¹ mientras que Francisco Abbad, en una breve e imprecisa nota, lo considera obra del siglo XVIII.¹² Por su

⁸ Así se describe, al menos, en la correspondiente capitulación; en Jesús-Rodrigo BOSQUED FAJARDO, 1986, p. 631, doc. n.º 23. Esta misma solución puede verse en el retablo mayor de La Oliva (1571-1587), conservado en la iglesia de San Pedro de Tafalla.

⁹ Carmen MORTE GARCÍA, 1982, pp. 172-177.

¹⁰ Una primera aproximación a los cambios que se producen en este momento en Jesús CRIADO MAINAR, 1999, pp. 320-322.

¹¹ Teófilo PÉREZ URTUBIA, 1956, p. 29.

¹² Francisco ABBAD RÍOS, 1957, t. I, p. 764.

parte, Federico Torralba diferencia dos etapas en su construcción: la primera de transición entre el Renacimiento y el Primer Barroco, y la segunda churrigueresca, en relación con el piso noble.¹³

Los autores del Inventario Artístico del Partido Judicial de Tarazona sitúan su realización en la primera mitad del siglo XVII al tiempo que apuntan una reforma en el piso noble a fines de la centuria, precisando que la modificación del sotabanco y la predela es reciente y se debe a los hermanos Albareda.¹⁴ José Ignacio Calvo señala, por su parte, que el conjunto debió erigirse en el transcurso del segundo tercio del siglo XVII y descarta las dos fases propuestas por Federico Torralba y mantenidas por autores posteriores.¹⁵ Interesa, por último, reseñar que en 1993 Ernesto Arce ya intuyó la intervención en la pieza de Juan Miguel Orliens, a quien atribuye sus imágenes no sin advertir de la reforma barroca del cuerpo noble.¹⁶

Las líneas generales de esta gran máquina se corresponden, en efecto, con las de la retablística del último tercio del siglo XVI y comienzos del XVII, al igual que el estilo de la mayor parte de sus imágenes y de las cuatro pinturas de las calles laterales. Sin embargo, los soportes salomónicos del cuerpo, el revestimiento ornamental de la casa mayor y la escultura barroca del diácono paleocristiano [fig. n° 56] obedecen a una cronología más avanzada. A ello hay que sumar el tratamiento neorrenacentista del sotabanco y una parte del



56. San Vicente mártir. Retablo mayor. Iglesia de San Vicente mártir de Tarazona. Anónimo, hacia 1730. Foto José Latova.

¹³ Federico TORRALBA SORIANO, 1957, pp. 81-82.

¹⁴ Begoña ARRÚE UGARTE (dir.), 1990, pp. 281 y 283.

¹⁵ José Ignacio CALVO RUATA, 1991, pp. 415-424.

¹⁶ Ernesto ARCE OLIVA, 1993 (II), p. 265.

banco, fruto de la actuación acometida en 1951 por el taller de los hermanos Albareda.¹⁷

Una inspección atenta permite constatar que estas incoherencias son el resultado de su azarosa historia. Además, no hay que olvidar un hecho crucial: cuando el colegio de Tarazona se fundó en 1591 la comunidad se instaló en las casas de Hernando Cunchillos, una de las mejores residencias de la ciudad que el obispo Pedro Cerbuna (1585-1597) adquirió para dicho propósito, habilitando su planta baja como oratorio;¹⁸ esto retrasó la construcción de la iglesia que ha llegado a nosotros, como hemos visto, al decenio 1643-1653. Más allá de modificaciones evidentes, no hace falta insistir en que nuestro retablo no pudo concebirse para un emplazamiento de una altura tan reducida en el que, en realidad, ni siquiera cabía.

Si analizamos la capitulación suscrita en 1595 entre el rector Morales y Miguel de Zay frente al retablo turiasonense quedaremos sorprendidos: muchos elementos coinciden y las discrepancias se pueden explicar con facilidad. Ante todo, la presencia de las columnas salomónicas del cuerpo no invalida esta comparación, pues sabemos que entre 1663 y 1666 se efectuaron mejoras en el retablo mayor del colegio jesuita cesaraugustano¹⁹ que bien pudieron consistir en la sustitución de los soportes renacentistas por los que ahora contemplamos, más acordes con la moda de las décadas centrales del siglo XVII. Por otra parte, la reordenación de la hornacina principal y la sustitución del altorrelieve inmaculista obedece a la necesidad de ajustar su iconografía a la advocación de la iglesia turiasonense: a raíz de su traslado a nuestra ciudad en su plaza se instaló una escultura barroca de *San Vicente mártir*, sobreelevada por una peana poligonal de cinco pisos de anchura decreciente para ocupar una parte del

¹⁷ Tal y como se consignó en el tabernáculo y dio a conocer José Ignacio CALVO RUATA, 1991, p. 419, cat. n.º 748. La fotografía publicada en Francisco ABBAD RÍOS, 1957, t. II, fig. n.º 1.824 documenta el estado anterior a esta última modificación.

¹⁸ M^a Teresa AINAGA ANDRÉS e Isabel AINAGA ANDRÉS, 1994, pp. 102-115; Rebeca CARRETERO CALVO, 2012, pp. 118-132.

¹⁹ Juan Carlos LOZANO LÓPEZ, 2001, p. 412.

Es posible que la comanda por importe de 4.800 sueldos en que el carpintero y ensamblador Francisco Blas Guiral se obligó al colegio de la Compañía de Zaragoza el 9-XII-1666 guarde algún tipo de relación con esta reforma. En Ana I. BRUÑÉN IBÁÑEZ, *et alii*, 1987, p. 205, doc. n.º 4.928.

espacio disponible; esta alteración encaja bien estilísticamente con una fecha próxima a 1730.²⁰

El retablo de Tarazona apoya en un sotabanco decorado con unos característicos casetones con círculos y óvalos encadenados, rehechos en 1951 pero que evocan el aspecto de los originales, perceptibles en la instantánea anterior a la intervención de los hermanos Albareda que Francisco Abbad publicó en su *Catálogo monumental*.²¹ El tabernáculo-expositor visible en dicha fotografía parece antiguo pero no puede identificarse con el encargado a Orliens; además, fue reemplazado por el actual durante la restauración neorrenacentista. En su parte trasera todavía perduran las primitivas puertas doradas y estofadas que en origen permitían acceder a él desde el trasagrario.²²

Aunque ahora ocupan los compartimentos laterales grupos escultóricos modernos de *Santa Ana y la Virgen* —en el lado del Evangelio— y *San José y el Niño* —a la parte de la Epístola—, en origen allí había pinturas, apreciables en la fotografía ya citada y que publicó Francisco Abbad, que además nos informa de que por entonces los tableros ocultaban unos armarios en los que se guardaban imágenes; también son antiguos los frontones curvos con cabezas de ángeles que rematan estos ámbitos. Los tres compartimentos están separados por los pedestales que reciben el orden principal, en cuyo frente hay hornacinas aveneradas con figuras de bulto de los *cuatro evangelistas* [figs. núms. 57-60]. Todo ello coincide con las prescripciones del contrato de 1595.

Las calles laterales incorporan tablas de pincel de autoría y datación aún por determinar que en el lado del evangelio incluyen la *Presentación de María* y su *Coronación*, y en el de la Epístola la *Salutación angélica* y la *Presentación del Niño*. Tal y como expresa la capitulación de 1595, los paneles se adelantan con respecto al plano de la casa central hasta situarse en el eje de las columnas y en la parte alta invaden las dos primeras molduras o *fascies* del arquitrabe. Además, sobre las columnas se sitúan a modo de remate frontones triangulares de vértice quebrado, mencionados también en el acuerdo negociado con Miguel de Zay.

²⁰ Como propone Rebeca CARRETERO CALVO, 2012, p. 204.

²¹ Francisco ABBAD RÍOS, 1957, t. II, fig. n.º 1.824.

²² Modificadas e inutilizadas a raíz de la instalación de la máquina en el colegio tarazonense, dado que a diferencia de lo que sucedía en Zaragoza, aquí no se habilitó trasagrario tras el retablo y éste apoya directamente en el muro recto del testero.



57, 58, 59 y 60. Santos evangelistas. Retablo mayor. Iglesia de San Vicente mártir de Tarazona.



61. Coronamiento. Retablo mayor. Iglesia de San Vicente mártir de Tarazona.

El ático es la única zona que ha escapado a las reformas y salvo detalles puntuales mantiene su presentación primitiva [fig. nº 61]. Lo preside una gran casa de orden compuesto, flanqueada por columnas de fuste entorchado y rematada en frontón triangular con un alto-relieve de *Dios Padre*; cobija un *Calvario* de tres figuras de tamaño natural bajo una caja rectangular que también ocupa el espacio correspondiente al arquitrabe y el friso. En los laterales hay dos cajas de menores dimensiones, alzadas mediante altos zócalos decorados en el frente con ramageo contrarreformista sobre el oro, cuya arquitectura establece un orden similar al de la casa central, aunque con entablamento completo y frontón curvo; en su interior, hornacinas con *San Pedro* y *San Pablo*.

El contrato de 1595 determina que sobre el frontón triangular de la casa principal se instale una figura del Ángel Custodio escoltada por las de la *Fe* y la *Caridad*, mientras que en el trasdós de los frontones curvos de las casas laterales se acomoden «dos mochachos echados con sus festones de frutas», un motivo inspirado en las tumbas mediceas (1524-1534) de San Lorenzo de Florencia, habitual en el

arte romano de mediados de siglo y que Gaspar Becerra popularizó en España en el retablo mayor (1558-1563) de la catedral de Astorga,²³ si bien para entonces ya lo había utilizado, por ejemplo, Arnao de Bruselas (act. 1523-1536, 1536-1564, †1565) en el retablo de San Bernardo (1556) del monasterio de Veruela y en el frente Sur del trascoro (1557-1560) de la catedral metropolitana de la Seo.²⁴ Como último complemento, a plomo sobre las columnas exteriores del orden principal debían colocarse imágenes de la *Justicia* y la *Misericordia*. Conviene advertir que la capitulación rubricada en 1598 con Juan Miguel Orliens substituye a la *Fe* y la *Caridad* por la *Verdad* y la *Paz*, alterando, además, la ubicación de todas ellas.

En el ápice del retablo campea una tarja con el monograma de la Compañía de Jesús. Sobre el edículo de *San Pedro* la alegoría de la *Templanza* —con sendas jarras— y sobre el de *San Pablo* probablemente la de la *Justicia* —con la mano derecha alzada en actitud de sostener una balanza desaparecida—. En la parte exterior, la alegoría del lado del evangelio puede identificarse con la *Prudencia* —aún sostiene en la mano derecha el mango de lo que debió ser un espejo orientado hacia su rostro— mientras que la figura de la parte de la epístola, con espada y corona, corresponde al Ángel Custodio.

Han desaparecido los «mochachos echados» —sin duda, por falta de espacio para encajarlos— y una de las alegorías morales. No hay concordancia con lo previsto en el último contrato, pues faltan la *Misericordia*, la *Verdad*, la *Paz* y, sin embargo, nuestra máquina incluye la *Prudencia* y la *Templanza*. Todo apunta a que finalmente se decidió

²³ Carmen FRACCHIA, 1997-1998, p. 145, figs. 21-22, y p. 148.

²⁴ Sobre el retablo de San Bernardo Jesús CRIADO MAINAR, 1985, pp. 276-277, doc. n.º 36; y Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 212-221. Y respecto al trascoro de la Seo Manuel ABIZANDA BROTO, 1932, pp. 132-138; y Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 262-271, p. 737, doc. n.º 36, y pp. 743-744, doc. n.º 40.

Juan Miguel Orliens recurrió a este motivo sobre los frontones de las tres casas del ático de los retablos del Niño Jesús (1602) de Campillo de Aragón (Zaragoza) y la Anunciación (1605-1609) de la colegiata de Daroca; en Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1980, figs. núms. 50 y 63). También había previsto disponerlo sobre los frontones del piso noble del retablo del monasterio de Rueda que contrató en 1599 junto a su suegro Felipe los Clavos; en Ángel SAN VICENTE, 1991, pp. 591-595, doc. n.º 478. Está presente asimismo sobre la casa del *Calvario* del retablo mayor (1600-1601) de la catedral de Barbastro; en Carmen MORTE GARCÍA, 2002 (I), fig. de la p. 87.

que el Ángel Custodio fuera acompañado de las virtudes cardinales, de las que se habría perdido la *Fortaleza*, desechada en la actual presentación por no haber margen para insertarla entre el frontón del *Calvario* y la bóveda de la iglesia.

Este retablo jesuítico avanza la solución de la portada de la colegiata de Nuestra Señora de los Corporales de Daroca [fig. n° 138], realizada a partir de 1600 sobre un diseño del propio Miguel de Zay,²⁵ al menos en la zona del cuerpo.²⁶ No obstante, su articulación general es deudora del retablo proyectado para ese mismo templo zaragozano en 1570 y cuya ejecución se encomendó a Jerónimo de Mora (act. 1559-1572, †1572) con la previsión de que Juan de Anchieta²⁷ (act. 1551-1588, †1588), que en ese momento trabajaba en el retablo de la capilla de los Arcángeles de la Seo, esculpirá sus imágenes. Hasta donde sabemos, este proyecto nunca se concluyó.

Tal y como advirtió Ernesto Arce,²⁸ las imágenes se ajustan al nuevo lenguaje romanista que Juan Miguel Orliens había usado en su primeros trabajos, caso del retablo mayor (1595-1597) de la ermita de San Jorge de Huesca²⁹ y el de la cofradía del Rosario (1598-1600) de la misma ciudad,³⁰ trasladado en 1746 a la cercana localidad de Plasencia del Monte. Son figuras de canon vitruviano y pose altiva, que adoptan actitudes variadas pero siempre calmadas, en las que el artista se sirve de los vestidos, dotados de pliegues suaves y amplios, para crear volumen plástico; todas exhiben unas características cabezas pequeñas que contrastan con las manos, demasiado grandes. Presentan unas formas blandas, a veces incluso algo acartonadas, faltas de la tensión compositiva y la fuerza interior inherente a las obras aragonesas de Anchieta. Su calidad es desigual y, además, la suciedad acumulada y el polvo dificultan su estudio.

Las imágenes de *San Pedro* [fig. n° 62] y *San Pablo* [fig. n° 63], en el coronamiento de las calles laterales, se cuentan entre las piezas más

²⁵ José Luis PANO GRACIA, 2000, p. 261 y pp. 271-273, doc. n° 1.

²⁶ Al parecer, la solución del ático se modificó en 1602. En *ibidem*, pp. 273-276, doc. n° 2.

²⁷ Ángel SAN VICENTE, 1991, pp. 188-191, doc. n° 156.

²⁸ Ernesto ARCE OLIVA, 1993 (II), p. 265.

²⁹ Ricardo del ARCO, 1915, pp. 18-21.

³⁰ Federico BALAGUER y M^a José PALLARÉS, 1993, pp. 183-186, y pp. 186-188, doc. n° 2; María ESQUIROZ MATILLA, 1987, pp. 218-219.



62 y 63. San Pedro y San Pablo. Retablo mayor. Iglesia de San Vicente mártir de Tarazona.

logradas. Exhiben una convincente resolución y unas características próximas a los evangelistas acomodados en los netos del basamento del orden principal [figs. núms. 57-60], algo más estereotipados aunque todos próximos a los modelos anchetescos del retablo de la Trinidad (1573-1574) de Jaca. Las figuras alegóricas de la parte alta, muy dañadas, pueden compararse con las virtudes sitas en el ático del poco posterior retablo titular (1613-1615) de San Martín del Río³¹ (Teruel), de formas menos fluidas [fig. n° 25]; además, la *Prudencia* de Tarazona está muy cerca de la santa mártir velada que ocupa la casa del lado de la epístola en el segundo cuerpo del retablo de San Jorge de Huesca.

³¹ Documentada y estudiada por Ernesto ARCE OLIVA, 1988-1989, pp. 67-114.

La identificación del retablo turiasonense con el del colegio de Zaragoza obliga a descartar la propuesta de Gonzalo M. Borrás de que el *Calvario* conservado en la capilla del claustro alto del Real Seminario de San Carlos Borromeo³² de la capital aragonesa procede del ático del retablo colegial³³ pues, como hemos intentado demostrar, éste continúa integrado en la máquina para la que se diseñó. El zaragozano pudo hacerse para una de las capillas de la iglesia, de donde se retiraría hacia 1740 en beneficio del que desde entonces preside la espectacular capilla de las Reliquias.³⁴ El *Calvario* de Tarazona, de modestísima calidad, recuerda —salvo en la figura de la *Dolorosa*— al de Plasencia del Monte y, sobre todo, al del retablo de Barbastro³⁵ —en especial, las figuras de *María* y *San Juan*—, de mérito superior al turiasonense. Por su parte, el del seminario de San Carlos exhibe unas formas más naturalistas que sugieren una fecha algo posterior, en torno a 1625-1630, e introducen algunas dudas a la hora de establecer su atribución.

No disponemos de noticias sobre la materialización de las cuatro pinturas de las calles laterales del cuerpo, merecedoras de un estudio particular y a las que deben sumarse las dos desaparecidas del banco, ni tampoco de las labores de policromía, todas datables dentro de los primeros diez o quince años del siglo XVII. Al margen de apreciaciones estilísticas, las tablas son parte fundamental en la articulación del programa inmaculista desplegado en este espectacular «edificio» devocional, concebido para engalanar una de las instituciones más activas de la Contrarreforma en tierras de Aragón y que los cambios de gusto artístico postergarían para finalmente encontrar refugio en el colegio de San Vicente mártir de Tarazona.

³² Denominación con la que se conoce al antiguo colegio zaragozano de la Compañía de Jesús desde la expulsión en 1767 de este instituto religioso de España y sus territorios de ultramar, momento en que fue transformado en seminario.

³³ Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1980, pp. 60 y 68-69; y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1991, p. 540.

³⁴ Arturo ANSÓN NAVARRO y Belén BOLOQUI LARRAYA, 1991, p. 280.

³⁵ Carmen MORTE GARCÍA, 2002 (I), pp. 86-87.

RETABLO DE SAN CLEMENTE Y SANTA LUCÍA DE LA CATEDRAL DE TARAZONA (1595-1596)

El retablo de San Clemente y Santa Lucía [fig. n° 64] de la catedral de Santa María de la Huerta es una de las creaciones más interesantes del romanismo turiasonense. Lo costeó el canónigo Clemente Serrano con el propósito de que presidiera su capilla funeraria, erigida por los mismos años que el propio mueble, y acusa la influencia directa de la escultura navarra de las décadas finales del siglo XVI a través del gran retablo mayor (1592-1601) de la parroquia de la Asunción de Cascante.

La obra ha tenido una fortuna bibliográfica limitada y sus primeras menciones figuran en catálogos y obras colectivas. Así, Teófilo Pérez Urtubia subrayó acertadamente en su *Guía* de la catedral de Tarazona su pertenencia a la fase final del Renacimiento, dentro ya del siglo XVII, si bien situó su finalización por razones que nos resultan desconocidas en 1669; eso sí, no olvidó indicar su vinculación con el doctor Serrano al tiempo que señalaba que el recinto ocupa el puesto de la vieja capilla de Santa Lucía instituida, según refiere, en 1523 por Juan de San Juan.¹ Y Francisco Abbad Ríos, en el tomo sobre Zaragoza del Catálogo Monumental de España, califica nuestro retablo de obra de la primera mitad del siglo XVII sin más especificaciones.²

¹ Teófilo PÉREZ URTUBIA, 1953, pp. 52-53.

² Francisco ABBAD RÍOS, 1957, vol. I, p. 743.

Por su parte, el profesor Gonzalo M. Borrás Gualis, en su estudio sobre el primer templo turiasonense, recupera la valoración de Teófilo Pérez Urtubia casi al pie de la letra, colocando el retablo a comienzos del siglo XVII y situando la finalización del conjunto de nuevo en 1669 sin aportar los datos que respaldan esto último.³ Más coherente es, sin embargo, la estimación de los autores del tomo dedicado al Partido Judicial del Tarazona del Inventario Artístico de Zaragoza, que lo consideran una creación de hacia 1600 y lo califican de manierista con la salvedad de la imagen de *Santa Lucía*, que fechan con acierto a mediados del siglo XVI.⁴

Para finalizar, nosotros nos hemos ocupado del retablo en varias oportunidades, primero con ocasión del estudio de su policromía⁵ y, más recientemente, en el capítulo dedicado al Renacimiento de la monografía que la Diputación de Zaragoza editó en 2013 sobre el templo catedralicio, en donde avanzamos una valoración próxima a la que defendemos a continuación.⁶

LA EDIFICACIÓN DE LA CAPILLA DE SAN CLEMENTE Y SANTA LUCÍA Y SU RETABLO

El 17 de diciembre de 1593 el cabildo catedralicio tomó la decisión de atender una solicitud del doctor Serrano para que le transfirieran los derechos sobre la vieja capilla de Santa Lucía, situada al pie de la nave de la epístola.⁷ Unas semanas después, el 7 de enero de 1594, la cesión se legitimó mediante escritura notarial —que no conservamos— expresándose que el nuevo propietario debía admitir las fundaciones pías que ya existían en ese ámbito; de todo ello quedó

³ Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1987, p. 148.

⁴ Begoña ARRÚE UGARTE, 1990 (dir.), p. 170.

⁵ Jesús CRIADO MAINAR, 2005-2007, pp. 81-86; Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), pp. 130-131, doc. n.º 5.

⁶ Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (II), pp. 188 y 190.

⁷ «*Al margen: Capilla de Santa Lucía*]. A 17 de deziembre 1593 en cabildo donde intervinieron los señores arcediano de Taracona, arcipreste Serrano, Ram, Torrellas, Muñoz, Jeronimo Blasco, Terçan [*tachado*: Juan Blasco], Arbiol, Juan Blasco, Tornamira, Gomez, canonigos; Martinez, Ribas, Bueno, Añon, racioneros. Determinaron que la capilla de Santa Lucia se le de al doctor Serrano». En A.C.T., Caja 149, Actas capitulares, vol. III (1587-1605), f. 38 v. Documento citado por M^a Josefa TARIFA CASTILLA y Jesús CRIADO MAINAR, 2010-2011, p. 176, nota n.º 15.



64. Retablo de San Clemente y Santa Lucía. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.



65. Divisa heráldica acomodada sobre la portada de acceso. Capilla de San Clemente y Santa Lucía. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

constancia también en las actas capitulares.⁸ Es muy probable que la reedificación del recinto comenzara de inmediato, pues cuando el 6 de

⁸ «[*Al margen*: Donacion al doctor Serrano de la capilla que era de Santa Lucia]. Dicho día el capitulo de canonigos sobredichos y con intervencion del licenciado Martinez y Joan de Ribas, racioneros, concedieron al doctor Clemente Serrano drecho de la capilla de San Lucia. Y hizo el acto Diego Blasco, notario. Lo qual le concedieron sin perjuicio de las dotaciones y fundaciones que en dicha capilla ay». En A.C.T., Caja 149, Actas capitulares, vol. III (1587-1605), f. 41 v. Documento citado por Jesús CRIADO MAINAR, 2005-2007, p. 81, nota n^o 129.

mayo de 1594 los capitulares concedieron a los cofrades de San José un solar adyacente a la torre de esta parte del templo para acomodar en él otra capilla de nueva fábrica, la del doctor Serrano aparece ya como confrontación.⁹

Dado que el nuevo recinto era más bajo que la nave del templo a la que abre, en su embocadura se aprovechó la diferencia de altura para disponer un luneto de yeso con una divisa heráldica del comitente dentro de una cartela de cueros recortados entre dos tenantes [fig. n° 65]. El interior del espacio, bastante profundo y cubierto por una amplia bóveda de crucería estrellada, está presidido por nuestro retablo, situado justo por debajo del óculo practicado en la parte alta del muro del fondo.

El doctor Clemente Serrano ejerció durante largas etapas de su carrera eclesiástica como vicario general de Tarazona y su arcidiacono, lo que le brindaba un conocimiento de primera mano de muchas de las iniciativas orientadas a la dotación de templos y capillas en una parte muy significativa del territorio diocesano, entre las que también se incluía la realización de retablos. Tenemos constancia, en efecto, de que estaba al corriente de la erección de la máquina titular de la parroquia de la Asunción de Cascante,¹⁰ a cuyos autores iba a recurrir para el encargo del retablo de su mausoleo. En este sentido, sabemos que en la primavera de 1595 se hallaba en Tarazona uno de ellos, pues el cabildo consideró en ese momento la posibilidad de aprovechar la circunstancia para solicitarle un tabernáculo eucarístico para el altar

⁹ El acuerdo alude a la cesión de «el patio [situado] entre la claustro y la capilla del doctor Serrano». En A.C.T., Caja 149, Actas capitulares, vol. III (1587-1605), f. 43. Véase Carmen GÓMEZ URDÁNEZ, 2009, pp. 134-135; M^a Josefa TARIFA CASTILLA y Jesús CRIADO MAINAR, 2010-2011, p. 176, nota n° 16.

La edificación de la capilla de esta hermandad, que agrupaba a los profesionales de la construcción y la madera de Tarazona, no se acometió por entonces, pero cuando en 1597 la asumió Francisco Ojararte, se propuso como modelo a seguir la embocadura y la bóveda de la capilla de San Clemente. En M^a Josefa TARIFA CASTILLA y Jesús CRIADO MAINAR, 2010-2011, pp. 216-217, doc. n° 11.

¹⁰ El 26-IX-1594 el doctor Serrano remitía un decreto a los primicieros de Cascante para que tomaran dinero a censo para subvenir los gastos de la primicia, calculados en 800 ducados anuales en los que, como se refiere, estaban comprendidos los 300 ducados anuales que se habían empezado a pagar en cada año para hacer frente a los 7.500 ducados en que se estimaba el coste del nuevo retablo mayor. En A.M.Td., Domingo Royo, notario de Cascante, 1594, s. f.

mayor.¹¹ Algo que, en efecto, condujo a la decisión de formalizar el acuerdo «con el que haze el retablo de Cascante, porque se entiende que es muy aventajado oficial».¹² Como hemos indicado más arriba, de este primer tabernáculo deben proceder los relieves de *San Juan Bautista* y el *Rey David* [figs. núms. 4 a y 4 b] conservados en los almacenes del templo.

Estas referencias adquieren suma importancia pues carecemos de noticias documentales sobre la ejecución de los elementos escultóricos de nuestro retablo; de hecho, ni siquiera tenemos otros datos que corroboren la presencia en la ciudad de este equipo de artífices navarros, integrado por Ambrosio Bengoechea (act. 1581-1623, †1625) y Pedro González de San Pedro (doc. 1580-1608, †1608). En nuestra opinión, las características formales del mueble aconsejan atribuirlo al primero que, además, debió contar con la ayuda del ensamblador Domingo Bidarte¹³ (doc. 1590-1632), responsable de la arquitectura de la máquina cascantina.¹⁴

De lo que no hay duda es de que el retablo estaba concluido «en blanco» para el 28 de agosto de 1596, cuando Clemente Serrano

¹¹ «[*Al margen*: Si se puede hazer lugar en el altar mayor para la custodia]. Item fueron nombrados los señores arcediano de Calatayud, canonigo Tornamira y canonigo Palafox para que vean como se podra hazer en el altar mayor un tabernaculo para poner la custodia de plata y que coste tendra, para que [en] el primer cabildo hagan relacion y si convendra se tome resolucion en ello, tratando con el oficial que esta aqui, que haze el retablo de Cascante». En A.C.T., Caja 149, Actas capitulares, vol. III (1587-1605), f. 54, (Tarazona, 16-VI-1595). Documento dado a conocer en Jesús CRIADO MAINAR, 2001 (I), p. 358, nota n° 29.

¹² «[*Al margen*: Que se haga tabernaculo en el altar]. Item se dio poder tambien a dichos tres señores nombrados para concertar el tabernaculo que se tiene de hazer en el altar mayor para que este dentro la custodia de plata. Y que lo concierten con el que haze el retablo de Cascante, porque se entiende que es muy aventajado oficial». En A.C.T., Caja 149, Actas capitulares, vol. III (1587-1605), f. 54 v., (Tarazona, 23-VI-1595). Documento dado a conocer en Jesús CRIADO MAINAR, 2001 (I), p. 358, nota n° 29.

¹³ Descartamos, pues, aquí la hipótesis de que en la mazonería trabajara el ensamblador turiasonense Miguel Ginesta (doc. 1574-1626, †1626), tal y como habíamos propuesto en una oportunidad anterior. En Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (II), pp. 188 y 190.

¹⁴ Analizamos las complejas circunstancias que rodearon el concurso para la adjudicación de este magno proyecto en el capítulo tercero de este trabajo, donde también aportamos documentos y las oportunas referencias bibliográficas.



66. Compartimento central. Retablo de San Clemente y Santa Lucía. Catedral de N^{ra} S^a de la Huerta de Tarazona.



67. Portada de la *Regola delli cinque ordini d'architettura* di M. Iacomo Barozzi da Vignola.

encomendó su policromía [fig. n^o 66] a los pintores turiasonenses Juan de Varáiz (doc. 1563-1614, †1619) y Francisco Metelín *el Joven* (act. 1572-1614, †1614), que terminaron de cobrar su cometido en diciembre de 1597.¹⁵ Como luego veremos, mucho más complicado resulta proponer una hipótesis convincente en relación a la autoría de la magnífica serie de pinturas sobre tabla [fig. n^o 68] ensambladas en el mismo, de calidad y novedad muy por encima de lo habitual.

¹⁵ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), pp. 130-131, doc. n^o 5 [capitulación]. Debían recibir un total de 3.000 sueldos, que fueron cobrando en pagos sucesivos; en *ibidem*, p. 48, y p. 56, notas núms. 131-135.



68. Compartimento lateral de la parte de la epístola.
Retablo de San Clemente y Santa Lucía.
Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

EL RETABLO DE SAN CLEMENTE Y SANTA LUCÍA. ANÁLISIS ARTÍSTICO

El retablo de San Clemente y Santa Lucía es una cuidada creación de acento vigolesco [figs. núms. 66 y 67] articulada en banco y dos cuerpos sabiamente equilibrados. El diseño pone el acento en la calle central, que alberga las dos únicas piezas de imaginería. En este sentido, es importante indicar que el ático lo ocupa la escultura renacentista de *Santa Lucía* (hacia 1522-1548), titular del retablo precedente

y recuperada con la intención de respetar la advocación antigua del altar en el nuevo mueble,¹⁶ como era costumbre y había sucedido con anterioridad en otros altares de la catedral.¹⁷

Tal y como expresa la capitulación para su revestimiento cromático¹⁸ y aún pudo ver Teófilo Pérez Urtubia,¹⁹ en origen cargaba sobre un pedestal decorado con cartelas en relieve que probablemente lucían escudos de armas del comitente. Desaparecido este elemento, en la actualidad descansa en una predela de poca altura en la que dos paneles con otras tantas parejas de *Padres de la Iglesia occidental* flanquean un tercero de formato acusadamente oblongo con el *Lamento ante el cuerpo muerto de Cristo*; los jalonan los pedestales del orden de columnas corintias que articula el piso noble. Dos de ellas, con el fuste entorchado, se sitúan a los lados de la casa central y las otras dos, de resolución anillada, en la parte exterior. El compartimento interior muestra una caja plana avanzada y de escaso fondo, presidida por un altorrelieve del papa *San Clemente* que destaca contra un vibrante fondo de oro bruñido [fig. n.º 66]; al igual que sucede en la calle central del retablo de Cascante [fig. n.º 28], la triple moldura plana que la delimita ocupa en el entablamento el espacio del arquitrabe y el friso para conceder un mayor protagonismo al titular,²⁰ a lo que también ayuda el frontón avolutado. De este modo, el hueco

¹⁶ Esta imagen debe ponerse en relación con la renovación de la capilla a partir de 1522, a costas del canónigo Juan de San Juan. La primera descripción de su retablo figura en la visita pastoral cursada a la catedral en 1548. En Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (II), p. 193, nota n.º 95.

¹⁷ Valga de ejemplo el retablo de la capilla de la Purificación, un conjunto gótico encargado en 1493 al pintor Martín Bernat, en un momento en el que el recinto estaba dedicado a Nuestra Señora de la Misericordia. Cuando en 1519 los propietarios decidieron mudar esta advocación encargaron una nueva mazonería «al romano» presidida por un grupo escultórico de la Purificación de la Virgen en la que se ensambló la mayoría de las tablas de finales del siglo XV, incluida la vieja titular, acomodada justo encima de la nueva.

¹⁸ El documento indica primero que los maestros deben dorar y policromar el banco «y sus pedestales, que estan labrados de talla», y más adelante que «han de pintar dos escudos de armas en las cartelas de abajo». En Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), pp. 130-131, doc. n.º 5.

¹⁹ Según expresa de forma algo confusa, «en el frontal están pintadas las armas parlantes de San Clemente». En Teófilo PÉREZ URTUBIA, 1953, p. 53.

²⁰ Este recurso para acentuar los compartimentos de la calle central se puede rastrear hasta el retablo de Santa Clara de Briviesca (Burgos), en el que Juan de

central recuerda la portada de la edición romana de la *Regola* de Vignola [fig. n° 67].

Las calles laterales de este primer cuerpo están pensadas para una medida valoración de la membratura arquitectónica [fig. n° 68]. Incluyen paneles de formato más reducido con *San Jerónimo penitente* y *San José con el Niño Jesús*, liberando un tarjetón hueco bajo el entablamento que los pintores completaron con cartelas correiformes estofadas a punta de pincel sobre el oro con «lexos» —paisajes— en sus respectivos emblemas. Por encima, el entablamento adopta una articulación canónica, con todos sus miembros, al tiempo que avanza sobre las columnas para alinearse con la calle central que, como ya hemos dicho, está adelantada con respecto al plano de la máquina.

El segundo cuerpo sirve de ático al retablo y presenta una característica disposición escalonada en torno a la gran hornacina plana que alberga la imagen renacentista de *Santa Lucía* [fig. n° 69]. Propone una versión simplificada de la solución de remate desarrollada en retablos navarros de grandes dimensiones como el de la parroquia de Santa María de Cáseda (1576-1581), obra del escultor Juan de Anchieta²¹ (act. 1551-1588, †1588). Lo articula un orden de pilastras con ancones planos que tienen el fuste decorado con un característico motivo de óvalos y rectángulos encadenados. Este orden se duplica en torno a la calle central —mediante pilastras decoradas con colgantes de frutos— al tiempo que se interrumpe para dar cabida al desarrollo semicircular de la hornacina sobre la que descansa un bello frontón similar a los de las calles laterales del retablo de Cascante [fig. n° 28]. Las casas laterales albergan en esta oportunidad pinturas con la *Lactatio de San Bernardo* y la *Refacción milagrosa de San Diego de Alcalá*,²² al tiempo que incorporan unos remates en forma de falsos frontones con discos flanqueados por obeliscos de evidente connotación funeraria.

El resultado es un trabajo equilibrado y de gran calidad, tanto por su sabio trazado como en su meticulosa ejecución. Todo queda poten-

Anchieta tuvo una intervención determinante entre los años 1566 y 1569, si bien como escultor. Véase, en particular Luis VASALLO TORANZO, 2012, pp. 207 y ss.

²¹ M^a Teresa GOYONECHE VENTURA, 1988, pp. 535-562; y M^a Concepción GARCÍA GAINZA, 2008, pp. 169-175.

²² La propuesta de identificación de este difícil tema iconográfico en Jesús CRIADO MAINAR, en prensa.



69. Ático. Retablo de San Clemente y Santa Lucía.
Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

ciado por un revestimiento cromático que, pese a su deficiente estado de conservación en algunas zonas, es muy interesante, en el que pueden apreciarse los principios de la policromía contrarreformista que en el Aragón occidental se consolidaron justamente a partir de estos años.²³ Los autores, Francisco Metelín *el Joven* y Juan de Varáiz, debían llevar a cabo su trabajo «con tan buen encarnado, estofado y colorido» como «las figuras del tabernaculo», a no dudar el que los canónigos habían decidido encargar en 1595 al «muy aventajado ofi-

²³ Un análisis de la policromía del retablo en Jesús CRIADO MAINAR, 2005-2007, pp. 81-86.



70. Piedad. Retablo de San Clemente y Santa Lucía. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

cial» del retablo de Cascante.²⁴ Así, junto al repertorio técnico de las décadas anteriores triunfan ahora las decoraciones a punta de pincel, que adquieren un gran protagonismo tanto en la indumentaria — con bellas labores de rameado — como en la arquitectura — en especial, en las magníficas *ferronerías* de las calles laterales del primer cuerpo —. Y también debemos destacar el uso de aguadas de color²⁵ sobre azul y rojo, con bellas labores vegetales elaboradas con gran virtuosismo en el atuendo de San Clemente.

La capitulación no hace referencia a las siete magníficas pinturas sobre tabla ensambladas en la máquina [figs. núms. 68 y 70], que nada tienen que ver con el estilo de estos pintores ni con el de ningún otro colega activo en la zona por esos años.

²⁴ Este tabernáculo permaneció en el altar mayor hasta el armado del nuevo retablo romanista en 1610. Después, el cabildo decidió instalarlo en la capilla de San Andrés, en el eje de la girola del templo, que desde ese mismo año de 1610 había sido acondicionada como parroquia catedralicia. En Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2015, pp. 126-127, doc. n.º 13.

²⁵ Sobre esta técnica véase, en particular, Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2012, pp. 368-377.

RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE LA CATEDRAL DE TARAZONA (1595-1598)

Instalado en la actualidad en la capilla del Seminario Diocesano de la Inmaculada, el magnífico retablo de Nuestra Señora del Rosario [fig. n° 71] se concibió para presidir la amplia capilla que la cofradía del mismo título poseyó en el claustro de la Seo. Ésta ocupa uno de los ángulos de la panda occidental, aunque en realidad abre a la septentrional, anexa al templo. Sus orígenes remontan al intento de erigir un recinto para las Ánimas del Purgatorio en los años centrales del siglo del que quedan varios testimonios. Así, en 1551 el racionero Martín del Rey reservó un legado testamentario de 200 sueldos para «la capilla que de presente se fabrica en la dicha iglesia para las animas del purgatorio»¹ y veinte años después, en 1571, el arcipreste Ambrosio de Guarás legaría otros 1.000 sueldos para «ayuda de edificar la capilla de las animas que esta comencada a fazer en la claustra de la dicha iglesia cathedral».²

En enero de 1583 los cofrades del Rosario, que desde 1501 tenían su sede en la capilla de Santa María «la Vieja» o del «Rosario viejo» de la girola,³ designaron procuradores para tratar con el cabildo de la construcción de un recinto «en la rinconada del claustro primero de

¹ A.H.P.T., Pedro de Silos, 1551, ff. 190 v.-194, (Tarazona, 3-X-1551).

² A.H.P.T., Francisco Pobar, 1571, s. f., (Tarazona, 28-IX-1571). Noticia recogida a través de su registro en la documentación capitular por Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, 2009, p. 127, nota n° 67.

³ Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, 2009, p. 127, nota n° 64.



71. Retablo de Nª Sª del Rosario. Capilla del Seminario Diocesano de la Inmaculada Concepción de Tarazona.

la dicha claustro, entrando a mano derecha, junto a la puerta pequeña de la dicha claustro que sale a la puerta de San Anton». ⁴ Éste crecería «sobre los fundamentos y edificios que estan hechos» y acogería también la advocación de las Ánimas «atento que los fundamentos y lo que esta hecho hasta de presente edificado y fabricado en la dicha capilla se a hecho de la limosna que se a cogido en el vacin de las animas». Los cofrades asumieron el compromiso de materializarlo en el plazo de año y medio, y de dotarlo de retablo en los ocho siguientes. En 1586 la fábrica estaba, en efecto, ultimada, y el cabildo otorgó permiso para levantar una sacristía. ⁵

La visita pastoral que el obispo Pedro Cerbuna (1585-1597) cursó al templo en 1586 encontró en nuestra capilla «por retablo la cabeça de Nuestra Señora del Rosario que llevan los cofrades en la procesion del Corpus». ⁶ Por entonces debió acometerse el ornato de mazonería de aljz del interior, que incluye en la zona central una notable *Virgen del Rosario* dentro de una hornacina sobre la que se dispone un relieve con las Ánimas del purgatorio *suplicando la intercepción de la Virgen* y a modo de remate una *Asunción y Coronación de María acompañada de los apóstoles*. En los laterales de la embocadura de la capilla hay tres figuras más: *San Juan Bautista* y *Santo Domingo de Guzmán* en el lado del evangelio y un tercer personaje rehecho y de difícil identificación en el de la epístola que en origen debía completarse con una cuarta figura —perdida— en la parte baja. Todo iba a quedar oculto en buena medida unos años después.

EL ENCARGO DEL RETABLO DE LA COFRADÍA DEL ROSARIO

A comienzos de julio de 1595 los cofrades decidieron, en efecto, formalizar el concierto del retablo con un oficial que había ofrecido hacerlo por 5.000 sueldos ⁷ y días después Violante Muñoz asignaba en sus últimas voluntades una limosna de 600 sueldos para contri-

⁴ A.H.P.T., Pedro Pérez, 1583, ff. 74 v.-77 v., (Tarazona, 30-I-1583).

⁵ Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, 2009, pp. 128-129.

⁶ A.D.T., Visita pastoral del obispo Cerbuna a la catedral de Tarazona y a las parroquias de Santa María Magdalena y San Miguel, s. f., (Tarazona, 17-III-1586).

⁷ A.H.P.T., Juan Sánchez, 1595, ff. 266-287 v., (Tarazona, 3-VII-1595).



72. Detalle de la arquitectura. Retablo de N^{ra} S^a del Rosario. Capilla del Seminario Diocesano de la Inmaculada Concepción de Tarazona.

buir al empeño.⁸ Finalmente, en octubre se firmó una capitulación en Tarazona para su realización «en blanco» con el ensamblador zaragozano Juan de Bescós⁹ (doc. 1590-1610) —doc. n^o 18—. No obstante, la pintura de las tablas y su policromía tendría que esperar aún otros veinte años, hasta que en 1615 los asumiera el pintor turiasonense Gil Ximénez Maza¹⁰ (act. 1598-1649, †1649).

El artífice aportó para la firma del contrato una cuidada traza sobre pergamino con un alzado del retablo del que nos han llegado dos fragmentos, correspondientes a la zona del banco con el sotabanco [fig. n^o 37 a] y a la parte alta del piso noble con su entablamento [fig. n^o 37 b];

debido a ello, la capitulación apenas repara en la descripción de la máquina. El documento aporta, no obstante, las medidas previstas, de cuarenta y dos palmos de alto —unos 8 m— y veinticinco de ancho —en torno a 4,75 m—, e indica que en su ejecución se usaría madera «de pino de Ebro, seco y muy bueno». También expresa que los dos órdenes de la máquina estarían articulados mediante columnas de orden dórico [fig. n^o 72]. Más adelante el texto puntualiza que Juan de Bescós haría el retablo en el taller que regentaba en Zaragoza y que el traslado de todos sus componentes a Tarazona correría por su cuenta. Las partes estuvieron de acuerdo en que, una vez finalizado y asentado, el mueble fuera reconocido «por un oficial esperto en el arte de la alquitatura, para que bea dicho retablo y si esta conforme a dicha traça y abra cumplido con la obligacion desta capitulaçion».

⁸ A.H.P.T., Martín de Falces, 1595, ff. 141-146 v., (Tarazona, 17-VII-1595).

⁹ Noticia dada a conocer en Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (I), p. 528.

¹⁰ A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1615, ff. 320-323 v., (Tarazona, 8-XI-1615).

La última estipulación de interés alude a sus cuatro imágenes, ninguna de las cuales ha llegado a nuestros días. En primer lugar «la Madre de Dios del Rosario, del tamaño que la proporción de la concabidad a donde en el dicho retablo a de estar, con resplandores y rosario alrededor»; más adelante el texto precisa que mediría nueve palmos —unos 170 cm— para ser de «natural proporción». Y también debían confeccionarse las tres piezas de un *Calvario*, de tan sólo tres palmos de altura —algo menos de 60 cm—, pensadas para su disposición sobre el frontón que culminaría el conjunto. Una cláusula final sobre el pago de los derechos de aduana que ocasionaría su traslado explicita que las partes habían decidido que se llevaran a cabo en Cascante, lo que, una vez más, nos sitúa en el contexto de los trabajos del retablo mayor (1592-1601) de la parroquia de Santa María, a cargo de Ambrosio Bengoechea (act. 1581-1623, †1625) y Pedro González de San Pedro (doc. 1580-1608, †1608):

Item es pacto que todo lo que se gastare en derechos y portes de traer las figuras de la villa de Cascante, adonde se hazen dichas figuras, ayan de pagarse por la hermandad y ofiçial por ygual.

El acuerdo prevé la conclusión de las labores en agosto de 1597, algo menos de dos años tras la firma de la capitulación, pero lo cierto es que Bescós no percibió el finiquito hasta noviembre de 1598, fecha en la que Juan de Tarazona, su representante legal, otorgó época a los cofrades por el total de los 5.000 sueldos convenidos.¹¹

EL RETABLO DE LA COFRADÍA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE TARAZONA

El retablo de la hermandad del Rosario representa muy bien el peso que la tradición serliana mantuvo en los talleres zaragozanos herederos del Segundo Renacimiento con anterioridad a la entrada en escena de Juan Miguel Orliens (doc. 1585, 1595-1641, †1641) a partir de 1598 y la consiguiente introducción del repertorio vigolesco. Es una máquina equilibrada y de cuidada articulación, compuesta por

¹¹ Juan de Bescós lo designó procurador en Zaragoza el 29-X-1598; en A.H.P.Z., Diego Casales, 1598, ff. 1.192 v.-1.193. La liquidación de la deuda en A.H.P.T., Juan Sánchez, 1598, ff. 632 v.-633 v., (Tarazona, 3-XI-1598).



73. Ático. Retablo de N^a S^a del Rosario. Capilla del Seminario Diocesano de la Inmaculada Concepción de Tarazona.

banco, un cuerpo muy monumental y un ático bastante artificioso en el que Bescós manipula el orden de forma quizás algo heterodoxa. Llama la atención el recurso reiterado al dórico, utilizado en ambos niveles sin apenas otros cambios que los impuestos por la escala, pues conlleva la renuncia al principio de la superposición de órdenes que es, con diferencia, la fórmula más común en este momento.

Todo el énfasis compositivo recae en la calle central, que dibuja un edículo adelantado con respecto al plano principal de la máquina subrayado —como, por lo demás, es frecuente en esos años— mediante un amplio frontón tendido sobre el entablamento del piso noble —que la traza [fig. n^o 37b] dibuja con los laterales rectos, a diferencia de la actual presentación—. Se trata de una solución muy próxima a la que Juan de Bescós iba a proponer apenas unos años después (1598) en el proyecto aprobado para la realización del retablo mayor de la catedral de Jaca [fig. n^o 38];¹² eso sí, con los lógicos cambios de orden, escala y proporciones. Hemos de advertir que la anómala compartimentación en altura de la calle central de la zona noble obedece a la necesidad de incorporar la advocación de las *Almas del Purgatorio*

¹² Reproducida por M^a Isabel OLIVÁN JARQUE, 1986, p. 11, fig. n^o 2.

que, como se recordará, los cofrades asumieron cuando el cabildo les cedió la capilla en proceso de edificación. La traza elaborada por Gil Ximénez Maza en 1615 con motivo de la ejecución de las labores de pincel [fig. n° 39] presenta una articulación de esta zona similar a la actual. Eso sí, la imagen de la *Virgen del Rosario* original ha sido reemplazada en la actualidad por otra de la *Inmaculada Concepción*.

Como es habitual, el ático [fig. n° 73] presenta una disposición escalonada para ajustarse a la curvatura de la bóveda y privilegiar el compartimento central, en el que Gil Ximénez representó el pasaje de la *Coronación de la Virgen* que ilustra el triunfo definitivo de María como Reina de los Cielos. Justamente aquí la traza flaquea al anteponer en un mismo nivel órdenes dóricos de diferente escala con resultados no del todo satisfactorios que obligaron a duplicar las columnas de la parte exterior para reforzar la arquitectura en ese punto. El bello frontón partido que culmina esta zona es un acierto, si bien es preciso recordar que en origen en ese punto descansaban las figuras de un Calvario, en paradero desconocido.

El retablo permaneció *in situ* hasta 1957,¹⁵ momento en que el cabildo lo cedió al obispo Manuel Hurtado García para su instalación en la capilla del nuevo Seminario Diocesano de la Inmaculada Concepción.¹⁴ El cambio de destino llevó aparejada la entronización en la hornacina central de una *Inmaculada* barroca de escuela granadina [fig. n° 74] por deseo del prelado, que procedía de la Ciudad del Darro.¹⁵ Por entonces se pierde la pista de la imagen romanista,¹⁶ citada en la capitulación y que no puede coincidir con la que atisbamos en una fotografía de la colección Juan Cruz Martínez Moya que muestra la procesión del Corpus Christi a su paso por la plaza del Mercado o del Ayuntamiento [fig. n° 75] en una fecha anterior

¹⁵ No conocemos ninguna fotografía que lo reproduzca en su ubicación original.

¹⁴ Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, 2009, p. 115, nota n° 34.

Todavía lo vio *in situ* Teófilo Pérez, que lo califica de «magnífico» aunque «hoy deteriorado»; en Teófilo PÉREZ URTUBIA, 1953, p. 129. Hace unos años fue objeto de una cuidada restauración que le ha devuelto toda su prestancia.

¹⁵ Como ya se apunta en Begoña ARRÚE UGARTE (dir.), 1990, p. 310.

¹⁶ De improbable identificación con la imagen de vestir de la Virgen del Rosario del siglo XVIII —que no hemos podido ver— mencionada en *ibidem*, p. 170.

Contamos con un testimonio oral de que el retablo estaba presidido por una Virgen del Rosario hasta el momento de su traslado al Seminario de la Inmaculada.



74. Compartimento central, parcialmente recompuesto. Retablo de N^{ra} S^{ra} del Rosario. Capilla del Seminario Diocesano de la Inmaculada Concepción de Tarazona.



75. Procesión del Corpus Christi a su paso por la plaza del Mercado o del Ayuntamiento de Tarazona.

a 1935.¹⁷ En atención a sus dimensiones —que no alcanzan, ni de lejos, los 170 cm estipulados en la capitulación— parece más plausible identificarla con la «cabeza» que el obispo Cerbuna vio en la capilla con ocasión de su visita pastoral del año 1586.¹⁸ Imaginamos que también en ese momento se tomó la determinación de prescindir del *Calvario*, cuyo destino final nos resulta asimismo desconocido.

¹⁷ Forma parte de una serie de tres instantáneas en la que las otras dos representan el paso de la procesión sobre el puente de la Seo, que fue demolido en 1935. Esto proporciona una fecha *ante quem* bastante aproximada para la fotografía.

¹⁸ Carecemos de datos sobre la realización «en blanco» de esta imagen y su peana procesional, que ya estaban hechas en 1580, momento en que los cofrades confiaron su policromía a los pintores Juan de Varáiz y Pedro de Ibar. En Jesús CRIADO MAINAR, 2005-2007, pp. 62-63, y pp. 90-91, doc. n.º 4.

SILLERÍA DEL CORO DEL MONASTERIO DE NUESTRA SEÑORA DE VERUELA (1598-1602)

Las primeras noticias relativas a la sillería coral del monasterio cisterciense de Nuestra Señora de Veruela las aporta Pedro Blanco Trías en el libro que en 1949 publicó sobre el cenobio, en el que incluye un interesante apartado sobre el mismo.¹ Muchos años después, en 1986, Concepción Lomba Serrano le dedicaría un artículo que ofrece datos valiosos respecto a su realización y traslado a Zaragoza, al tiempo que aporta información sobre los restos depositados en el Museo.² En fecha más reciente, en 1997-1998, Manuel Ramón Pérez Giménez, Pedro Luis Hernando Sebastián y José Carlos Sancho Bas publicarían el grueso de la información documental localizada sobre su realización,³ punto de partida del estudio que Jesús Criado Mainar efectuó en el contexto de la exposición *Tesoros de Veruela*, celebrada en el propio cenobio en 2006.⁴

La única descripción conocida de nuestro coro anterior a su desmantelamiento la proporciona fray Antonio José Rodríguez, quien en

¹ Pedro BLANCO TRÍAS, 1949, pp. 183-186.

² Concepción LOMBA SERRANO, 1986, pp. 319-354.

³ Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN y José Carlos SANCHO BAS, 1997-1998, pp. 11-20; Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN, José Carlos SANCHO BAS y Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, 1997-1998, pp. 21-34.

⁴ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (II), pp. 240-255; Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (III), pp. 401-439, cat. núms. 98-152. El texto que ahora presentamos está basado en nuestras aportaciones sobre el coro al catálogo de dicha exposición.

1738 señaló que se situaba en los primeros intercolumnios de la nave, contaba con una longitud de 79 pasos y daba cabida a un centenar de sillas. En su confección se había empleado madera de roble y nogal, y el orden alto incorporaba historias de escultura con las vidas de San Benito y San Bernardo:

A cruzatu eclaesiae corpus versum, post intercolumnium primum, chorus in ipso plano, magnifize est aedificatus, septuaginta novem spithaniis longitudinis, ipsiusque amplioris navis latitudinu equans, robo-rea inglandeaque materia sedes centum parat. Sedesque ejes, infimo et supremo ordine collocantur, sculptis quoque P.P. N.N. Benedicti et Bernardi historiis vitas referentibus mirifice coronantur sedes.⁵

Pedro Blanco Trías reitera que ocupó los dos primeros tramos de la nave dejando libre el correspondiente al crucero que, junto al primero de la nave, habían conformado el solar del coro en época medieval.⁶ En el centro del mismo hay una lápida funeraria de alabastro con la efigie de un religioso, cuya inscripción y armas están casi borradas, pero en la que aún puede leerse la fecha 1602. Como advirtió Gregorio de Argaiz,⁷ corresponde a fray Francisco Hurtado de Mendoza (1595-1602), el abad que lo promovió. Junto al púlpito, que lleva la divisa de fray Juan Álvaro Zapata (1602-1612), a cuyo cargo estuvo la conclusión de los trabajos, y algunos restos de pintura en los pilares de la nave son los únicos elementos que evocan el emplazamiento del coro.

También sabemos que lo clausuraba una reja dispuesta en el frente, hacia el altar mayor, que aún puede verse en una fotografía de 1887. Además, su perímetro lo definía un muro de fábrica que todavía contempló José M^a Quadrado⁸ y al que también alude una memoria de la Comisión Provincial de Monumentos del año 1873, expresando que por entonces sus paredes laterales aún permanecían en pie.⁹

La sillería salió de Veruela [fig. n° 76] con anterioridad a 1844, dado que José M^a Quadrado ya no la vio. La documentación de la

⁵ Tomamos la cita de Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (II), p. 245.

⁶ Pedro BLANCO TRÍAS, 1949, p. 183.

⁷ Gregorio de ARGAIZ, 1675, p. 647.

⁸ «...despojadas de sus oropeles, las modernas tapias del coro han puesto al descubierto su fragilidad». En José M^a QUADRADO, 1844, p. 325.

⁹ A.D.M.Z., Fondo de la Comisión Provincial de Monumentos, *Memoria 11 (4º trimestre de 1873 al 5º trimestre de 1874)*, ff. 3-3 v., (4º trimestre de 1873).



76. San Bernardo de Claraval. Sillería del coro del monasterio de N^a S^a de Veruela. Museo de Zaragoza.

Comisión Provincial de Monumentos depositada en el Archivo Documental de Museo de Zaragoza lo corrobora, pues nos informa de que permaneció durante treinta años en los almacenes de la Comisión Provincial de Monumentos antes de pasar a engrosar en 1874 los fondos del Museo de Antigüedades.¹⁰ Como quiera que por entonces

¹⁰ Pueden seguirse los detalles administrativos en Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (II), pp. 244-246.

el conjunto estaba bastante completo, la Real Academia de San Fernando de Madrid solicitó con carta del 13 de mayo 1877 su restitución al cenobio en atención a que la Compañía de Jesús acababa de fundar un seminario en Veruela.¹¹ Ni que decir tiene que este intento no fructificó.

EL PROCESO CONSTRUCTIVO DE LA SILLERÍA CORAL

La primera noticia sobre la pretensión de la comunidad de contar con una nueva sillería data de 1558, año en el que el abad fray Lope Marco (1539-1560) adquirió una partida de madera de roble de Narbona «para hacer el coro de Veruela».¹² En realidad, la iniciativa no prosperó en ese momento y fue preciso esperar hasta 1595 para su reactivación. Por entonces el escultor Ambrosio Bengoechea (act. 1581-1623, †1625) y el ensamblador Domingo Bidarte (doc. 1590-1632) suscribieron una compañía para optar a su adjudicación —doc. n° 17—. Ambos residían en ese momento en Cascante (Navarra), ocupados junto a Pedro González de San Pedro (doc. 1580-1608, †1608) en la erección del desaparecido retablo titular (1592-1601) de la parroquia de la Asunción.

No fueron ellos, sin embargo, los receptores del encargo, que el abad fray Francisco Hurtado de Mendoza confió en julio de 1598 a Juan de Oñate, «maestro de arquitectura» —ensamblador— afincado en Calahorra (La Rioja) y estante en el monasterio navarro de

¹¹ «...teniendo entendido esta Real Academia que existe en esa ciudad y en el local del Museo Provincial, la sillería de coro que fue de aquel monasterio, conservada en trozos, después de haber estado depositada largo tiempo en sótanos, donde sufrirá probablemente los perniciosos efectos del abandono y de la humedad, ha acordado dirigirse a esa celosa Comisión para rogarla se sirva decirle lo que le ocurra sobre su mérito y estado de conservación, así como sobre la conveniencia que pudiera ofrecer el restituirla al sitio de donde fue arrancada, puesto que ahora hay posibilidades de que sería allí cuidada con esmero y desde luego habría la ventaja de que podría colocarse en el mismo sitio para donde fue hecha». En A.D.M.Z., Fondo de la Comisión Provincial de Monumentos, Documento n° [12], *Carta del secretario general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando al vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos de Zaragoza*.

¹² Tal y como refiere Diego de Espés en su *Historia Ecclesiastica*. En Diego de ESPÉS, 2019, p. 836.

Fitero, donde a la sazón trabajaba en su sillería coral.¹³ Allí se testificó también el contrato de la que ahora nos ocupa.¹⁴

Juan de Oñate debía hacer una sillería de dos órdenes, alto y bajo, si bien no se concretó el número de estalos, a señalar por el cliente. Tal y como expresa la capitulación, la elección del maestro obedecía a que fray Francisco quería que los sitiales verolenses siguieran el modelo de los que se ejecutaban por entonces en Fitero, aunque no sin ciertas modificaciones. La primera era que el orden compuesto de la sillería alta del cenobio navarro dejaría paso en Veruela al dórico, incorporando el pertinente friso de «metopas y triguillifos [*sic*] repartidos conforme al Viñola», la principal autoridad del momento entre los ensambladores hispanos, si bien las columnas serían más esbeltas y además lucirían el tercio inferior, «que es lo que se añade en ellas», revestido de talla.

La cláusula relativa al dosel de la sillería alta no es fácil de interpretar. Según el documento cada estalo contaría con su propio arco «artesonado» unido a un guardapolvo de intradós asimismo casetonado con más vuelo que en el coro de Fitero. Podría pensarse, pues, que el texto describe una sucesión de baldaquinos, a la manera del coro de la catedral de Toledo, pero quizás tan sólo se quisiera reforzar la monumentalidad de la zona de cierre con la incorporación de arcos de medio punto sobre canecillos para ganar altura, algo en lo que la capitulación insiste en varias oportunidades. Como colofón, sobre el dosel se dispondrían «frontispicios» —frontones—, al modo del coro navarro, enriquecidos con «niños tendidos»; un motivo de inspiración miguelangelesca habitual en la retabística de la época y que desde 1557 estaba presente en el propio monasterio, en el retablo de la capilla de San Bernardo, pero inusual en el ámbito coral. A modo de separación pondría «piramides»¹⁵ —obeliscos— en lugar de

¹³ Conservada todavía *in situ*. En M^a Concepción GARCÍA GAINZA (coord.), 1980, p. 176; Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 1997, p. 63; y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2007 (IV), pp. 252-253.

¹⁴ El primero en ofrecer la noticia fue Pedro BLANCO TRÍAS, 1949, pp. 183-184.

La publicación del contenido del contrato es reciente. En Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN y José Carlos SANCHO BAS, 1997-1998, pp. 18-20.

¹⁵ El coro de la catedral de Lugo, realizado a partir de 1621 por Francisco de Moure y Simón Monasterio, también se remata en una sucesión de frontones triangulares separados por obeliscos. En M^a Dolores VILA JATO, 2001, p. 278.

las bolas usadas en Fitero; elementos ambos inspirados en el nuevo repertorio escurialense.

La capitulación finaliza advirtiendo que el maestro quedaba obligado a entregar tres sillas de muestra, para lo que iría a Veruela a comienzos de septiembre de 1598. Tras su recepción se fijarían los plazos para la remuneración del encargo, ajustado a razón de 50 ducados por cada pareja de silla alta y silla baja. Y en lo tocante al escaño abacial, el maestro debía atenerse a lo que manifestara el abad de Fitero.

El concierto no alude en ningún momento la sillería medieval, ni cita el acopio de madera que la casa había efectuado cuarenta años atrás para este fin, quizás porque se hubiera destinado a otros usos o simplemente porque se hubiera enajenado para entonces. Sin embargo, lo más inquietante es que no menciona la decoración de los respaldos de la sillería alta, justamente la parte fundamental entre lo que ha llegado a nuestros días.

Juan de Oñate murió en 1600 sin completar la sillería de Fitero y dejando gran parte de la de Veruela por hacer. En febrero de 1602 Polonia Muñoz, su viuda, nombró procurador al sacerdote José de Oñate, hermano del ensamblador,¹⁶ para que pasara cuentas con el maestro que había finalizado el coro navarro,¹⁷ traspasara a otro artífice el retablo mayor de San Andrés de Calahorra¹⁸ y demandara al abad de Veruela el pago de los 500 ducados que la casa adeudaba a su marido. De éstos, recibió 100 en septiembre de 1603 y los restantes en agosto de 1604.¹⁹

La prosecución de la empresa quedó en manos de los escultores Juan de Berganzo (doc. 1601-1625, †1625) y Domingo de Mezquia (doc. 1601-1604, †1605), que ya la habían ultimado para noviembre

¹⁶ Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN, José Carlos SANCHO BAS y Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, 1997-1998, pp. 28-29, doc. n° 1.

¹⁷ Su conclusión se encomendó en 1601 a Esteban Ramos, que también se obligó a confeccionar el facistol. En José R. CASTRO, 1949, pp. 153-156; y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 1997, p. 63.

¹⁸ Que Oñate había contratado el 1-VIII-1599. Se traspasó el 22-II-1602 a Pedro de Argüello; en Elena CALATAYUD FERNÁNDEZ, 1991, vol. I, p. 521, y vol. II, pp. 272-275, doc. n° 577, pp. 281-282, doc. n° 591, pp. 298-299, doc. n° 628, p. 300, doc. n° 633, y pp. 303-304, doc. n° 641.

¹⁹ Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN, José Carlos SANCHO BAS y Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, 1997-1998, pp. 30-31, doc. n° 3; y p. 31, doc. n° 4.

de 1602, cuando una comisión de monjes en representación del abad fray Juan Álvaro Zapata libró la cuenta de lo que Berganzo había hecho.²⁰ Un plazo tan breve para la conclusión lleva a pensar que estos artífices estuvieron asociados al trabajo desde el comienzo, sin duda a las órdenes de Oñate, y que la muerte de éste no tuvo una incidencia considerable en su desarrollo. De la liquidación se desprende, además, que en esta fase final del proyecto seguía vigente el contrato rubricado en 1598 con Juan de Oñate.

Juan de Berganzo, que en sentido estricto era ensamblador y entallador, confeccionó ciento cuatro sillas entre altas, bajas y rincones, además de dos puertas, seis escaleras y, si hacemos caso a la liquidación, un número indeterminado de respaldos esculpidos — «los tableros de las hystorias d[e] escultura» —. También asumió labores no contempladas en la capitulación como el pavimento del propio coro, el desmonte y ulterior reconstrucción del órgano —a cuyo pie añadió una nueva balaustrada—, marcos para varios cuadros, una cama para la cámara abacial y distintas piezas de mobiliario. Todo ello le reportó 70.805 sueldos, de los que para esa fecha tenía cobrados ya 38.805, restándosele a deber 32.090 sueldos. En enero de 1603 el convento suscribió una obligación con él para establecer los plazos en los que le abonaría los últimos 21.091 sueldos.²¹

Desconocemos el alcance y la estimación económica de la contribución de Domingo de Mezquia, que el 22 de mayo de 1604 extendió una carta pública en la que se reconocía pagado de todo lo que el monasterio le adeudaba «de lo que yo tengo trabaxado en el coro de dicho monasterio, las cuales sumas y cantidades me an sido pagadas en dibersas partidas».²² El perfil profesional de este segundo maestro se correspondía con el de un escultor, por lo que lo lógico es que la

²⁰ *Ibidem*, pp. 32-33, doc. n.º 5.

²¹ No conservamos la obligación entre Berganzo y los monjes, formalizada el 6-I-1603 por Miguel Esteban, notario de Ainzón (Zaragoza), pero otros documentos reiteran los vencimientos en que debía amortizarse la deuda: 4.000 sueldos en 1603, 6.000 en 1604, otros 6.000 en 1605 y los 5.090 restantes en 1606; en A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1603, ff. 269-270, (Tarazona, 15-XII-1603). El 23-I-1605 el artífice reconocía que hasta ese momento había ingresado 10.000 sueldos por este concepto; en A.H.P.T., Juan Lozano, notario de Vera de Moncayo, 1605, ff. 14-14 v.

²² Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN, José Carlos SANCHO BAS y Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, 1997-1998, pp. 33-34, doc. n.º 6.

mayoría de los elementos figurativos, incluidos los respaldos esculpidos, salieran de sus gubias.

ESTUDIO DE LOS RESTOS DE LA SILLERÍA CORAL

La parte del coro verolense custodiada en el Museo de Zaragoza se reduce a cincuenta y seis tableros, en su mayoría con escenas figuradas en altorrelieve, que se completan por arriba y abajo con dos tipos de piezas diferentes, en parte desprendidas. También existe un buen número de soportes agrupables en dos conjuntos:

—Cincuenta y ocho columnas pequeñas. Miden en torno a 62 cm, son de orden compuesto con el fuste totalmente estriado. Quizás procedan de la sillería baja, una sección del coro sobre la que el concierto con Juan Oñate no aporta precisiones.

—Sesenta y tres columnas grandes. Tienen una altura que ronda los 105 cm, equivalente a la de los respaldos, y parece razonable que en origen constituyeran su elemento de separación. Muestran el tercio inferior retallado con ornatos vegetales, tal y como estipula el contrato, pero son de orden corintio —y no dórico, como establece el documento—, a la manera de las realizadas en Fitero. Tres de ellas presentan en la parte alta del fuste las estrías entorchadas.

Dos de los tableros, entre los de mejor calidad del conjunto, representan a *San Bernardo de Claraval* [fig. n° 76] y *San Benito de Nursia* [fig. n° 24]. Dos más acogen otros tantos escudos heráldicos sobre cueros recortados con las armas del abad fray Juan Álvaro [fig. n° 77]; presiden éstos una figuración esquemática del Gólgota flanqueada por la «b» coronada de Veruela —cuyo empleo tan sólo está documentado a partir del mandato de fray Pedro Sebastián (1587-1595)— y el monograma *ALBARO*, privativo de este abad,²³ que también aparece en el púlpito y en la puerta principal del templo.²⁴ Un quinto panel, de formato más estrecho, exhibe el monograma del monasterio.

Los restantes cincuenta y uno contienen episodios de las vidas de San Bernardo, patriarca de la Orden del Císter —un total de vein-

²³ No pertenecen, pues, al abad fray Lope Marco, como señala Concepción LOMBA SERRANO, 1986, p. 323 y p. 324, fig. n° 2.

²⁴ Aquí acompañado de la fecha 1610.

titrés—, y San Benito, fundador de la Orden Benedictina, en cuyo seno surgió en 1098 la reforma cisterciense —veintiocho relieves—. La diferencia de número entre ambas series permite establecer que al menos se han perdido cinco relieves del repertorio del santo de Claraval, pues parece inimaginable que estuviera menos representado que el de Nursia.

Juan de Berganzo hizo ciento cuatro sillas entre altas, bajas y rincones, pero éstas no debían constituir el total, pues los 500 ducados que se adeudaban a Juan de Oñate cuando murió equivalen a diez parejas de sillas altas y bajas. Ninguna fuente establece su número exacto, que rondaría las ciento veinte.²⁵ Unas sesenta corresponderían a la sillería alta,

pues la suma de los paneles de ambos ciclos hagiográficos, incluidos los tableros supuestamente perdidos que los igualarían en número, más los dos respaldos heráldicos se aproxima a esa cantidad.

En efecto, habida cuenta que no se advierten diferencias de formato entre los tableros historiados de uno y otro ciclo, pensamos que todos los conservados proceden de los respaldos del orden superior, donde estarían organizados en dos series iniciadas por las imágenes de *San Bernardo* y *San Benito*, y separadas por la silla abacial.²⁶ El panel decorado con una «b» coronada de gran formato, que es el monograma del monasterio, ocuparía uno de los rincones. Probable-



77. Divisa heráldica del abad fray Álvaro Zapata. Sillería del coro del monasterio de N^{ra} S^{ta} de Veruela. Museo de Zaragoza.

²⁵ La sillería de Fitero cobija ochenta estalos, cuarenta y cinco de ellos en el orden superior y los restantes treinta y cinco en el inferior. En Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 1997, p. 63.

²⁶ Esto obliga a descartar la hipótesis de que los dedicados a San Benito proceden de la sillería baja, tal y como propone Concepción LOMBA SERRANO, 1986, p. 340.



78. Sustracción de la vasija de vino escondida. Sillería del coro del monasterio de N^a S^a de Veruela. Museo de Zaragoza.

mente los dos que contienen el escudo de fray Juan Álvaro estarían enfrentados, quizás junto al rejado.

Como ya se ha dicho, cada respaldo consta de tres piezas [fig. n^o 78] talladas de forma independiente. La que sirve de remate mide 12 cm y se compone de un motivo de roleos de marcada simetría axial, repetido sin apenas variaciones en todos los ejemplares conservados. La central es la de mayores dimensiones, en torno a 64 cm, e incluye la parte figurativa. Por último, la que ocupa la zona baja, con una altura que ronda los 29 cm, luce composiciones más monumentales con un total de ocho variantes: máscaras fitomorfas, cartelas correiformes, hojas de acanto entre aves picoteando frutos [fig. n^o 79], motivos de armería



79. Composición ornamental. Sillería del coro del monasterio de N^a S^a de Veruela. Museo de Zaragoza.

entre roleos, grifos afrontados mordiendo una máscara, lazos de naturaleza vegetal, jarrones entre roleos y morescos vegetalizados.²⁷

Las composiciones ornamentales exhiben unas características técnicas y formales homogéneas. Todas muestran un dibujo nítido y correcto, con un solo plano de talla que simplifica su ejecución. Los modelos, algo arcaizantes, reproducen motivos del repertorio belifontiano, reemplazado paulatinamente a partir de 1590 —tanto en Aragón como en Navarra y La Rioja— por otro de filiación vignolesca que, más allá de lo expresado en el contrato con Oñate, no está presente en la parte del trabajo conservada.

Desde un punto de vista iconográfico, el mayor interés reside en los episodios narrativos con pasajes de la vida y milagros de San Bernardo y San Benito. Tal y como advirtió Concepción Lomba Serrano, ambas series derivan de otras tantas colecciones de estampas de naturaleza hagiográfica editadas con formato de libro.²⁸

Los referidos al discurso vital de San Bernardo siguen la única edición conocida del *Vita et miracula divi Bernardi Clarevalensis abbatis...* (Roma, 1587) [fig. n° 80]. Por su parte, los de San Benito dependen de una de las dos obras concebidas como ilustración del libro II del *De vita et miraculis Patrum italicorum et de aeternitate animarum* del papa San Gregorio Magno, la primera publicada en Roma, en 1579, a cargo de la Congregación de San Benito de Valladolid [fig. n° 81], y la segunda en Florencia, en 1586, a instancias de la Congregación Casinense. De ambas se imprimieron diferentes reediciones.²⁹

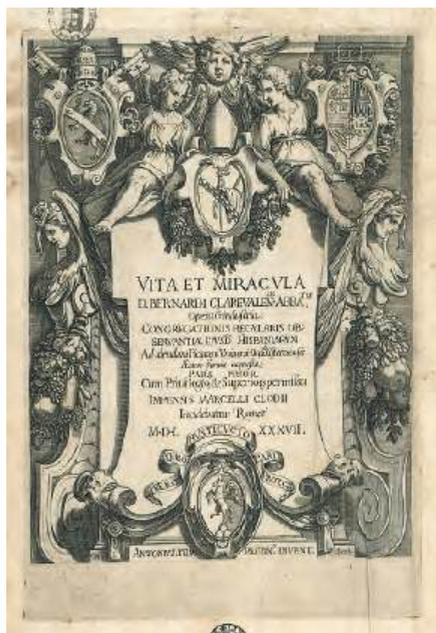
La fuente que inspiró los veintitrés tableros de la vida de San Bernardo, la *Vita et miracula divi Bernardi Clarevalensis abbatis...*,³⁰ cuenta con cincuenta y seis grabados calcográficos, incluido el frontispicio. Se realizaron a partir de dibujos de Antonio Tempesta que trasladaron los grabadores Cherubino Alberti, Raffaello Guidi, Philippe Thomassin y Camilo Graffico. El frontispicio incorpora el emblema del

²⁷ Es preciso advertir que una parte significativa de estas piezas bajas ha desaparecido.

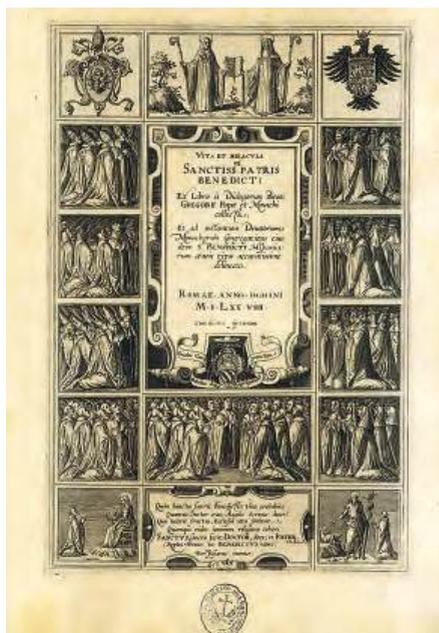
²⁸ Concepción LOMBA SERRANO, 1986, pp. 325-326.

²⁹ De la primera en 1596 y 1597; de la segunda en 1587. La catalogación y diferenciación de las dos variantes en M^a del Rosario FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1994, pp. 502-503.

³⁰ *Vita et miracula divi Bernardi Clarevalensis abbatis Opera e industria Congregationis regularis observantiae eiusdem hispaniorum ad alendam Pietatem Vniversi Ordinis Cisterciensis*, Roma, Marcellii Clodii, 1587.



80. Portada de la *Vita et miracula divi Bernardi Clarevalensis abbatis...*



81. Portada del *Vita et miracula Sanctissimi Patris Benedicti...*

cardenal Jerónimo Rusticucio, protector de la Orden Cisterciense hispana, aunque hoy se piensa que el verdadero promotor de esta magno empeño editorial fue fray Bernardo Gutiérrez, procurador en Roma de la Congregación Cisterciense de Castilla.³¹ Las cincuenta y cinco estampas ilustran episodios extraídos de la *Vita Prima* de San Bernardo y llevan en la parte alta un texto en letras capitales de las Sagradas Escrituras y otro, más extenso, en la parte baja en grafía cursiva con didascalias latinas que redactó y firmó el poeta romano Giulio Roscio alusivas al pasaje correspondiente [figs. núms. 82 y 83].

Desde su aparición se convirtió en una fuente icónica fundamental, siendo el coro de Veruela una de las primeras empresas conocidas que se sirvió de ella. En Aragón también se ha constatado su uso en el retablo mayor de la parroquia de Abanto, en Zaragoza, obra de mediados del siglo XVIII que procede del cercano monasterio de Nuestra Señora de Piedra, y en un conjunto de catorce tableros de nogal del mismo templo y parecida cronología que con probabilidad salieron

³¹ Según la reciente propuesta de Dom Luis ESTEBAN, 1991, pp. 11-19.



82. Ingreso de San Bernardo en la Orden Cisterciense junto a treinta compañeros. Sillería del coro del monasterio de N^a S^a de Veruela. Museo de Zaragoza.



83. Ingreso de San Bernardo en la Orden Cisterciense junto a treinta compañeros. Grabado incluido en *Vita et miracula divi Bernardi Clarevalensis abbatii...*, estampa n^o 12.

de la sala capitular de este mismo monasterio,³² testimoniando así un empleo del repertorio equiparable al nuestro. Otro ejemplo de interés allende nuestras fronteras lo proporciona la sillería del cenobio cisterciense de Chiaravalle Milanese, cerca de Milán, en la que Carlo Saravaglio también trasladó las estampas de la *Vita et miracula* en 1646.³³

Creemos que el segundo ciclo, integrado por veintiocho relieves de la vida de San Benito, depende antes de los cincuenta grabados (30 × 20 cm) confeccionados por Aliprando Capriolo a partir de dibujos de Bernardino Passeri para la edición promovida en 1579 por los benedictinos vallisoletanos bajo el título *Vita et miracula Sanctissimi Patris Benedicti...*³⁴ que de la serie de cincuenta y dos grabados preparados para la nueva edición que la abadía de Monte Cassino sacó a la

³² Estudiados por Adita ALLO MANERO y Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, 1985, pp. 229-248. Ahora también José Luis CORTÉS PERRUCA, 2019, pp. 419-420.

³³ Louis RÉAU, 1997, p. 219.

³⁴ *Vita et miracula Sanctissimi Patris Benedicti. Ex Libro II Dialogorum Beati Gregorii Papae et Monachi collecta. Et ad instantiam devotorum Monachorum Congregationis eiusdem Sancti Benedicti Hispanorum seneistypis accuratissime delineata*, Roma, 1579.

luz siete años después bajo el título *Speculum et exemplar chriticolarum vita Beatissimi Patris Benedicti...*, en la que se insertaron comentarios latinos alusivos a los pasajes de la vida de San Benito ilustrados.³⁵

Las estampas de la segunda son más pequeñas (14,5 × 11,5 cm) y a pesar de que siguen con notable fidelidad las de la primera versión, en ocasiones modifican o invierten la composición de partida. Cinco de los modelos que se emplearon en el ciclo benedictino verolense testimonian esta situación, pues en ellos la edición de 1586 invierte sin apenas otros cambios la disposición de las estampas de 1579; tan sólo el que representa la *Fundación de la abadía de Monte Casino* sigue la nueva presentación adoptada en 1587 mientras que los otros cuatro —*La piedra aligerada por su peso*, *Milagro de los doscientos modios de harina* [figs. núms. 84 y 85], *Milagro de Santa Escolástica* y *Milagro del hermano que reniega del servicio a San Benito*— se atienen a la de 1579.

Sin que podamos descartar que para el relieve que ilustra la *Fundación de la abadía de Monte Casino* se usara, pues, la edición de 1586, parece fuera de duda que en los otros cuatro —y, por extensión, en los demás— nuestro artista se sirvió de la de 1579 o de algunas de sus reimpressiones de 1596 y 1597. A pesar de todo, estas apreciaciones deben ser valoradas con cautela, dado que en nuestra sillería no faltan ejemplos en los que el artista reproduce de forma invertida composiciones en las que coinciden las estampas de 1579 y 1586, tal y como sucede, entre otras, con el *Milagro de la criba rota y recompuesta* o con la *Salvación de San Plácido*. Otras veces la fuente se somete a una profunda remodelación, cuando no a una drástica simplificación.

El repertorio gráfico de la vida y milagros de San Benito tuvo un éxito si cabe aún mayor que el dedicado a San Bernardo, facilitando modelos para diferentes series de relieves corales. La más interesante es, con diferencia, la del monumental coro del gran monasterio benedictino de San Giorgio Maggiore de Venecia, en el que el escultor bruselés Albert van der Brulle realizó entre 1596 y 1598 una extensa serie de paneles de excelente calidad para los respaldos de la sillería alta.³⁶

En España, uno de los ejemplos más tempranos lo proporcionan cinco tableros del Museo Diocesano de Lugo, procedentes del

³⁵ *Speculum et exemplar chriticolarum vita Beatissimi Patris Benedicti Monachor. Patriarchae Sanctissimi. Per R.P.D. Angelum Sangrinum Abbatem Congregationis Casinensi carmine conscripto*, Florencia, 1586. Con reedición en Roma, 1587.

³⁶ Giovanni MARIACHER, 1997, pp. 219-220.



84. Milagro de los doscientos modios de harina. Sillería del coro del monasterio de N^a S^a de Veruela. Museo de Zaragoza.



85. Milagro de los doscientos modios de harina. Grabado incluido en *Vita et miracula Sanctissimi Patris Benedicti...*, estampa n^o 32.

monasterio de Meira y fechados a comienzos del siglo XVII.³⁷ Sin embargo, los conjuntos más espectaculares son los de los cuarenta y ocho relieves del guardapolvo de la sillería de San Martín Pinario en Santiago de Compostela, materializados entre 1639 y 1647 por Mateo de Prado,³⁸ y los treinta y uno de la sillería baja del coro de legos de San Benito de Valladolid, esculpidos entre 1761 y 1764 por Felipe de Espinabete, ahora en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.³⁹ La sillería de San Salvador de Celenova, fechada en la

³⁷ M^a Dolores VILA JATO, 1991, pp. 54-55 y figs. de las pp. 50, 51 y 53; M^a del Rosario FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1994, p. 505.

³⁸ Con amplia bibliografía, entre la que interesa subrayar la monografía de Andrés A. ROSENDE VALDÉS, 1990, pp. 195-264.

³⁹ José M^a GONZÁLEZ DE ZÁRATE, 1986, pp. 357-365; y M^a del Rosario FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1994, pp. 499-510.

segunda década del siglo XVIII, dedica catorce de los relieves de su orden inferior a San Benito y el resto a San Rosendo.⁴⁰ Todos estos conjuntos se inspiran en los repertorios citados.

En este contexto, la sillería de Veruela presenta un doble interés, pues no sólo constituye uno de los testimonios más tempranos en el ámbito español de utilización de estas dos series icónicas, sino que ofrece, además, una puesta en escena simultánea de ambas, a la manera del desaparecido orden inferior de la ya dieciochesca sillería del monasterio cisterciense de la Santa Espina (1766) de Valladolid.⁴¹ Sin embargo, el mérito artístico de nuestros relieves está por debajo de la mayoría de los ejemplos citados.

Desde un punto de vista plástico Domingo de Mezquia —antes que Juan de Berganzo, pese a lo que indica la fragmentaria documentación conservada— desarrolló un trabajo de mediana calidad que encaja bien en la corriente clasicista de inspiración miguelangelesca que caracteriza a este periodo, con figuras dotadas de potentes musculaturas y poses heroicas. La mayoría exhibe unas características homogéneas que hacen pensar en un solo autor, más allá de evidentes diferencias de calidad.

El maestro ofrece siempre una versión sintética del modelo grabado, seleccionando las figuras más importantes que traslada con gran libertad, siendo un recurso común la introducción de personajes que no aparecen en el referente. Elude de manera sistemática la incorporación de los pasajes complementarios del suceso central incluidos en muchas de las estampas. Reduce la arquitectura al mínimo para convertirla en una expresión casi abstracta, de manera que en ocasiones resulta complicado reconocer la referencia gráfica; otras veces simplemente se omite. Como ya hemos expresado, en varias oportunidades el maestro invierte la composición de partida.

⁴⁰ Cuenta con una monografía a cargo de Andrés A. ROSENDE VALDÉS, 1986.

⁴¹ Obra documentada de Felipe de Espinabete. Véase Juan Carlos BRASAS y José Ramón NIETO, 1977, pp. 479-484.

RETABLO DE SANTA MARGARITA DE LA PARROQUIA DE LA MAGDALENA DE TARAZONA (1598-1605)

En el retablo de Santa Margarita de Antioquía [fig. n° 86] de la parroquia de Santa María Magdalena hallamos un buen exponente del modesto nivel que alcanzó la producción de los talleres romanistas de Tarazona durante la primera década del siglo XVII. Su estudio resulta básico para caracterizar el estilo de sus autores, el ensamblador Miguel Ginesta (doc. 1574-1626, †1626) y el escultor Mateo Sanz de Tudelilla (doc. 1592-1640, †1656), ambos estrechamente vinculados a los obradores de la ciudad.

Esta creación apenas ha suscitado el interés de los especialistas y, en consecuencia, son pocas las menciones bibliográficas que hemos localizado sobre ella. La primera figura en el Catálogo Monumental de Francisco Abbad Ríos, donde el autor ofrece una descripción iconográfica sin adscripción de época ni autores, con una asignación al patronazgo de las familias «Lapuerta y Gómez».¹ Y tampoco es más precisa la nota casi telegráfica que ofrece el Inventario Artístico de Zaragoza que dirigió Begoña Arrúe Ugarte en el Partido Judicial de

¹ Francisco ABBAD RÍOS, 1957, t. I, p. 756, y t. II fig. n° 1.815, quizás siguiendo a José M^a SANZ ARIBUCILLA, 1930, p. 135, quien indica a partir de los datos de la visita pastoral cursada en 1548 por el obispo Juan González de Munébrega que la capilla había pertenecido a Garcí López de Lapuerta —*sic*, por Lapuente—. En 1675 había pasado, en efecto, a manos del caballero Manuel Gómez, como refiere Gregorio de ARGAIZ, 1675, cap. LXXXVIII, pp. 500-501, circunstancia que también recoge José M^a Sanz Artibucilla en su texto.



86. Retablo de Santa Margarita de Antioquía. Parroquia de la Magdalena de Tarazona.

Tarazona, que reitera la identificación de sus asuntos iconográficos al tiempo que corrige algunos equívocos y sitúa su realización de modo poco consistente a mediados del siglo XVI.²

Más ajustada es la información vertida en la monografía que M^a Teresa Ainaga Andrés y Jesús Criado Mainar dedicaron al templo en 1997, con noticias de archivo sobre la fundación de la capilla

² Begoña ARRÚE UGARTE (dir.), 1990, p. 192.

por los testamentarios de García López de Lapuente, señor de San Martín de Moncayo y Lituénigo, a mediados del siglo XV, momento al que con probabilidad pertenece su fábrica, incluida la bóveda de crucería. El texto alude a los sucesivos cambios de titularidad y también avanza las noticias documentales conocidas sobre la confección de la máquina en los que se fundamenta este epígrafe.³

Por fortuna, el mueble todavía ocupa el ámbito para el que fue erigido, si bien ha perdido su ático para dejar espacio a la vidriera circular de cristales emplomados con el *Sagrado Corazón de Jesús* que ilumina el recinto justo en ese punto. La reforma debió operarse antes de 1930, fecha de una fotografía del Arxiu Mas del Institut Amatller d'Art Hispànic que testimonia ya un estado similar al actual.⁴ Y también antes de esa cronología tuvo que desaparecer el sotabanco e instalarse la mesa de altar actual.

EL ENCARGO DEL RETABLO DE SANTA MARGARITA

La visita pastoral cursada al templo en 1586 por el obispo Pedro Cerbuna otorga la propiedad de la capilla de Santa Margarita al canónigo Alonso de Artieda y al infanzón Antón Jaime,⁵ pero lo cierto es que el comitente de nuestro retablo iba a ser Jaime de Aldovera, sin que sepamos qué vínculo le unía a los anteriores. En abril de 1598 don Jaime rubricó, en efecto, una capitulación con el «entretallador» Miguel Ginesta para hacer la mazonería de un nuevo retablo para presidir el recinto, en un momento en el que se pensaba en un mueble de pincel —doc. n° 21—.

El texto contractual estipula que el trabajo seguiría los contenidos de la traza que el artista había presentado al comitente y que, al no quedar en custodia del notario, no ha llegado a nosotros; eso sí, Ginesta introduciría algunas correcciones en la misma. En primer lugar, dos de las columnas del piso noble lucirían el fuste entorchado y las otras dos estriado cuando, al parecer, en el diseño se proponía una formulación diferente. Sobre ellas cargaría el preceptivo enta-

³ M^a Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, 1997, pp. 67-70 y fig. de la p. 69.

⁴ Negativo C-58736.

⁵ M^a Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, 1997, p. 68.

blamento tripartito, con el friso «labrado de talla»; en realidad, esto último no se cumplió al pie de la letra, pues encima de la casa central vemos un letrero dentro de una suerte de *tabula* acotada por «ces»⁶ que identifica la advocación titular, probablemente añadida por Mateo Sanz. Sin embargo, los frisos laterales están ocupados por cabecitas de ángeles flanqueadas por telas con frutos, una fórmula arcaizante que puede situarse en la tradición ornamental del Segundo Renacimiento⁷ y que sí puede corresponderse con lo expresado en el acuerdo.

La escritura notarial alude también al compartimento del ático, pensado — como el resto — para albergar un tablero de pincel acotado por columnas, «como esta en la traça». Por último, el texto menciona el «pedestal» o sotabanco que, como ya hemos dicho, ha desaparecido.

Ginesta armaría la arquitectura «de madera de ley, de pino de Ebro» y «de la altura y anchura que pide la capilla». Debía concluir para la festividad de la Virgen de agosto. La capitulación está fechada a finales de abril, lo que le dejaba un margen temporal muy breve, de tan sólo tres meses y medio, para materializar el encargo, presupuestado en 800 sueldos jaqueses.

No disponemos de más datos, pero no hay duda de que el ensamblador cumplió lo pactado. No se acometieron, sin embargo, las labores de pincel, pues en 1605 Jaime de Aldovera y Sebastián Gómez⁸ suscribirían un segundo contrato con el escultor Mateo Sanz para «acabar» el retablo de Santa Margarita —doc. n.º 34—. En primer lugar, el maestro labraría ciertas «cartelas»⁹ y colocaría dos escudos

⁶ Un motivo habitual en la orfebrería de esos años, que bien pudiera ser su fuente de inspiración, pero no tanto en la escultura romanista.

⁷ Las cabezas de ángeles substituyeron a los grutescos del Primer Renacimiento cuando éstos empezaron a considerarse un motivo poco decoroso en el contexto del arte religioso. Así lo reflejan las condiciones redactadas para el encargo del retablo mayor de la parroquia de San Juan de Estella, en Navarra, donde se indica que «donde quiera que obiere neçedidad de talla, como es en las columnas y frisos, y otras partes, no puedan poner sino es angeles y serafines, y niños con alas, y abezitas y ojas y frutas naturales, y no caballos ni bestiones ni brutescos ni otra cosa fuera de lo suso dicho...»; en José M^a URANGA GALDIANO, 1947, apéndice II, p. 46.

⁸ Recuérdese que Gregorio de Argaiz indica en 1675 que en su tiempo el patronato de la capilla había pasado a los Gómez.

⁹ Ignoramos a qué parte de la máquina alude el texto documental, tal vez al sotabanco.



87. Piedad. Retablo de Santa Margarita de Antioquía.
Parroquia de la Magdalena de Tarazona.

heráldicos «donde están las piramides»; un elemento que la capitulación con Ginesta no cita pero que, a no dudar, serían obeliscos ubicados sobre las columnas exteriores del cuerpo. En cualquier caso, el retablo no muestra en ese punto ni «cartelas» ni «piramides», sino unos vistosos maceteros con flores y frutos de los que surge una suerte de llamas ondulantes.

El contrato prevé la acomodación en el centro de la máquina de una hornacina de fondo plano descrita como un «encasamento a lo moderno, con su hornato combeniente», lo que demuestra que el maestro Miguel había pergeñado en ese punto en 1598 un panel para pintar. Sanz de Tudelilla haría para este lugar una escultura de bulto redondo [fig. n° 12] flanqueada en las calles laterales por otras cuatro imágenes de menores dimensiones de las advocaciones que los comitentes le harían saber. Para el ático esculpiría un *Calvario* «de medio relieve» y para los tres compartimentos de la predela otros tantos grupos, en este caso «de dos tercios de relieve», entre los que únicamente se identifica la pieza central, una «Madre de Dios con el Christo bajado de la cruz en los brazos»; es decir, una *Piedad* o *Lamento ante el cuerpo muerto de Cristo* [fig. n° 87].

Mateo Sanz estaba obligado a cumplir su parte para la festividad del Corpus Christi de 1606 —unos seis meses a contar de finales de noviembre de 1605, fecha de la firma del acuerdo— a cambio de



88. Divisa heráldica en uno de los netos del banco. Retablo de Santa Margarita de Antioquía. Parroquia de la Magdalena de Tarazona.

A pesar de que el lenguaje plástico desarrollado en el revestimiento cromático es deudor del que Agustín Leonardo *el Viejo* (1588-1618, †1618) y su discípulo Gil Ximénez Maza (doc. 1598-1649, †1649) aplicaron al retablo mayor de la Seo turiasonense entre 1613 y 1614,¹¹ la calidad del trabajo es bastante inferior ya no solo a la

880 sueldos jaqueses a satisfacer en dos plazos. Tampoco en este caso disponemos de albaranes u otros documentos que acrediten el progreso de los trabajos, pero la propia obra demuestra que todo se cumplió conforme a lo acordado, imaginamos que en los tiempos previstos.

El retablo aún no había sido policromado en 1627, cuando Jerónima Agustina López de Artieda, viuda del infanzón Antonio Jaime, señor de las localidades moncaínas de Lituénigo y San Martín —y, a no dudar, sucesor del Antón Jaime mencionado en 1586 como cotitular de la capilla—, dispuso en su testamento que si moría sin que dicho cometido se hubiera realizado su albaaceas debían acometerlo con cargo a sus bienes.¹⁰ Sea como fuere, las armas de pincel colocadas por entonces en el frente de los pedestales de las columnas acomodadas a la parte exterior del retablo [fig. n.º 88] coinciden con las que luce la bóveda de la capilla.

¹⁰ A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1627, s. f., (Tarazona, 2-VIII-1627).

Agradezco a la Dra. Rebeca Carretero la amable cesión de este documento.

¹¹ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (IV), pp. 417-451; Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2015, pp. 61-111.

desarrollada en la máquina catedralicia sino incluso en otros que se han puesto en relación con estos maestros del grafo.

ESTUDIO DEL RETABLO DE SANTA MARGARITA

El retablo de Santa Margarita muestra una disposición en tríptico muy común que recuerda a la de otros muchos retablos de la segunda mitad del siglo XVI entre los que interesa recordar el de Nuestra Señora del Rosario (hacia 1596-1600) de Los Fayos¹² [fig. n° 7], ya que éste iba a ser propuesto como modelo por el propio Miguel Ginesta en 1601 al carpintero Miguel García para el aparejado de un tercer mueble — doc. n° 23 — que no estamos en condiciones de identificar. Esto nos lleva a pensar que la arquitectura del retablo de Los Fayos también es obra de nuestro ensamblador, lo que la convierte en un referente idóneo de la que ahora nos ocupa.

Nuestro mueble descansa en una predela de tres compartimentos entre los que prevalece el central por su mayor anchura. Los pedestales del orden columnario se adelantan para delimitarlos y recibir la preceptiva decoración en sus netos: escudos de armas de pincel en los exteriores y bajorrelieves de *San Pedro* y *San Pablo* en los interiores. De izquierda a derecha, estos huecos incorporan composiciones con la *Aparición de la Virgen del Rosario a Santo Domingo de Guzmán* [fig. n° 89] el *Llanto ante el cuerpo muerto de Cristo* [fig. n° 87] y *Santo Tomás de Aquino en oración ante Cristo crucificado*.

El cuerpo está vertebrado por columnas de orden compuesto, pero a diferencia de lo que sucede en Los Fayos, donde los fustes muestran las estrías llenas en el tercio bajo, en Tarazona dos columnas lo presentan entorchado y las otras dos con las estrías limpias. La casa central se alza sobre una suerte de peana decorada en el frente por un motivo muy característico de óvalos encadenados y alberga una hornacina plana cuyas pilastras descansan en pequeñas ménsulas; un recurso habitual en los retablos romanistas que puede verse, por ejemplo, en el de la parroquia de la Asunción de Cascante. En su

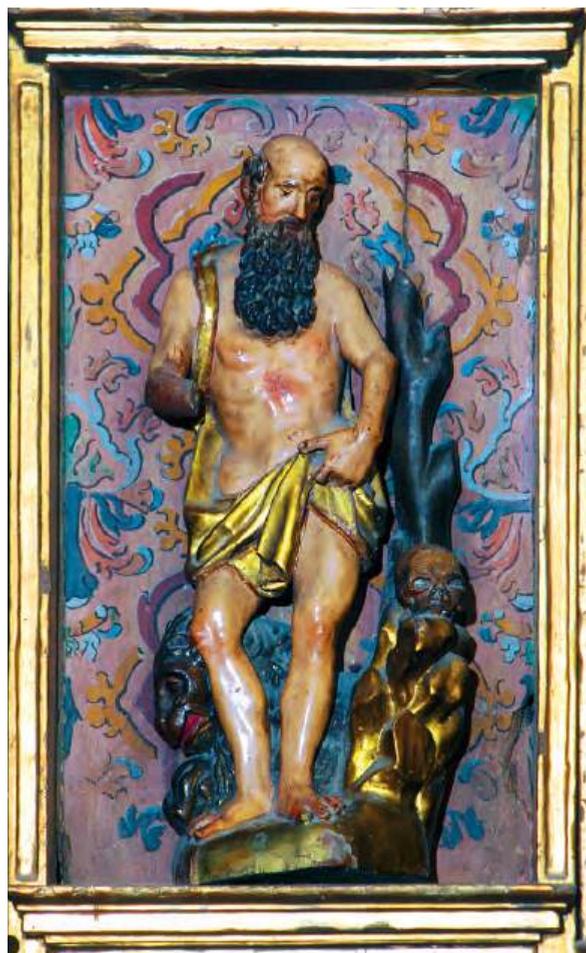
¹² Jesús CRIADO MAINAR, *Retablo de Nuestra Señora del Rosario. Iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Los Fayos (Zaragoza). Estudio anexo al informe de restauración*, Zaragoza, Servicio de Restauración de la Diputación de Zaragoza, octubre de 2010, inédito.



89. La Virgen entrega el Santo Rosario a Santo Domingo de Guzmán.
Retablo de Santa Margarita de Antioquía. Parroquia de la Magdalena de Tarazona.

interior el maestro colocó una escultura casi de bulto redondo y de apreciables dimensiones de *Santa Margarita de Antioquía* [fig. n° 12] flanqueada en la calle del lado del evangelio por imágenes de un *Profeta* y *Santiago apóstol* y en el de la epístola de *San Jerónimo penitente* [fig. n° 90] y un *Santo Obispo*.

La arquitectura, de traza poco elaborada a excepción del compartimento central, tiene una ejecución correcta que denota buen oficio pero, al mismo tiempo, también unos recursos plásticos limitados. Y lo mismo cabe decir del trabajo escultórico, de ejecución correcta pero falto por completo de calidad, donde únicamente



90. San Jerónimo penitente. Retablo de Santa Margarita de Antioquía. Parroquia de la Magdalena de Tarazona.

cabe destacar la imagen central, algo más cuidada que el resto y de estilo próximo a la *Santa Catalina de Alejandría* que Mateo Sanz había hecho en el retablo mayor de la catedral de Barbastro [fig. nº 136] a instancias de Pedro Martínez *el Viejo* (doc. 1579-1609), uno de los maestros responsables de esta máquina. En este sentido, las piezas del banco nos parecen bastante groseras, en especial el *Lamento ante el cuerpo muerto de Cristo*, y las de las calles laterales algo toscas, en especial el *Santo Obispo* y *Santiago*.

El hecho de que este conjunto de esculturas sean sus únicas creaciones seguras junto a las tres identificadas entre las que pre-

paró para el retablo barbastrense¹⁵ —además de la *Santa Catalina* le corresponden con seguridad *San Lorenzo* y *San Vicente*— y el *San Roque* de la catedral de Tarazona [fig. n.º 13], perfila a Mateo Sanz de Tudelilla como un maestro de escasas dotes artísticas, lo que justifica el modesto papel que jugó en el mercado artístico de la sede episcopal.

¹⁵ Carmen MORTE GARCÍA, 2002 (I), p. 72, pp. 140-141, doc. n.º 19, y p. 143, doc. n.º 28.

RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN JUAN BAUTISTA DE CORTES DE NAVARRA (1601-1606)

La realización del retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cortes de Navarra [fig. n° 91], enclave de la Ribera tudelana adscrito al Arzobispado de Zaragoza,¹ fue en su primera fase —la correspondiente a la preparación de sus componentes lígneos— un proyecto estrechamente vinculado a los talleres romanistas de Tarazona y Zaragoza, puesto que en aquéllos se materializó su mazonería mientras que sus esculturas se hicieron en la capital aragonesa.²

La historia de este conjunto comienza en marzo de 1601, cuando el concejo otorgó una carta de procuración solicitando licencia al ordinario diocesano para erigir un nuevo retablo mayor en el templo parroquial.³ Los munícipes demandaban permiso asimismo para que las rentas de la primicia pudieran empeñarse en este fin, así como para negociar un acuerdo con el artífice que lo asumiese.⁴ Aunque desconocemos en qué momento exacto, la autorización episcopal

¹ Desde 1121, poco después de la Reconquista y hasta la reordenación de territorios diocesanos de 1954-1955.

² Sobre este retablo véase M^a Concepción GARCÍA GAINZA (coord.), 1980, pp. 156-157; M^a Concepción GARCÍA GAINZA, 1999, pp. 107-108; Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, 2008, pp. 26-29; y M^a Josefa TARIFA CASTILLA, 2016, pp. 876-877.

³ Que se había reedificado varias décadas antes, como estudia M^a Josefa TARIFA CASTILLA, 2005, pp. 271-275.

⁴ A.M.Td., Pedro Ximénez, notario de Cortes y Buñuel, 1601, s. f., (Cortes de Navarra, 18-III-1601).

había llegado ya a mediados de diciembre de dicho año, cuando el concejo facultó al alcalde y los jurados para entablar conversaciones con el maestro elegido.⁵

Lo más probable es que en ese momento los ediles ya hubieran buscado asesoramiento artístico para afrontar el proyecto, lo que implicaba la adquisición de una o más trazas y la redacción de un condicionado técnico. Por fortuna conservamos todo este material, incluido un cuidado diseño sobre papel con un alzado de la máquina [fig. n° 41] inserto entre las escrituras del notario Pedro Ximénez.

El 30 de diciembre de ese mismo año los primicieros celebraron la subasta mediante el tradicional sistema a remate de candela. En primer lugar, se leyeron públicamente las condiciones que regirían el encargo y que los comitentes entregaron al notario para su testificación —doc. n° 25—. Y una vez que los licitadores tuvieron conocimiento de su contenido arrancó el proceso, al que concurrieron Pedro López, maestro de obras de Mallén; Francisco Coco (doc. 1599-1617, †1617), ensamblador de Tarazona; y el tándem formado por el escultor Domingo de Mezquia (doc. 1601-1604, †1605) y el ensamblador Juan de Berganzo (doc. 1601-1625, †1625), también de Tarazona y que intervinieron de manera colegiada —doc. n° 26—.

El encargo recayó en Francisco Coco, que lo remató en 385 escudos «y diez escudos de dones que le tenían mandados». El adjudicatario solicitó entonces la traza oficial para sacar una copia, comprometiéndose a devolver el original cuando presentara fianzas. Con cargo a esta ajustadísima suma aún se satisfarían 50 escudos en 1605 al escultor zaragozano Juan Miguel Orliens (doc. 1585, 1595-1641, †1641) por la imagen titular del *Precursor* y las tres del *Calvario* —doc. n° 33—, todas desaparecidas.

Antes de la puesta en marcha efectiva de los trabajos, en febrero de 1602 tuvo que atenderse un requerimiento del ensamblador tudelano Martín de Alcoz, que al parecer seguía un pleito contra Francisco Coco, para que el notario le librara copia de las escrituras públicas que había generado la adjudicación del nuevo retablo.⁶ Desconocemos si esta diligencia procesal guardaba relación con el encargo de muestra máquina o si derivaba de otras circunstancias

⁵ *Ibidem*, s. f., (Cortes de Navarra, 14-XII-1601).

⁶ A.M.Td., Pedro Ximénez, notario de Cortes y Buñuel, 1602, s. f., (Cortes de Navarra, 28-II-1602).



91. Retablo mayor. Parroquia de Cortes de Navarra.

ajenas al mismo, pero lo cierto es que ninguna otra fuente vuelve a hacer referencia al particular.

Las estipulaciones leídas antes de iniciarse la subasta indican que el adjudicatario debía atenerse a la solución de la traza aprobada y que, como ya sabemos, había pasado a manos del fedatario público. El documento precisa que el retablo dispondría de un sagrario articulado conforme a los contenidos de una segunda traza «asimismo presentada» pero que, en realidad, no parece que quedara en poder del escribano público; cuanto menos, no hemos conseguido localizarla. El texto ofrece una serie de especificaciones técnicas relativas al correcto ensamblaje de las piezas de la mazonería y expresa que el maestro usaría en ella «pino de Ebro seco y de buena ley, limpio y sin raza alguna»; sin embargo, para el tabernáculo, la imagen titular y las tres que compondrían el *Calvario* emplearía madera de nogal.

La parte final del condicionado incorpora una meticulosa descripción del tabernáculo, tanto más valiosa para nosotros cuanto que este elemento ha desaparecido. En virtud de la misma contaría con dos cuerpos y un remate en forma de «media naranja» y, siguiendo un criterio equiparable al aplicado en la traza que contiene el alzado,⁷ el primer cuerpo sería de orden corintio y el segundo compuesto. Cada nivel estaría articulado mediante seis columnas para generar en el inferior una estructura cerrada en cuya puerta debía tallarse una *Resurrección de Cristo* flanqueada en los laterales por los apóstoles *San Pedro* y *San Pablo*, y que también incluía «un caxoncillo para la crisma» en la zona de la base. El segundo piso estaría formado por una microarquitectura «transparente», en apariencia sin imágenes y en la que apoyaría la «media naranja». La descripción no indica si su planta era ochavada o de desarrollo circular.⁸

La solución propuesta para el sagrario de Cortes era una de las más frecuentes desde que los cambios impulsados por la aplicación de los decretos del Concilio de Trento (1545-1563) habían populari-

⁷ El diseño aprobado propone el uso de columnas jónicas en el primer piso, corintias en el segundo y pilastras con ancones en el compartimento único del ático. Francisco Coco respetó sin cambios apreciables esta disposición.

⁸ Pueden buscarse paralelos en algunos de los ejemplos de la zona burgalesa analizados por Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA y Julio J. POLO SÁNCHEZ, 2006, pp. 243-278. Asimismo, en el extenso elenco que estudia Aintzane ERKIZIA MARTIKORENA, 2017, referido al marco geográfico de la actual Diócesis de Vitoria.



92. Sagrario. Retablo mayor. Parroquia de Valtierra.

zado la instalación de este tipo de dispositivos eucarísticos.⁹ Y, aunque mucho más modesto, pensamos que puede ponerse en relación con el modelo del lujoso tabernáculo (1577-1580) que Juan Martín de Salamanca (doc. 1547-1580, †1580) había hecho para el retablo mayor de la parroquia de Valtierra¹⁰ [fig. n° 92], localidad próxima a

⁹ Para el ámbito aragonés véanse las reflexiones de carácter general apuntadas por Jesús CRIADO MAINAR, 2005, pp. 300-310. También nos hemos ocupado de modo particular del problema de los tabernáculos en el contexto de la escultura romanista bilbililitana en Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 109-123.

¹⁰ Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 377-392.

Cortes y situada dentro de los límites de influencia de Tudela aunque perteneciente al Obispado de Pamplona.

El documento acaba indicando que los comitentes remunerarían al maestro en quien recayese la empresa con libramientos anuales de 100 escudos, a satisfacer en dos tandas de 50 escudos por el mes de septiembre y la fiesta de Navidad, hasta cubrir el precio del remate. El artífice confeccionaría, además, «un cofre tumbado de bara y media para ençerrar el Santísimo Sacramento la Semana Santa»; es decir, un arca para la reserva del Santísimo Sacramento durante las celebraciones pascuales.¹¹ Para finalizar, el articulado puntualiza que el adjudicatario estaba obligado a presentar fianzas en los siguientes ocho días, si bien no hemos podido determinar si el plazo se cumplió.¹²

Conservamos los pagos efectuados a Francisco Coco a medida que progresaban los trabajos. Así, el 21 de enero de 1603 manifestó haber recibido un primer libramiento de 50 escudos correspondiente a la tanda de San Miguel de septiembre de 1602¹³ y, a continuación, en la misma jornada otorgó otra época por importe similar por la tanda de Navidad de 1602.¹⁴ Meses después, el 2 de marzo de 1603 ingresó 144 reales a cuenta del plazo de San Miguel de 1603¹⁵ y el 9 de julio de dicho año dejó constancia de dos nuevos pagos: el primero 50 escudos, otra vez en anticipo de la tanda de la festividad del arcángel, y el segundo de 100 reales a cuenta de los 500 reales que debía percibir por la Navidad de dicho año.¹⁶ Los últimos albaranes

¹¹ Una tipología que se presta a innumerables variaciones. Sobre los magníficos ejemplos conservados en el entorno de Calatayud para fechas próximas a 1600 véase Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 123-124. Faltan estudios, no obstante, sobre este tipo de dispositivos litúrgicos.

¹² De hecho, no hemos localizado la escritura notarial, pero sabemos que actuó como fiador el fiterano Pedro Ciberio. Así se explicita en el documento que Catalina Ciberio, madre de María Madera, la mujer de Coco, y su cuñado Pedro Madera, suscribieron para sacar indemne a Pedro Ciberio por esta fiaduría. En A.H.P.T., Francisco Planillo, 1603, ff. 155 v.-156 v. y 156 v.-157 v., (Tarazona, 17-VI-1603).

¹³ A.M.Td., Pedro Ximénez, notario de Cortes y Buñuel, 1603, s. f., (Cortes de Navarra, 21-I-1603).

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Con ellos debía sufragar el coste de ocho fustes que había comprado al alcalde de El Bocal de Navarra, a razón de 18 reales el fuste. En *ibidem*, s. f., (Cortes de Navarra, 2-III-1603).

¹⁶ Ambas escrituras en *ibidem*, s. f., (Cortes de Navarra, 9-VII-1603).

que hemos exhumado son del 4 de octubre de 1604: el primero, de 50 escudos, correspondía al plazo de San Miguel de dicho año y el segundo es, en realidad, un época global en la que se reconoce satisfecho de las tandas de Navidad de 1603 y San Miguel de 1604; se concreta, además, que ya había entregado «la harca que se a hecho para el Santissimo Sacramento».¹⁷

Como puede verse, no resulta fácil determinar el montante real de la suma que totalizan estos albaranes. A ellos hay que añadir los 50 ducados que los primicieros satisficieron directamente al escultor Juan Miguel Orliens en mayo de 1605 por las imágenes en cumplimiento de lo que Francisco Coco había acordado con él en Zaragoza el 13 de abril de 1603 —doc. n° 33—, pues su realización estaba incluida en el precio del remate. Sea como fuere, el 5 de enero de 1606 Juan de Madera, suegro de nuestro ensamblador, compareció en Cortes para delegar en Martín de Zaldueño, vecino de la localidad, el cobro de los 24 escudos que, según declaró, aún se adeudaban a Coco por su trabajo,¹⁸ que para entonces ya estaba ultimado y asentado en su plaza.

No sabemos si Juan de Madera consiguió que los primicieros atendieran este requerimiento, pero doce días después Mateo Sanz de Tudelilla (doc. 1592-1640, †1656), escultor de Tarazona, y Domingo Pérez, asimismo escultor y residente en la localidad soriana de Cigudosa, llevaron a cabo la visura del retablo¹⁹ —doc. n° 35—, en la que prescribieron una detallada serie de correcciones y rectificaciones que, en realidad, no eran de excesiva enjundia, pues dictaminaron que si el maestro no las completaba su coste quedaría compensado descontándole 16 ducados de las sumas que aún debía percibir.

El proceso de realización de la mazonería del retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cortes de Navarra fue, sin duda, más largo de lo inicialmente previsto, pero llegó a término en los primeros meses de 1606. Como colofón, el 28 de agosto de 1608 los primicieros firmaron una capitulación con el pintor tudelano Juan

¹⁷ A.M.Td., Pedro Ximénez, notario de Cortes y Buñuel, 1604, s. f., (Cortes de Navarra, 4-X-1604).

¹⁸ A.M.Td., Pedro Ximénez, notario de Cortes y Buñuel, 1606, s. f., (Cortes de Navarra, 5-I-1606).

¹⁹ Documento citado por Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, 2008, p. 26, nota n° 47.

de Lumbier (act. 1578-1626, †1626) para la ejecución de todas sus pinturas y el policromado de la máquina y sus imágenes con ayuda de su yerno, Pedro de Fuentes²⁰ (act. 1593-1626, †1626). El trabajo estaba concluido para el 21 de mayo de 1611, cuando los comitentes lo dieron por bueno, reconociendo «estar muy cumplido, y bien pintado y dorado», afirmando que, «como tal, estaban muy contentos».²¹

EL RETABLO MAYOR DE SAN JUAN BAUTISTA DE CORTES DE NAVARRA. ANÁLISIS ARTÍSTICO

Aunque el bello conjunto de tablas que Juan de Lumbier pintó con ayuda de Pedro de Fuentes se ha conservado intacto, la parte lígnea, tal y como la vemos en la actualidad, es una recomposición en la que se usaron muchos elementos originales, en especial las columnas, mientras que resulta evidente que otros se rehicieron. Como ya hemos indicado, faltan el sagrario y las imágenes originales.

Gracias al folleto de José M^a Jimeno Jurío dedicado a la localidad conocemos los avatares que ha sufrido el mueble en fechas recientes.²² Como explica el erudito, en 1900 el párroco don Zenón Campos decidió desmontarlo por considerar que era una obra «sumamente pobre» con una imagen titular que calificó de «ridícula», para reemplazarlo por otro de factura neogótica hecho en Zaragoza por el escultor Manuel Franco y que se inauguró para la festividad de San Juan Bautista de ese mismo año. Por fortuna, una parte de los elementos de la mazonería quedó almacenada detrás del nuevo mueble neogótico, pasando las pinturas a la sacristía. Tras la profunda renovación a la que fue sometido el templo en 1946 un nuevo párroco, don Celestino Mayo, decidió revertir la situación desarmando el retablo neogótico para recuperar el de comienzos del siglo XVII. Las tareas de restauración y reinstalación corrieron por cuenta del restaurador

²⁰ Tal y como expresa una de las capítulas del concierto: «yten que la dicha obra aya de ser echa de mano del dicho Lumbierre y de su yerno...».

²¹ A.M.Td. Pedro Ximénez, notario de Cortes y Buñuel, 1608, ff. 48-58, (Cortes de Navarra, 28-VIII-1608) y ff. 58 v.-59, (Cortes de Navarra, 24-V-1611). La noticia del encargo en M^a Concepción GARCÍA GAINZA (coord.), 1980, p. 157, y p. 163, nota n^o 5.

²² José M^a JIMENO JURÍO, 1974, p. 30.

pamplonés Antonio Abadía, que contó con el asesoramiento del académico Jorge de Navascués y Palacios.

Tras la reinstalación, en el espacio correspondiente al tabernáculo se acomodó una imagen de nueva factura del *Precursor*, imaginamos que adquirida en 1900 para substituir la de Juan Miguel Orliens que tan execrable pareció al párroco de ese momento. En el compartimento principal se situó un bulto barroco de *San Miguel arcángel*, patrón de la localidad, que ha de proceder de la desaparecida ermita del mismo título. Y, como indica José M^a Jimeno Jurío, el *Calvario* es también una obra reciente, debida al escultor valenciano afinado en Pamplona José López Furió.²³

Poco más cabe decir de esta máquina, salvo que a juzgar por lo conservado Francisco Coco siguió de manera fiel el contenido de la traza que se le impuso, siendo la única diferencia la aparente supresión de las casas lateral del ático, substituidas por unos aletones en forma de «S» que suponemos debe pertenecer a la recolocación de 1946, pues en la sacristía del templo se conservan todavía las pinturas de *Santa Águeda* y *Santa Engracia*, ahora con marcos neogóticos pero que bien pudieran proceder de esta parte del remate.²⁴

Aunque ya hemos aludido a ello en otro punto de este estudio, vale la pena insistir en que el diseño se aparta —salvo en detalles puntuales como el ático, articulado mediante pilastras con ancones— del lenguaje vignolesco que caracteriza a una buena parte de los retablos romanistas del momento para aplicar un criterio de evidente acento serliano, próximo al del retablo de San Lorenzo el Real del Escorial (1579-1593) y quizás asimilado a través de la interpretación que del mismo ofrece el retablo mayor de la catedral de Pamplona, concertado en 1597 y cuyo influjo resulta muy patente.²⁵

²³ *Ibidem.*

²⁴ Como ya se propone en M^a Concepción GARCÍA GAINZA (coord.), 1980, p. 158. De nuevo mencionadas por M^a Concepción GARCÍA GAINZA, 1999, p. 108 y reproducidas en las láminas de las pp. 112 y 113.

²⁵ Recuérdese que Pedro González de San Pedro encargó la mazonería del retablo de la Seo Pamplonesa a Domingo Vidarte en Cascante en 1597, mientras ambos trabajaban en la máquina titular de la parroquia de la Asunción de dicha localidad de la Ribera; en Jesús CRIADO MAINAR, 2007 (II), pp. 145-160. La ascendencia escurialense del retablo pamplonés se estudia en M^a Concepción GARCÍA GAINZA, 1984, pp. 579-598.

RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN PEDRO DE MATALEBRERAS (1604-1617)

El retablo mayor de la parroquia de San Pedro en Cátedra de Matalabreras [fig. n° 93], en la Comarca de la Tierra de Ágreda, fue una de las empresas artísticas de más enjundia llevadas a cabo en el marco del foco de escultura romanista de Tarazona. En su realización estuvieron involucrados de forma directa o indirecta numerosos profesionales, tanto ensambladores como escultores, a pesar de lo cual el proyecto avanzó con lentitud. Los trabajos se pusieron en marcha entre 1603 y 1604 pero no quedarían finalizados, a falta del revestimiento polícromo, hasta el año 1617.

La información documental sobre su alambicada historia la conocemos gracias a las investigaciones de José M^a Martínez Frías, José Arranz Arranz y Agustín Rubio Semper, a las que hay que sumar las precisiones que ofrecimos en una publicación anterior y otras de carácter complementario que añadimos aquí.

José M^a Martínez Frías expuso los datos fundamentales sobre su proceso constructivo compilados a partir de una primera lectura de los libros de fábrica de la parroquia, indicando que lo trazó el escultor soriano Gabriel Pinedo¹ (act. 1596-1625, †1625) y que su realización

¹ Un apunte biográfico sobre este escultor en Javier HERRERO GÓMEZ, *s. v.*, «Gabriel Pinedo», s. p. Como ya hemos indicado en otro apartado, este artífice soriano debió completar una parte de su periodo formativo en Tarazona, en el taller de Bernal del Fuego; en Jesús CRIADO MAINAR, 1996, p. 471, nota n° 7.



93. Retablo mayor. Parroquia de Matalabreras.

quedó en manos del ensamblador turiasonense Francisco Coco (doc. 1599-1617, †1617), que trabajó en él entre 1601/02 y 1617; debemos asimismo a este autor el único análisis de la obra efectuado hasta la fecha.² Tiempo después, José Arranz Arranz recuperaría esta información en su libro sobre la escultura romanista soriana, precisando que las labores comenzaron, en realidad, en 1604.³ Agustín Rubio Semper, por su parte, sacó a la luz la mayoría de la documentación notarial que generó su lenta ejecución, revelando la complejidad —contractual, pero también contable— que revestía una iniciativa de esta naturaleza.⁴ Para finalizar, el libro que dedicamos al foco romanista de Calatayud incluye un contrato que puntualiza algo más la participación del imaginero bilbilitano Pedro de Jáuregui⁵ (doc. 1604-1630, †1635).

LA COMPLEJA HISTORIA DOCUMENTAL DEL RETABLO DE MATALEBRERAS

Ningún otro proyecto como el retablo de San Pedro de Matalebreras evidencia con tanta claridad que la escultura romanista turiasonense es el resultado de la colaboración de artífices llegados desde muy diversos territorios, pues fue una obra trazada por un artista soriano, contratada por un maestro aragonés y para cuya materialización aunaron esfuerzos ensambladores vascos y escultores navarros.

Como era habitual, la fase previa a la adjudicación atrajo la atención de diversos candidatos. Consta, en efecto, que en julio de 1603 los escultores turiasonenses Miguel Ginesta (doc. 1574-1626, †1626) y Mateo Sanz de Tudelilla (doc. 1592-1640, †1656), sabedores de que los regidores de Matalebreras tenían intención de licitar el retablo mayor de su iglesia parroquial, suscribieron una compañía en Tarazona para optar a este encargo y al del retablo de la vecina localidad de Añavieja —doc. n° 30—. No hace falta decir que esta sociedad no tuvo consecuencias efectivas.

Los libros de fábrica refieren que los comitentes habían solicitado a Gabriel Pinedo una traza empleada como referente en la adjudica-

² José M^a MARTÍNEZ FRÍAS, 1983, pp. 332-338.

³ José ARRANZ ARRANZ, 1986, pp. 229-230, y pp. 463-465, doc. n° 105.

⁴ Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 249-287.

⁵ Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 357-359, doc. n° 4.

ción y por la que le abonaron 220 reales.⁶ La subasta se celebró en el verano de 1604 y el retablo lo remató un escultor de Tudela, no obstante lo cual días después Francisco Coco ofertó una baja en el precio que los comitentes admitieron, por lo que le confiaron el encargo⁷ y el 12 de septiembre suscribieron con él la preceptiva capitulación.⁸ Una escritura notarial de agosto de 1606 indica que el artífice «tudelano» en quien había quedado la obra en primera instancia era Miguel de Zay⁹ (doc. 1582-1609); el concejo comisionó por entonces a Coco para que recuperara «la mitad de la traça que le fue dada [a Miguel de Zay] por la dicha colacion de la yglesia [de San Pedro] del retablo que en ella se abia de hacer, como persona en quien fue rematada la dicha fabrica y obra del dicho retablo, la qual dicha media traza es conforme la otra mitad que el dicho Francisco Coco tiene en su poder».¹⁰

La capitulación no cita de forma explícita este proyecto gráfico a pesar de que las anotaciones en los libros de fábrica señalan que Coco «recibio en su poder la traza del dicho retablo que se tomo de Gabriel Pinedo»; de hecho, el documento contractual se limita a imponer al maestro como modelo el retablo mayor de la parroquia de San Pedro de la localidad soriana de Almenar, en su plaza ya en 1602,¹¹ como en efecto haría sin introducir cambios sustanciales.

El mueble debía completarse en cuatro años. A diferencia del retablo de Almenar, contaría con un tabernáculo eucarístico confeccionado con «pino de Ebro» y con un valor estimado de 300 ducados, si bien los comitentes pagarían por él tan sólo 200 ducados.¹² Esta sería la primera parte en asentarse, para la festividad de la pascua de Resurrección de 1605, recibiendo el maestro 100 ducados en

⁶ José ARRANZ ARRANZ, 1986, p. 464, doc. n° 105.

⁷ Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 251 y 253, nota n° 3.

⁸ *Ibidem*, pp. 269-271, doc. n° 1.

⁹ Esta es la única referencia de archivo que sitúa por el momento al escultor en la capital de la Ribera de Navarra, en la que probablemente residió durante un tiempo.

¹⁰ Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 282-284, doc. n° 10.

¹¹ José ARRANZ ARRANZ, 1986, p. 463, doc. n° 103.

¹² Un procedimiento habitual, pues cuando Pedro Martínez *el Joven* contrató en 1635 el sagrario de la parroquia de la Magdalena de Ablitas (Navarra) adquirió el compromiso de que, si bien su valor alcanzaría los 800 ducados, los primicieros le abonarían tan sólo 650 ducados. En A.M.Td., Sebastián de Aguirre, notario de Ablitas, 1636, n° 10, (Ablitas, 1-IV-1635).

ese momento; seguiría después «el primer banco del dicho retablo, llamado pedestral», tras cuya instalación Francisco Coco ingresaría otros 100 ducados. Y a partir de entonces, a medida que la empresa fuera avanzando los comitentes le irían pagando con la primicia, a razón de 50 ducados anuales por la festividad de San Miguel de septiembre hasta completar los 1.700 ducados. Dos veedores puestos por las partes reconocerían el sagrario y el resto de elementos, actuando el vicario general como tercer perito en caso de desacuerdo. La iconografía debía emular la de Almenar, pero los promotores se asignaban la facultad de modificar aquello que estimaran oportuno; eso sí, pagando los posibles sobrecostes.

Meses después, en julio de 1605, Francisco Coco cedió los trabajos de imaginería al escultor Pedro de Jáuregui por 270 ducados.¹³ El retablo de Almenar serviría una vez más como pauta, pero como los comitentes se habían reservado la posibilidad de introducir variaciones iconográficas Coco estaba obligado a entregar un listado de las imágenes y escenas a realizar. La talla de los capiteles también competía al bilbilitano, «dandoselos el dicho Coco torneados»; éste se encargaría asimismo «de hacer las tarxas, talle, frisos y florones, y dos cartelillas», quedando excluidas únicamente «las cartelas de la cornija». El texto expresa que el ensamblador le suministraría, puesta en Matalebreras, «toda la fusta necesaria, lavrada y adreçada, y echados los pedaços necesarios, de forma que el dicho Pedro de Xauregui no tenga que açer en ella mas que tan solamente labrar». Coco le pagaría mediante libramientos anuales de 50 ducados a partir de 1607, a medida que fueran cayendo las tandas acordadas con los clientes.

Lo primero que el escultor debía hacer eran las imágenes del sagrario; en concreto, «doçe figuras y el Espiritu Santo y la puerta del, en la forma y traça que esta enprincipiado acer» [fig. n° 94]; es, pues, evidente que el tabernáculo no se había entregado en el plazo previsto, para pascua de Resurrección de ese año de 1605. Coco proporcionaría quehacer con regularidad al escultor y sus oficiales, y les ofrecería posada con cargo a los 270 ducados estipulados. Aunque el pacto marca un plazo de año y medio para la entrega de la imaginería, también prevé la contingencia de que los promotores suspendieran los trabajos por falta de fondos, como sin duda sucedió.

¹³ Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 271-274, doc. n° 2.



94. Cristo Resucitado del tabernáculo eucarístico. Retablo mayor. Parroquia de Matalebreras.

Pedro de Jáuregui no tenía intención de atender personalmente este compromiso, pues unos meses antes había contratado el enorme retablo mayor de la localidad turolense de Albalate del Arzobispo.¹⁴ Por este motivo, en esa misma jornada subcontrató la obra a Juan Bazcardo (doc. 1605-1653, †1653), un joven escultor navarro de Caparrosa, por una suma inferior de tan sólo 172 ducados a satisfacer en tres plazos. Francisco Coco asistió a la legitimación de este traspaso.¹⁵

La cadena de cesiones no concluyó aquí: quince días más tarde Coco concertó los servicios del ensamblador tolosano Domingo de Luzuriaga para que fuera él quien confeccionara los elementos de la arquitectura.¹⁶ El maestro de la obra le facilitaría «la planta y la

¹⁴ Junto con el ensamblador Jaime Viñola y el dorador Francisco Florén. En Vicente BARDAVÍU PONZ, 1914, pp. 221-224; Agustín RUBIO SEMPER, 1980, pp. 53-54; y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1980, pp. 53-54, nota n° 80.

¹⁵ Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 274-275, doc. n° 3.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 275-277, doc. n° 4.

montea del dicho retablo», así como toda la madera aparejada y lista para que la pudiera trabajar en el plazo de un año, satisfaciéndole 130 ducados una vez que hubiera finalizado su cometido. El acuerdo excluye de forma explícita las labores de asentado y contempla la posibilidad de anulación en los dos meses siguientes previo pago de una pequeña compensación a Luzuriaga. Una vez más, el texto incluye cláusulas para reglar el pago de la costa del subcontratista y, en su caso, de su oficial, en Matalebreras y con cargo a la suma fijada.

Esta farragosa sucesión de subcontratas dejaba a Francisco Coco un papel bastante limitado en el proceso de ejecución material de los trabajos, pero al mismo tiempo demostraba una firme voluntad de que progresaran con rapidez. A juzgar por la documentación económica que publicó Agustín Rubio Semper,¹⁷ entre los últimos meses de 1605 y 1607 la empresa debió avanzar, pero da la impresión de que luego las cosas entraron en una fase de estancamiento.

Tras una averiguación de cuentas, Francisco Coco reconoció en agosto de 1606 que ya había recibido por diferentes vías un total de 5.731 reales —equivalentes a 521 ducados— y 64 fanegas de trigo. Este importe superaba la tercera parte de los 1.700 ducados acordados y, desde luego, era una cantidad muy superior a los 200 ducados que en virtud del acuerdo debía recibir tras la instalación del «pedestal» y el tabernáculo a los que, si interpretamos correctamente la capitulación, había que añadir otros 100 ducados por las tandas anuales de 1605 y 1606. Los libros de fábrica acreditan libramientos por otros 1.183 reales —107 ducados y 5 sueldos— en 1607, así como otro de catorce medias de trigo y 4 reales en 1610,¹⁸ pero no vuelven a consignar nuevos desembolsos hasta 1616.

No sabemos qué partes se completaron durante esta primera etapa, que en realidad se extiende hasta 1607, pero es probable que junto al «pedestal» y el tabernáculo se hicieran una buena parte de los elementos arquitectónicos del primer cuerpo, así como los relieves figurativos del zócalo del segundo cuerpo, algunas imágenes —pensamos que quizás las de *San Juan Bautista* y *San Antonio abad*— y los cuatro grandes relieves narrativos de la vida de San Pedro para los ochavos exteriores. De lo que no hay duda es de que para septiembre de 1610 la obra estaba todavía lejos de su finalización, pues por

¹⁷ *Ibidem*, pp. 277-282, docs. núms. 5-9.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 261-263.

entonces el maestro del retablo actualizó su pacto con Jáuregui para dar nuevo brío a los cometidos de imaginería,¹⁹ en un momento en el que Juan Bazcardo ya no residía en esta sede episcopal dado que desde 1608 estaba al frente de la realización del retablo mayor de la catedral de Calahorra, en La Rioja.²⁰

A pesar de que Francisco Coco se había comprometido en 1604 a procurar el retablo en cuatro años por 1.700 ducados, lo cierto es que no iba a quedar asentado hasta 1617, cuando las partes requirieron la presencia de dos veedores para reconocerlo, entre ellos Gabriel Pinedo.²¹ El esfuerzo económico asumido por la parroquia ocasionó que la policromía de la máquina se postergara hasta mucho tiempo después. Así, en 1682 los regidores decidieron dorar el tabernáculo y la imagen titular —imaginamos que, lógicamente, con la caja que la alberga— [fig. n° 95], en lo que se invirtieron 3.650 reales —unos 332 ducados—; por último, en 1748 el revestimiento cromático se extendió al resto de la máquina, con una policromía algo burda para las imágenes de bulto y un acabado mate a base de «un color de plomo con barnices» para todo lo demás.²²

ANÁLISIS ARTÍSTICO DEL RETABLO DE SAN PEDRO DE MATALEBRERAS

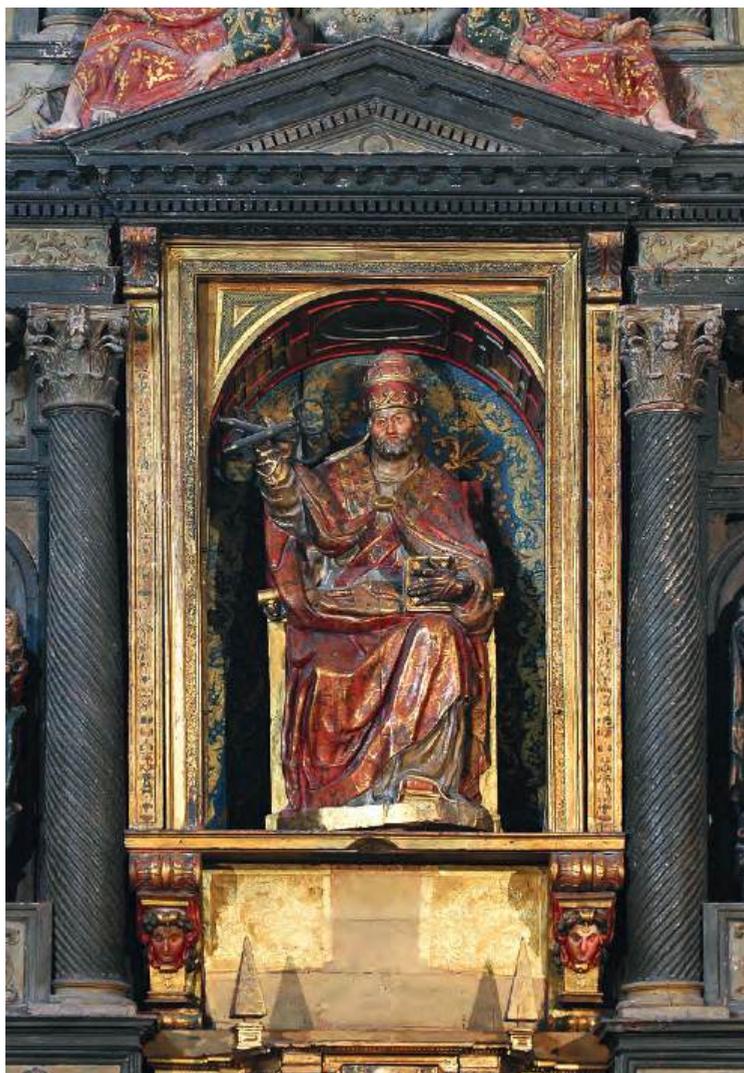
Tal y como expresa la documentación, la traza de nuestra máquina reproduce sin apenas alteraciones la disposición del retablo mayor de San Pedro de Almenar incorporando, como ya sabemos, un tabernáculo —ausente en el modelo— y sendas casas con relieves de los diáconos *San Lorenzo* y *San Vicente* sobre las calles laterales en la plaza de las tarjas heráldicas de aquél. Y como ya habían previsto los comi-

¹⁹ Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 357-359, doc. n° 4.

²⁰ Sobre la construcción del retablo de la catedral de Calahorra véase Manuel de LECUONA, 1946, pp. 27-41; José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, 1981, pp. 84-88, docs. núms. 31-32, y p. 101, doc. n° 43; Elena CALATAYUD FERNÁNDEZ, 1991, vol. II, p. 332, doc. n° 706, p. 333, doc. n° 708, p. 347, docs núms. 739 y 740, p. 348, doc. n° 744, p. 352, doc. n° 757, pp. 352-353, doc. n° 758, p. 370, doc. n° 807, pp. 372-373, doc. n° 813, p. 397, doc. n° 864, y p. 400, doc. n° 877; José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, 1993, pp. 224-227.

²¹ José ARRANZ ARRANZ, 1986, p. 465, doc. n° 105.

²² Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 267-268.



95. San Pedro en cátedra. Retablo mayor. Parroquia de Matalebreras.

tentes, también hay cambios puntuales de iconografía en varias de las imágenes de las entrecalles que flanquean la parte central.

Es, pues, evidente que Gabriel Pinedo elaboró un diseño que emulaba en casi todo el retablo que él mismo había hecho para la localidad de Almenar, concluido dos años antes (en 1602). Debía ser muy minucioso, lo que explicaría ya no solo las estrechas coincidencias que se advierten en los detalles de la arquitectura y los pormenores ornamentales —que son previsibles—, sino incluso en la distribución

y articulación de los elementos escultóricos. De ahí el alto precio de 220 reales que los comitentes le abonaron y el interés por recuperar la «media traza» que Miguel de Zay conservaba en su poder y que probablemente no fructificó.²³

El retablo se organiza en tres planos adaptados a la planta ochavada del presbiterio con un acusado predominio del central, que incluye la calle mayor y sendas entrecalles con imágenes, quedando los ochavos laterales para los relieves que relatan la vida del apóstol. Presenta un alzado de dos cuerpos más ático, todos de orden corintio y articulados por potentes columnas de fuste entorchado duplicadas en la parte exterior; de este modo, el «pedestral» citado por la capitulación es, en realidad, el zócalo del primer cuerpo, repitiéndose esta misma disposición en el segundo cuerpo.

El diseño se enriquece en algunos puntos con soluciones particulares. Así, en la calle central la arquitectura aparece reforzada mediante edículos —en el compartimento principal—, marcos o pilastras con ancones, usados también en las casas laterales del ático. Por otra parte, las imágenes de las entrecalles se alojan en hornacinas planas al tiempo que se alzan sobre peanas. Y, para finalizar, los relieves de las calles exteriores del primer cuerpo van enmarcados mediante portadas con frontón avolutado de inequívoco acento vig-nolesco que desaparecen en el segundo cuerpo, compensando así la disminución de altura de esta parte. Tan sólo hay que lamentar que la pérdida del segundo piso del sagrario desbarate la articulación de esta zona, que en origen estaba en estrecha relación con el edículo apeado en ménsulas que cobija la imagen titular de *San Pedro en Cátedra* [fig. n.º 95], adoptando una fórmula frecuente en los retablos romanistas del último tercio del siglo XVI y que influirá en creaciones posteriores de Pedro de Jáuregui tales como el retablo mayor (1621-1627) de Bordalba, en la comarca bilbilitana.²⁴

El estudio que el profesor José M^a Martínez Frías dedicó a nuestro retablo incide en algunos de los aspectos que acabamos de analizar sobre su arquitectura, al tiempo que ofrece un detallado análisis iconográfico y formal al que remitimos. Eso sí, a la luz de los datos

²³ Contrariamente a lo que indica la documentación, en ese momento (1606) Zay ya no residía en Tudela, pues se había trasladado a Calatorao (Zaragoza).

²⁴ Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 223-226, espec. p. 225, fig. n.º 167.

de que ahora disponemos es evidente que no puede considerarse a Francisco Coco como autor de los elementos escultóricos.

El primer cuerpo descansa en un zócalo presidido por el tabernáculo eucarístico, del que tan sólo perdura el piso bajo, con una efectista *Resurrección* [fig. n° 94], y en cuyo nivel superior debían distribuirse las doce figuritas citadas por la documentación junto al *Espíritu Santo* que, bajo forma de paloma, constituiría su remate. A cada lado encuentran acomodo tres relieves de bella factura entre los que sobresalen los situados bajo las entrecalles interiores, con parejas de *evangelistas* [figs. núms. 96 y 97], mientras que los de los ochavos ilustran un *apostolado* [figs. núms. 8 y 98]; también en este particular el referente iconográfico está en el retablo de Almenar. De composición muy dinámica, estos relieves muestran un estilo muy similar al que Juan Bazcardo desarrollará en otros trabajos de cronología posterior.

Sobre este zócalo carga una poderosa arquitectura corintia que dibuja en la parte central un edículo rematado mediante frontón con niños recostados que alberga la imagen titular de *San Pedro en Cátedra* [fig. n° 95]. Es una figura de concepción algo rígida y calidad moderada, que sigue la solución que Juan de Anchieta (act. 1551-1588, †1558) ideó en 1574-1577 para la imagen titular del retablo mayor de la parroquia de Zumaya (Guipúzcoa) y que la escultura romanista reiteró hasta la saciedad;²⁵ no obstante, como es lógico, el referente más cercano es, una vez más, el retablo de Almenar. Más interesantes nos parecen las esculturas que flanquean al apóstol, de *San Juan Bautista* y *San Antonio abad* [figs. núms. 99 y 100], de canon esbelto y disposición vibrante, que pensamos se deben asimismo a Bazcardo.

El segundo cuerpo desarrolla una articulación arquitectónica bastante similar que también incluye el preceptivo zócalo, si bien de menor altura que el del cuerpo bajo y, como éste, decorado con relieves que aquí ilustran la *Visitación* y la *Anunciación* al pie de las dobles columnas de la parte exterior, parejas con *Virtudes* bajo las escenas de la vida de San Pedro y parejas de *Padres de la Iglesia latina*

²⁵ M^a Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, 1988, pp. 160-165 y fig. de la p. 163; M^a Concepción GARCÍA GAINZA, 2008, pp. 156-161. Se ofrecen más paralelos en José M^a MARTÍNEZ FRÍAS, 1983, p. 334.



96 y 97. Parejas de evangelistas. Retablo mayor. Parroquia de Matalabreras.

en correspondencia con las entrecalles.²⁶ El estilo de estos paneles, en especial las composiciones dúplices, se aproxima al de los *apóstoles* y *evangelistas* del zócalo del primer cuerpo, por lo que estimamos que pueden asignarse con garantías al escultor de Caparroso.

Preside la zona central una amplia caja definida por pilastras con ancones y enfatizada gracias a un ligero avance de la cornisa.

²⁶ Estos últimos de disposición virtualmente idéntica a los que se esculpieron en el mismo punto en el retablo de San Pedro de Almenar.



98. Pareja de apóstoles. Retablo mayor. Parroquia de Matalebreras.

Aloja un grupo interesante de la *Asunción y Coronación de la Virgen* [fig. n° 101], en este caso de composición y estilo próximos al que Pedro de Jáuregui hizo más o menos por esas mismas fechas (en 1612) para el remate de la portada de la colegiata de Nuestra Señora de los Corporales de Daroca²⁷ (Zaragoza) [fig. n° 102], por lo que pensamos que le corresponde con toda seguridad. Sin embargo, las imágenes que la flanquean, de incierta identificación al haber perdido sus correspondientes atributos, son de calidad más modesta y nos parecen de autoría cuanto menos dudosa.

El compartimento central del ático es una caja articulada de nuevo mediante pilastras con ancones y provista de frontón avolutado que avanza con respecto a la arquitectura corintia que la enmarca, cuyo interior acoge un *Calvario* de pobre factura; a modo de remate,

²⁷ Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), p. 134, p. 135, fig. n° 91, y p. 136, fig. n° 92.



99 y 100. San Juan Bautista y San Antonio abad. Retablo mayor.
Parroquia de Matalebreras.

sobre el frontón descansa una imagen de *Dios Padre* de medio cuerpo. Lo flanquean unas guirnaldas de frutos sostenidas por niños que dan paso a los laterales, concebidos como portadas con relieves de los santos diáconos *Lorenzo* y *Vicente* de ejecución bastante plana y calidad aceptable, pero cuyo estilo nos parece diferente tanto al de Bazcardo como al de Jáuregui.

En la parte exterior del remate, sobre las dobles columnas que delimitan la máquina, imágenes de dos *santos obispos*, quizás *San Prudencio* y *San Gaudioso*, patronos del Obispado de Tarazona que fueron representados con cierta frecuencia en esa misma ubicación en otros retablos de cronología similar; lógicamente, siempre en el



101. Asunción y Coronación de la Virgen. Retablo mayor. Parroquia de Matalabreras.



102. Virgen Asunta. Portada. Colegiata de los Sagrados Corporales de Daroca.

contexto de esta diócesis.²⁸ Estos preladados adoptan una solución próxima a la de los *santos obispos* del ático del retablo mayor de la colegiata de Santa María de Calatayud (hacia 1613-1614), obrados casi con toda seguridad por Jáuregui, que debió encargarse a partir de 1610 de la mayoría de los elementos de esta parte alta del retablo de Matalabreras.²⁹

Hemos dejado, para finalizar, las magníficas composiciones narrativas insertas en las cuatro cajas —dos por piso— de los ocha-vos exteriores. Las del primer cuerpo albergan los dos primeros pasajes de la vida del apóstol, con su *Martirio* [fig. n° 103] en el lado del evangelio y un relato doble con la *Liberación de San Pedro*

²⁸ Como se hizo por las mismas fechas en el retablo mayor de la catedral de Tarazona o en el de la colegiata de Santa María de Calatayud. Nos hemos ocupado de esta iconografía en Jesús CRIADO MAINAR, 2016, pp. 568-572.

²⁹ Sobre el retablo de Santa María de Calatayud véase Jesús CRIADO MAINAR, 2011, pp. 13-45; y Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 205-2011.



103 y 104. Crucifixión de San Pedro y Domine quo vadis? Retablo mayor.
Parroquia de Matalebreras.

en la parte alta y el episodio del *Domine quo vadis* en la zona baja [fig. n° 104] en el lado de la epístola. Las situadas en el segundo cuerpo dan cabida a *El primado de Pedro* [fig. n° 105], de nuevo descrito en dos pasajes superpuestos y en el lado del evangelio, y la *Predicación de San Pedro* [fig. n° 106] en la epístola. En este caso, el vínculo con el retablo de Almenar apenas es significativo y tan sólo puede establecerse a nivel temático general.

Como ya advirtió José M^a Martínez Frías, estas cuatro escenas constituyen una contribución muy notable y son, sin duda, la parte más lograda del mueble. Destacan por sus composiciones equilibradas, en las que el artífice demuestra un considerable dominio de la forma plástica que une a unas dotes narrativas nada despreciables con raíces en la producción de Pedro González de San Pedro (doc. 1580-1608, †1608), a quien suele considerarse su maestro. No resulta difícil buscar coincidencias de estilo con trabajos algo posteriores de Juan Bazcardo, señaladamente con los relieves del doble zócalo del retablo mayor (1618-1622) de Santa María de los Reyes



105 y 106. Primado de Pedro y Predicación de San Pedro. Retablo mayor.
Parroquia de Matalebreras.

de Laguardia⁵⁰ (Álava), aunque las composiciones de Matalebreras son, en general, más estáticas y muestran un acento también más calmado, muy definitorio de esta fase inicial de su carrera y que con el paso del tiempo adquirirá un tono más vibrante y de fuerte expresividad.

⁵⁰ Armando MATEO PÉREZ, 2001, pp. 712-718, n° 38.

RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE N^a S^a DE LOS REYES DE CALCENA (HACIA 1605-1607)

Uno de los proyectos artísticos más interesantes y, al mismo tiempo, más difíciles de abordar entre los auspiciados por los obradores de escultura de Tarazona durante el periodo romanista es el retablo mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena [fig. n^o 107]. Esta localidad moncaína, perteneciente a la actual Comarca del Aranda,¹ era en las fechas que nos interesan propiedad de la mitra episcopal y en ella tenían su solar varias familias —en particular los Villalón, los Villarroya y los Serrano— de las que salieron algunos de los eclesiásticos de más enjundia de la diócesis durante los siglos XVI y XVII. Varios de ellos contribuyeron con largueza a la dotación artística de este bello edificio, singular en muchos aspectos.²

Entre estos hombres de iglesia ocupa un puesto destacado el doctor en cánones Clemente Serrano³ (nac. 1534/36, doc. 1552-1607, †1607). Nacido en Calcena, sirvió como canónigo en la catedral de Santa María de la Huerta durante casi cinco décadas al tiempo que desempeñaba el cargo de vicario general del arcedianado de Tarazona. A pesar de que promovió la edificación y dotación de una

¹ Un panorama general de la localidad, con numerosas noticias sobre su condición de señorío episcopal, en Nicolás SEBASTIÁN HORNO, 2005.

² Sobre la iglesia de Nuestra Señora de los Reyes véase M^a Isabel ÁLVARO ZAMORA y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1981, pp. 9-33.

³ La biografía del doctor Serrano en Jesús CRIADO MAINAR, en prensa.

lujosa capilla de intención funeraria en el templo catedralicio, de cuyo magnífico retablo ya nos hemos ocupado en otros apartados de esta investigación, nunca dejó de apoyar y contribuir al ornato del templo parroquial de la localidad que le viera nacer, al que reservó varias fundaciones piadosas en su testamento y para el que costeó un magnífico retablo de imaginería destinado a presidir su capilla mayor y sobre cuya realización apenas tenemos datos.

A pesar de que la iglesia ha sido restaurada en los últimos años y con ella también algunos de los bienes muebles más señalados que atesora, hasta el momento nuestro retablo no ha tenido tanta suerte. De hecho, no es fácil llevar a cabo un análisis ponderado del mismo, pues el polvo y la suciedad dificultan sobremanera su estudio e impiden apreciar la calidad de sus relieves, que integran uno de los conjuntos de escultura policromada más destacados de la primera década del siglo XVII en Aragón.

El retablo de Calcena llamó la atención del profesor Francisco Abbad Ríos, estudioso de la escultura aragonesa del Renacimiento, que lo incluyó en su *Catálogo Monumental de Zaragoza* como una creación de finales del siglo XVI, calificándolo de «obra más vistosa que perfecta». ⁴ No obstante, la primera propuesta ajustada corresponde a los doctores M^a Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis, que lo consideraron un trabajo meritorio en el contexto de la escultura romanista aragonesa, aportando la fecha de su conclusión (1608-1609) y subrayando el hecho —documentado— de que se hizo en Tarazona donde, según creían, se estaba realizando por las mismas fechas el nuevo retablo mayor (hacia 1605-1610) de su catedral. Esto les llevó a atribuir su autoría a los responsables del mueble catedralicio, el escultor Pedro —que no Diego— Martínez *el Viejo* (doc. 1579-1609) y el ensamblador Jaime Viñola ⁵ (doc. 1590-1634, †1634).

Poco tiempo después, la profesora Carmen Morte García daba a conocer en su estudio sobre el retablo mayor (1589-1591) de la parroquia de San Clemente de La Muela, en Zaragoza, algunas precisiones documentales relativas a la instalación del retablo catedralicio entre los meses de agosto y septiembre de 1610, así como a su confección en Calatayud. Todo ello le permitió disentir de la hipótesis de autoría que habían formulado los profesores Álvaro y Borrás a propósito de

⁴ Francisco ABBAD RÍOS, 1957, vol. I, p. 309.

⁵ M^a Isabel ÁLVARO ZAMORA y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1981, p. 23.



107. Retablo mayor. Parroquia de Calcena.

nuestra máquina, que ella considera una obra de talla «bastante más tosca que la de Tarazona», sugiriendo su atribución «a un escultor del círculo de Pedro Martínez».⁶ Como veremos, esta nueva propuesta tampoco era correcta, si bien es innegable que la autora acertaba al considerar el mueble turiasonense como una creación de más calidad que el de Calcena.

En fecha reciente, en una contribución al estudio del arte mueble religioso en la Comarca del Aranda durante el periodo renacentista,⁷ tuvimos la ocasión de avanzar la noticia que concede la autoría del retablo —al menos su dirección y la materialización de su arquitectura— al ensamblador turiasonense Miguel Ginesta (doc. 1574-1626, †1626), que en 1611 recibió un pago de los testamentarios del doctor Serrano por su realización y del que ofrecemos traslado en nuestro apéndice documental —doc. n.º 46—.

LOS DATOS DOCUMENTALES SOBRE LA REALIZACIÓN DEL RETABLO MAYOR DE CALCENA

Tal y como hoy lo vemos, ningún distintivo evoca el papel de comitente que el doctor Serrano desempeñó sobre el retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena. No obstante, una fotografía antigua del Institut Amatller d'Art Hispànic (Arxiu Mas) permite apreciar su sotabanco, ahora completamente desbaratado, en su estado original, cuando aún lucía dos lujosas cartelas de cueros recortados talladas y policromadas con su heráldica,⁸ que coincide con la plasmada en el arco de ingreso a su capilla de San Clemente y Santa Lucía de la Seo [fig. n.º 65].

No tenemos constancia de los acuerdos que el canónigo Serrano alcanzó con los responsables de su realización; algo que, para empezar, nos impide establecer la fecha exacta del inicio de los trabajos, que sólo de forma aproximada podemos situar hacia 1605. El dato más valioso procede de una liquidación de cuentas entre sus albaceas y Miguel Ginesta, a quien el doctor Serrano debió confiar el proceso material de ejecución; algo lógico si atendemos a los lazos familiares que los unían. En virtud de este documento, del año 1611, el artífice

⁶ Carmen MORTE GARCÍA, 1982, pp. 180-184, espec. p. 181, nota n.º 30.

⁷ Jesús CRIADO MAINAR, 2001 (II), p. 188.

⁸ Reproducida por Francisco ABBAD RÍOS, 1957, vol. II, fig. n.º 860.

percibió 1.800 sueldos «por resta y fin de pago de lo que se me debía por el dicho quondam... asi de la fabrica del retablo de Calcena como de todo lo demas que asta el dia de oi se me debía»⁹ —doc. n.º 46—. La noticia no resuelve todos los problemas de autoría de la obra pues, como ya sabemos, Ginesta era un ensamblador y su contribución no pudo ir más allá del armado de la máquina; queda, pues, abierto el problema de la atribución de los elementos escultóricos.

Más fácil es situar la finalización de la empresa, pues conservamos el requerimiento notarial que el procurador de los testamentarios de don Clemente efectuó el 23 de agosto de 1608 a los pintores Francisco Metelín *el Joven* (act. 1573-1614, †1614) y Agustín Leonardo *el Viejo* (act. 1588-1618, †1618) para que concluyeran las labores de policromía en atención a que el plazo pactado ya había vencido cuando, en realidad, lo cierto es que iban muy retrasadas y «con mucho haver[se] ya echo la mitad della»¹⁰ Esto significa que, como máximo, esta parte se había encargado un año antes, aunque dado que la compartían dos profesionales lo más probable es que el acuerdo remontara a unos seis meses atrás. La noticia reviste un gran interés, pues permite deducir que los trabajos escultóricos debieron concluirse en el segundo semestre de 1607.¹¹

Sea como fuere, todavía el 7 de enero de 1609 Metelín traspasó lo que aún estaba sin acabar de la parte bajo su responsabilidad a Agustín Leonardo *el Joven* (doc. 1608-1633), uno de los dos hijos pintores de su socio en esta empresa.¹² El documento expresa que el cesionario debía concluir el tabernáculo, tres escenas «grandes» —la *Salutación angélica*, las «gradas» de la *Asunción* y el *Calvario*— y «la parte del banco y del friso y cornija» —quizás los escudos del sotabanco y las exquisitas orlas a punta de pincel incluidas en el zócalo y el friso del entablamiento del primer cuerpo, en torno al sagrario—. Por todo ello recibiría la suma de 600 sueldos jaqueses.

⁹ Como dimos a conocer en Jesús CRIADO MAINAR, 2001 (II), p. 188.

¹⁰ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), p. 133, doc. n.º 7.

¹¹ Tal vez en vida del doctor Serrano, que falleció el 21-XI-1607. Véase Jesús CRIADO MAINAR, en prensa.

¹² *Ibidem*, p. 134, doc. n.º 8.

Sobre la familia Leonardo de Argensola véase Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, 2005-2007, pp. 101-150 [Agustín Leonardo *el Viejo*]; y Rebeca CARRETERO CALVO, 2005-2007, pp. 151-196 [fray Agustín Leonardo de Argensola *el Joven* y Francisco Leonardo de Argensola].

Esta última noticia coincide en el tiempo con los datos de la contabilidad parroquial que informan del transporte del conjunto desde Tarazona —donde, como hemos dicho, se hizo— hasta Calcena y su armado en el templo parroquial. Así, en los asientos correspondientes al periodo 1608-1609 el administrador parroquial consignó un gasto de 626 sueldos 10 dineros «por toda la costa [que] se ofrecio en traer el retablo y asentarlo, y de fusta, planchas y clavazones y peones». ¹⁵

ESTUDIO DEL RETABLO MAYOR DE CALCENA



108. Tabernáculo eucarístico. Retablo mayor. Parroquia de Calcena.

El retablo titular de la parroquia de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena es una obra de dimensiones estimables. Presenta una traza quizás algo simple pero muy equilibrada, organizada en tres cuerpos más ático entre los que el inferior cumple la función de banco. Cuenta con un sagrario de frente plano, cerrado mediante una puerta doble—con una *Sagrada Familia*— y que alberga un artificioso manifestador eucarístico de disposición hexagonal con dobles columnas entorchadas y el correspondiente remate de volutas; no obstante, el aspecto actual de esta zona [fig. n° 108]

obedece a una reforma efectuada unas décadas después. Recuérdese que a ambos lados de la mesa del altar en origen había dos paneles heráldicos con las armas del comitente que hacían la función de sotabanco.

El alzado se distribuye en tres calles, las exteriores algo más anchas que la central. El detalle más significativo es, quizás, la duplicación de las columnas en los tres cuerpos, con una superposición de órdenes algo anómala que recurre al jónico en el nivel inferior y al

¹⁵ M^a Isabel ÁLVARO ZAMORA y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1981, p. 23.



109. Nª Sª de los Reyes. Retablo mayor. Parroquia de Calcena.

corintio en los dos siguientes para dejar paso en el ático a pilastras con ancones. El artífice introduce en ellas variaciones puntuales tales como la solución otorgada a los fustes, que son estriados con el tercio inferior lleno en el primer cuerpo, entorchados en el segundo y completamente estriados en el tercero. También es importante indicar que los frisos de los entablamentos quedaron sin tallar, lo que dio pie a que los policromadores efectuaran un meritorio ejercicio de inventiva plástica con bellísimas composiciones de roleos, pobladas con «niños,

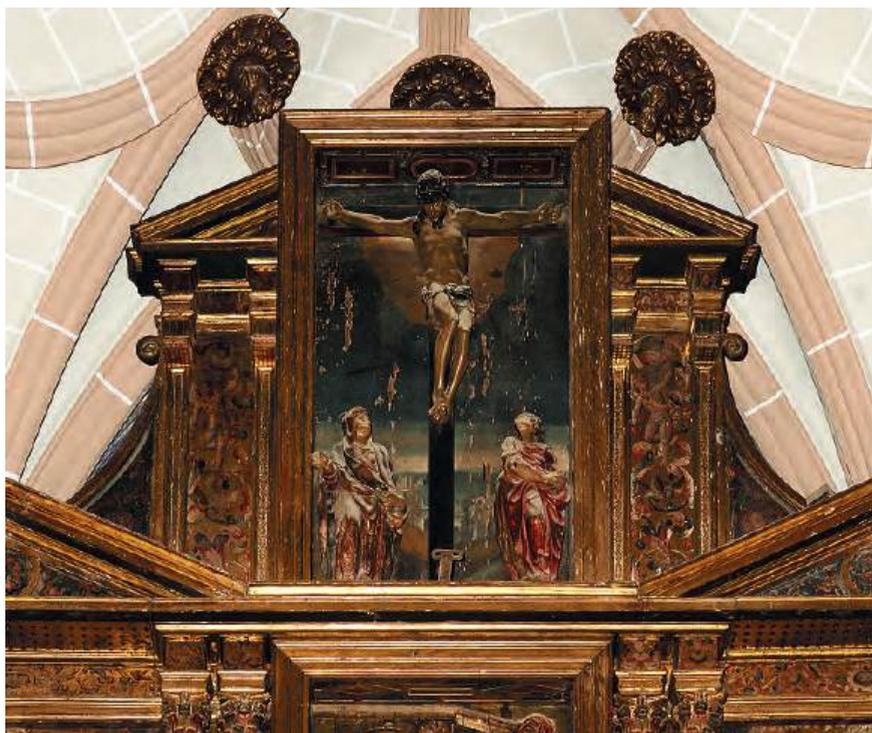
bichas y paxaros» —según la terminología de la época— y centradas en torno a cartelas con «lexos» o paisajes.

A pesar de que el lenguaje arquitectónico corresponde plenamente a la fecha de ejecución, lo cierto es que el tracista hace un uso moderado de los recursos propios del repertorio romanista con unos resultados finales que en algunos momentos pueden parecer algo pobres. No obstante, es de interés la disposición de las columnas exteriores en un plano algo retrasado y, sobre todo, la enfatización de la calle central, como ya hemos dicho más estrecha pero también de diseño más elaborado.

La imagen titular [fig. n° 109] destaca sobre una hornacina plana de escaso fondo y remate semicircular entre potentes pilastras con ancones que lucen el fuste decorado con un motivo de óvalos y rectángulos encadenados. Por su parte, la escena de la *Epifanía* —advocación del templo— que preside el tercer cuerpo avanza con respecto al plano principal enmarcada por una triple *fascie*, similar a la que encuadra la escultura titular de *San Clemente papa* [fig. n° 2] del retablo de San Clemente y Santa Lucía de la capilla del doctor Serrano; una obra que Miguel Ginesta conocía bien. Lo más creativo es, no obstante, la artificiosa composición del ático [fig. n° 110], donde una caja rectangular con el *Calvario* precede a una amplia estructura *all'antica* sostenida por pilastras con ancones y coronada mediante un frontón que queda en buena medida oculto; una vez más, los pintores aprovecharon el vacío que generan los intercolumnios para desplegar unos preciosos colgantes a punta de pincel sobre el oro.

Quizás sea justamente la parte del ático la mejor resuelta, con una elegante transición entre los frontones rectos que rematan las calles laterales y la zona central. A pesar de que, como ya hemos indicado, el diseño general es algo simple, es importante reconocer en descargo del tracista que la anchura del espacio no permitía mucho más y una propuesta más rica hubiera exigido casi necesariamente un diseño ochavado en tres planos que, sin duda, hubiera permitido un ejercicio conceptual de mayor artificiosidad, con más superficie para la calle central.

Lo más interesante del retablo de Calcena son, sin duda, sus elementos escultóricos. El programa iconográfico gira en torno a la vida de la Virgen y comienza en el primer cuerpo con relieves del *Nacimiento de María* y su *Presentación en el Templo de Jerusalén*. En el piso noble, la bella escultura de la titular aparece flanqueada por dos



110. Ático. Retablo mayor. Parroquia de Calcena.

nuevas composiciones con la *Salutación angélica* y la *Visitación de la Virgen a Santa Isabel*. Por último, en el tercer cuerpo flanquean el magnífico relieve de la *Epifanía* los episodios de la *Asunción y Coronación de la Virgen*, desplazados a las calles laterales para otorgar un mayor protagonismo visual a la advocación del templo. A modo de remate, el ático incluye el tradicional *Calvario*.

Integran un conjunto de mérito estimable más allá de que las malas condiciones actuales del retablo dificulten sobremanera su apreciación. En general, son composiciones bien resueltas, tanto aquellas que incluyen muchas figuras como las más simples, en las que el artista demuestra una buena asimilación de lo realizado en Tarazona y su entorno en los años precedentes. Nos parecen muy claras las citas al retablo mayor (1592-1601) de la parroquia de la Asunción de Cascante que, como se recordará, habían hecho los escultores Ambrosio Bengoecha (doc. 1581-1623, †1625) y Pedro González de San Pedro (doc. 1580-1608, †1608). Así, la escena de la *Visitación* nos recuerda al *Abrazo ante la Puerta Dorada* de Cascante [fig. nº 30] mientras que



111 y 112. Asunción de la Virgen y Presentación de María en el templo. Retablo mayor. Parroquia de Calcena.

la *Asunción* [fig. n° 111] es un traslado fiel de la cascantina [fig. n° 29] sin llegar a constituir una copia; la falta de fotografías de las partes altas de la máquina navarra —destruida, como se recordará, en un incendio fortuito en 1940— impide extender esta relación a otras historias de Calcena. Otros pasajes [fig. n° 112] recuerdan quizás algo más a las composiciones de Pedro Martínez en el retablo catedralicio de Tarazona, pero ya hemos advertido que el escultor de Calcena no pudo ver la máquina turiasonense antes de su instalación.¹⁴

Nosotros pensamos que el autor material de los elementos escultóricos fue Juan Bazcardo¹⁵ (doc. 1605-1653, †1653), llegado a Tarazona en el verano de 1605 para responsabilizarse de la imaginería del retablo mayor de San Pedro de Matabreras.¹⁶ Dado que el artista permaneció en la ciudad al menos hasta el verano de 1607 —doc. n° 45—, quizás incluso hasta finales de ese año o los primeros meses

¹⁴ En contra de lo que pensaban M^a Isabel ÁLVARO ZAMORA y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1981, pp. 23-24.

¹⁵ Contrariamente a lo que propusimos en Jesús CRIADO MAINAR, 2001 (II), p. 188, donde atribuimos el trabajo escultórico de este retablo a Mateo Sanz de Tudelilla.

¹⁶ Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 274-275, doc. n° 3.



113 y 114. Epifanía y Natividad de la Virgen. Retablo mayor. Parroquia de Calcena.

del siguiente,¹⁷ es muy probable que cuando los trabajos de Matalebreras quedaron suspendidos por falta de fondos¹⁸ se hiciera cargo de los del retablo de Calcena. No es fácil proponer una fecha, pero imaginamos que la vinculación de Bazcardo con nuestro proyecto pudo producirse a mediados de 1606 y tuvo que ocuparle al menos durante un año.

La imagen de la *Virgen con el Niño* que preside la máquina [fig. nº 109] cuenta con un correlato evidente en la *Virgen Asunta* del retablo

¹⁷ Su pista se pierde después, hasta el otoño de 1608, cuando comparecerá en Calahorra para substituir a Pedro González de San Pedro, recién fallecido, al frente del retablo mayor de la catedral de esta ciudad. En Manuel de LECUONA, 1945, p. 34.

¹⁸ En realidad, la documentación parroquial de Matalebreras no alude a esta suspensión, pero no hay duda de que tuvo lugar. Los trabajos debieron reanudarse, al menos en lo que respecta a la imaginería, en septiembre de 1610, cuando Francisco Coco, responsable de la empresa, firmó un segundo acuerdo con Pedro de Jáuregui para completarla, en un momento en el que Juan Bazcardo —a quien Jáuregui había cedido, a su vez, el trabajo— ya no residía en Tarazona.

La capitulación de 1610 en Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I). pp. 357-359, doc. nº 4.

mayor de Santa María de Tudela [fig. n° 15], encargada a Bazcardo en 1606.¹⁹ Otras escenas de Calcena se aproximan, tanto por solución compositiva como por estilo, a las que el escultor de Caparroso hizo unos años después en el gran retablo (1612-1618) de Santa María de los Reyes de Laguardia²⁰ (Álava), entre las que queremos destacar la *Epifanía* [fig. n° 113] y el *Nacimiento de la Virgen* [fig. n° 114], con puntos de contacto que nos parecen muy evidentes.

Al igual que sucede con los relieves del retablo de Matalebreras, no es difícil buscar coincidencias de estilo entre su trabajo en Calcena y otras creaciones posteriores, si bien es preciso reconocer que, al igual que sucede con las cuatro escenas de la *Vida de san Pedro* de la máquina soriana, Bazcardo desarrolla unas formas menos angulosas, con un tratamiento más redondeado de los paños y los rostros. De cualquier modo, es importante advertir que la destrucción del retablo de la catedral de Calahorra, que el de Caparroso concluyó a partir de 1608, nos priva de un término comparativo inmediato en el tiempo. En cualquier caso, hasta que el retablo de Calcena no sea restaurado su apreciación formal no podrá llevarse a cabo en las condiciones deseables.

¹⁹ En virtud de los datos publicados por José R. CASTRO, 1944, p. 6, y p. 16, doc. VI.

²⁰ Armando MATEO PÉREZ, 2001, pp. 712-718, n° 38.

RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE N^a S^a DE LA HUERTA DE TARAZONA (HACIA 1605-1610)

El retablo mayor de Nuestra Señora de la Huerta [fig. n^o 115] es, con diferencia, la empresa escultórica más sobresaliente del periodo romanista en Tarazona. Se debe a la iniciativa del obispo fray Diego de Yepes (1599-1613), uno de los grandes impulsores de la Contrarreforma en Aragón,¹ que quiso dotar al primer templo de la diócesis de un gran retablo que sirviera de marco a las principales celebraciones litúrgicas de la sede episcopal, en sintonía con lo que ya habían hecho otros templos catedralicios en las décadas precedentes entre los que puede mencionarse por su proximidad, en el tiempo y el espacio, el de la catedral de Pamplona² (1597-1599) [fig. n^o 43].

Su primera y muy temprana mención literaria figura en el *Itinerario* del cosmógrafo Juan Bautista Labaña, que visitó Tarazona el 7 de febrero de 1611 y tuvo ocasión de verlo recién asentado, aunque todavía sin policromar; de acuerdo con su relato, era «de madera de figuras en relieve, que está por dorar».³ Ni Labaña ni más tarde el cronista Gregorio de Argaiz refieren que fue el obispo Yepes quien lo promovió y sufragó, con probabilidad porque el religioso jerónimo no colocó su heráldica en él.⁴

¹ Un interesante estudio de la figura de este prelado en relación con su labor de promoción artística en Rebeca CARRETERO CALVO, 2013 (II), pp. 103-163.

² M^a Concepción GARCÍA GAINZA, 1984, pp. 579-598; M^a Concepción GARCÍA GAINZA, 1994, vol. II, pp. 24-28; y Jesús CRIADO MAINAR, 2007 (II), pp. 145-160.

³ Juan Bautista LABAÑA, 2006, p. 145.

⁴ Gregorio de ARGAIZ, 1675, cap. LXXXVIII, pp. 494-498.

La primera valoración de naturaleza estética la formula José M^a Quadrado, quien en la meticulosa descripción del templo que efectúa en sus *Recuerdos y bellezas de España. Aragón*, de 1844, expresa con poco entusiasmo que nuestro retablo «declinando del plateresco al barroco, no pasa ciertamente de regular». ⁵ Por su parte, Vicente de La Fuente, en el tomo XLIX de la *España Sagrada*, de 1865, recuerda el mecenazgo de fray Diego de Yepes ⁶ sobre esta empresa, siguiendo a José M^a Quadrado. Y otro tanto hace el cronista local José M^a Sanz Artibucilla en su *Historia de Tarazona*, de 1929-1930, quien tras añadir —sin citar sus fuentes— que fue erigido en 1603 ofrece una descripción del mueble gótico que precedió al actual fundada en los contenidos de la visita pastoral que el obispo Juan González de Munébrega (1547-1567) cursó al templo en 1548. ⁷

La primera gran aportación al estudio de la máquina catedralicia corresponde a Teófilo Pérez Urtubia y figura en la guía del templo que publicó en 1953. ⁸ Aunque no lo explicita, el erudito turiasonense advirtió que en su trasera, junto a la puerta baja del lado del evangelio, el canónigo Gabriel Alegre había colocado tras la conclusión de las tareas un papel encolado con los datos fundamentales sobre el encargo y su realización [fig. n.º 27]. A partir de su lectura —errónea en varios detalles—, concedió la autoría de la parte lígnea al «entallador» Diego —*sic*— Martínez, responsable de la parte escultórica, y al «fustero» Jaime Viñola, que confeccionaron el mueble «en blanco» en Calatayud con madera procedente de los pinares de Molina [de Aragón], en Guadalajara. También dio a conocer la noticia de que la policromía quedó a cargo de Agustín Leonardo y Gil Jiménez Dotor —*sic*—. Situó el arranque de los trabajos en el año 1608 y su finalización, en virtud de lo que indica el canónigo Alegre, en 1614.

Este estudioso no contaba con formación como historiador del arte, a pesar de lo cual aventuró una valoración estilística de la pieza, que juzgó «de tipo greco-romano de los postreros tiempos renacientes, recordando muy de cerca la manera herreriana, de líneas neoclásicas» — que, si bien no es exacta, no resulta del todo desatinada.

⁵ José M^a QUADRADO, 1844, p. 317.

⁶ Vicente de LA FUENTE, 1865, cap. X, p. 254.

⁷ José M^a SANZ ARTIBUCILLA, 1930, p. 83.

⁸ Con unas páginas sobre nuestro retablo. En Teófilo PÉREZ URTUBIA, 1953, pp. 98-102.



115. Retablo mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

El mérito de su contribución queda patente al compararla con las asépticas líneas que el profesor Francisco Abbad Ríos dedicaría a esta máquina en 1957, en el tomo de Zaragoza del Catálogo Monumental de España, donde reitera la noticia facilitada por José M^a Sanz para situar su comienzo en 1603, en tiempos del obispo Yepes, y señala que de acuerdo con dicha cronología era una obra de transición entre el Renacimiento y el Barroco.⁹ Sin embargo, el hispanista alemán Georg Weise sí se haría eco de las aportaciones del erudito turiasonense en su libro de referencia sobre la escultura romanista en el norte de la península Ibérica,¹⁰ de 1959, en el que el retablo aparece por vez primera encuadrado en el contexto artístico que le corresponde y con una apreciación positiva.

El profesor Gonzalo M. Borrás Gualis, en su estudio fundamental de 1980 sobre Juan Miguel Orliens (doc. 1585, 1595-1641, †1641), al trazar el panorama de la escultura aragonesa de los primeros años del siglo XVII recuperó las noticias que había desvelado Teófilo Pérez Urtubia y transcribió el cartel pegado en el reverso para corroborar que su erección había estado a cargo del ensamblador Jaime Viñola (doc. 1590-1634, †1634) y el escultor «Diego» Martínez, a quienes concede un papel director en lo que él denomina por vez primera «taller [romanista] de Calatayud»,¹¹ para cuyo análisis considera básicas las aportaciones contenidas en la tesis de doctorado de Agustín Rubio sobre el *Estudio documental de las artes en Calatayud en el siglo XVII*, defendida en 1977.¹²

Los autores del Inventario Artístico del Partido Judicial de Tarazona, redactado en 1980 bajo la coordinación de la profesora Begoña Arrúe Ugarte y editado en 1990,¹³ mantuvieron como responsables de la obra a Jaime Viñola y «Diego» Martínez. No obstante, los

⁹ Francisco ABBAD RÍOS, 1957, t. I, p. 753, y t. II, fig. n° 1811.

Es de justicia reconocer que, según expresa el autor en el prólogo de la obra, donde también menciona la colaboración de José M^a Sanz, efectuó el trabajo de campo entre 1944 y 1948, antes de que viera la luz la guía de Teófilo Pérez Urtubia.

¹⁰ Georg WEISE, 1959, p. 107, y p. 124, nota n° 354.

¹¹ Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1980, que aporta transcripción del documento en p. 53, nota n° 79. Con reproducciones de conjunto y de detalle del retablo en las figs. núms. 32-42.

¹² Y que dio lugar a la publicación de su libro: Agustín RUBIO SEMPER, 1980.

¹³ Begoña ARRÚE UGARTE (dir.), 1990, pp. 137 y 139.

documentos publicados por Agustín Rubio Semper en 1980 no mencionaban a «Diego», sino a Pedro Martínez (doc. 1579-1609), como subrayó Carmen Morte García en las páginas que escribió en 1982 sobre el retablo mayor de San Clemente de La Muela (Zaragoza), la primera creación bien documentada de Pedro —que no Diego— Martínez.¹⁴ Esta investigadora rectificó el equívoco, originado por el mal estado de conservación de la inscripción adherida en el reverso de nuestro retablo, en la que, en efecto, el canónigo Alegre había anotado «Pº —y no Dº— Martínez». Además, Carmen Morte avanzó en el conocimiento documental de la pieza al facilitar algunas noticias espigadas entre los fondos del Archivo Capitular sobre su instalación «en blanco» en el verano de 1610 y en relación con su policromado.

En su descripción no olvida señalar que la imagen titular es el único vestigio conservado del mueble gótico que precedió al actual y que, en opinión del hispanista norteamericano R. Steven Janke, se debía al escultor catalán Pere Johan. También advierte que el grupo clasicista [fig. nº 116] que Pedro Martínez esculpió para dicha plaza permanece en la sacristía mayor del templo, en el remate del armario de las reliquias. El profesor Janke publicaría casi a la vez, aún en 1982, el estudio de la imagen medieval de la *Virgen de la Huerta* con la atribución avanzada por Carmen Morte García¹⁵ y cinco años más tarde la afortunada confirmación documental de su hipótesis.¹⁶ Y todavía relacionada con el retablo gótico hay que citar una aportación de Galia Pik Wajs sobre las dos imágenes que en origen flanqueaban su tabernáculo eucarístico.¹⁷

En ese mismo año de 1987 aparecería en el libro coral *Las catedrales de Aragón* un capítulo sobre la Seo de Tarazona a cargo de Gonzalo M. Borrás Gualis con un breve apunte sobre nuestra máquina de imaginería que, además de compendiar las noticias conocidas hasta entonces, aporta una atinada descripción de la misma.¹⁸

Las últimas contribuciones coinciden en el tiempo o están vinculadas a su proceso de restauración, abordado en la fase final de las

¹⁴ Carmen MORTE GARCÍA, 1982, pp. 180-184 y figs. núms. 16-26.

¹⁵ R. Steven JANKE, 1982, pp. 17-21.

¹⁶ R. Steven JANKE, 1987, pp. 9-18.

¹⁷ Galia PIK WAJS, 2003-2004, pp. 197-216.

¹⁸ Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1987, pp. 131-132.



116. N^o S^a de la Huerta. Retablo mayor. Catedral de N^o S^a de la Huerta de Tarazona.

obras que se han seguido en el complejo catedralicio en las últimas décadas. La primera corresponde a Jesús Criado Mainar, que en 2006 le dedicó un estudio documental que precisa algo más la puesta en marcha de los trabajos (hacia 1605), e identifica y transcribe el contrato notarial al amparo del que Agustín Leonardo *el Viejo* (act. 1588-1618, †1618) y su discípulo Gil Ximénez Maza (doc. 1598-1649, †1649) lo policromaron en 1613-1614. También ofrece nuevas apostillas en torno al proceso de montaje extraídas de las fuentes

capitulares.¹⁹ Toda esta información ayudó a los estudios que Olga Cantos Martínez llevó a cabo durante la restauración, efectuada bajo su codirección entre 2006 y 2011;²⁰ los resultados de dicha investigación están recogidos en la publicación derivada de su tesis de doctorado, de 2012.²¹ Y como fin de este proceso, en 2015 el Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución «Fernando el Católico» editó una monografía sobre la máquina.²²

EL NUEVO RETABLO MAYOR A LA LUZ DE LA DOCUMENTACIÓN

La nota ya mencionada del canónigo Gabriel Alegre [fig. n° 27] expresa que la realización en blanco del retablo de la catedral de Tarazona quedó en manos del ensamblador Jaime Viñola y el escultor Pedro Martínez, que lo ejecutaron en Calatayud con madera de pino de los montes de Molina [de Aragón], recibiendo por la labor 2.507 libras 16 sueldos. El dorado y la policromía de la máquina lo efectuaron los pintores turiasonenses Agustín Leonardo [*el Viejo*] y Gil Ximénez Maza por precio de 1.713 libras 14 sueldos a las que debían añadirse otras 144 libras 10 sueldos por la costa de dos pintores foráneos²³ desplazados a Tarazona para redactar el contrato y que más tarde retornaron para reconocer la labor de sus colegas; la suma incluye el alquiler de las casas en las que éstos ubicaron el taller y la minuta del notario que testificó los documentos. Todo el proceso estaba finalizado en 1614 con un coste global de 4.366 libras.

Carecemos de referencias exactas sobre el comienzo de los trabajos, que en otra oportunidad situamos hacia 1605 a partir de la información económica vertida en un documento otorgado poco antes

¹⁹ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (IV), pp. 417-451.

²⁰ El retablo fue intervenido dentro del marco de un convenio de colaboración suscrito entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (a través del Instituto del Patrimonio Histórico Español, actualmente Instituto del Patrimonio Cultural de España), la Diputación General de Aragón y la ya extinta Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

²¹ Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2012.

²² Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2015.

²³ Cuya identidad no ha sido posible establecer.

de la concertación de la policromía en abril de 1613.²⁴ No obstante, el Archivo Capitular de Tarazona sí ayuda a situar con bastante precisión la fase de su armado en la capilla mayor. A través de las actas capitulares sabemos, en efecto, que la talla y ensamblaje estaban ultimados para el 13 de agosto de 1610, cuando el cabildo expresó al prelado sus reservas respecto a la instalación de la máquina,²⁵ no obstante lo cual se impuso el criterio de fray Diego y los capitulares dieron su *placet* el día 21 de ese mismo mes.²⁶ Antes fue preciso dismantelar el políptico medieval,²⁷ tras lo que los capitulares acordaron que sus tablas se acomodaran transitoriamente en el capítulo.²⁸ El nuevo conjunto quedó asentado «en blanco» en los primeros días de septiembre, pues el 11 de dicho mes los canónigos tomaron el acuerdo de satisfacer 10 libras «de estrenas» —graciosamente— al oficial responsable del cometido.²⁹

Las fuentes capitulares no llegan a identificar a los maestros que asentaron el retablo, pero tenemos constancia documental de la presencia en Tarazona a finales de septiembre de dicho año de 1610 del ensamblador Jaime Viñola y el escultor Pedro de Jáuregui (doc. 1604-1630, †1635), calificados como vecinos de Calatayud, para contratar las desaparecidas imagen y peana procesional de la cofradía de Santiago.³⁰ No hay duda de que la visita de Viñola debe ponerse en relación con la colocación del nuevo retablo catedralicio, pero el hecho de que su acompañante fuera Pedro de Jáuregui, y no Pedro Martínez *el Viejo*, solo puede deberse a que este último había fallecido

²⁴ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (IV), p. 423, y pp. 443-44, doc. n° 2.

²⁵ Carmen MORTE GARCÍA, 1982, p. 181, nota n° 28.

²⁶ *Ibidem*.

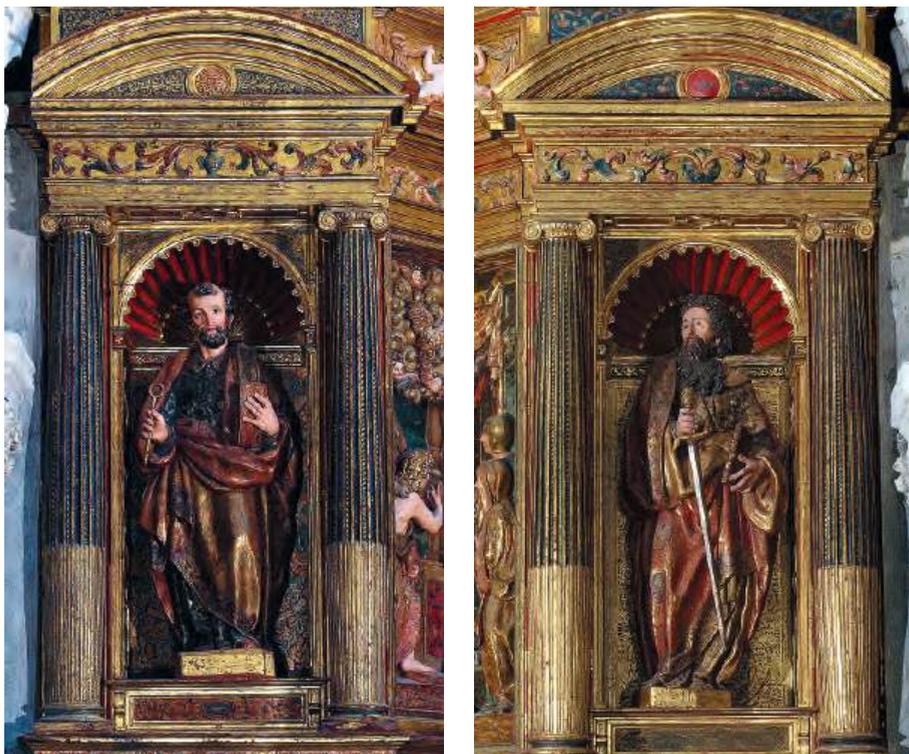
²⁷ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (IV), p. 419, nota n° 11; Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2015, p. 126, doc. n° 10.

²⁸ R. Steven JANKE, 1982, p. 19, nota n° 4.

Para 1645 las tablas habían pasado al convento de Nuestra Señora de la Merced, donde se usaron en el montaje de un retablo provisional para la nueva iglesia de la institución. En Rebeca CARRETERO CALVO, 2003, p. 57.

²⁹ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (IV), p. 421, nota n° 13; Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2015, p. 126, doc. n° 12.

³⁰ La capitulación se rubricó el 29-IX-1610; en Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 359-361, doc. n° 5. Recuérdese que Pedro de Jáuregui había renovado unos días antes, el 20-IX-1610, su acuerdo con Francisco Coco para completar la imaginería del retablo mayor de San Pedro de Matabreras; en *ibidem*, pp. 357-359, doc. n° 4.



117 y 118. San Pedro y San Pablo. Retablo mayor. Catedral de N^{ra} S^a de la Huerta de Tarazona.

para entonces por lo que tuvo que ser su yerno³¹ quien asumiera dicha misión.

Casi un año después, en agosto de 1611, el cabildo estaba valorando la posibilidad de desmontar el nuevo retablo para proceder a su coloreado,³² pero lo cierto es que la policromía no se concertó hasta abril de 1613, cuando Juan Fernández de Apregundana, contador del obispo, firmó una capitulación en nombre de éste con Agustín Leonardo *el Viejo* y Gil Ximénez Maza,³³ que debían seguir el modelo de las figuras de *San Pedro* y *San Pablo* [figs. núms. 117 y 118], policromadas por un pintor sin identificar requerido por el comitente para que redactara las condiciones. Una vez concluido el trabajo, el

³¹ Pedro de Jáuregui estaba casado desde al menos 1604 con María Martínez, una de las hijas del escultor. En Agustín RUBIO SEMPER, 1980, p. 137.

³² Carmen MORTE GARCÍA, 1982, p. 181, nota n^o 29.

³³ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (IV), pp. 444-449, doc. n^o 3; Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2015, pp. 129-132, doc. n^o 19.

29 de diciembre de 1614 los pintores otorgaron el correspondiente finiquito.⁵⁴ Los libros de actas capitulares informan, no obstante, de que éstos habían acabado su labor ya para el 17 de octubre de 1614, momento en el que los canónigos autorizaron la reinstalación de la máquina, no sin antes volver a manifestar sus viejas reticencias.⁵⁵ Transcurrido un mes resolvían llamar a un pintor foráneo —al parecer, el mismo que había redactado la capitulación— para que reconociera la labor de los artífices, acordando que tras su instalación celebrarían una misa en memoria del difunto prelado siempre que la costeara Juan Fernández de Apregundana, su antiguo contador.⁵⁶ Otro cabildo del 7 de diciembre de 1614 ratificó las deliberaciones del precedente.⁵⁷ Esto significa que el rearmado tuvo que efectuarse entre el 7 y el 29 de diciembre de dicho año.

Las reiteradas reservas del clero catedralicio estaban motivadas por la substitución de la imagen gótica que Pere Johan había realizado en 1438 para el compartimento principal del retablo medieval que, al parecer, era objeto de una gran devoción entre los miembros del cabildo, por la nueva talla mariana de Pedro Martínez [fig. n° 116]. El culto a la primera no cesó cuando en 1610 fue apeada de su puesto y depositada en la sala capitular, pues los sacristanes del templo oficiaban allí algún tipo de ceremonia en su honor; incluso un texto de agosto de 1616 da cuenta de su acomodo temporal en un altar provisional dedicado a San Lamberto, ubicado en la galería oriental del claustro, entre las capillas renacentistas de la Resurrección y el Crucifijo.⁵⁸ Esto explica que, fallecido ya el obispo Yepes, a finales de 1617 el cabildo acordara reponerla en su puesto en detrimento de la escultura romanista,⁵⁹ retirada a la sacristía mayor y con el tiempo

⁵⁴ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (IV), pp. 450-451, doc. n° 6; Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2015, pp. 135, doc. n° 25.

⁵⁵ Para entonces fray Diego de Yepes ya había fallecido. En Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (IV), p. 421, nota n° 15; Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2015, p. 134, doc. n° 22.

⁵⁶ Carmen MORTE GARCÍA, 1982, p. 181, nota n° 29.

⁵⁷ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (IV), p. 421, nota n° 17; Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2015, p. 134, doc. n° 24.

⁵⁸ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (IV), p. 422, nota n° 19; Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2015, pp. 135-136, doc. n° 26.

⁵⁹ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (IV), p. 422, nota n° 20; Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2015, p. 137, doc. n° 27.

alzada sobre el armario de las reliquias. Ciento veinte años después el padre Faci aún recordaba esta anécdota ciertamente singular.⁴⁰

ESTUDIO DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE TARAZONA

El retablo de la catedral de Tarazona [fig. n° 115] es el proyecto más ambicioso ideado en el seno de los talleres bilbilitanos de escultura en los primeros años del siglo XVII. El hecho de que el comitente, el obispo fray Diego de Yepes, recurriera a dos artífices de la ciudad de Calatayud acredita tanto su supremacía a nivel diocesano como el considerable prestigio de que gozaban Pedro Martínez y Jaime Viñola, que iba más allá de los límites del obispado.

Consta de banco acotado entre puertas más tres cuerpos. Los dos primeros son muy similares y se articulan, respectivamente, con columnas de orden jónico y corintio, mientras que el tercero, algo más corto, lo hace con estípites antropomorfos que rompen el entablamento ante el hueco central para otorgarle una mayor relevancia. Su planta en ochavo se adapta a la poligonal del presbiterio y aún deja espacio para el trasagrario, ahora desbaratado; esto permite destacar la calle central y las entrecalles exteriores, enfatizadas con frontones —con la salvedad de la hornacina titular—, en detrimento de las calles laterales propiamente dichas, en las que se acomodan seis historias de gran formato con pasajes de la vida de la Virgen. A ellas hay que sumar dos relieves apaisados en la predela, a los lados del tabernáculo —y expuestos, por tanto, a la contemplación directa del celebrante—, con el *Prendimiento* y la *Vía Dolorosa*.

Respecto a la solución otorgada al diseño del retablo, es probable que los maestros adoptaran como punto de partida el retablo renacentista (a partir de 1532) de la parroquia de San Juan de Vallupié de Calatayud, que adopta una planta muy similar y una organización del alzado coincidente en bastantes aspectos; eso sí, adecuándola al lenguaje arquitectónico clasicista propio de los primeros años del siglo XVII.⁴¹

⁴⁰ Fray Roque Alberto FACI, 1739, tomo I, parte II, pp. 443-444. El texto sitúa erróneamente los hechos en el pontificado de Pedro Cerbuna (1585-1597).

⁴¹ En cualquier caso, salta a la vista que los diseños de estos dos retablos no son coincidentes, muy en particular en lo que respecta al desarrollo de sus respectivos áticos. Véase Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2015, pp. 30-32, con reproducción del retablo bilbilitano en p. 32, fig. n° 12.



119. Detalle de la arquitectura. Retablo mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

Todo queda así supeditado al eje central, que da cabida de abajo hacia arriba a un espectacular sagrario de acento escurialense [fig. n^o 16], la imagen titular gótica y el *Calvario* que culmina la historia de la redención; más arriba, en el ápice, aún se alza un bulto del *Ángel Custodio*, una devoción de origen bajomedieval que recibió un fuerte impulso en tiempos de la Contrarreforma. Las calles exteriores dan cobijo a edículos con los santos patronos de la ciudad y el obispado —los «nuevos»,⁴² *San Atilano* y *San Millán de Torrelapaja*, abajo como altorrelieves; los tradicionales, *San Prudencio* y *San Gaudioso*, en el

tercer y último piso —, los apóstoles *San Pedro* y *San Pablo* [figs. núms. 117 y 118] escoltando el relicario y los cuatro doctores de la Iglesia latina —*San Jerónimo* y *San Gregorio* en la planta noble; *San Ambrosio* y *San Agustín* en el ático—. El efecto es muy movido y reviste el espacio de un carácter acusadamente escenográfico.

Más allá de su armónica organización general, la concepción arquitectónica del retablo de Tarazona constituye la expresión más acabada que nos ha llegado de la alta capacidad de Jaime Viñola para enfrentarse a problemas estructurales de gran complejidad [fig. n^o 119]. Tal y como ha estudiado Olga Cantos Martínez,⁴³ su adaptación a la cabecera medieval resulta casi perfecta y, además, resuelve de manera satisfactoria aspectos tales como el de la disposición oblicua de las calles colaterales a la mayor, que generaba serios inconvenientes de percepción visual; un reto que tuvieron muy en cuenta tanto el ensamblador como el escultor, y al que tampoco permanecieron ajenos los pintores responsables de las labores de policromía.

⁴² Cuya presencia es tempranísima, tal y como advierten M^a Teresa AINAGA ANDRÉS y Rebeca CARRETERO CALVO, 2009, pp. 75-79.

⁴³ OLGA CANTOS MARTÍNEZ, 2012.



120. Salutación angélica. Retablo mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

Es también la obra angular del periodo de madurez de Pedro Martínez *el Viejo*. Al margen de las inevitables desigualdades que acreditan una moderada participación de su taller, contiene piezas de alta calidad entre las figuras de bulto como los apóstoles *San Pedro* y *San Pablo* en el primer cuerpo, *San Jerónimo* y *San Clemente* en el segundo o el *Calvario*. Es asimismo reseñable la titular [fig. n^o 116], que evoca el grupo de la *Asunción* [fig. n^o 29] que Ambrosio Bengoechea materializó para el retablo de la parroquia de Cascante, reconocido en



121. Adoración de los pastores. Retablo mayor.
Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

1597 por Martínez.⁴⁴ Tampoco faltan detalles notables en los relieves de la zona baja, en especial en los paneles del tabernáculo y algunas figuras talladas en los pedestales del primer cuerpo.

⁴⁴ «...la ymagen, angeles y todo lo demas concerniente a la Madre de Dios de la Asuncion ha visto y reconocido, y alla que la ystoria de de la Madre de Dios con sus angeles a los lados esta como conviene, y eceptado como la pregunta dize y requiere para lo que representan se les pongan alas a los dichos angeles, a todos aquellos que se pudieren ponerlos...». En A.G.N., Procesos, n^o 1.990, ff. 105-105 v., (Cascante, 5-V-1597).



122. Epifanía. Retablo mayor.
Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

Sobresalen, por último, las seis escenas narrativas, algunas de las cuales se encuentran entre lo mejor de la escultura romanista aragonesa. Así nos parecen reseñables las historias de la *Anunciación* [fig. n^o 120], de meditada construcción en perspectiva escorzada, en sintonía con el lugar que ocupa; la *Adoración de los pastores* [fig. n^o 121], de composición más equilibrada que la que el propio Martínez había hecho poco antes en el retablo mayor de la catedral de Barbastro; o la *Epifanía* [fig. n^o 122], tal vez la mejor de toda la serie, con una sabia estructuración en varios planos que subrayan de manera eficaz el efecto de profundidad.

La extraordinaria policromía que aplicaron Agustín Leonardo y Gil Ximénez, un verdadero prontuario de las principales técnicas asociadas al periodo contrarreformista que presenta, además, una ejecución virtuosa y exquisita, y en la que los artífices abordan con éxito cuestiones muy complejas de percepción visual, ofrece el perfecto contrapunto al trabajo de los escultores y hace de este retablo una de las mejores creaciones aragonesas del momento.

RETABLO DE N^a S^a DE LOS ÁNGELES DE AÑÓN DE MONCAYO (HACIA 1606-1611)

El retablo de Nuestra Señora de los Ángeles [fig. n° 123] de Añón de Moncayo preside una capilla de grandes dimensiones abierta en el lado del evangelio, a mitad de altura de la nave y frente a la puerta de ingreso al templo parroquial de la Asunción. Carecemos de datos tanto sobre la edificación del recinto como de la realización del mueble, pero parece que todo se hizo de forma simultánea, en cumplimiento de la última voluntad del mercader e infanzón Martín Vela, natural de esta localidad y que había reunido una fortuna considerable con el negocio del transporte de nieve desde el Moncayo hasta diversas poblaciones del valle del Ebro como Zaragoza y Tudela.

La capilla y su retablo no despertaron el interés de Francisco Abbad Ríos, que los obvió en el sucinto epígrafe que reservó a la parroquial de Añón dentro del tomo del Catálogo Monumental de España consagrado a Zaragoza.¹ De este modo, es preciso esperar a la edición en 1990 del volumen dedicado al Partido Judicial de Tarazona dentro del Inventario Artístico del Ministerio de Cultura, que coordinó la profesora Begoña Arrúe Ugarte, para encontrar una primera y bien fundada mención de nuestra máquina, calificada como obra de la primera mitad del siglo XVII con atribución de sus imágenes al escultor zaragozano Juan Miguel Orliens (doc. 1585, 1595-1641, †1641). En este último texto los autores indican que las pinturas son de escuela aragonesa aunque muy oscurecidas por la suciedad.²

¹ Francisco ABBAD RÍOS, 1957, t. I, pp. 771-772.

² Begoña ARRÚE UGARTE (dir.), 1990, p. 19.

Más adelante, la profesora Rebeca Carretero Calvo, en un interesante artículo sobre la arquitectura clasicista de la Comarca de Tarazona y el Moncayo,³ estudiaría la fábrica del recinto, articulada en torno a una media naranja ciega que luce un bello ornato de cortados de yeso de inspiración serliana que se extiende a otras partes del interior. La autora propone la atribución cuanto menos de sus trazas al arquitecto tudelano Juan González de Apaolaza (doc. 1588-1625), cuya actividad en Tarazona está bien acreditada y justamente se revisa en esta publicación.

Y, para finalizar, una investigación en los fondos del Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona, efectuada con motivo de la restauración del retablo, permitió a Jesús Criado Mainar y Rebeca Carretero Calvo localizar una serie de noticias sobre el promotor entre las que sobresale la escritura de su testamento. Estos datos constituyeron el punto de partida para la elaboración del artículo incluido en el libro editado tras la exposición *Joyas de un Patrimonio IV*, que la Diputación de Zaragoza publicó en 2012.⁴ En estas páginas los autores suscriben la asignación de las imágenes a Juan Miguel Orlens que ya había avanzado el Inventario Artístico del Partido Judicial de Tarazona y, además, atribuyen sus magníficas tablas y las exquisitas labores de policromía al pintor turiasonense Gil Ximénez Maza (doc. 1598-1649, †1649). Nos basaremos en las conclusiones de este texto para ofrecer una breve aproximación al retablo.

LA EDIFICACIÓN DE LA CAPILLA Y EL PROCESO DE REALIZACIÓN DEL RETABLO

El 1º de enero de 1606 Martín Vela [fig. nº 124], vecindado en ese momento en Zaragoza, encontrándose enfermo formalizó testamento en Ainzón (Zaragoza) solicitando que a su muerte su cuerpo fuera llevado a Añón de Moncayo y se inhumara de forma provisional en la sepultura de su primera mujer, Ana García Arista.

Tras efectuar diferentes mandas piadosas, dispuso un generoso legado de 8.000 ducados para la fundación de dos capellanías «en la

³ Rebeca CARRETERO CALVO, 2010-2011, pp. 232-233, con una imagen de las partes altas de la capilla en p. 235, fig. nº 5.

⁴ Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, 2012, pp. 242-249.



123. Retablo de N^a S^a de los Ángeles. Parroquia de Añón de Moncayo.



124. Divisa heráldica de la predela. Retablo de N^a S^a de los Ángeles. Parroquia de Añón de Moncayo.

yglesia parrochial de la villa de Añón, en una capilla de la invocación de Nuestra Señora de los Angeles que es mi voluntad de hazer dentro de dicha yglesia de la villa de Añón, en la parte y lugar que esta un Christo crucificado». Además, don Martín estipuló en otra cláusula «que para la fabrica de la capilla que es mi voluntad de hazer y para el retablo de aquella so la invocación de Nuestra Señora de los Angeles, y para un carnerario para entierro y para una sacristia para la conserbacion de los ornamentos y las demas chocalias [*sic*] necesarias ques mi voluntad se hagan, quiero que por mis ejecutores infrascriptos de mis bienes sea tomado todo aquello que fuere necesario para dicha fabrica».⁵

Don Martín no superó su dolencia y falleció poco después. El 9 de enero de 1606, según su deseo, el canónigo Pedro Villarroya y el

⁵ *Ibidem*, p. 242, y p. 248, nota n° 1.

infanzón Martín Gallego *mayor*; sus ejecutores testamentarios, enterraron su cadáver en la parroquia de Añón, en una tumba ubicada frente a la capilla de Santiago,⁶ y en marzo de ese mismo año instituyeron en Tarazona dos capellanías en cumplimiento de su última voluntad.⁷

Hasta 1609 no volveremos a tener más información. Por entonces Francisca de Vela Arista, hija de Martín Vela, ordenó testamento eligiendo su sepelio «...donde esta depositado el cuerpo de Martin Bela, mi padre, ques en la capilla de señor Sanctiago, para que acabada la capilla de Nuestra Señora de los Angeles que [se] a de haçer en la yglesia parrochial de la dicha villa, como el dicho mi padre lo dexa ordenado, en ella se entierre [el] dicho mi cuerpo con el de mi padre».⁸ Es, pues, muy probable que para esa fecha los trabajos aún no hubieran progresado lo suficiente.

La siguiente noticia data de agosto de 1611, cuando Martín Gallego *mayor* facultó como albacea sustituto a su hijo Martín Gallego y López. Al parecer, había surgido algún tipo de dificultad con la ejecutoria del fundador, pues en octubre de dicho año Juan y Diego Vela Arista, vecinos de Añón y hallados en Ainzón, junto a Martín Vela Arista, domiciliado en Ainzón, todos hermanos y herederos de don Martín, otorgaron tener en comanda del canónigo Pedro Villarroya la suma de 160.000 sueldos que haría efectiva en caso de que los obligados no instituyeran las dos capellanías que Martín Vela *mayor* había previsto en su testamento.⁹ A continuación, los tres hermanos se absolvieron de todas las cuentas y gastos que habían mantenido hasta ese momento, suponemos que derivados de la testamentaría de su padre.

A falta de nuevos datos que permitan precisar más los hitos de la configuración artística de nuestro mausoleo, es posible que esta última noticia oculte el final de su proceso de dotación por lo que, si

⁶ *Ibidem*, p. 242, y p. 248, nota n° 2. La capilla de Santiago está situada en el lado de la epístola, a la izquierda de la entrada y algo desviada con respecto al punto en el que se edificó la de Nuestra Señora de los Ángeles.

⁷ *Ibidem*, p. 242, y p. 248, nota n° 3.

⁸ *Ibidem*, p. 242, y p. 248, nota n° 4.

⁹ *Ibidem*, p. 242, y p. 248, nota n° 6. Recuérdese que, al menos sobre el papel, los ejecutores de don Martín ya habían fundado las capellanías poco después de su deceso.

bien con todas las reservas, pensamos que ofrece un término *ante quem* plausible tanto para la conclusión de las obras de la capilla como de la confección del retablo.

LA TRAZA «ESCURIALENSE» DEL RETABLO Y SUS ELEMENTOS ESCULTÓRICOS



125. «Ortographia del retablo que esta en la capilla maior de S. Lorentio el Real del Escvrial» (Octavo diseño).

Desde un punto de vista tipológico, el retablo de Nuestra Señora de los Ángeles obedece a una modalidad clasicista poco común en la plástica aragonesa de finales del siglo XVI y las primeras décadas del XVII que conocemos como «escurialense» al tomar su inspiración de las propuestas de raíz serliano-vitruviana que el arquitecto Juan de Herrera desarrolló en el retablo titular (1578-1592) de la basílica de San Lorenzo el Real del Escorial, difundidas con rapidez merced a la publicación en 1589 del *Octavo diseño* con la *ortographia* o alzado del mismo¹⁰ [fig. n.º 125].

Los primeros ejemplos aragoneses de esta corriente, asociada aquí de forma mayoritaria a muebles pictóricos, son el retablo de Nuestra Señora del Rosario (hacia 1588-1593) de la basílica del Pilar y el de

la capilla de Santiago matamoros (1601-1602) de la parroquia de San Pablo [fig. n.º 126], ambos en Zaragoza y vinculados a personajes que tuvieron una relación muy estrecha con Felipe II: el rejero Hernando

¹⁰ Son básicas las consideraciones al respecto de Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, 1987, pp. 216-220; y Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, 1993, pp. 100-105. Sobre el *Octavo diseño* véase, además, Elena de SANTIAGO PÁEZ, 1985, pp. 230-252, espec. pp. 246-249.



126. Retablo de Santiago matamoros. Parroquia de San Pablo de Zaragoza.

Tujarón¹¹ y el obispo Diego de Monreal.¹² También hemos documentado el recurso a esta fórmula en la Comarca de la Comunidad de Calatayud.¹³

Interesa señalar que la arquitectura del retablo de Santiago de la parroquia de San Pablo de Zaragoza se debe al ensamblador Beltrán de Iribarne, casado al menos desde 1605 con Ángela Orliens, her-

¹¹ Hernando Tujarón había trabajado, en efecto, en el ornato de la basílica filipina. Sobre la dotación de esta capilla véase ahora el espléndido estudio recogido en el libro de Olga HYCKA ESPINOSA, 2018, pp. 402-420, y p. 417, fig. n.º 117.

¹² La capilla de Santiago se concibió como mausoleo del obispo Monreal, comisario regio en la fábrica del monasterio de San Lorenzo de Huesca, como ha estudiado Fernando MARÍAS FRANCO, 1994, pp. 71-73. El estudio de la capilla en Ana I. BRUÑÉN IBÁÑEZ y Jesús CRIADO MAINAR, Jesús, 2001, pp. 35-74, espec. pp. 50-54.

¹³ Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 64-68.



127. N^a S^a de los Ángeles. Retablo de N^a S^a de los Ángeles. Parroquia de Añón de Moncayo.



128. N^a S^a del Rosario. Retablo de la Virgen del Rosario. Parroquia de Cariñena.

mana de Juan Miguel, y en quien el maestro delegó en dicho año la finalización de un retablo en Trasobares (Zaragoza) en virtud del testamento que dictó hallándose enfermo.¹⁴ No hay, pues, que descartar una posible intervención del cuñado de Orlens en nuestra máquina.

Frente a los dos retablos zaragozanos, que presentan una superposición canónica de órdenes con empleo de dórico para el cuerpo y jónico para el ático, el de Añón del Moncayo propone una superpo-

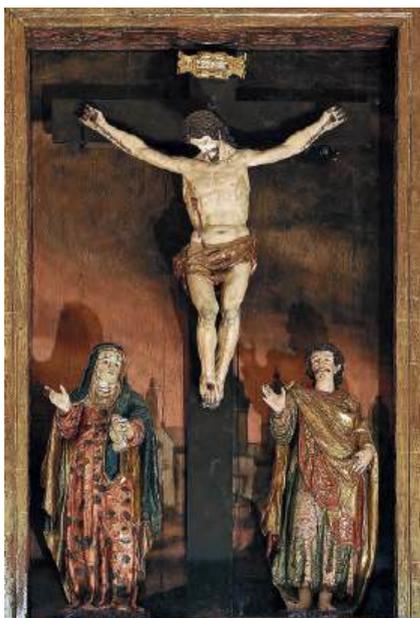
¹⁴ Ana I. BRUÑÉN IBÁÑEZ y Jesús CRIADO MAINAR, 2001, p. 51, nota n^o 76.

sición de corintio más compuesto que respeta igualmente la esencia de la lógica normativa.

Descansa sobre la mesa de altar flanqueada por dos paneles con las divisas del comitente [fig. n° 124] y otros dos más con cartelas de cueros recortados a modo de sotabanco. La zona inferior está formada por un banco que actúa como basamento del piso noble articulado en tres casas entre los pedestales salientes de las columnas del orden principal; faltan los relieves o pinturas que en su día decoraron estos compartimentos. En los netos de los pedestales —en las tres caras de los ubicados hacia el exterior y en dos de las tres de los acomodados hacia el interior— y en el frente de las extensiones perimetrales en que cargan los obeliscos de intención funeraria que flanquean la máquina se esculpieron figuras de santos de medio relieve: de izquierda a derecha, bajo el primer obelisco *San Juan Bautista*; en el pedestal de la primera columna ¿San Pedro apóstol?, un *santo sin identificar* y ¿San Roque?; en el pedestal de la segunda columna *San Vicente mártir* y ¿*San Bernardino de Siena?*; en el pedestal de la tercera columna *San Francisco de Asís* y *San Lorenzo*; en el pedestal de la cuarta columna un *santo sin identificar*, *San Mateo* y *San Pablo*; y bajo el segundo obelisco *San Jerónimo*.

El frente tetrástilo que estructura la zona noble deja en el centro una amplia hornacina de cierre semicircular y fondo plano con la magnífica escultura de la titular, coronada por los ángeles de las enjutas [figs. núms. 17 y 127], mientras que las calles laterales albergan dos pisos de pinturas sobre tabla con pasajes de la vida de la Virgen: la *Circuncisión* y la *Epifanía* en el lado del evangelio, y la *Presentación del Niño en el templo* y la *Adoración de los pastores* en el de la epístola. Más arriba, las cuatro columnas corintias de fuste entorchado quedan unidas por un monumental entablamento corintio cuyo friso se decora con un motivo de roleos vegetales con niños desarrollado en torno a una cabeza de ángel con alas que sirve de eje compositivo.

Para finalizar, el ático comprende una única casa articulada por columnas de fuste estriado y capitel compuesto flanqueada por unos amplios aletones que enlazan los dos cuerpos. Dentro del hueco encontramos un *Calvario* de imaginería [fig. n° 129] y en el exterior, a plomo sobre las columnas, sendas esculturas de *Santa Catalina de Alejandría* y una *santa mártir* sin atributo que posibilite su identificación.



129. Calvario. Retablo de N^{ra} S^a de los Ángeles. Parroquia de Añón de Moncayo.

La comparación de las imágenes y relieves del retablo de la capilla Vela con otras obras seguras de Juan Miguel Orliens corrobora su atribución a este artista oscense, que tras afincarse en Zaragoza a finales del siglo XVI dominó el mercado escultórico de la capital aragonesa hasta que en 1625 trasladó su taller a Valencia.

Así, en primer lugar, pueden establecerse correspondencias entre varios de los personajes de medio relieve del banco y otros trabajos suyos. Sin ánimo de agotar las posibles comparaciones, el *San Juan Bautista* de Añón cuenta con una versión próxima en uno de los paneles laterales del primer cuerpo del tabernáculo del retablo mayor (1615-1616) de la localidad turolense de San Martín del Río¹⁵ y, ya bajo la forma de escultura exenta, en una de las piezas del cuerpo de la máquina (1616) que preside la parroquia de San Pedro de Blancas,¹⁶ asimismo en Teruel. Por su parte, el *San Pablo* de la capilla Vela es una acomodación bastante fiel de la escultura incluida en una de las calles laterales del cuerpo del retablo de la Anunciación de la Virgen (1605-1606) de la capilla Terrer de Valenzuela de la colegiata de los Corporales de Daroca.¹⁷

La única imagen de la zona noble de la máquina, *Nuestra Señora de los Ángeles* [fig. n.º 127], es una escultura de apreciable calidad aunque algo rígida que se ajusta bien al estilo de Juan Miguel Orliens y puede compararse con la algo más movida titular del retablo de Nuestra

¹⁵ Ernesto ARCE OLIVA, 1988-1989, fig. de la p. 110.

¹⁶ Ernesto ARCE OLIVA, 1987, p. 134, fig. 3.

¹⁷ Reproducido en Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1980, fig. n.º 76.

Señora del Rosario (1624) de Cariñena, en Zaragoza¹⁸ [fig. n° 128]. La solución se aproxima también a una bella *Inmaculada* conservada en Trasobares, que debió formar parte de cierto retablo destinado a ese lugar —ahora desmantelado— en el que Orliens estaba trabajando cuando en 1605 ordenó testamento.¹⁹

El esquema compositivo general de las tres imágenes que configuran el *Calvario* [fig. n° 129], de mérito desigual, deriva del desarrollado en el retablo de la colegiata de Daroca, pero la *Dolorosa* y el *San Juan Evangelista* de Añón, piezas ambas de buena calidad, se encuentran más cerca de la figuras del bello retablo del *Calvario* (hacia 1615) ubicado en la nave del evangelio de San Martín del Río, de autoría no documentada pero que Ernesto Arce pone en relación con los encargos que el maestro Juan Miguel efectuó en ese templo turolense entre 1615 y 1616.²⁰ El *Crucificado*, por su parte, carece de la calidad de las imágenes que lo escoltan.

Para finalizar, la *Santa Catalina de Alejandría* [fig. n° 130] y su compañera no identificada [fig. n° 131] que ocupan los laterales del ático exhiben un canon esbelto y guardan un estrecho parentesco con la *Santa Catalina de Alejandría* y la *Santa Emerenciana* del retablo de la capilla Terror de Valenzuela,²¹ cuya disposición y características generales adoptan sin llegar, no obstante, a alcanzar su elevada calidad. Además, *Santa Catalina* cuenta con paralelos cercanos aunque de mérito desigual en el retablo de San Martín del Río —que es obra documentada de Orliens— y en la iglesia parroquial de Ayerbe²² (Huesca) —donde también trabajó el gran escultor oscense—.

Cabe, pues, concluir que el retablo de la capilla Vela es una obra salida del obrador de Juan Miguel Orliens, que debió participar per-

¹⁸ Cristina LÓPEZ PEÑA, 2006, docs. núms. 4-5538 (6120) y 4-5539 (6121). Las noticias no precisan que el pago, efectuado por el concejo de Cariñena, esté vinculado a la ejecución del retablo del Rosario, pero parece razonable ponerlas en relación con dicho trabajo.

¹⁹ La noticia del testamento en Ana I. BRUÑÉN IBÁÑEZ y Jesús CRIADO MAINAR, 2001, p. 51, nota n° 76. La *Inmaculada* de Trasobares se da a conocer en Luis Miguel CALAVIA DEL RÍO, 1995, pp. 315-316, ficha n° 7.

²⁰ Ernesto ARCE OLIVA, 1988-1989, pp. 80-83 y fig. de la p. 112.

²¹ Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1980, pp. 71-74, fig. 73 [Santa Emerenciana] y fig. 75 [Santa Catalina de Alejandría]; Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1993, pp. 358-359 [Santa Emerenciana].

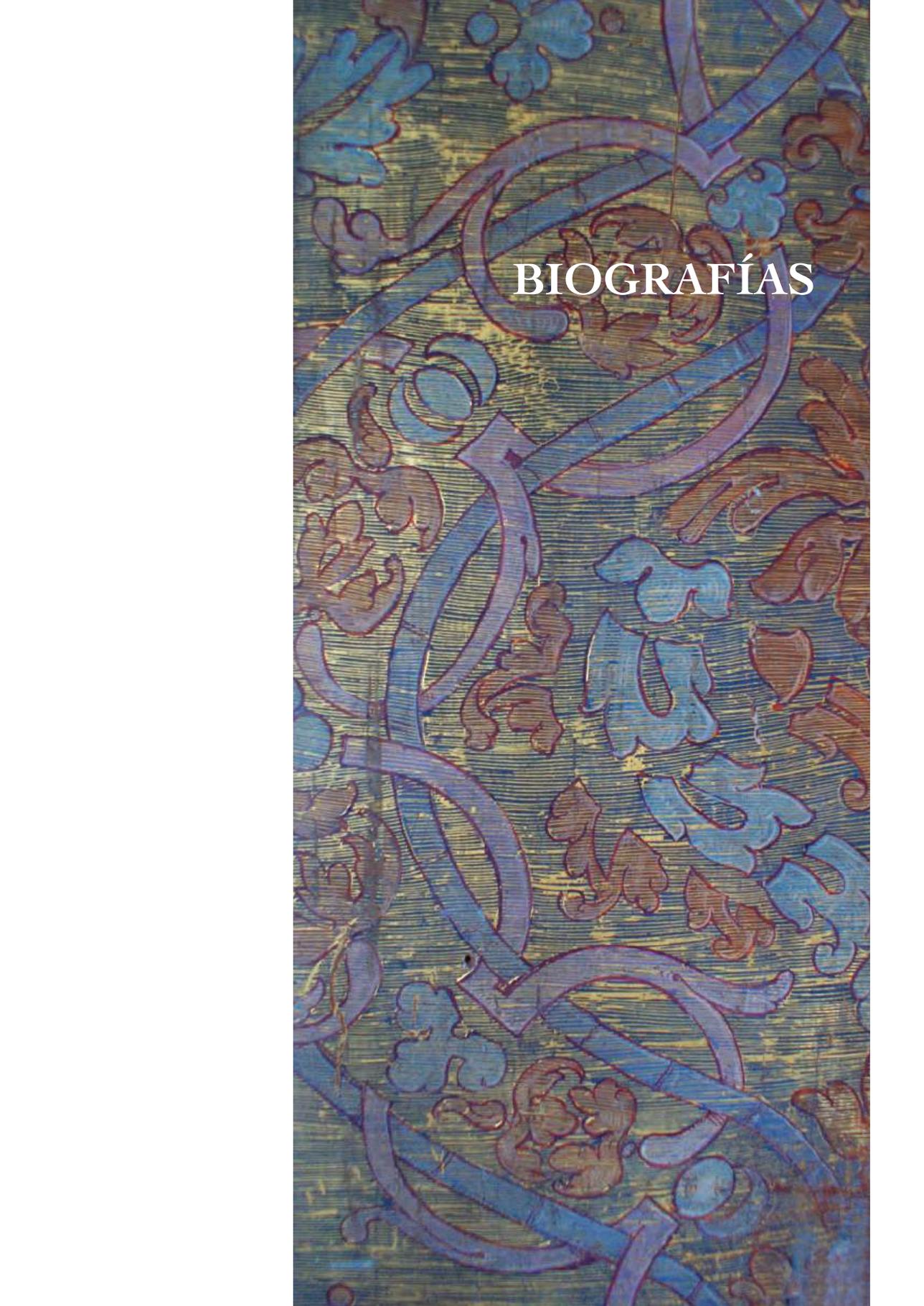
²² Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1994, pp. 250-251.



130 y 131. Santa Catalina de Alejandría y Santa sin identificar.
Retablo de N^{ra} S^a de los Ángeles. Parroquia de Añón de Moncayo.

sonalmente en la talla de sus mejores esculturas — varios relieves del banco, la imagen titular y las dos santas acomodadas en los laterales del ático —, y para cuya arquitectura tal vez pudo contar con el concurso de su cuñado, el ensamblador Beltrán de Iribarne. Además, la contribución de Gil Ximénez Maza —que no procede analizar aquí— permitió dotarlo con cuatro preciosas pinturas de temática mariana y, sobre todo, posibilitó la aplicación de una policromía espléndida y en estrecha relación con la efectuada más o menos por las mismas fechas (1613-1614) en el retablo mayor de la catedral de Tarazona.²⁵

²⁵ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (IV), pp. 417-451; y, en especial, Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2015, pp. 61-111.



BIOGRAFÍAS

Juan Bazcardo

(nac. 1584, doc. 1605-1607, †1653)

Juan Bazcardo nació en 1584 en la villa navarra de Caparroso, en el seno de la familia constituida por el pintor Martín Bazcardo y su mujer, María Osés.¹ Las noticias más tempranas sobre su carrera profesional datan de los años 1605-1607 y lo sitúan entre Ágreда, Tarazona y Tudela, poblaciones en las que a pesar de su juventud desarrollaría una actividad de cierto relieve antes de que la muerte en septiembre de 1608 de Pedro González de San Pedro y su posterior unión en matrimonio con Ana María, una de sus hijas, hicieran posible su definitivo afianzamiento en la profesión al convertirse en el continuador y heredero del taller del discípulo de Juan de Anchieta.² Tras una dilatada y fructífera trayectoria fallecía en la localidad que le había visto nacer el 19 de junio de 1653, cuatro días después de haber dictado testamento.³

Nuestra biografía solo incidirá en el breve lapso temporal en el que Bazcardo trabajó en las comarcas que rodean el Moncayo. Una etapa hasta ahora poco conocida y quizás menor en el contexto de su producción pero que, como veremos, fue intensa. Durante la misma mantuvo su condición de vecino de Caparroso, aunque en una oportunidad, en 1606, figura de forma expresa como residente en Tarazo-

¹ José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, 1981, p. 181, doc. n° 9 b.

² Manuel de LECUONA, 1945, pp. 34-35; Manuel de LECUONA, 1946, pp. 27-41; José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, 1981, p. 178, doc. n° 2 b [partida de defunción de Pedro González de San Pedro], y p. 187, doc. n° 11 b [partida matrimonial de Juan Bazcardo y Ana María González de San Pedro].

³ José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, 1981, pp. 181-187, doc. n° 9 b* [testamento], y p. 187, doc. n° 10 b [partida de defunción].

na.⁴ Sin embargo, la documentación de la ciudad del Queiles es muy parca a la hora de ofrecer testimonios del paso por ella del artífice navarro.

Juan Bazcardo alcanzó la cualificación profesional de escultor. Aunque asumiera con frecuencia la contratación de retablos completos, muchos textos lo presentan interesándose en exclusiva por la ejecución de los relieves e imágenes de empeños más complejos en los que también intervinieron especialistas en otras labores.

Nada se sabe con seguridad sobre la formación de nuestro artista que, como ya se refirió, era hijo de un pintor. Se han propuesto como posibles talleres en los que pudo haber efectuado su aprendizaje los de Diego Jiménez I y Pedro González de San Pedro,⁵ pero todavía no se ha hallado ninguna prueba que permita clarificar de manera fehaciente este particular.

No consta que en sus al menos dos años de permanencia en las tierras del Obispado de Tarazona tomara ningún ayudante. Aunque no deba descartarse dicha posibilidad, parece más factible que, dada su juventud, la mayoría de las veces fuera él quien pusiera sus gubias a disposición de maestros mejor situados, como aconteció en el retablo mayor de San Pedro en Cátedra (1604-1617) de Matabreras, en cuya realización entró al amparo de una subcontrata.

A lo largo de la primera década del siglo XVII aparecerá en contacto con los principales escultores y pintores activos en el arcediado de Tarazona y el deanado de Tudela. La documentación del retablo de Matabreras lo muestra asociado en 1605 a Pedro de Jáuregui,⁶ mientras que en 1607 reconoció en compañía del pintor Agustín Leonardo una imagen de *San Roque* con su peana que había hecho Mateo Sanz de Tudelilla —doc. n° 44—. En la capital de la Ribera colaboró con Juan de Lumbier, que doró la bella imagen de la *Asunción* (1606) tallada por el de Caparros para la casa central del retablo mayor de la por entonces iglesia colegial de Santa María.

Es probable que su plausible, aunque todavía no ratificada, relación con Pedro González de San Pedro sea anterior a 1605, pero como ya se dijo el primer indicio claro al respecto lo proporciona

⁴ A.H.P.S., Martín Ordóñez, notario de Ágreda, 1606, ff. 306-306 v., (La Cueva de Ágreda, 4-X-1606).

⁵ José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, 1981, pp. 34-35.

⁶ Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 274-275, doc. n° 3.

su matrimonio con Ana María González de San Pedro, celebrado el 4 o el 15 de octubre de 1608, apenas un mes después del óbito del escultor de Cabredo. Sea como fuere, a pesar de su juventud —por entonces contaba veinticuatro años— Juan Bazcardo se responsabilizó de la prosecución de los principales compromisos de Pedro González. Entre ellos sobresale por su importancia el desaparecido retablo mayor de la catedral de Calahorra, un monumental conjunto que éste había contratado en 1601, pero parte de cuya materialización quedaría en manos de nuestro artífice.⁷

La primera noticia sobre su presencia en el arcedianado de Tarazona, que también es la más temprana localizada sobre su quehacer profesional, la originó la preparación de los relieves e imágenes del retablo mayor de la parroquia de Matalebreras [fig. n° 93]. Esta máquina fue asumida en 1604 por el ensamblador Francisco Coco⁸ quien, por su parte, cedió las tareas escultóricas —talla de frisos, esculturas de bulto y relieves— en 1605 a Pedro de Jáuregui.⁹ En ese mismo día este escultor de presumible origen navarro, afincado ya por entonces en Calatayud, las traspasaría al de Caparroso.¹⁰ Todo indica que llevó a cabo una parte significativa de este compromiso profesional, aunque no lo completó, puesto que en 1610 Coco y Jáuregui rubricaron un nuevo acuerdo para regular la finalización de su imaginería.¹¹

Un año después, en octubre de 1606, los jurados de La Cueva de Ágredda solicitaban al artífice, «vecino de Caparroso, del reyno de Navarra, y estante en la ciudad de Tarazona», un retablo para el ornato de la ermita de San Roque de ese lugar. Su advocación era probablemente la misma del oratorio, pero Bazcardo tan sólo debía tallar un *San Jerónimo*, y un *San Agustín* de medio relieve, así como un *Crucificado* para el ático —doc. n° 39—. La obra, cuya valoración

⁷ Sobre la construcción del retablo de Calahorra, cfr. Manuel de LECUONA, 1946, pp. 27-41; José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, 1981, pp. 84-88, docs. núms. 31-32, y p. 101, doc. n° 43; Elena CALATAYUD FERNÁNDEZ, 1991, vol. II, p. 332, doc. n° 706, p. 333, doc. n° 708, p. 347, docs núms. 739 y 740, p. 348, doc. n° 744, p. 352, doc. n° 757, pp. 352-353, doc. n° 758, p. 370, doc. n° 807, pp. 372-373, doc. n° 813, p. 397, doc. n° 864, y p. 400, doc. n° 877; José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, 1993, pp. 224-227.

⁸ Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 269-271, doc. n° 1.

⁹ *Ibidem*, pp. 271-274, doc. n° 2.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 274-275, doc. n° 3.

¹¹ Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 357-359, doc. n° 4.

se establecería a tasación, debía estar bastante avanzada cuando en julio de 1607, durante una estancia en Ágreda, el escultor delegó en el carpintero Domingo Sánchez el cobro de su importe.¹²

Todavía en 1606 atendió un atractivo encargo del cabildo de la colegial de Santa María de Tudela. Para esta iglesia realizaría la magnífica imagen de la *Asunción* [fig. n° 15] que preside el gran retablo hispanoflamenco pintado por Pedro Díaz de Oviedo apenas un siglo antes para la capilla mayor. Como ya se dijo, en este trabajo contó con la colaboración de Juan de Lumbier, responsable de las labores de policromía.¹³

En 1607, antes de abandonar el obispado de Tarazona, Juan Bazcardo debió ejecutar una última obra que demuestra su suficiencia en otra faceta de la profesión: la escultura en piedra. Por entonces Pedro Salcedo, domiciliado en Ágreda, requería los servicios del cantero turiasonense Pedro Picina para la extracción y aprovisionamiento de todo el alabastro preciso para la confección de cierta sepultura que se debía asentar en un templo sin identificar de la villa de Ágreda. Tal y como estipula el contrato, tanto el tamaño de los bloques —de entre 11 y 12 palmos— como su calidad quedarían «a contento y conocimiento de Joan Bazcardo, escultor que a de hacer dicho sepulcro» —doc. n° 45—.

Dado que los trabajos del retablo de Matalebreras no parece que avanzaran con la celeridad prevista en los acuerdos notariales y que los otros encargos a los que Bazcardo aparece vinculado durante su estancia en Tarazona son de entidad modesta, es posible que su permanencia en la ciudad se justifique por su participación en otros encargos sin acreditar. En este sentido, pensamos que pudo colaborar en el retablo mayor (hacia 1605-1607) de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena [fig. n° 107], bajo la responsabilidad de Miguel Ginesta —doc. n° 46—, asumiendo sus elementos escultóricos.¹⁴

¹² El contrato determina que Bazcardo entregaría el retablo para la festividad de la Pascua de Resurrección de 1607; por su parte, Domingo Sánchez era vecino de Ágreda. En A.H.P.S., Martín Ordóñez, notario de Ágreda, 1607, ff. 110 v.-111, (Ágreda, 23-III-1607).

¹³ José R. CASTRO, 1944, p. 6, y p. 16, doc. VI.

¹⁴ Corregimos así nuestra propuesta de atribución a Mateo Sanz de Tudelilla, formulada en otra oportunidad y que ahora nos parece inviable. En Jesús CRIADO MAINAR, 2001 (II), p. 188.

La gran valía y proyección profesional de Juan Bazcardo, unida a la fortuita circunstancia de la desaparición en septiembre de 1608 de Pedro González de San Pedro — un hecho que precipitó su presencia en Calahorra y propició su posterior establecimiento en Cabredo—, le hicieron abandonar de modo definitivo los territorios septentrionales de la diócesis turiasonense.¹⁵

A handwritten signature in black ink, reading "Juanbazcardo". The script is cursive and elegant, with a long horizontal flourish extending from the end of the name.

¹⁵ No existe todavía un estudio monográfico sobre la figura artística de Juan Bazcardo. No obstante, son muchos los investigadores que se han ocupado de este personaje, entre los que sobresalen las aportaciones de José Ángel BARRIO LOZA, 1981, pp. 263-264; José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, 1981, pp. 19-35; y Raquel SÁENZ PASCUAL, *o. p.* «Juan Bazcardo», s. p.

Juan de Berganzo

(doc. 1601-1625, †1625)

Ignoramos el lugar de nacimiento de este artífice, cuyo origen o procedencia familiar quizás haya que poner en relación con la población alavesa del mismo nombre.¹ Su presencia en tierras del Moncayo se registra desde finales de 1601, cuando acudió a la subasta del retablo mayor de San Juan Bautista de Cortes de Navarra —doc. n° 26—, aunque su llegada hubo de producirse dos o tres años antes. Su última mención coincide con su testamento, otorgado a comienzos de octubre de 1625 —doc. n° 58—. Su óbito aconteció el día 9 de dicho mes en la ciudad de Tarazona.²

Las fuentes notariales califican con frecuencia a Juan de Berganzo como entallador.³ Aunque algún documento temprano lo tilde también de imaginero,⁴ parece que entre sus habilidades pro-

¹ Desconocemos si estaba emparentado con su colega Antonio de Berganzo, natural de Ausejo y autor del desaparecido retablo mayor (1603) del templo parroquial de dicha localidad riojana. En José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, 1993, p. 266.

² A.P.S.A.T., Libro III de difuntos (1623-1652), f. 301.

Transcurridas unas semanas, Juan Dionisio Fernández otorgaba época a su viuda de 247 sueldos como finiquito de tres pensiones censales de 300 sueldos cada una, con la concurrencia como testigos los fusteros turiasonenses Juan de Salinas y Bernal Carbonel; en A.H.P.T., Miguel de Añón, 1625-1626, ff. 155 v.-156, (Tarazona, 2-XI-1625). Con anterioridad, el 28-XII-1624, don Juan Dionisio había recibido 653 sueldos en parte de pago de dichas rentas; en *ibidem*, f. 1, (Tarazona, 28-XII-1624).

³ A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1603, ff. 270-271 v., (Tarazona, 15-XII-1603); Francisco Planillo, 1606, ff. 467 v.-468, (Tarazona, 4-IX-1606); Alonso Gutiérrez de Viña, 1608-1609, ff. 180-180 v., (Tarazona, 11-XII-1608).

⁴ A.H.P.T., Pedro Muñoz, notario de Vera de Moncayo, 1602, ff. 142 v.-146, (Vera de Moncayo, 17-III-1602).

fesionales no figuraba la ejecución de esculturas de bulto, si bien la documentación del coro de Veruela avala —al menos en teoría— su capacitación para elaborar relieves historiados.⁵ En tres oportunidades consta como arquitecto,⁶ denominación esta que ha de referirse a su facultad para trazar arquitecturas de retablos, peanas y otros dispositivos de madera.

Pensamos que partir de 1615 su ocupación fundamental pasó a ser la de carpintero a la que, sin duda, se vio compelido por la caída de encargos artísticos a partir de 1610 en la Comarca de Tarazona y el Moncayo. En los años siguientes, y sin que lleguen a desaparecer sus menciones como ensamblador,⁷ entallador⁸ e, incluso, escultor,⁹ se le identifica preferentemente como fustero.¹⁰

⁵ «...mas alcanzo Juan de Verganço por labrar los tableros de las historias d[e] escultura...». En Pedro L. HERNANDO SEBASTIÁN, José Carlos SANCHO BAS y Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, 1997-1998, pp. 32-33, doc. n.º 5.

⁶ Las dos primeras derivan de la resolución de la deuda que Veruela había contraído con Berganzo; en A.H.P.T., Juan Lozano, notario de Vera de Moncayo, ff. 14-14 v. y 43, (Monasterio de Veruela, 23-I-1605, y Vera de Moncayo, 3-IV-1605). La última, en la que aparece como «maestro de arquitectura», corresponde a la liquidación de los retablos que hizo para el monasterio de Fitero; en A.M.Td., Miguel de Urquizu y Uterga, notario de Fitero, 1611, n.º 33, (Monasterio de Fitero, 16-XI-1611).

⁷ A.H.P.T., Miguel de Añón, 1617, ff. 20 v.-21 v. y 69 v., (Tarazona, 15-IV y 26-VIII-1617); Miguel de Añón, 1618-1619, ff. 60 v.-61 v., (Tarazona, 7-VII-1619); Miguel de Añón, 1623-1624, ff. 19 v.-25 y 11, (Tarazona, 9-II-1623 y 9-II-1624); Juan Rubio, 1624, ff. 296-296 v., (Tarazona, 5-VII-1624).

⁸ A.H.P.T., Miguel de Añón, 1616-1617, ff. 5 v.-6, (Tarazona, 6-II-1617); Pedro Pérez de Álaba, 1615-1617, ff. 116-116 v., (Tarazona, 26-X-1617); Miguel de Añón, 1618-1619, f. 82 v., (Tarazona, 12-VIII-1618).

⁹ A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1616, f. 294 v., (Tarazona, 9-IX-1616); Agustín Sangüesa, 1617-1629, ff. 2-2 v., (Tarazona, 13-I-1618); Juan Rubio, 1618, ff. 452 v.-453, (Tarazona, 11-XI-1618); Juan Rubio, 1621, ff. 193-194, (Tarazona, 3-III-1621).

¹⁰ Con anterioridad a 1617, solo hemos localizado una mención como fustero; en A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1605, ff. 755-756, (Tarazona, 18-XI-1605), mientras que las posteriores a esa fecha son muy numerosas. Así, en A.H.P.T., Miguel de Añón, 1616-1617, ff. 70-70 v., (Tarazona, 23-XI-1618); Miguel de Añón, 1619, ff. 32 v.-33 y 120 v.-121 v., (Tarazona, 5-IV y 8-XII-1619); Miguel de Añón, 1620, ff. 25-26 v., 48 v.-49 y 85-86, (Tarazona, 26-II, 8-IV y 2-XI-1620); Miguel de Añón, 1621, ff. 80 v.-83, 89-90, 92 v.-93 v., 147-147 v., 151-152 y 166 v.-167, (Tarazona, 23-V, 2-VI, 3-VI, 19-X, 22-X y 13-XI-1621).

Juan de Berganzo disfrutaba de un estatus de infanzón.¹¹ Así consta en varios documentos tempranos, como la concertación en 1603 de una comanda de 420 sueldos por parte de Luisa de Vera a favor del ensamblador¹² o la cesión a éste en 1606 de un majuelo por sus suegros como garantía de las obligaciones pecuniarias que había aceptado en su nombre.¹³ También sabemos que al menos en una ocasión tuvo problemas con la ley, pues en octubre de 1614 permanecía detenido en la prisión municipal.¹⁴

En cuanto a su entorno laboral, conocemos los nombres de algunos de los aprendices y oficiales que asistieron a Berganzo en sus primeros años de estancia en la ciudad. En octubre de 1603 Domingo San Juan entraba a su servicio para seis años¹⁵ que ignoramos si completó. Una carta pública otorgada en 1605 por nuestro artífice cuenta como testigos con Andrés de Arellano y Manuel Sepúlveda, mancebos entalladores,¹⁶ sin duda enrolados en su obrador. De más vidriosa interpretación es otra noticia, fechada en 1626, que sitúa a los ensambladores Martín de Amezqueta y Antonio Zúa como «estantes en dicha ciudad de Tarazona en casa de la viuda de Berganzo».¹⁷

¹¹ A pesar de ello, no aparece en el censo o «rolde de las personas que se dieron por ydalgos en la collecta del maravedi que se hizo en el año de mil seiscientos y siete» en la ciudad de Tarazona; en A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1607, ff. 579 v.-580, (Tarazona, 12-XI-1607). Su nombre no se incluye tampoco en otros documentos fiscales de similares características poco posteriores.

¹² A.H.P.T., Juan Lozano, notario de Vera de Moncayo, 1602-1603, ff. 10 v.-11, (Vera de Moncayo, 11-III-1603).

¹³ Millán Fernández Andaluz y María Cambray venden a Juan de Berganzo, infanzón, un majuelo en Valcardera, término de Tarazona, por 6.300 sueldos. En A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1606, ff. 112 v.-113 v., (Tarazona, 12-II-1606).

¹⁴ Estando encarcelado, vende junto con su mujer una viña a Miguel de Mugueta por 880 sueldos. En A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1614, ff. 489-490, (Tarazona, 21-X-1614).

¹⁵ Domingo fue representado por Juan de San Juan, su padre. Los seis años se computarían a partir del 1-XI-1603. En A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1603, ff. 523 v.-524 v., (Tarazona, 22-X-1603).

¹⁶ A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1605, ff. 12-12 v. y 15-15 v., (Tarazona, 15-I-1605). En los siguientes días Arellano vuelve a firmar como testigo en otros dos escritos de Berganzo, calificado respectivamente de fustero y entallador; en A.H.P.T., Juan Lozano, notario de Vera de Moncayo, 1605, ff. 14-14 v., (Monasterio de Veruela, 23-I-1605); Alonso Gutiérrez de Viña, 1605, ff. 19-19 v.) (Tarazona, 30-I-1605).

¹⁷ A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1626, ff. 201-202, (Tarazona, 11-VIII-1626).

Sin descartar que fueran antiguos ayudantes del difunto, es más probable que Amezqueta y Zúa hubieran sido contratados por su viuda para solventar encargos pendientes de finalización en el momento de su muerte.

Juan de Berganzo y el escultor Domingo de Mezquia formaron un tándem profesional, posiblemente desde su llegada a la comarca turiasonense. Compartieron todos sus proyectos conocidos hasta el fallecimiento del segundo, acaecido ya en 1605, lo que hace suponer que constituían una sociedad *de facto*. En esta compañía cada uno aportaría sus respectivas habilidades: mientras Berganzo llevaba a cabo las tareas de ensamblaje y talla —a pesar de lo expresado en los registros contables de la sillería de Veruela, no creemos que se ocupara en hacer esculturas y otros elementos figurativos—, Mezquia asumiría los relieves e imágenes.

Tras la desaparición de Domingo de Mezquia, Juan de Berganzo y su padre, Juan de Mezquia, nombraron árbitros al escultor Mateo Sanz, al cerrajero Pedro Pelaire Espino y al infanzón Gabriel de Ortí para dirimir sus diferencias respecto a las obligaciones y la hacienda del difunto. Los árbitros condenaron a Berganzo a pagar 760 sueldos al padre de su socio que, por su parte, debía entregarle la muestra de cierto grupo procesional de *Santa Ana* en el que estaban trabajando. Además, Berganzo señalaría en el plazo de cuatro meses si dicho grupo estaba ultimado en todos sus detalles, dado que en caso negativo debía concluirse con cargo a los referidos 760 sueldos.¹⁸

Varias noticias presentan a nuestro hombre colaborando con otros artífices turiasonenses, en especial con pintores como Agustín Leonardo *el Viejo*, Juan de Varáiz o Francisco Meletín, responsables de la pintura y policromía de una parte de su obra. También mantuvo contactos con el pintor de Tudela Juan de Lumbier, a quien se comprometió a ceder las labores de pincel de cierto retablo de San José destinado a la parroquial de El Pozuelo de Aragón —doc. n.º 42—.

Disputó sin éxito a Francisco Coco la adjudicación del retablo mayor (1601-1606) de la parroquial de San Juan Bautista de Cortes de Navarra —docs. núms. 25 y 26—. Es probable que este suceso enturbiara sus relaciones, puesto que cuando en 1606 Coco fue requerido por la cofradía de Santa Ana de Vera de Moncayo para

¹⁸ A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1605, ff. 755-756, (Tarazona, 18-XI-1605). La sentencia en *ibidem*, ff. 760-763, (Tarazona, 22-XI-1605).

reconocer un grupo y peana procesionales realizados por Berganzo y Mezquia, efectuó una crítica demoledora, descalificando el trabajo de sus rivales. En todo caso, las apreciaciones de Coco debían tener fundamento, puesto que tanto Mateo Sanz de Tudelilla —representante de nuestro artífice— como Francisco Metelín —tercer tasador— ratificaron lo substancial de las mismas —doc. n° 41—.

En 1606 aparece firmando como testigo de un acta notarial en compañía de Juan Moreno, siendo ambos calificados de escultores.¹⁹ Desconocemos otros datos sobre Moreno, que no figura en más oportunidades en las fuentes turiasonenses que hemos revisado.

Al final de sus días, Juan de Berganzo había alcanzado cierta relevancia en el entorno profesional turiasonense, pues en 1625 ejercía como mayordomo de la cofradía de San José,²⁰ institución de carácter gremial que daba cobijo a los profesionales de la construcción —albañiles, tapiadores, canteros y carpinteros— y, por extensión, también a los de la escultura e, incluso, de la pintura.²¹

En el terreno personal, Berganzo contrajo nupcias con Dionisia Fernández en el verano de 1603.²² No hemos podido localizar las correspondientes capitulaciones matrimoniales, pero Dionisia señala en su carta de últimas voluntades de 1606 que entre los bienes aportados por su marido a la sociedad conyugal figuraba «la deuda de Beruela», parte de la cual se había invertido ya en la compra de varias heredades.²³ El ensamblador cita en el testamento dictado días antes de su muerte como hijos de esta unión a Juan, Pedro, José, Domingo, María, Vicenta y Ángela Berganzo —doc. n° 58—, algunos de ellos todavía menores de edad en esa fecha.²⁴ Parece que Juan de Ber-

¹⁹ A.H.P.T., Miguel Lorente Ibáñez, 1605-1609, ff. 80 v.-81, (Tarazona, 2-XII-1606).

²⁰ A.H.P.T., Antonio Lazcano, 1622-1626, s. f., (Tarazona, 20-III-1625).

²¹ Sobre la cofradía de San José véase Rebeca CARRETERO CALVO, 2011, pp. 603-623.

²² «Joan de Verganço y Dionysia Fernandez fueron desposados a 3 de mayo de 1603 en presencia de Pedro Pelayre y Millan Gomez. Ministro el reverendo Miguel de Luna. Fueron velados los sobredichos a 21 de julio del dicho año». En A.P.S.A.T., Libro II de matrimonios (1600-1622), f. 269 v.

²³ A.H.P.T., Francisco Planillo, 1606, ff. 395 v.-396, (Tarazona, 21-VI-1606).

²⁴ Hemos anotado las partidas bautismales de Juan (15-I-1604), Pedro (30-V-1605), un segundo Pedro (5-IV-1607), Matías José (1-III-1610), Dionisia (20-XI-1612), María (2-XI-1615), María Vicenta (23-I-1617), Ángela (6-VIII-1620);

ganzo *menor* heredó el oficio paterno, pues aparece en sendos documentos de 1628 calificado, respectivamente, de entallador y fustero mancebo.²⁵

La buena posición económica de Berganzo en el momento de su enlace le permitió adquirir diversas propiedades²⁶ y avalar algunos negocios de su suegro, Millán Fernández Andaluz. Don Millán arrendó en 1604 las carnicerías de Tórtoles, barrio rural de Tarazona, asistiéndole su yerno como fiador. En seguridad de ello, el arrendador otorgó una comanda de 20.000 sueldos a favor de éste cancelada poco después²⁷ para dar paso a una prolija serie de cesiones y ventas encubiertas de bienes raíces e inmuebles²⁸ cuya finalidad no siempre resulta clara.

También respaldó las capitulaciones matrimoniales concertadas a finales de 1604 entre Miguel Pellicer y su hermana María. Juan le ofreció 300 escudos en bienes sitios sobre una hacienda en Paracuellos de la Ribera que haría efectivos en dos años.²⁹ En compensación, la pareja renunciaba poco después a todo lo que pudieran alcanzar en la herencia de María Ballester, ya difunta.³⁰

en A.P.S.A.T., Libro IV de bautismos (1600-1622), ff. 45 v., 58, 72, 94 v., 116, 136, 157 v. y 185. Y, finalmente, Domingo (15-IV-1623), en A.P.S.A.T., Libro V de bautismos (1623-1652), f. 4.

²⁵ A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1628, ff. 52 v.-54, (Tarazona, 11-II-1628); Miguel de Añón, 1627-1628, f. 37, (Tarazona, 15-IV-1628).

²⁶ A finales de 1604 compró una viña en Prados Villas, término de Tarazona, por 3.400 sueldos. En A.H.P.T., Diego de San Martín, 1605, ff. 8 v.-9, (Tarazona, 28-XII-1604).

²⁷ A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1605, ff. 12-12 v. y 15-15 v., (Tarazona, 15-I-1605). La anulación se produjo a finales de mes; en *ibidem*, ff. 19-19 v., (Tarazona, 30-I-1605). Sobre esta operación, cfr. A.H.P.T., Francisco Planillo, 1606, ff. 172 v.-173, (Tarazona, 8-III-1606).

²⁸ A.H.P.T., Diego de San Martín, 1604, ff. 124-124 v. y 133-134, (Tarazona, 9 y 19-II-1604); Diego de San Martín, 1605, ff. 500-501 y 523, (Tarazona, 16 y 29-VIII-1605); Diego de San Martín, 1608, ff. 862-883, (Tarazona, 1-VIII-1608).

²⁹ A.H.P.T., Juan Lozano, notario de Vera de Moncayo, 1604, s. f., (Vera de Moncayo, 20-XI-1604).

³⁰ María Ballester, abuela de Juan y María, había sido vecina de la localidad zaragozana de Paracuellos de la Ribera; en A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1605, ff. 396-396 v., (Tarazona, 14-V-1605). Es, pues, probable que la hacienda en Paracuellos mencionada en las capitulaciones matrimoniales le perteneciera en vida.

Parece evidente que el asentamiento de Juan de Berganzo en Tarazona fue consecuencia de su intervención en la sillería coral (1598-1602) del monasterio de Veruela [figs. núms. 24 y 76-85], de la que el Museo Provincial de Zaragoza conserva cincuenta y seis respaldos decorados con escenas de las vidas de *San Bernardo* y *San Benito*, amén de otras piezas, un conjunto de paneles tallados y dos series de columnas.³¹

La primera noticia que nos informa del deseo de hacer una nueva sillería para Veruela está fechada en 1595, cuando Ambrosio de Bengoechea y Domingo Bidarte suscribieron una compañía para optar de forma solidaria a su adjudicación —doc. n.º 17—. Sin embargo, sería finalmente concertada en Fitero el 1.º de julio de 1598 con Juan de Oñate, artífice que según refiere el documento tenía ya a su cargo la sillería del monasterio bernardo navarro.³²

Juan de Oñate falleció en 1600.³³ Sus numerosos compromisos —junto a los coros citados, en el momento de su muerte trabajaba en el desaparecido retablo titular³⁴ de la iglesia de San Andrés de Calahorra y en un colateral³⁵ para la parroquial del Salvador de Quel— limitaron el alcance de su concurso personal en el encargo aragonés. De hecho, la documentación publicada en fechas recientes demuestra que el grueso de la sillería del cenobio moncaíno la materializaron Juan de Berganzo y Domingo de Mezquia.

Tras la desaparición de Oñate, su viuda reclamó a los monjes de Veruela una modesta deuda de 500 ducados que le fue abonada en

³¹ Una primera aproximación en Concepción LOMBA SERRANO, 1986, pp. 319-354. Un estudio más detallado en Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (II), pp. 240-255; Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (III), pp. 401-439, cat. núms. 98-152.

³² Aunque la implicación de Oñate en la sillería verolense la avanzó Pedro BLANCO TRÍAS, 1949, p. 184, hasta fechas recientes no ha sido localizado y publicado el correspondiente contrato notarial por Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN y José Carlos SANCHO BAS, 1997-1998, pp. 18-20.

Sobre la sillería de Fitero cfr. José R. CASTRO, 1949, p. 153, y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 1997, p. 63.

³³ Según señala Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 1997, p. 63.

³⁴ Ajustado por Oñate el 1-VIII-1599 y traspasado por su viuda a Pedro de Argüello el 22-II-1602. En Elena CALATAYUD FERNÁNDEZ, 1991, vol. I, p. 521, y vol. II, pp. 272-275, doc. n.º 577, pp. 281-282, doc. n.º 591, pp. 298-299, doc. n.º 628, p. 300, doc. n.º 633, y pp. 303-304, doc. n.º 641. Asimismo, José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, 1993, p. 352.

³⁵ Elena CALATAYUD FERNÁNDEZ, 1991, vol. I, p. 422, y p. 487, nota n.º 1.042, y vol. II, pp. 298-299, doc. n.º 628.

dos plazos, los 100 primeros en septiembre de 1603 y los 400 restantes en agosto de 1604.³⁶ Todo indica que las partes decidieron de mutuo acuerdo que la concluyeran Berganzo y Mezquia,³⁷ quizás asociados al proyecto desde su inicio, lógicamente por voluntad de Oñate. De hecho, la sillería estaba finalizada cuando en noviembre de 1602 fray Juan Álvaro Zapata, abad de Veruela entre 1602 y 1612, y Juan de Berganzo libraron una cuenta muy detallada especificando que el segundo había confeccionado ciento cuatro sillas —entre altas, bajas y rincones— dos puertas, seis escaleras y un número indeterminado de respaldos esculpidos. Además, había efectuado una serie de labores no contempladas en el contrato de partida, tales como el pavimentado del propio coro, el apeo y ulterior reensamblaje del órgano³⁸ —a cuyo pie añadió una nueva balaustrada—, la confección de marcos para varios cuadros y una cama para la cámara abacial, así como otras piezas de mobiliario.

Su trabajo se valoró en 70.805 sueldos jaqueses —3.218 ducados 9 sueldos—, de los que para esa fecha tenía cobrados ya un total de 38.805 sueldos, restándosele a deber 32.090 sueldos. Por desgracia, desconocemos el total de lo percibido por Mezquia, pues la cantidad correspondiente no figura en su liquidación, testificada el 22 de mayo de 1604; ésta tampoco explicita en qué consistió su contribución.³⁹ Todavía en enero de 1603 la comunidad monástica suscribió una obligación con Berganzo para establecer los plazos en los que le satisfaría los últimos 21.090 sueldos.⁴⁰

³⁶ Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN, José Carlos SANCHO BAS y Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, 1997-1998, pp. 30-31, docs. núms. 3 y 4.

³⁷ Tal y como se desprende de una consulta evacuada por el abad de Veruela respecto a las formas posibles de proseguir la empresa; en *ibidem*, p. 30, doc. n.º 2.

Consta que Berganzo y Mezquia residían en Veruela en marzo de 1602; en A.H.P.T., Pedro Muñoz, notario de Vera de Moncayo, 1602, ff. 142 v.-146 y 158-158 v., (Vera de Moncayo, 17-III-1602).

³⁸ Los datos sobre la realización del órgano de Veruela (en 1540), en Jesús CRIADO MAINAR, 1992, p. 527, doc. n.º 1 y doc. n.º 2 [I].

³⁹ Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN, José Carlos SANCHO BAS y Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, 1997-1998, pp. 32-33, doc. n.º 5 [cuenta de Juan de Berganzo], y pp. 33-34, doc. n.º 6 [cuenta de Domingo de Mezquia].

⁴⁰ No conservamos la obligación entre Berganzo y los monjes, formalizada el 6-I-1603 por Miguel Esteban, notario de Ainzón, pero otros documentos reiteran los plazos en que debía amortizarse la deuda: 4.000 sueldos en 1603, 6.000 en 1604,

La primera noticia segura sobre Juan de Berganzo y Domingo de Mezquia es algo anterior, pues data de finales de diciembre de 1601, cuando ambos tomaron parte en la subasta del retablo mayor de San Juan Bautista de Cortes de Navarra. Esta obra se adjudicaría finalmente a Francisco Coco mediante el sistema de remate de candela —docs. núms. 25 y 26—. Aunque algo alterado, el retablo permanece *in situ*.⁴¹

Antes de concluir su participación en la sillería verolense, la cofradía de Santa Ana de Vera de Moncayo solicitó en 1602 a Berganzo y Mezquia un grupo procesional de *Santa Ana* con su peana. Los comitentes ofrecieron pagarles la crecida suma de 3.200 sueldos —doc. n° 27—, aunque días después los artífices se comprometieron a que si no lo completaban restituirían todas las sumas percibidas.⁴²

El agosto de 1604 Berganzo recibía 1.286 sueldos y 8 dineros en parte de pago de la labor.⁴³ Es posible que para entonces Domingo de Mezquia ya hubiera fallecido, puesto que no se le menciona. Tiempo después, en abril de 1605, Berganzo se obligó a sacar de daño a García Bonel y Gonzalo Cisneros, vecinos de Vera, que habían actuado como fiadores de ambos.⁴⁴ A finales de 1606 Juan de Berganzo presentó, por fin, la obra a los cofrades. Ésta no debió resultar de su agrado, pues a continuación las partes nombraron como veedores a Mateo Sanz y Francisco Coco; si éstos no alcanzaban consenso, Francisco Metelín ejercería de tercer tasador.⁴⁵

La visura resultó nefasta para los intereses de nuestro ensamblador, pues los veedores estuvieron de acuerdo en señalar importantes faltas, tanto en la peana como en la imagen —doc. n° 41—. En opi-

otros 6.000 en 1605 y los 5.090 restantes en 1606; en A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1603, ff. 269-270, (Tarazona, 15-XII-1603).

El 23-I-1605 Berganzo reconocía haber ingresado hasta ese momento 10.000 sueldos de esta última deuda; en A.H.P.T., Juan Lozano, notario de Vera de Moncayo, 1605, ff. 14-14 v.

⁴¹ M^a Concepción GARCÍA GAÍNZA (coord.), 1980, pp. 156-157 y lám. 285, donde ya se da cuenta de la intervención de Francisco Coco en la empresa.

⁴² A.H.P.T., Juan Lozano, notario de Vera de Moncayo, 1602, ff. 158-158 v., (Vera de Moncayo, 24-III-1602).

⁴³ A.H.P.T., Diego de San Martín, 1604, f. 454, (Tarazona, 22-VIII-1604).

⁴⁴ A.H.P.T., Juan Lozano, notario de Vera de Moncayo, 1605, f. 43 v., (Vera de Moncayo, 3-IV-1605).

⁴⁵ A.H.P.T., Francisco Planillo, 1606, ff. 568-569 v., (Tarazona, 3-II-1606).

nión de Francisco Coco, aquélla era «alta y estrecha», de manera que la «Sancta Anna y la Virgen no caben», y el ensamblaje de sus cuerpos altos presentaba tantos defectos y precisaba de tantos reparos «que haciendo los sobredichos reparos a el le an de ser de mas daño que hacer otros dos cuerpos», por lo que aconsejaba que Berganzo preparara «otra peayna conforme a la capitulacion». Para Mateo Sanz, la escultura no se podía recibir «por no ser conforme al modelo, ni parecerle en nada», coincidiendo con su colega en que no cabía en su plaza, motivo por el cual la peana debía ser desmontada y rehecha con la proporción correcta. Francisco Metelín ratificó los juicios de los anteriores, valorando como más ajustado el de Mateo Sanz. Desafortunadamente, la obra no ha llegado a nuestros días.

En junio de 1603 la cofradía de San Bartolomé de Vierlas, instituida en el convento mercedario de Tarazona, había encargado a Juan de Berganzo y Domingo de Mezquia una imagen procesional de su titular con la correspondiente peana. El trabajo había sido capitulado en primera instancia con Francisco Coco en 1601 —doc. n.º 24— que, al parecer, no cumplió con esta obligación. A continuación los comitentes rubricaron un nuevo acuerdo con Domingo de Mezquia pero poco después el concierto se volvió a testificar en los mismos términos, incorporándose el nombre del ensamblador.⁴⁶

Del mismo modo, consta que Berganzo tomó a su cargo el ensamblaje de los tres retablos, el titular y dos colaterales, del convento de Santa Ana de Tarazona, mientras que Juan de Varáiz y Francisco Metelín asumían su policromía. Reemplazados por los actuales en la segunda mitad del siglo XVIII, de los retablos primitivos (hacia 1603) tan sólo subsisten los lienzos que en su día los presidieron, hasta 2009 en la clausura, y restos policromados de la mazonería de uno de ellos reutilizados en la arquitectura barroca del de San José⁴⁷ [fig. n.º 10]. En todo caso, no hay que descartar la posibilidad de que el *Calvario* que presidió la sacristía [fig. n.º 9], de la misma época y estilo, sirviera en origen como remate al retablo principal.⁴⁸ La contabilidad

⁴⁶ A.H.P.T., Juan Sánchez, 1602-1603, ff. 49-50 v., (Tarazona, 23-II-1603) [capitulación con Domingo de Mezquia]; *ibidem*, ff. 124-125 v., (Tarazona, 18-VI-1603) [capitulación con Juan de Berganzo y Domingo de Mezquia].

⁴⁷ La noticia figura en Begoña ARRÚE UGARTE (dir.), 1990, p. 240; asimismo Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), pp. 48-49.

⁴⁸ El estudio de los retablos en Rebeca CARRETERO CALVO, 2012, pp. 368-382.

del convento atribuye, además, a nuestro ensamblador la realización de uno de los dos relicarios en los que se ensamblaron la colección de reliquias que el obispo fray Diego de Yepes regaló en 1604 a esta institución, que él mismo había fundado con propósito funerario, si bien el documento no precisa de cuál de ellos se trata.⁴⁹

La siguiente obra documentada de Berganzo es la cabeza de *Santa Constança* de la parroquia de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena, que contrató junto con su peana. Así, en 1606 el ensamblador reconocía adeudar 1.000 sueldos al pintor Agustín Leonardo «porque yo dore y pinte una peayna con una ymagen de Santa Constança que vos haveys hecho para la villa de Calcena» —docs. núms. 37 y 38—; la obligación se canceló unos meses después, tras reconocer el pintor que había recibido las sumas pendientes de cobro —doc. n.º 40—. Desafortunadamente para nosotros, este conjunto fue completamente rehecho en el siglo XVIII.⁵⁰

A finales de 1606 Domingo Lezcano, vecino de El Pozuelo de Aragón, encomendó a nuestro artífice la realización de un retablo para su capilla de la parroquial de la mencionada localidad. El mueble contaría con una imagen de bulto de *San José* como titular, mientras que los compartimentos del banco, casas laterales y ático estaban destinados a exhibir pinturas —doc. n.º 42—. Berganzo se comprometió a que tanto éstas como la policromía las haría el «pintor de Tudela», con toda certeza Juan de Lumbier. No es posible identificar este retablo con ninguno de los custodiados en la iglesia de esta población del Campo de Borja⁵¹ a pesar de que hay alguno que nos parece de cronología estrictamente coetánea.

Una de las últimas noticias sobre su actividad profesional corresponde a los tres retablos que hizo para el monasterio de Nuestra Señora de Fitero, que el maestro asentó y terminó de cobrar en

⁴⁹ Rebeca CARRETERO CALVO, 2012, p. 366, p. 369, fig. n.º 170, y p. 370, figs. núms. 171 y 172.

⁵⁰ Como señalan M^a Isabel ÁLVARO ZAMORA y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1981, pp. 18-22.

⁵¹ Sobre los retablos de El Pozuelo cfr. Raquel SERRANO GRACIA, M^a Luisa MIÑANA RODRIGO, Ángel HERNANDEZ MERLO, Rosalía CALVO ESTEBAN y Fernando SARRIÁ ABADÍA, 1992, pp. 391-395. Asimismo, el catálogo de bienes religiosos publicado por José C. SANCHO BAS y Pedro L. HERNANDO SEBASTIÁN, 1999, pp. 28-40 y 77-89.

noviembre de 1611⁵² —doc. n° 47—. Dos de ellos, ideados para servir como colaterales en la capilla mayor, todavía subsisten, si bien fuera de su posición original: el de San Ignacio de Antioquía en la nave del evangelio y el de San Ildefonso de Toledo en la zona de la epístola.⁵³ El tercero, concebido para cobijar la imagen gótica de *Nuestra Señora de la Barda*, no se conserva; en la actualidad la antigua titular del cenobio bernardo preside un baldaquino barroco de 1740 que, al parecer, tampoco se hizo con este propósito.⁵⁴

Los colaterales de San Ignacio de Antioquía y San Ildefonso [figs. núms. 132 y 133] constan de un único compartimento, con banco y ático formado por un frontón curvo con obeliscos que se ha roto para encastrar la pintura que ocupa el remate. El cuerpo aparece flanqueado por pilastras que substituyen a las columnas entorchadas de la traza, incorporada asimismo al acta notarial; un cambio que, según indica el propio texto, se efectuó de conformidad con el promotor. Tanto la policromía como las pinturas de estos dos retablos fueron confiadas a Gil Ximénez Maza en los primeros meses de 1612. Al parecer, el pintor turiasonense abandonó del encargo al poco de iniciarlo, y en julio de 1612 el abad de Fitero solicitó a los tudelanos Juan de Lumbier y Pedro de Fuentes que estimaran el valor de lo ejecutado.⁵⁵ Serían finalmente ellos quienes lo concluyeran en 1613.⁵⁶

No disponemos de otros datos sobre su actividad como artífice de retablos hasta 1615, cuando asumió el rearmado del retablo mayor de la parroquia de San Blas de Magaña (Soria) después de que Agustín

⁵² Noticia mencionada por Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 1997, p. 61 y p. 60, con reproducción de la traza presentada por Berganzo para los colaterales; de nuevo en Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2007 (I), pp. 248-249. La traza del retablo de la *Virgen de la Barda* en Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2007 (II), pp. 254-255.

⁵³ M^a Concepción GARCÍA GAÍNZA (coord.), 1980, p. 171 [retablo de San Ignacio de Antioquía] y p. 175 [retablo de San Ildefonso]. Véase asimismo Serafín OLCOZ YANGUAS, 2007, pp. 146-147 [retablo de San Ignacio de Antioquía] y pp. 148-149 [retablo de San Ildefonso].

⁵⁴ Como se explica en M^a Concepción GARCÍA GAÍNZA (coord.) 1980, p. 171.

⁵⁵ A.M.Td., Miguel de Urquizu y Uterga, notario de Fitero, 1612, n° 41, (Monasterio de Fitero, 8-VII-1612).

⁵⁶ Pedro L. ECHEVERRÍA GOÑI, 1990, p. 292, y p. 307, nota n° 142.



132 y 133. Retablos de San Ignacio de Antioquía y San Ildefonso. Iglesia abacial de N^a S^a de Fitero.

Leonardo *el Viejo* pintara sus tablas y policromara su arquitectura.⁵⁷ Finalmente en 1621 tomó parte sin éxito en la subasta del retablo mayor de la iglesia conventual de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante, que finalmente haría en ensamblador tudelano Juan de Gurrea.⁵⁸

Carecemos de más información sobre la producción artística de Berganzo pero, sin embargo, son muy numerosas las actas notariales derivadas de sus negocios particulares. Así, algunas corresponden a la concertación de comandas⁵⁹ mientras que otras contienen nombra-

⁵⁷ José ARRANZ ARRANZ, 1986, pp. 485-489, doc. n° 124, espec. p. 488.

⁵⁸ M^a Josefa TARIFA CASTILLA, 2014, pp. 113-117, espec. p. 115.

⁵⁹ A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1605, f. 301 v. y 596 v., (Tarazona, 15-IV y 1-X-1605); Juan Francisco Pérez, 1606, ff. 111 y 664 v.-665 v., (Tarazona, 12-II y 4-IX-1606); Francisco Planillo, 1606, ff. 112-112 v., 395 v.-396 y 516-516 v., (Tarazona, 16-II, 21-VI y 9-X-1606); Alonso Gutiérrez de Viña, 1607, f. 42, (Tarazona, 14-III-1607); Juan Francisco Pérez, 1614, f. 143 v., (Tarazona, 28-III-1614); Jaime Bueno, 1616, s. f., (Tarazona, 21-IX-1616); Alonso Gutiérrez de Viña, 1617, ff. 456-457, (Tarazona, 29-VIII-1617).

mientos de procuradores.⁶⁰ Finalmente, en otras muchas el artífice tan solo participa en calidad de testigo.⁶¹

A handwritten signature in black ink, reading "Juan de Berganco". The script is cursive and elegant, with a long horizontal stroke at the end.

⁶⁰ A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1607, ff. 184 v.-185 v., (Tarazona, 14-XI-1607); Antonio Lazcano, 1603-1612, ff. 232 v.-233 v., (Tarazona, 27 y 28-IX-1607); Diego de San Martín, 1613-1615, f. 8 v., (Tarazona, 12-III-1614).

⁶¹ A.H.P.T., Antonio Lazcano, 1603-1612, ff. 287-288 v., (Tarazona, 7 y 10-VIII-1608); Diego de Lorenzana, 1601-1621, s. f., (Tarazona, 16-I y 22-II-1611, 2-VII y 28-XI-1612, 2-VI, 20-VI y 24-VI-1613, 10-X-1614 y 6-I-1619); Miguel de Añón, 1616-1617, ff. 69 y 70-70 v., (Tarazona, 24 y 28-VIII-1617); Juan Francisco Pérez, 1617, ff. 564-569, (Tarazona, 31-X-1617); Miguel de Añón, 1618-1619, f. 84, (Tarazona, 30-XI-1618); Antonio Lazcano, 1613-1621, f. 225 v., (Tarazona, 12-VIII-1619); Miguel de Añón, 1621, f. 71 v., (Tarazona, 16-V-1621); Miguel de Añón, 1622, ff. 18-18 v. y 30 v.-31 v., (Tarazona, 2-II y 19-III-1622); Diego de San Martín, 1622-1624, s. f., (Tarazona, 1-IX y 26-X-1623); Miguel de Añón 1623-1624, ff. 24-25 v., (Tarazona, 22-IV-1624).

Francisco Coco

(doc. 1599-1617, †1617)

Al parecer, su nacimiento se produjo en Ejea de los Caballeros,¹ pero la etapa documentada de Francisco Coco comienza a finales de 1599 con su llegada a Tarazona,² ciudad en la que se instaló de modo permanente. Allí fallecería, tras una intensa carrera profesional, el 5 de junio de 1617.³ Ignoramos si mantenía algún lazo familiar con el ensamblador Salvador Coco, documentado en Zaragoza en 1597.⁴

Francisco Coco es un ensamblador de amplios intereses profesionales que en ocasiones también aparece citado como entallador.⁵ Su cualificación no le impidió optar a proyectos por encima de su capacidad técnica que, en general, resolvió con solvencia. Para la materialización de las empresas bajo su responsabilidad solía rodearse de especialistas en las diferentes tareas comprendidas en la ejecución de las mismas —en particular escultores, pero también otros ensambladores—, procedentes con frecuencia de lugares muy distantes. La

¹ Según señala M^a Concepción GARCÍA GAÍNZA (coord.), 1980, p. 156.

² A.H.P.T., Juan Sánchez, 1600, ff. 25 v.-26, (Tarazona, 28-XII-1599).

³ «Francisco Coco murio a cinco de junio de 1617. Reçibio solo el sacramento de la penitencia y murio sin testamento. Teste yo, el licenciado Pedro Mores, vicario, sobre el cuerpo en novena y cabo de año, y dos trentenarios que se hiziesen por el dicho, y nombre por executora a Maria Madera, su mujer. Testigos Domingo Corella y Jeronimo Estaragan. Fue enterrado en la claustra desta Santa Iglesia. El licenciado Pedro Mores, vicario». En A.P.S.A.T., Libro II de difuntos (1600-1622), f. 339.

⁴ Que asumió, en compañía del mazonero Francisco de Villalpando, la realización de un retablo en blanco para el colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza. En Ángel SAN VICENTE, 1991, pp. 552-553, doc. n.º 451.

⁵ A.H.P.T., Francisco Planillo, 1603, ff. 109 v.-110, (Tarazona, 9-IV-1603).

aceptación de varios encargos de manera simultánea le obligó en distintas oportunidades a subarrendar por partes algunos de ellos, sin llegar nunca a perder su control.

Como veremos, fue el artífice más ambicioso de entre los que abrieron taller en Tarazona durante el período romanista. Este hecho juega bien con su estatus de infanzón, que hizo valer con frecuencia. Así, en 1613 se levantó un acta notarial al negarse a satisfacer el pago del maravedí tras alegar su condición de hijo y nieto de infanzones, tal y como refrendaba una probanza de hidalguía efectuada en 1607 que fue admitida como válida por el comisario del pago de dicho impuesto.⁶

Al carecer de datos sobre los pasos seguidos por Coco con anterioridad a su asentamiento en la ciudad del Queiles, nada podemos aportar respecto a las circunstancias de su formación o a los talleres en los que pudo integrarse antes de su establecimiento independiente. A su vez, son escasas las noticias localizadas sobre la composición de su obrador, en contraste con la abundancia de aquellas otras que hacen referencia a sus colaboraciones profesionales.

Tan solo consta que en el año 1604 se aseguró la ayuda de Martín de Lezuriaga, un joven mancebo de Puente la Reina de Navarra que para entonces había cumplido ya los 20 años. Martín asistiría durante dos años al ensamblador turiasonense estipulándose una soldada de 140 sueldos, «pagaderos como os baya sirbiendo», y la costa de su alojamiento y manutención.⁷ Este acuerdo recuerda a los formalizados por nuestro artífice con otros colegas para hacer frente a determinadas partes de obras a su cargo antes que a una carta de aprendizaje propiamente dicha, estribando la principal diferencia en que en esta oportunidad no se señala a Lezuriaga las obras en las que debía prestar su apoyo.

Disponemos de varias cartas públicas relativas al alquiler de inmuebles por Coco que quizás haya que relacionar con la instalación

⁶ La investigación se efectuó ante el justicia de la localidad de Agón, el 27-IV-1607, siendo testificada por Juan de Sada, notario de Magallón. Actuaron como testigos del acta Miguel Ginesta y Domingo Corella; en A.H.P.T., Francisco Lamata, 1611-1621, ff. 299 v.-301, (Tarazona, 14-VI-1613). No hemos podido hallar este expediente, que no fue incluido en el protocolo ordinario de ese año de Juan de Sada.

⁷ A.H.P.T., Diego de San Martín, 1604, ff. 651 v.-652 v., (Tarazona, 16-XI-1604).

de su taller. En 1601 Jerónima Liñán le cedió unas casas en alquiler, sitas en el barrio de la Puente —actual calle Marrodán—, durante un año y por precio de 200 sueldos, mientras que en 1602 Juan Ballés le alquiló otras en la plaza de la Seo para un período de dos años, a razón de 240 sueldos en cada uno de ellos.⁸

Como hemos indicado, la nómina de sus colaboradores conocidos es extensa. Así, para la realización de las imágenes del retablo mayor de la parroquial de Cortes de Navarra —que no han llegado a nuestros días— acudió al imaginero de Zaragoza Juan Miguel Orliens, que las materializó entre 1603 y 1605 —doc. n.º 33—. Al coincidir en el tiempo la ejecución de esta máquina con la del retablo titular de Matalabreras hubo de repartir este segundo compromiso entre el ensamblador de Tolosa (Guipúzcoa) Pedro de Luzuriaga —de quien desconocemos si tenía vínculos familiares con el oficial citado más arriba, pero que quizás fuera pariente del ensamblador Bartolomé de Luzuriaga que vivía en Tolosa⁹ en 1615-1617— y el escultor Pedro de Jáuregui —que, por su parte, requirió el concurso de Juan Bazcardo—. Como es lógico, este hecho justifica ampliamente el que en sus obras se adviertan desigualdades muy evidentes, tanto de estilo como de calidad.

Mantuvo relaciones particularmente estrechas con Pedro de Jáuregui, un destacado escultor navarro afincado en Calatayud, ciudad en la que contrajo matrimonio con una hija de Pedro Martínez *el Viejo*, y también en Daroca. Como ya hemos dicho, en Jáuregui delegó la parte escultórica del retablo de Matalabreras en 1605,¹⁰ aunque en 1610 fue preciso rubricar un nuevo acuerdo para concluir la obra.¹¹ Juntos pactaron a comienzos de 1613 en Daroca una compañía para acudir a la subasta del retablo mayor de San Martín del Río, en Teruel [fig. n.º 25], una obra muy importante que finalmente quedaría en manos de Juan Miguel Orliens.¹²

Pero, del mismo modo, hay que hacer recuento también de sus enemigos y rivales. Entre los primeros mencionaremos al carpintero

⁸ A.H.P.T., Francisco Planillo, 1601, ff. 189-189 v., (Tarazona, 28-VII-1601); Juan Francisco Pérez, 1602, ff. 387 v.-388, (Tarazona, 28-VI-1602).

⁹ M^a Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, 1988, pp. 208, 279 y 287.

¹⁰ Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 271-274, doc. n.º 2.

¹¹ Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 357-359, doc. n.º 4.

¹² Ernesto ARCE OLIVA, 1988-1989, pp. 88-89, doc. n.º 1 [compañía entre Francisco Coco y Pedro Jáuregui].

turiasonense Domingo Corella, uno de los hombres más influyentes de la cofradía gremial de San José de Tarazona, que en 1602 hirió de gravedad a Coco en la cabeza con una azuela por razones que ignoramos. Corella acabó con sus huesos en la cárcel municipal, en una causa judicial en la que Coco estuvo representado por su cuñado Miguel Madera.¹³ No obstante, con posterioridad sus relaciones debieron normalizarse, pues ambos aparecen otorgando juntos diversos documentos¹⁴ y llegado el momento de la muerte de nuestro ensamblador, maestre Domingo sería uno de los dos testigos que asistieron al acto en el que el vicario Pedro Morés dictó testamento sobre el cuerpo sin vida de Coco.

Entre sus rivales sobresale el tándem integrado por el ensamblador Juan de Berganzo y el imaginero Domingo de Mezquia, con quienes disputó la adjudicación del retablo de Cortes de Navarra —docs. núms. 25 y 26—, probable origen de posteriores diferencias. Mezquia no perdió la ocasión que poco después le brindó su nombramiento como veedor de la imagen y peana de Nuestra Señora del Carmen de Mallén para enjuiciar negativamente el quehacer de Coco —doc. n.º 28—. Por su parte, éste efectuaría años después una crítica demoledora de una *Santa Ana* y su peana hecha por Mezquia —ya difunto— y Berganzo para la cofradía de esa advocación de Vera de Moncayo, hasta el extremo de recomendar que la obra se repitiera. Los otros tasadores, Mateo Sanz y el pintor Francisco Metelín, corroboraron los principales defectos del trabajo, pero no se ensañaron con sus autores —doc. n.º 41—. No subsiste ninguna de dichas piezas.

En cuanto a su vida personal, Francisco Coco casó al poco de su llegada a Tarazona con María Madera,¹⁵ tras legitimarse las oportu-

¹³ Tras enconadas discusiones, ambos nombraron árbitros para dirimir sus desavenencias a Miguel Turlán de Alabiano y Cristóbal Purujosa; en A.H.P.T., Diego de San Martín, 1602, ff. 272 v.-273 v. y 273 v.-274, (Tarazona, 28-III-1602). No hemos localizado el veredicto.

¹⁴ A.H.P.T., Miguel Lorente Ibáñez, 1605-1609, f. 25 v., (Tarazona, 12-II-1607).

Después de la muerte de Coco, Corella se encargaría de reunir las sumas de trigo que se le adeudaban, en calidad de procurador de Domingo Coco, hermano del finado. En A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1601-1621, s. f., (Tarazona, 23-VI-1617).

¹⁵ «Francisco Coco y Maria Madera fueron desposados y velados a nueve de julio del año de 1601 en presencia de Pedro de Agramonte y Prudencio Ruiz, ministro». En A.P.S.A.T., Libro II de matrimonios (1600-1622), f. 263 v.

nas capitulaciones matrimoniales en la primavera de 1601. En ellas, Francisco aportó «su herramienta, aparejos y cosas de su offiçio de ensamblador», mientras que María llevó la cuarta parte de los bienes de Catalina Ciberio, su madre, viuda de Pedro Madera, por entonces todavía pendientes de división.¹⁶ Además, en caso de que aceptasen hacerse cargo de su alojamiento y manutención de por vida, doña Catalina les cedería el usufructo de sus pertenencias.¹⁷ El ensamblador firmó a su mujer 6.000 sueldos en concepto de derecho de viudedad foral sobre su propio patrimonio.¹⁸ Por necesidades de liquidez derivadas de sus compromisos profesionales, Francisco Coco y su mujer vendieron en 1603 una viña de doña Catalina por 5.600 sueldos a cuenta del derecho del matrimonio sobre los bienes de ésta.¹⁹ Con dicha suma respaldaron la fiaduría rubricada por Pedro Ciberio ante el concejo de Cortes de Navarra como garantía de la ejecución del retablo mayor de la parroquial.²⁰

Con María tuvo dos hijas a las que bautizaron con los nombres de Margarita y María.²¹ Hallándose enferma, Margarita hizo testamento

María sobreviviría a su marido hasta el 18-VIII-1629. En A.P.S.A.T., Libro III de difuntos (1623-1652), f. 313.

¹⁶ El reparto de las propiedades de Pedro Madera se produjo en 1604; en A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1604, ff. 41-45 v., (Tarazona, 27-II-1604). No obstante, algunos detalles colearon durante años, pues todavía en 1615 Francisco Coco firmaba un acuerdo con su cuñado Juan de Madera para zanjar la liquidación; en A.H.P.T., Diego de San Martín, 1616-1619, ff. 51-51 v., (Tarazona, 22-XI-1615).

¹⁷ A.H.P.T., Diego de San Martín, 1601, ff. 117 v.-119 v., (Tarazona, 11-VI-1601).

¹⁸ Las capitulaciones matrimoniales no citan de modo explícito este extremo, que sí aparece en otros documentos. En 1615 María Madera reconocía en presencia de su madre que los 6.000 sueldos de viudedad foral que le había reservado su marido no podrían ser reclamados después de sus días por sus hijos y herederos; en A.H.P.T., Diego de San Martín, 1613-1615, f. 30, (Tarazona, 26-III-1615).

¹⁹ A.H.P.T., Francisco Planillo, 1603, ff. 109 v.-110, (Tarazona, 9-IV-1603).

Acto seguido, los cónyuges aceptaron satisfacer a Catalina Ciberio una pensión anual y vitalicia de 60 sueldos; en *ibidem*, ff. 110 v.-111 y 111-112; también *ibidem*, ff. 158 v.-159 v., (Tarazona, 17-VI-1603). En 1615, doña Catalina otorgaba época a su yerno por todas las pensiones pendientes de cobro por este concepto; en A.H.P.T., Diego de San Martín, 1613-1615, ff. 29 v.-30.

²⁰ A.H.P.T., Francisco Planillo, 1603, ff. 155 v.-156 v., 156 v.-157 v. y 158-158 v., (Tarazona, 17-VI-1603).

²¹ Solo hemos podido localizar el registro bautismal de María Josefa (18-VIII-1613). Cfr. A.P.S.A.T., Libro III de bautismos (1600-1622), f. 120 v.

en 1621²² e instituyó heredera universal a su hermana María Coco, quien en 1629 era monja en el convento de Santa Clara de Tudela.²³ También hemos localizado sendos testamentos de María Madera, uno de 1602²⁴ —al que asistió en calidad de testigo el entallador Miguel Ginesta— y otro del año siguiente,²⁵ ambos formalizados por encontrarse la disponente enferma. No obstante, María sobrevivió a su marido hasta 1629, año en que falleció a los pocos meses de ordenar un nuevo registro de últimas voluntades.²⁶

Tras morir Francisco Coco en junio de 1617 sin llegar a dictar disposiciones testamentarias, su hermano Domingo Coco, vecindado en Borja, compartió con su viuda la tutoría legal de las dos hijas de la pareja. Fue el propio Domingo quien liquidó las operaciones de préstamo de trigo iniciadas por el ensamblador en los meses anteriores,²⁷ de las que los protocolos notariales turiasonenses ofrecen puntual y prolija información.²⁸ Es posible que estos negocios vinieran propi-

²² A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1621, ff. 46-46 v., (Tarazona, 6-II-1621).

²³ A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1629, ff. 125 v.-126 v., (Tarazona, 27-V-1629).

²⁴ A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1602, f. 84, (Tarazona, 15-I-1602).

²⁵ A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1603, ff. 180-182, (Tarazona, 2-X-1603).

²⁶ El testamento, en el que figuran como herederas sus dos hijas, en A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1629, ff. 125 v.-126 v., (Tarazona, 27-V-1629). Su defunción en A.P.S.A.T., Libro III de difuntos (1623-1652), f. 313, (Tarazona, 18-VIII-1629).

²⁷ Principian en abril de 1617 y se extienden hasta la fecha de su deceso, siendo algunas continuadas por su viuda.

En total, Coco prestó 46 cahíces de trigo. Las correspondientes comandas en A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1617, ff. 249 v.-250, 250-250 v., 250 v.-251, 251-251 v., 258-258 v., 259, 261 v.-262, 262 v.-263, 263 v.-264, 270 v.-271, 279-279 v., 346 v.-347, 356-356 v., 358-358 v., 358 v.-359, 360 v.-361, 361-361 v., 361 v.-362, 362-362 v., 365 v.-367, 367-367 v. y 371-371 v., (Tarazona, 25, 26, 27 y 28-IV-1617; 3, 6, 18, 23, 24 y 31-V-1617; y 2-VI-1617). También en A.H.P.T., Jaime Bueno, 1617, s. f., (Tarazona, 2, 4, 9, 10, 16, 17 y 19-V-1617).

²⁸ El 23-VI-1617 Domingo Coco, tutor de Margarita y María mediante tutela hecha ante el justicia de Tarazona a 22-VI-1617, comisionaba a Domingo Corella para requerir las sumas adeudadas a Francisco Coco; en A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1601-1621, s. f.

El 6-IX-1617 Pedro Madera, cuñado del ensamblador, reconocía tener en comanda de Domingo Corella 46 cahíces de trigo. El grano era propiedad de Pedro Madera, de su hermana María Madera y de las dos hijas de ésta y Francisco Coco. Por su parte, Domingo Corella, como procurador de Domingo Coco, debía reunirlos; en A.H.P.T., Miguel de Añón, 1616-1617, ff. 74 v.-75 y 75-76. Días des-

ciados por el cobro en especie de diversas deudas en la comarca de Ágreda, en particular la derivada del retablo de la parroquia de San Pedro de Matalebreras.

Algunos documentos revelan dificultades y enfrentamientos entre Francisco Coco y su familia política. Así, en 1606 Catalina Ciberio y Juan de Madera, respectivamente su suegra y su cuñado, de una parte, y Francisco Coco de la otra, decidieron zanjar todas las diferencias y disputas que hasta entonces habían mantenido, motivadas por cuestiones económicas.²⁹ Otros textos aluden a la compra o venta de propiedades agrícolas por Coco y su esposa.³⁰

A tenor de las fuentes localizadas, la trayectoria profesional de Francisco Coco tuvo su inicio en Tarazona. Su primer trabajo documentado es la ejecución de una peana para la cofradía de San Roque de esa ciudad, contratada en 1600 —doc. n.º 22— a partir de un juego de tres trazas incorporado a la capitulación. Por razones que ignoramos el encargo no prosperó, puesto que en 1606 se volvió a ajustar con Mateo Sanz de Tudelilla, que también debía hacer una imagen procesional —doc. n.º 36—.

A finales de enero de 1601 fue requerido por Juan de Varáiz para que estimara el valor de las mejoras que el pintor turiasonense había introducido en la policromía del retablo mayor de la parroquial de Ólvega, dado que no habían sido contempladas en otra tasación efectuada con anterioridad.³¹ Poco después asistiría como testigo al pacto suscrito por su colega Miguel Ginesta y el carpintero Miguel

pués, María delegaba en su hermano, Pedro Madera, la percepción de esta y otras deudas; en A.H.P.T., Juan Rubio, 1613-1617, foliac. det., (Tarazona, 11-IX-1617).

El 4-XII-1620, Margarita Coco recibía de su tío, por manos de su procurador, 13 cahíces y 6 medias en pago de la parte que le correspondía en el trigo que dejó su padre; en A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1620, f. 316 v.

²⁹ A.H.P.T., Francisco Planillo, 1606, ff. 52 v.-53 v., (Tarazona, 20-I-1606). Poco antes, Coco había confiado a su cuñado el cobro de diversas sumas de dineros; en *ibidem*, ff. 51 v.-52. Años después, en 1613, otorgaría otra procuración similar a favor del mismo; en A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1601-1621, s. f., (Tarazona, 2-XI-1613).

³⁰ En 1601 arrendaban un cerrado de viña; en A.H.P.T., Diego de San Martín, 1601, ff. 438 v.-439 v., (Tarazona, 11-XI-1601). En 1606 vendían un cerrado en carrera Santa Cruz por 300 sueldos, en presencia del pintor Francisco Metelín y el escultor Mateo Sanz; en A.H.P.T., Francisco Planillo, 1606, ff. 577-579, (Tarazona, 4-XII-1606).

³¹ Jesús CRIADO MAINAR, 2005-2007, p. 97, doc. n.º 10.

García en relación al ensamblaje de cierto retablo no especificado que debía atenerse al modelo del retablo de la Virgen del Rosario de Los Fayos —doc. n° 23— [fig. n° 7].

En septiembre de ese mismo año aceptó la confección de una imagen de *San Bartolomé* con su peana para la cofradía de San Bartolomé de Vierlas³² —doc. n° 24—, instituida en el convento de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona. A pesar de que nuestro artífice recibió el total de los 1.200 sueldos prometidos,³³ tampoco este proyecto se resolvió de forma satisfactoria. En 1603 el procurador de la entidad encomendó su materialización a Domingo de Mezquia con las mismas condiciones y por idéntico precio que en la ocasión anterior; no obstante, más tarde se rubricaría un tercer contrato con éste y Juan de Berganzo.³⁴

Es probable que Francisco Coco renunciara a esta obra para atender a sus nuevos compromisos, en particular el retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cortes de Navarra [fig. n° 91]. Tras hacerse públicas las condiciones —doc. n° 25—, el 30 de diciembre de 1601 tuvo lugar la subasta del retablo «en blanco» —arquitectura, sagrario, imagen titular y *Calvario*—, que quedó en manos de Coco por 385 escudos y diez «de dones» —doc. n° 26—; todo debía ajustarse a los contenidos de una traza incorporada a los documentos [fig. n° 41]. El de Ejea de los Caballeros atendió personalmente su realización, aunque cedió las esculturas en 1603 a Juan Miguel Orliens, quien ya las había entregado para 1605 —doc. n° 33—. La máquina estaba ultimada en todos sus extremos a comienzos de 1606, cuando la reconocieron Mateo Sanz de Tudelilla en nombre de los promotores, y Domingo Pérez, escultor vecindado en la población soriana de Cigudosa,³⁵ por parte de Coco —doc. n° 35—. Más tarde,

³² A continuación, Coco y su mujer garantizaron una comanda de 1.200 sueldos a favor del comitente, el notario real Pedro Brun (A.H.P.T., Juan Sánchez, 1601, ff. 386-386 v.) (Tarazona, 15-IX-1601).

³³ De los que otorgó albarán el 9-XI-1601; en *ibidem*, ff. 465-465 v.

³⁴ A.H.P.T., Juan Sánchez, 1602-1603, ff. 49-50 v., (Tarazona, 23-II-1603) [contrato con Domingo de Mezquia]; *ibidem*, ff. 98-99, (Tarazona, 18-VI-1603) [contrato con Domingo de Mezquia y Juan de Berganzo].

³⁵ No nos parece segura su identificación con un escultor homónimo documentado en Jaca en 1575, al servicio de Nicolás Xalón, y dos años después en Zaragoza, cuando se afirmó con Juan Rigalte (Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 29, 30, 146 y 587), y que más tarde (a partir de 1588) aparece activo como maestro independiente (Ángel SAN VICENTE, 1991, p. 443, doc. n° 356, y pp. 446-447, doc. n° 360).

en 1608 Juan de Lumbier y Jusepe de Fuentes, su yerno, contratarían las labores de pincel y grafío.³⁶

En junio de 1602 el escultor Domingo de Mezquia y el ensamblador Diego de Osorio —éste vecino de Ejea de los Caballeros— enjuiciaron una imagen procesional de *Nuestra Señora del Carmen* con su peana que Coco había hecho para Mallén —doc. n° 28—. Corregidos los defectos señalados por los veedores, Francisco Coco confió las piezas a Simón Pujol, ensamblador de Mallén, para su traslado a esa localidad previa firma de una comanda por importe de 1.600 sueldos como garantía de su transporte.³⁷

La contabilidad del convento de Santa Ana de Tarazona atribuye a Francisco Coco la realización de uno de los dos «relicarios grandes», confeccionados para disponer la colección de reliquias del fundador, el obispo fray Diego de Yepes, que éste legó a la casa en 1604. No obstante, la noticia no precisa cuál le corresponde.³⁸

En septiembre 1604 el concejo de Matalebreras llegó a un acuerdo con Coco para que erigiera el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Pedro [fig. n° 93]; una empresa que había rematado en primera instancia Miguel de Zay, pero que poco después nuestro ensamblador había ofrecido hacer por un precio menor.³⁹ Para ello las partes formalizaron un concierto en el que se fijó como modelo a seguir el retablo mayor de la parroquia de San Pedro de la localidad soriana de Almenar,⁴⁰ que consta ya estaba instalado en 1602.⁴¹ Las cuentas parroquiales revelan que el escultor soriano Gabriel Pinedo, antiguo discípulo del turiasonense Bernal del Fuego,⁴² había preparado una traza por la que ingresó 220 reales.⁴³

³⁶ M^a Concepción GARCÍA GAINZA (coord.), 1980, p. 157, y p. 163, nota n° 5.

³⁷ Intervino en calidad de testigo el pintor Agustín Leonardo; en A.H.P.T., Diego de San Martín, 1602, ff. 465 v.-466 y 466-466 v., (Tarazona, 22-VI-1602).

³⁸ Rebeca CARRETERO CALVO, 2012, p. 366, p. 369, fig. n° 170, y p. 370, figs. núms. 171 y 172.

³⁹ Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 251 y 253, nota n° 3.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 269-271, doc. n° 1.

⁴¹ José ARRANZ ARRANZ, 1986, p. 463, doc. n° 103.

⁴² A cuyo servicio entró como aprendiz en 1582 para cinco años que no pudo completar, dado que Bernal del Fuego murió en 1585. En Jesús CRIADO MAINAR, 1996, p. 471.

⁴³ José ARRANZ ARRANZ, 1986, p. 464, doc. n° 105.

Coco requirió el concurso de diversos colaboradores en el verano de 1605 para sacar adelante este compromiso. Así, mientras que para el ensamblaje de la estructura lúnea contrató a Domingo de Luzuriaga,⁴⁴ los trabajos de talla y la confección de las imágenes y relieves los traspasó a Pedro de Jáuregui⁴⁵ quien, por su parte, se hizo con los servicios de su joven colega Juan Bazcardo.⁴⁶ En 1610, Coco y Jáuregui rubricaron una nueva capitulación para concluir lo que todavía estaba pendiente de finalización.⁴⁷ Los trabajos se dilataron hasta 1617 y los libros de fábrica de Matalebreras expresan que fue entonces cuando se procedió a reconocer la máquina, tarea para la que de nuevo Pinedo actuaría en representación de la parroquia.⁴⁸

Según señalan Pedro L. Hernando y Carlos Sancho, Francisco Coco es el autor del retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Fuendejalón, en la Comarca del Campo de Borja, que los autores fechan en 1610 sin precisar las fuentes documentales en las que basan esta asignación⁴⁹ que nos parece, cuanto menos, cuestionable.

Francisco Coco falleció en los primeros días de junio de 1617. A mediados de ese mismo mes Pedro González, ensamblador de Ágrede, manifestaba estar obligado a su viuda en una comanda por valor de 500 sueldos.⁵⁰ En realidad, con esta obligación pecuniaria González se estaba comprometiendo a completar a sus propias costas cierto retablo de San Antón y Santa Bárbara que había tomado en compañía de su difunto colega de la cofradía de labradores de la villa de Ágrede —doc. n° 51—.

En 1627 Margarita Coco constituía procurador a Juan Vela, canónigo de Tarazona, para demandar el cobro de 50 ducados que todavía se adeudaban a los herederos del escultor por su trabajo

⁴⁴ Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 275-277, doc. n° 4.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 271-274, doc. n° 2.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 274-275, doc. n° 3.

⁴⁷ Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 357-359, doc. n° 4.

⁴⁸ José ARRANZ ARRANZ, 1986, p. 465, doc. n° 105. No conocemos los nombres de los maestros que actuaron en nombre del escultor.

⁴⁹ Pedro L. HERNANDO SEBASTIÁN y Carlos SANCHO BAS, 2004, p. 193 y fig. de la p. 195.

⁵⁰ A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1617, ff. 391 v.-392, (Tarazona, 18-VI-1617).

en Matabreras.⁵¹ El último pago localizado en relación con esta gran máquina escultórica es de 1630, cuando Pedro Madera Liberio ingresó en nombre de su sobrina [María] Coco 340 reales por idéntico concepto,⁵² expresándose que aún quedaba pendiente la recepción de una cantidad similar.⁵³

franciscococo+

⁵¹ A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1627, s. f., (Tarazona, 21-VII-1627).

⁵² A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1630-1631, ff. 269-269 v., (Tarazona, 12-XI-1630).

⁵³ Otras comparecencias de Francisco Coco en calidad de testigo en documentos del A.H.P.T., en: Juan Francisco Pérez, 1600, ff. 60-67, (Tarazona, 7-V-1600); Francisco Planillo, 1602, ff. 5-6, (Tarazona, 28-XII-1601); Diego de San Martín, 1602, ff. 180 v.-182, 428-428 v. y 671 v.-672, (Tarazona, 21-II, 6-VI y 23-IX-1602); Francisco Planillo, 1603, ff. 83 v.-84 v., (Tarazona, 26-III-1603); Juan Francisco Pérez, 1603, ff. 221 y 222, (Tarazona, 11 y 12-IV-1603); Antonio Lazcano, 1603-1612, f. 184 v., (Tarazona, 3-XII-1606); Francisco Lamata, 1611-1621, ff. 273 y 644-644 v., (Tarazona, 11-I-1613 y 4-IV-1616).

Jerónimo Estaragán

(nac. 1573, doc. 1600, 1611-1644)

A tenor de lo que declaró en sus capitulaciones matrimoniales,¹ Jerónimo Estaragán nació en Calatayud por lo que debe identificarse con el personaje homónimo bautizado en la colegiata de Santa María de dicha ciudad en la primavera de 1573.² Con probabilidad debe identificarse con el personaje del mismo nombre que en 1600 fue elegido como representante de la parroquia de San Miguel de Calatayud en el acto de designación de procuradores de las collaciones bilbilitanas.³ No obstante, su primera mención localizada inequívoca lo sitúa en Borja, el 27 de febrero de 1611, con motivo de la contratación del retablo de la capilla de los Mártires de la colegiata de Santa María.⁴ A partir de ese momento desarrolló su carrera en las comarcas del Moncayo, primero con residencia en Borja (entre 1611 y 1614) y luego en Tarazona (entre 1615 y 1630), antes de pasar a Navarra, donde llevó a cabo sus creaciones de mayor enjundia. Su última mención localizada es de enero de 1644 y guarda relación con su trabajo en el sagrario del retablo mayor de la parroquia de la Magdalena de Ablitas.⁵

¹ Esperanza VELASCO DE LA PEÑA, 2005, doc. 1-158(174).

² «A 6 días del mes de setiembre de dicho año [1573] baptize a Hieronymo, hijo de Hieronymo Estaragan, labrador, y de Maria Tarragona, conyuges. Compadres pobres». En A.P.S.M.C., *Quinque libri*, vol. I (1560-1664), f. 47.

³ José Ángel URZAY BARRIOS, José Antonio SANGÜESA GARCÉS e Isabel IBARRA CASTELLANO, 2001, cuadro de la p. 108.

⁴ Alberto AGUILERA HERNÁNDEZ, 2014, pp. 135-137, doc. n° 3.

⁵ A.M.Td., Sebastián de Aguirre, notario de Ablitas, 1644, n° 78, (Ablitas, 25-I-1644). Véase Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2002, p. 152, y p. 173, nota n° 18; y pp. 182-183.

Aunque haremos puntual referencia a todas sus obras conocidas, tan sólo incidiremos en el periodo en el que el artífice tuvo su domicilio en Tarazona, si bien lo cierto es que ninguno de sus compromisos importantes tuvo como destino nuestra ciudad. Ello no resta un ápice de mérito a su labor, pues amén de ser un artista interesante su actividad se extiende por unos años en los que la generación de ensambladores y escultores turiasonenses que iniciaron su trayectoria en torno a 1600 casi desaparece del panorama artístico, suponemos que por la disminución de la demanda ligada a la crisis que provocó la expulsión de los moriscos.

No hay duda de que Jerónimo Estaragán alcanzó la cualificación profesional de ensamblador. Son, en efecto, numerosos los documentos que lo califican de carpintero⁶ o ensamblador,⁷ y excepcionales aquellos en los que figura como escultor.⁸ Abundan, por otra parte, las noticias que aluden a sus facultades de tracista, ya no solo en los trabajos a su cargo sino también en otros que acabaron en manos de sus rivales. Así, sabemos que en 1621 una traza dibujada en pergamino por nuestro artífice y que lucía su firma resultó una de las dos seleccionadas entre las seis propuestas para la subasta del retablo mayor del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante, que finalmente ejecutaría en 1623 el maestro tudelano Juan de Gurrea.⁹ Y algo similar aconteció cuando en 1642 se licitó la enorme máquina titular de la parroquia de Ablitas: aunque el encargo quedó en Francisco Gurrea y Casado —hijo y continuador del taller de Juan de Gurrea—, los comitentes deci-

⁶ A.H.P.T., Pedro Luis Cabeza de Vaca, 1608-1655, ff. 39-40, (Tarazona, 1-VI-1623); Alonso Gutiérrez de Viña, secretaría de 1625-1626, ff. 188-189, (Tarazona, 19-VII-1625); Alonso Gutiérrez de Viña, 1627, ff. 10-11, (Tarazona, 29-XII-1626); Alonso Gutiérrez de Viña, 1628, ff. 148 v.-149, (Tarazona, 20-V-1628); Juan Rubio, 1628, ff. 315 v.-317 v., (Tarazona, 21-V-1628).

⁷ A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1615, ff. 243-243 v., (Tarazona, 25-IX-1615); Alonso Gutiérrez de Viña, 1616, f. 133 v., (Tarazona, 9-IV-1616); Alonso Gutiérrez de Viña, 1617, ff. 35 v.-36 v., (Tarazona, 16-I-1617); Alonso Gutiérrez de Viña, 1623, ff. 205-205 v., (Tarazona, 8-VIII-1623); Miguel de Añón, 1625-1626, ff. 57-57 v., (Tarazona, 4-VI-1626).

⁸ A.H.P.T., Juan Rubio, 1627, ff. 580-581, (Tarazona, 28-XI-1627).

⁹ M^a Josefa TARIFA CASTILLA, 2014, pp. 114-117, y pp. 209-211, doc. n° 21.

Sobre Juan de Gurrea véase Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2002, pp. 179-181.

dieron que el encargo siguiera los contenidos de la traza que había presentado Estaragán.¹⁰

No tenemos datos sobre su formación, que es posible tuviera como marco los obradores zaragozanos, pues ya en su primer trabajo, el retablo de la capilla de los Mártires de Borja, advertimos ecos de soluciones desarrolladas en la capital aragonesa al filo de 1600, si bien conviene notar que la capitulación expresa que el maestro debía «pagar» la traza¹¹ y esto apunta a que con toda probabilidad no era su autor material. De todas maneras, no hay que olvidar que había nacido en Calatayud, sede de importantes talleres romanistas, entre los que sobresalía el del ensamblador Jaime Viñola, activo a partir de 1590 y uno de los mejores arquitectos de retablos aragoneses;¹² no hay duda de que la ciudad del Jalón pudo brindarle un marco formativo idóneo.

Y respecto a la composición de su obrador, la única noticia exhumada corresponde a la incorporación en 1623 de Vicente Ruiz, hijo de Ana León, para adiestrarse durante un periodo de cuatro años como carpintero, sin que el documento firmado *ad hoc* aporte otras precisiones.¹³

Desconocemos dónde estableció su hogar y taller al llegar a Tarazona, pues los primeros datos localizados corresponden ya a 1622. En dicho año Jerónimo Estaragán y Jerónima Navarro, su mujer, se hicieron con la propiedad de dos portales de casas en barrio Lapuente —la actual calle Marrodán—, cedidas por el mercader Francisco Tarazona y su esposa, María León Díaz, por 400 sueldos más la obligación de satisfacer un censo anual de 300 sueldos con 6.000 de propiedad, razón por la cual a continuación suscribieron una comanda por dicho importe de 6.000 sueldos en favor de los vendedores.¹⁴ Un documento de 1626 corrobora que seguían viviendo allí y que el

¹⁰ M^a Concepción GARCÍA GAINZA (coord.), 1980, pp. 3-4, y p. 8, nota n^o 4; Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2002, pp. 182-183.

¹¹ «Item que el dicho [maestro] aya de pagar la traça». En Alberto AGUILERA HERNÁNDEZ, 2014, p. 136.

¹² Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 283-294.

¹³ A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1623, ff. 317-318, (Tarazona, 12-XI-1623).

¹⁴ La operación generó varios documentos en los que quedan precisados todos los extremos. En A.H.P.T., Juan Rubio, 1622, ff. 172-173 v., 173 v.-176 v. y 177 v.-179, (Tarazona, 5-V-1622).

inmueble confrontaba con el mesón de la calle del Hospital.¹⁵ Finalmente, una nueva escritura notarial de 1637 informa de que las cargas sobre las casas se habían modificado, pues entonces pesaba sobre ellas un censo de tan sólo 4.000 sueldos de propiedad que rentaban 200 sueldos anuales al convento de la Concepción de Tarazona, nuevo tenedor del instrumento financiero; además, el texto se redactó para escriturar una nueva minoración del capital, que quedó reducido a 3.000 sueldos.¹⁶

Cuando en 1630 dejó Tarazona firmó junto a su mujer un contrato de arrendamiento de este inmueble con Catalina Sanz para seis años, fijándose un alquiler anual de 280 sueldos; tal y como expresa la escritura, lindaba con unas casas de los herederos de micer Martín García y con las casas de Tomasina de Gotor.¹⁷ Finalmente, en 1637 el matrimonio traspasó su propiedad a Miguel de Rada y María Mateo, cónyuges, por 3.100 sueldos, no sin antes indicar que estaba gravado con una renta anual de 150 sueldos generada por un censo de 3.000 sueldos cuyos derechos pertenecían a las concepcionistas.¹⁸ No obstante, a continuación los compradores otorgaron una comanda de 2.000 sueldos en favor de los vendedores, que debían abonar en sendos plazos anuales de 1.000 sueldos;¹⁹ sin duda, debe interpretarse como el verdadero montante de la venta, pues el primer documento alude, en realidad, al traslado a los nuevos moradores de la carga censal que pesaba sobre el inmueble.

¹⁵ A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1627, ff. 10 v.-11, (Tarazona, 29-XII-1626).

La calle del Hospital y el barrio de la Puente eran el mismo vial. La primera denominación aludía al hospital municipal del Sancti Spiritus, situado en el tramo final de la calle, cuando esta alcanzaba el cauce del río, mientras que la segunda se refiere al puente de piedra que atravesaba el Queiles justo en ese punto.

El mesón pertenecía al convento de carmelitas descalzas de Santa Ana; en A.H.P.T., Francisco Lamata, 1627, ff. 418-418 v., (Tarazona, 28-VI-1627). De hecho, en algunas ocasiones aparece como mesón de Santa Ana.

¹⁶ En A.H.P.T., Francisco Lamata, 1637, ff. 351 v.-352 v., (Tarazona, 26-IV-1637).

¹⁷ A.H.P.T., Francisco Lamata, 1630, ff. 62-62 v., (Tarazona, 10-II-1630).

¹⁸ A.H.P.T., Miguel de Añón, 1637, ff. 461 v.-468 v., (Tarazona, 25-X-1637).

¹⁹ *Ibidem*, ff. 469 y 469 v., (Tarazona, 25-X-1637).

En los siguientes folios el protocolo notarial recoge un acuerdo entre los nuevos propietarios de las casas y Martín de Arnedo, que tenía ciertos derechos en el censo cargado sobre el inmueble.

En lo referente a sus relaciones profesionales, la verdad es que apenas hemos logrado reunir información significativa. Durante su etapa turiasonense consta que en 1617 estuvo presente junto al carpintero Domingo Corella en la defunción de Francisco Coco.²⁰ En 1620 firmó un concierto con el estañero Martín del Fuego con el propósito de que elaborara un conjunto de elementos de bronce —doc. n° 55—, sin duda para un rejado que combinaba el uso de la madera y el metal, al modo de otros cancelos que Estaragán había realizado con anterioridad, lo que hace sospechar que no era la primera pieza que requirió de la colaboración de estos artífices. También es interesante reseñar que en una fecha tan tardía como 1643 todavía recurrió a un pintor de Tarazona, Francisco Leonardo de Argensola,²¹ para que le hiciera varias pinturas que debía entregarle en Marcilla —doc. n° 60— y que, como veremos más adelante, estaban destinadas al retablo mayor de la iglesia parroquial de San Bartolomé.

Y tampoco está de más recordar la rivalidad que hubo de mantener con el taller tudelano de los Gurrea, que le ganaron concursos en varias ocasiones, más allá de que para la ejecución de los correspondientes retablos se acudiera finalmente a sus diseños, al parecer muy valorados.

El principal dato conocido de la vida familiar de Jerónimo Estaragán es el de sus capitulaciones matrimoniales, firmadas en Zaragoza en 1613 con Jerónima Navarro. El ensamblador, que se dice en esta oportunidad habitante en Borja, aportó todos sus bienes sin especificar, por desgracia, su composición.²² La unión conyugal con Jerónima perduró al menos hasta 1637, fecha en la que vendieron sus casas de la calle del Hospital, pero desconocemos si tuvieron hijos. Y tampoco ayuda mucho más su registro de últimas voluntades de 1618, redactado en Tarazona con ocasión de una enfermedad que

²⁰ «Francisco Coco murio a çinco de junio de 1617. Reçibio solo el sacramento de la penitencia y murio sin testamento. Teste yo, el licenciado Pedro Mores, vicario, sobre el cuerpo en novena y cabo de año, y dos trentenarios que se hiziesen por el dicho, y nombre por executora a Maria Madera, su mujer. Testigos Domingo Corella y Jeronimo Estaragan. Fue enterrado en la claustra desta Santa Iglesia. El licenciado Pedro Mores, vicario». En A.P.S.A.T., Libro II de difuntos (1600-1622), f. 339.

²¹ Sobre este pintor turiasonense véase el estudio de Rebeca CARRETERO CALVO, 2005-2007, pp. 165-192.

²² Esperanza VELASCO DE LA PEÑA, 2005, doc. 1-158(174).

finalmente superó, y en el que tras ordenar su sepelio en la fosa que los cofrades de San Francisco tenían en la iglesia de los menores, tan sólo menciona a su esposa Jerónima, a la que instituye heredera universal, y a sus cuatro hermanos —Juan, Úrsula, María e Isabel— a los que otorga el derecho de legítima —doc. n.º 54—.

Dado que Jerónimo Estaragán nació en 1573, salta a la vista que las noticias más tempranas que conocemos sobre su actividad profesional, de 1611, no pueden ser, en absoluto, las primeras, pues en ese momento el artífice contaba ya con treinta y ocho años, una edad a la que ya habría alcanzado su plena madurez y en la que, sin duda atesoraba una vasta experiencia profesional que nos resulta desconocida.

En febrero de 1611 contrató en Borja la arquitectura del retablo de la capilla de Santo Domingo o de los Mártires de la colegiata de Santa María²³ [fig. n.º 19]. Este ámbito era el panteón funerario del religioso dominico fray Juan López de Caparoso, obispo de Monopoli en el Reino de Nápoles, y su hermana, María López. Además de donar su colección de reliquias a la colegiata,²⁴ el prelado hizo traer en 1608 desde la ciudad partenopea un conjunto de esculturas —seis bustos relicario, una figura completa y varios brazos relicario— con el propósito de que albergaran con el decoro debido las más importantes en el marco de su capilla.²⁵ De este modo, la máquina se concibió como una suerte de retablo-relicario en el que presentar de manera bien orquestada este conjunto en torno a la imagen de *Santo Domingo de Guzmán*, titular del recinto. Nuestro ensamblador cumplió de modo escrupuloso los plazos estipulados y la obra estaba finalizada «en blanco» cuando en mayo de 1612 Domingo del Camino asumió su policromía y la pintura de las tablas de la predela.²⁶

Aún en esta ciudad, en junio de 1613 Francisco Lajusticia Marqués, justicia de Borja, le encargó la confección de tres sillas «tribunales» —es decir, destinadas a su uso en la sede del tribunal

²³ Publica la capitulación Alberto AGUILERA HERNÁNDEZ, 2014, pp. 135-137, doc. n.º 3.

²⁴ Que ha estudiado Manuel GRACIA RIVAS, 2006.

²⁵ El estudio de las piezas napolitanas en Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA y Jesús CRIADO MAINAR, 2015, pp. 73-113.

²⁶ Publica la capitulación José C. ESCRIBANO SÁNCHEZ, 1982, pp. 83-94.

Domingo del Camino era un pintor zaragozano del entorno de Rolan Moys, todavía insuficientemente estudiado pero que Jusepe Martínez menciona en su tratado como formado junto a Paulo Scheppers. En Jusepe MARTÍNEZ, 2006, p. 263.

municipal— que ya había ultimado para el mes de mayo de 1614 y de las que todavía se conserva una en el salón de plenos del consistorio borjano.²⁷

En 1616, en un momento en el que ya había trasladado su residencia a Tarazona, el infanzón Miguel de Funes le solicitó un rejado para la capilla del Santo Cristo del claustro de la colegiata borjana.²⁸ El documento contractual tiene un gran interés, pues indica que el artista debía seguir para algunas de sus partes el modelo de la reja «de hyerro y madera» de la capilla de Santo Domingo —que quizás había hecho él mismo con la ayuda de un herrero en torno a 1612-1615, una vez concluido su retablo— y para otras partes, entendemos que el coronamiento, la de la capilla del notario causídico Pedro de Ypas en la colegiata de Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza.²⁹

Aunque la descripción que ofrece el contrato es algo imprecisa, de su lectura se deduce que sería una estructura de cierta complejidad que descansaría en un pedestal de «piedra negra» —a no dudar, mármol de Calatorao— con labores doradas y contaría con varas de hierro decoradas con unos característicos «botones de azofar» —macollas de latón— y ensambladas en una arquitectura de madera. Y tampoco faltaría una «cornisa» —es decir, un entablamento— y, más arriba, algún componente de remate. El cancel que cierra en la actualidad la capilla del Santo Cristo es un trabajo del siglo XIX que reutiliza elementos procedentes del que en su día articuló nuestro ensamblador, en particular algunas barras de hierro con los consabidos «botones de azofar».

²⁷ Alberto AGUILERA HERNÁNDEZ, 2014, p. 124, nota n° 55; asimismo Jesús CRIADO MAINAR, 2016-2017, p. 98, y p. 99, fig. n° 7.

²⁸ Alberto AGUILERA HERNÁNDEZ, 2015, p. 26, doc. n° 2.

²⁹ Es decir, la capilla de Nuestra Señora del Rosario, situada en el ámbito de la capilla parroquial de la Resurrección. Véase Olga HYCKA ESPINOSA, 2018, pp. 402-420, espec. p. 414.

Tampoco esta última subsiste, pero la reja de la capilla del notario Pedro de Ypas, modelo para las partes altas de la que Estaragán debía hacer en la capilla del Santo Cristo de Borja, se usó como referente para la realización de la que cierra la capilla de Santiago de la parroquia de San Pablo de Zaragoza, que sí ha llegado a nuestros días y es una obra de concepción muy monumental. Su estudio en Ana I. BRUÑÉN IBÁÑEZ y Jesús CRIADO MAINAR, 2001, pp. 44-45, pp. 62-64, docs. núms. 3 y 4, y p. 71, fig. 6.



134. Retablo de N^a S^a del Rosario. Parroquia de Grisiel.

Jerónimo Estaragán volvería a trabajar para la capilla del Santo Cristo unos años después, dado que en 1619 el canónigo Gabriel Asensio, prior de la cofradía alojada en este recinto, le encomendó las labores de entarimado del mismo y el revestimiento de sus paredes con una suerte de *boiserie* de paneles de pino articulada mediante pilastras de madera de ciprés y rematada con «crenijas» —o cornisas— de esa misma madera.

En 1620 requirió en Tarazona al estañero Martín del Fuego otro juego de piezas metálicas —imaginamos que, una vez más, pensadas para su incorporación a una reja— que incluía treinta y seis «mancanas» que se atenderían a un molde ya fabricado, veinticuatro «voceles» similares a los que el estañero había entregado para la capilla del obispo de Monopoli y un conjunto de veintiséis «bollones enteros» y trece «medios», por los que le pagaría 940 sueldos —doc. n.º 55—. Una vez más, desconocemos el destino último de todas estas piezas, que el maestro debía tener listas en apenas un mes, pero el documento corrobora de forma indirecta la implicación de ambos artífices en la realización del rejado de la capilla de los Mártires de Borja.

Dos años después, en julio de 1622, consta que Jerónimo Estaragán estaba preparando la mazonería del retablo de la cofradía del Rosario de Grisel [fig. n.º 134], localidad situada en las inmediaciones de Tarazona. En ese momento los comitentes llegaron a un acuerdo con el pintor turiasonense Bernardo del Bosque para que asumiera la parte de pincel, que había comenzado su colega Tomás Ximénez, residente asimismo en la ciudad del Queiles —doc. n.º 56—. Aunque muy sucio, algo maltratado e incompleto, este mueble se conserva siendo, de hecho, el único trabajo documentado de la etapa turiasonense del ensamblador que ha llegado a nuestros días.

Tal y como hoy lo vemos su articulación es, sin duda, más simple que como el artista la concibió. Consta de banco en el que se adelantan los basamentos de las cuatro columnas que articulan la máquina y cuerpo de tres calles entre las que prevalece la central, ligeramente más ancha y que alberga una imagen medieval de la *Virgen* procedente de la catedral de Tarazona;³⁰ no obstante, el énfasis compositivo recae en las calles laterales al avanzar en ese lugar el entablamento. Tal y como ahora lo vemos, el ático es un miembro poco trabado, formado por una única casa rematada mediante un frontón quebrado en el centro; no obstante, la presencia de unas piezas horizontales a modo de basamentos sobre las calles laterales demuestra que, en origen, la articulación del ático debía ser más compleja, quizás al modo del retablo de Nuestra Señora del Rosario de Litago [fig. n.º 21], que pensamos hizo también Estaragán. El maestro no olvida introducir el principio de superposición de órdenes, usando columnas jónicas

³⁰ Galia PIK WAJS, 2003-2004, pp. 197-216.

—las interiores de fuste entorchado y las exteriores estriado— en el piso noble y corintias en el remate dobladas, sin duda, en origen por pilastras hacia la parte interior.

Todavía tenemos noticia de un último rejado que el maestro Jerónimo contrató en 1623 para la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Tarazona —doc. n.º 57— y del que no hemos podido identificar ningún vestigio. Al parecer, era una estructura mucho más modesta que la de la capilla del Santo Cristo de Borja, pues el precio de esta última se había estimado en 3.800 sueldos cuando por la turiasonense tan sólo recibiría 660 sueldos y el rejado viejo. La disposición del cancel, íntegramente de madera, seguiría esta vez los contenidos de una traza que quedó en poder del maestro.

A pesar de que Estaragán siguió viviendo en Tarazona —y mantuvo, por tanto, taller en la ciudad— hasta 1630, la última noticia profesional que lo relaciona con nuestra comarca es un albarán de 1.620 sueldos con el que el maestro de obras borjano Domingo de Aroza terminó de pagarle en 1627 lo que le adeudaba «por el acogimiento que en mi favor de mi, dicho Domingo de Aroza, se hizo de la fabrica de Beruela». ³¹ El texto alude, pues, a la participación de nuestro artífice en la primera fase (1622-1625) de los trabajos de edificación del «monasterio nuevo», ³² el gran complejo de celdas erigido a levante del cenobio medieval, con probabilidad en cometidos que pueden asociarse antes a la labor de un carpintero de armar que al de un ensamblador.

A partir de 1625 orientó su actividad laboral preferentemente hacia Navarra donde, como se recordará, había tomado parte ya en 1621 en el proceso de adjudicación del retablo mayor del convento de la Victoria de Cascante. Cuatro años después, en 1625, ganó la subasta para hacer la caja del órgano con una balaustrada para la

³¹ A.H.P.T., Francisco Lamata, 1627, f. 164, (Tarazona, 22-IV-1627).

³² Esta primera fase del proyecto, que tenía como objeto la construcción de la panda meridional del *monasterio nuevo*, se contrató en 1622 con los maestros Jerónimo Baquero y Gonzalo Cisneros; el segundo falleció poco después y lo substituyó Domingo de Aroza. Véase Rebeca CARRETERO CALVO, 2006, pp. 267-268, con bibliografía anterior.

El 25-I-1625 Estaragán suscribió como testigo una carta de pago de 64.120 sueldos que el cenobio verolense otorgó a Domingo de Aroza y Jerónimo Baquero, correspondiente a las tandas de 1622, 1623, 1624 y parte de 1625. En A.H.P.T., Juan Muñoz, notario de Vera de Moncayo, 1625, ff. 24-24 v., (Tarazona, 25-I-1625).

parroquia de la Magdalena de Ablitas, que todavía permanece en buen estado.³³ Y en 1635 proporcionó el diseño para el retablo titular de la iglesia del hospital de Nuestra Señora de Gracia de Tudela, que materializó Juan de Gurrea.³⁴

Todavía en 1635 los parroquianos de Ablitas ajustaron la realización de un monumental sagrario con el escultor tudelano Pedro Martínez *el Joven*³⁵ que debía alcanzar un valor de 800 ducados, si bien el maestro ofertó una rebaja de 100 ducados consignada en la capitulación que poco después, en una nueva escritura, incrementó hasta 150 ducados. No obstante, por circunstancias desconocidas, en marzo de 1636 traspasó el compromiso a Jerónimo Estaragán, que también asumió las condiciones pactadas un año antes con los comitentes.³⁶ En octubre de 1637 los regidores parroquiales requirieron a ambos maestros debido a que aún no habían entregado el dispositivo eucarístico y, en consecuencia, habían incumplido los plazos estipulados.³⁷ La última noticia sobre este encargo, de 1644, es una revisión de cuentas en la que las partes, tras mostrarse conformes, procedieron a cancelar la obligación.³⁸

Mientras tanto, en 1637 hizo el precioso retablo del Cristo de la Guía de la iglesia monástica de Fitero, que alberga un Crucificado de cronología ligeramente anterior (hacia 1620) atribuido a Bernabé

³³ Al remate asistieron el tudelano Juan de Biniés, el alfareño Juan de Macaya y Jerónimo Estaragán, que lo ganó con una postura de 125 ducados; en A.M.Td., Sebastián de Aguirre, notario de Ablitas, 1625, núms. 174 y 175, (Ablitas, 29-XII-1625). Terminó de cobrar el trabajo el 15-VIII-1627. Véase Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2002, p. 152, y p. 173, nota n° 14.

³⁴ Julio SEGURA MIRANDA, 1964, p. 150. El estudio de la obra en M^a Concepción GARCÍA GAINZA (coord.), 1980, p. 309; y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2002, p. 181.

³⁵ Con toda probabilidad, hijo del escultor bilbilitano homónimo.

³⁶ A.M.Td., Sebastián de Aguirre, notario de Ablitas, 1636, n° 10, (Ablitas, 1-IV-1635); la escritura de cesión se inserta tras el contrato. Véase Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2002, p. 109, y p. 123, nota n° 124.

³⁷ A.M.Td., Sebastián de Aguirre, notario de Ablitas, 1637, n° 67, (Tudela, 30-X-1637).

³⁸ A.M.Td., Sebastián de Aguirre, notario de Ablitas, 1644, n° 78, (Ablitas, 25-I-1644). Véase Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2002, p. 152, y p. 173, nota n° 18; y pp. 182-183.

Imberto.³⁹ En esta obra, nuestro ensamblador revisa y actualiza el diseño que Juan de Berganzo había aplicado tiempo atrás (en 1611) a los retablos colaterales del templo [figs. núms. 132 y 133], con un mayor cuidado a la hora de organizar el ático, que aquí adquiere la importancia apropiada, y un tratamiento más arquitectónico de su membratura, en particular las columnas entorchadas dobladas por pilastras con ménsulas curvas, a la manera del compartimento central del retablo del hospital de Nuestra Señora de Gracia. En general, el resultado es de superior riqueza y se corresponde con un trabajo también de más quilates.

Dos años después, en torno a 1639 recibió el encargo del retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé de Marcilla tras rescindirse un acuerdo anterior con Francisco Febre, vecino de Falces.⁴⁰ Imaginamos que la máquina estaba concluida «en blanco» para junio de 1643, cuando Estaragán solicitó al pintor turiasonense Francisco Leonardo de Argensola la preparación de «nueve quadros [...] puestos en Marcilla quatro dias antes de San Bartholome primero biniente» —doc. n.º 60— que estaban destinados, sin duda, a este proyecto, pues entre ellos se incluían cuatro con pasajes de la pasión del apóstol.

El retablo de Marcilla es una creación de traza muy equilibrada. Consta de banco presidido por el expositor eucarístico —encajado con elegancia—, cuerpo de orden gigante⁴¹ en el que han desaparecido el arquitrabe y el friso de la calle central para acentuar el protagonismo del compartimento titular y ático de tres casas entre las que predomina la central. En cierto modo, es una versión perfeccionada del retablo del hospital tudelano —que, como se recordará, Estaragán trazó pero no ejecutó—, que repite el uso de columnas entorchadas y anilladas al tercio del imoscapo —dobladas, una vez más, por pilastras con ancones curvos—, en la que el frontón vignolesco de la casa central ha dejado paso a otro agallonado, mucho más al día y que avanza el repertorio protobarroco.

³⁹ Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2002, p. 152, y p. 173, nota n.º 16; asimismo Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2007 (III), pp. 238-239.

⁴⁰ M^a Concepción GARCÍA GAINZA (coord.), 1985, pp. 172-173; p. 184, nota n.º 6; y lám. 233.

⁴¹ Las calles laterales están ahora ocupadas por grandes esculturas que descansan en ménsulas, en la plaza de cuatro de las pinturas encargadas a Francisco Leonardo.

No hay que descartar la posibilidad de que hubiera atendido en fecha anterior algún otro requerimiento en esta población navarra, pues en 1633, identificado como habitante en Marcilla y hallado de presente en Tarazona, constituyó procurador a pleitos al notario turiasonense Alonso Gutiérrez de Viña.⁴² Por otra parte, un documento de 1640 lo califica de vecino de Peralta, población muy cercana a Marcilla, por lo que es posible que hubiera instalado allí también su taller.⁴³

Las últimas noticias sobre Jerónimo Estaragán figuran en el pleito que generó la adjudicación del retablo mayor de la parroquia de la Magdalena de Ablitas, que tras dos subastas en el otoño de 1642 quedó en manos de los Gurrea; algo que, una vez más, no fue óbice para que los comitentes eligieran la traza de nuestro artífice.⁴⁴ En este conjunto se insertaría el lujoso tabernáculo que Estaragán había aparejado apenas unos años antes, felizmente conservado y que, como hemos visto, terminó de cobrar en 1644.

Más allá de que no interviniera en su ejecución material, esta máquina es, sin duda, la obra más ambiciosa asociada a este maestro bilbilitano en su faceta de tracista o diseñador de retablos, donde propone una brillante reelaboración de elementos que se inspiran en el retablo titular de la parroquia de la Asunción de Cascante —en especial, el banco doble que permite realzar el tabernáculo, que aquí es de pinturas— y en el de la catedral de Barbastro, que también debía conocer y cuya solución aplica de manera casi literal al primer cuerpo, si bien la calle central es, en buena medida, una fórmula genuina en la que recupera la propuesta ensayada en Marcilla.



Handwritten signature of Jerónimo Estaragán in black ink, written in a cursive script. The signature is written on a light-colored background and is positioned to the right of the main text.

⁴² Jerónimo Estaragán, habitante en la villa de Marcilla y hallado al presente en Tarazona, constituye procurador a pleitos al notario Alonso Gutiérrez de Viña. En A.H.P.T., fragmento de protocolo de Francisco Antonio Brun, 1633, s. f., (Tarazona, 8-VIII-1633).

⁴³ A.H.P.T., Miguel de Añón, 1640-1643, ff. 133 v.-134 v., (Tarazona, 1-X-1640).

⁴⁴ M^a Concepción GARCÍA GAINZA (coord.), 1980, pp. 3-4, y p. 8, nota n^o 4.

Miguel Ginesta

(nac. 1565, doc. 1574-1626, †1626)

Nacido hacia 1565,¹ con toda probabilidad en Tarazona, y formado artísticamente en los talleres del Segundo Renacimiento de esta ciudad, Miguel Ginesta es un artífice para el que disponemos de una extensa información documental que en pocas ocasiones alude a sus ocupaciones profesionales. No sabía escribir, lo que no le impidió acudir con asiduidad a las oficinas notariales como otorgante o testigo de todo tipo de actos.

La primera de sus comparecencias estuvo motivada por su ingreso en 1574 en el taller del escultor turiasonense Bernal del Fuego. Catalina Serrano, su madre, pactó con él un contrato de aprendizaje «al arte de entretallador o escultor» para ocho años —doc. n° 1— que Miguel cumplió de modo holgado, puesto que cuando a finales de 1584 maestro Bernal dictó testamento, seguía a sus órdenes.² Nuestro artífice, encontrándose enfermo, dispuso sus últimas voluntades a mediados de noviembre de 1625 —doc. n° 59— para fallecer poco después, el 14 de febrero de 1626.³

¹ Con motivo de su deposición en un proceso del año 1610, declaró una edad de 45 años; en A.H.P.T., Papeles sueltos, proceso de aprehensión sobre la capilla de la Visitación de la catedral de Tarazona, a instancias de Pedro Villalón y Veratón, hecho ante Diego de Lorenzana, escribano del justicia de Tarazona, s. f., (Tarazona, 22-V-1610).

² Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 846-848, doc. n° 111.

³ «Miguel Xinesta murio a 14 de febrero de 1626, habiendo hecho testamento en poder de Juan Rubio, notario, y recibido todos los santos sacramentos. Fue enterrado en esta Santa Iglesia». En A.P.S.A.T., Libro III de difuntos (1623-1652), f. 302.

No es fácil concluir su cualificación profesional a partir de los contratos que suscribió, pero nos inclinamos a pensar que su intervención solía ceñirse a las tareas de ensamblaje y talla de las obras a su cargo y, de hecho, su titulación más común en las fuentes es justamente la de entallador.⁴ No obstante, figura con frecuencia como escultor⁵ e, incluso, como imaginero.⁶ Su nombre es el único que hemos logrado documentar en relación con el retablo mayor de la parroquial de Calcena, uno de los conjuntos más relevantes de la escultura romanista turiasonense.

En el taller de Bernal del Fuego,⁷ en el que permaneció entre 1574 y 1584, debió familiarizarse con todas las labores que concurren en la confección de un retablo de bulto. Aunque su maestro también ejecutó encargos en piedra, no consta que Ginesta llegara a trabajar con este material. Ignoramos si entre la fecha de la muerte de Fuego y 1593, año en que ya aparece como maestro,⁸ asistió como oficial en el taller de algún otro artífice, pero las diligencias del proceso iniciado poco tiempo después por el concejo de Cascante contra los responsables del retablo mayor de su templo parroquial presentan a Ginesta como colaborador de Ambrosio Bengoechea.⁹

⁴ No faltan tampoco citas como fustero (A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1599, ff. 131 y 285 v.-288) (Tarazona, 23-IX y 10-XII-1599), carpintero (A.H.P.T., Antonio Lazcano, 1613-1621, ff. 365-366) (Tarazona, 19-VI-1621) o ensamblador (A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1608, ff. 200 v.-201) (Tarazona, 10-III-1608); y Miguel de Añón, 1618-1619, ff. 62-62 v., (Tarazona, 8-VII-1619).

⁵ Así, por ejemplo, en A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1610, f. 161, (Tarazona, 28-V-1610); Alonso Gutiérrez de Viña, 1616, ff. 17-18, (Tarazona, 21-I-1616); Alonso Gutiérrez de Viña, 1617, ff. 497-497 v. y 500-500 v., (Tarazona, 2 y 5-X-1617).

Curiosamente, las menciones como escultor se incrementan en sus últimos años, en un período, en el que todo apunta a que ya no ejercía. En A.H.P.T., Juan Rubio, 1613-1617, s. f., (Tarazona, 28-VIII y 27-XII-1617); Juan Rubio, 1618, ff. 57-57 v., 81 v. y 345 v.-347 v., (Tarazona, 8 y 22-II y 30-VIII-1618); Juan Rubio, 1619, ff. 91 v.-93, 175-177 y 355 v.-356 v., (Tarazona, 19-II, 6-V y 12-X-1619).

⁶ A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1613-1614, ff. 48-48 v. y 48 v.-49, (Tarazona, 27-I-1613).

⁷ Su biografía en Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 470-474.

⁸ Con la cualificación de entallador. En A.H.P.T., Juan Sánchez, 1593, ff. 160-162 v. y 331-331 v., (Tarazona, 19-V y 25-X-1594).

⁹ Debo esta noticia a la amabilidad del Dr. Pedro Luis Echeverría Goñi.

Poseía unas casas en la placeta de Nuestra Señora,¹⁰ pero no es probable que su taller estuviera ubicado en ellas, puesto que en 1608 alquiló otras en la plaza de la Seo para un período de tres años.¹¹

No hay indicios de que formalizara ni un solo contrato de aprendizaje con posibles ayudantes lo que, en todo caso, no excluye que se sirviera de ellos. Las fuentes parecen sugerir que recurría al concurso de otros especialistas para completar aquellas partes de los proyectos a su cargo para las que no estaba capacitado, pero nos faltan datos para conocer su modo de proceder habitual. Y tampoco hay que descartar que en determinadas ocasiones trabajara para otros colegas, tal y como parece desprenderse de los datos que aporta el pleito del retablo de Cascante.

Mantuvo relaciones profesionales estrechas con el escultor Mateo Sanz de Tudelilla, con quien firmó en 1603 un acuerdo de compañía para optar a la adjudicación de los retablos mayores de las localidades sorianas de Matalebreras y Añavieja —doc. n.º 30—. Este pacto no fructificaría, pues el primero quedó en Francisco Coco¹² y el segundo no debió prosperar, dado que no subsiste el tal retablo ni se han hallado pruebas fehacientes sobre su hipotética ejecución. El escrito, que califica a ambos de escultores, está redactado en términos muy genéricos, sin definir qué partes concretas de estas máquinas competirían a cada uno y qué condiciones económicas regirían su materialización.

Esta proximidad de intereses permite entender que Mateo Sanz se hiciera cargo de los elementos escultóricos del retablo de Santa Margarita de la iglesia de la Magdalena de Tarazona —doc. n.º 34—, cuya arquitectura había hecho unos años antes Ginesta —doc. n.º 21—, en un momento en el que estaba previsto que este mueble fuera de pincel. Sin embargo, aunque esta relación profesional podría avalar una posible participación de Mateo Sanz en los trabajos del retablo de Calcena, que estaba bajo la responsabilidad de Ginesta¹³ —doc.

¹⁰ El 15-VI-1608 Ginesta y su mujer vendieron una parte de las mismas al tornero Martín Alonso por precio de 1.500 sueldos; en A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1608-1609, ff. 78 v.-80. No obstante, la operación se canceló el 25-IX-1621.

¹¹ Por una renta de 460 sueldos en cada uno de los tres años. En A.H.P.T., Diego de San Martín, 1608, ff. 124 v.-125, (Tarazona, 3-II-1608).

¹² Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 269-271, doc. n.º 1.

¹³ Como ya dimos a conocer en Jesús CRIADO MAINAR, 2001 (II), p. 188.

nº 46—, lo cierto es que sus elementos escultóricos son de una calidad muy superior a los del retablo de Santa Margarita, por lo que pensamos que, en realidad, deben atribuirse al escultor Juan Bazcardo. Con independencia de este hecho, Ginesta y Sanz de Tudelilla figuran juntos en varios documentos públicos.¹⁴

Algunos textos lo presentan formando parte del círculo del ensamblador Francisco Coco y en relación con el pintor Agustín Leonardo *el Viejo*. En 1602 acudirá como testigo a la legitimación del testamento de María Madera, la mujer del primero,¹⁵ y de un codicilo de María Borobia, casada con el segundo.¹⁶ Además, sería Agustín Leonardo quien en compañía de Francisco Metelín acometiera la policromía de la gran máquina que preside la parroquia de Calcena.¹⁷

La actividad escultórica no constituía la única ocupación de Ginesta; incluso en varias etapas de su vida parece que ni siquiera fue la principal. Su condición de «deudo» del canónigo Clemente Serrano, del que era sobrino, no solo le granjeó encargos tan importantes como el reiteradamente citado retablo de Calcena —que sufragó el eclesiástico— sino que, en la práctica, le permitió ejercer como su paje o criado.¹⁸ Testimonio de esta cercanía es que lo incluyó en sus últimas voluntades como beneficiario de una manda de 2.000 sueldos ajena, en apariencia, a su quehacer como escultor.¹⁹

¹⁴ Mateo Sanz de Tudelilla y Miguel Ginesta, escultores, actúan como testigos de un acta notarial. En A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1609, ff. 43-44, (Tarazona, 27-IV-1609).

¹⁵ A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1602, f. 84 más un cuadernillo s. f., (Tarazona, 15-I-1602).

¹⁶ A.H.P.T., Diego de San Martín, 1602, ff. 419-420 v. (Tarazona, 31-V-1602).

¹⁷ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), p. 133, doc. nº 7.

¹⁸ Le acompaña con asiduidad al notario. Así, en A.H.P.T., Juan Sánchez, 1600, ff. 176 v.-177, (Tarazona, 9-IV-1600); o en A.H.P.T., Diego de San Martín, 1602, ff. 95-95 v., (Tarazona, 23-I-1602).

Sobre el canónigo Clemente Serrano véase el reciente estudio de Jesús CRIADO MAINAR, en prensa, donde se recogen algunos de los documentos que aquí se citan.

¹⁹ Ginesta otorgó época por dicha suma el 21-III-1608; en A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1608, ff. 200 v.-201.

Al margen de ésta, en el futuro percibiría otras cantidades de los albaceas a cuenta de un legado pío que todos los años se distribuía entre sus deudos. Así, en 1613 recibió 100 sueldos por este concepto (A.H.P.T., Diego de San Martín, 1613-1615, f. 61) (Tarazona, 10-II-1613); en 1615 otros 200 sueldos más (*ibidem*, f. 17 v.) (Tarazona, 20-II-1615); en 1616 sendos pagos de 240 sueldos (A.H.P.T., Diego

Esta posición debía llevar aparejada su manutención y cubriría una parte importante de sus necesidades económicas. De hecho, tras la muerte del doctor Serrano volvería a desempeñar funciones parecidas, esta vez al servicio de Pedro Villalón y Veratón, para quien actuó como procurador entre 1613²⁰ y 1625.²¹

En cuanto a la esfera más personal, debió contraer nupcias en dos oportunidades. Consta que estaba casado con Juliana de Rocabado en febrero de 1606, cuando la pareja bautizó una niña llamada Julia Clara.²² A partir de junio de 1608 aparece unido a María Álvarez, que le sobrevivió al menos hasta 1636²³ y con la que tuvo otro hijo al que pusieron el nombre de Miguel.²⁴ Merced a otro de los legados píos del canónigo Serrano, este joven ingresaría en el seminario conciliar de San Gaudioso de Tarazona, en el que cursó estudios y se ordenó de presbítero.²⁵

de San Martín, 1616-1619, ff. 17 v. y 17 v.-18) (Tarazona, 22 y 25-III-1616); y en 1620 otros 100 sueldos más (A.H.P.T., Diego de San Martín, 1620-1621, s. f.) (Tarazona, 5-I-1620).

²⁰ Pedro Villalón y Francisca Ximénez de Aragüés, cónyuges, le facultan para demandar cualesquiera sumas que se les adeuden, tanto en la ciudad como fuera de ella. En A.H.P.T., Francisco Lamata, 1611-1621, ff. 313 v.-315, (Tarazona, 21-VII-1613).

²¹ En 1621, don Pedro y maestre Miguel hicieron balance de lo cobrado por éste en nombre de aquél; en A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1621, ff. 374 v.-375, (Tarazona, 8-XI-1621). En 1625 formalizaron dos nuevos documentos en similares términos; en A.H.P.T., Juan Rubio, 1625, ff. 594 v.-595 v. y 598 v.-599, (Tarazona, 9-XI-1625).

Otras noticias sobre los negocios mantenidos por ambos en A.H.P.T., Diego de San Martín, 1613-1615, ff. 148 v.-149 y 17, (Tarazona, 27-VII-1614 y 24-II-1615); Juan Francisco Pérez, 1615, ff. 576-576 v., (Tarazona, 14-XI-1615); Alonso Gutiérrez de Viña, 1616, ff. 209 v.-210 v., (Tarazona, 13-VI-1616); Juan Rubio, 1624, ff. 20-20 v., (Tarazona, 11-I-1624).

²² A.P.S.A.T., Libro IV de bautismos (1600-1622), f. 64, (Tarazona, 3-II-1606).

²³ En dicho año María y su hijo ordenaron un testamento. En A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1636, ff. 255 v.-257, (Tarazona, 10-VIII-1636).

²⁴ Bautizado el 14-VI-1608. Cfr. A.P.S.A.T., Libro IV de bautismos (1600-1622), f. 82.

²⁵ «Año 1623. Miguel Xinesta, natural de Tarazona, hijo de Miguel Xinesta y de Maria Alvarez, entro en el Collegio a 20 de octubre por el legado del doctor Clemente Serrano [*añadido*: su tío], canonigo de la Santa Iglesia de Taraçona, en la vacante de Juan Serrano, natural de Calcena». En B.S.I.C.T., *Libro de la fundacion del Collegio de San Gaudioso, obispo y patron de la ciudad de Tarazona*, p. 221).

La primera noticia sobre el quehacer artístico de Miguel Ginesta data de 1595, año en que, calificándose de fustero, pasó cuentas con su colega Julián Asensio. El texto no contiene otros datos sobre la naturaleza y duración de la colaboración mantenida por ambos.²⁶ En torno a esa fecha encargó el canónigo Serrano la ejecución en blanco del retablo de su capilla de San Clemente de la catedral de Tarazona [fig. n° 64], cuya titularidad le había cedido el cabildo en los primeros días de 1594.²⁷ Se trata de una creación de calidad muy superior a las obras documentadas de Ginesta que se conservan y, de hecho, creemos que debe atribuirse a Ambrosio de Bengoechea y Domingo Bidarte, dos de los maestros que por esos años estaban al frente del retablo mayor (1592-1601) del templo parroquial de la Asunción de Cascante.²⁸

Este magnífico mueble ejercería un fuerte influjo en nuestro hombre. Su parte lúgnea —mazonería e imagen titular— se hallaba concluida para finales de agosto de 1596, momento en que el comitente confió su policromía a Juan de Varáiz y Francisco Metelín. Sin duda, es significativo que «Miguel Xinesta, criado del dicho doctor Clemente Serrano», figure en calidad de testigo al pie del contrato suscrito con los pintores para dicho cometido.²⁹

El primer trabajo seguro del artífice es la mazonería del retablo de Santa Margarita de la parroquia del Cinto de Tarazona [fig. n° 86]. Jaime Aldovera, propietario del recinto, firmó para ello una capitulación con Ginesta en abril de 1598 que describe un mueble de pincel —doc. n° 21—. De este modo, el contrato firmado en 1605 con Mateo Sanz de Tudelilla para la confección de sus elementos escultóricos —doc. n° 34— parece responder a un cambio de plan.

En cierto modo, el retablo de Santa Margarita constituye la antítesis del que preside la capilla de San Clemente y Santa Lucía de la Seo. Sin olvidar el papel que pudo desempeñar el comitente, que como

²⁶ A.H.P.T., Martín de Falces, 1595, ff. 104-104 v., (Tarazona, 16-V-1595).

²⁷ A.C.T., Actas capitulares, vol. II (1587-1605), f. 41 v., (Tarazona, 7-I-1594).

²⁸ Una primera aproximación a este retablo en Jesús CRIADO MAINAR, 2005-2007, pp. 81-86. En contra de lo que proponemos en Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (II), pp. 237-238; y Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (II), pp. 188 y 190, ahora no nos parece plausible que Ginesta participara en este proyecto.

²⁹ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), pp. 130-131, doc. n° 5.

acabamos de decir había pensado en un mueble de pincel — Ginesta debía asentar tres tableros lisos en el cuerpo principal, substituidos más tarde por Sanz de Tudelilla —, la traza responde a presupuestos inspirados en la estética del segundo tercio del siglo XVI, obsoletos para la fecha de realización de la máquina.

El elaborado lenguaje de inspiración vigolesca que define al retablo del doctor Serrano —una obra que, como hemos visto, Ginesta conocía de primera mano— ha dejado paso en el de Jaime Aldovera a un orden corintio muy elemental, de cuya indefinición apenas si escapan los fustes de las columnas —con alternancia de entorchados y estriados, como prescribe el contrato—. Son una humilde imitación de los soportes del cuerpo principal de San Clemente, carentes de los delicados refinamientos introducidos en los del supuesto modelo. Conviene advertir que el retablo de Santa Margarita ha llegado a nuestros días mutilado, puesto que ha perdido el ático, que incluía un Calvario; a pesar de ello, es muy representativo de la forma de hacer de Miguel Ginesta, caracterizada por un buen oficio técnico que no tiene correspondencia con su rudimentaria capacidad conceptual.

En marzo de 1601 atendía a la ejecución de un retablo que no hemos logrado identificar, cuya arquitectura cedió al carpintero turiasonense Miguel García. Éste la aparejaría «de la mesma traça, forma y grandaria en alto y ancho que el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la villa de Los Fayos» [fig. n.º 7] en un plazo máximo de seis meses, percibiendo a cambio 500 sueldos —doc. n.º 23—. Concurrieron como testigos Francisco Coco y Francisco Metelín. Dado que el retablo del Rosario de Los Fayos es un mueble de pincel con la titular de bulto,³⁰ estimamos probable que el solicitado a Ginesta presentara unas características similares.

Muy poco después, quizás hacia 1605, hubo de recibir el encargo del retablo mayor de la parroquial de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena [fig. n.º 107], su obra más importante documentada y por la que todavía en 1611 cobraba 1.800 sueldos de los albaceas del promotor a cumplimiento de pago de las sumas pendientes³¹ —doc. n.º 46—.

Esta gran máquina escultórica, donada a su villa natal por el canónigo Clemente Serrano, estaba ultimada mucho antes, pues en

³⁰ Sobre el mismo véase Begoña ARRÚE UGARTE (dir.), 1990, p. 29.

³¹ Jesús CRIADO MAINAR, 2001 (II), p. 188.

agosto de 1608 se apremió notarialmente a Francisco Metelín y Agustín Leonardo *el Viejo* para que finalizaran su policromía, toda vez que ya había vencido el plazo estipulado para su entrega.³² Así pues, cabe suponer que la parte lúnea estuviera lista entre seis meses y un año antes, para agosto de 1607. Salvadas todas las dificultades, el retablo se instaló en la capilla mayor de la iglesia de Calcena entre finales de 1608 y los primeros meses de 1609,³³ aunque lo cierto es que todavía en enero de 1609 Agustín Leonardo *el Joven* firmó un contrato comprometiéndose a terminar algunos de los componentes de la máquina que estaban bajo la responsabilidad de Francisco Metelín.³⁴

En su momento, M^a Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis atribuyeron la realización del retablo de Calcena al ensamblador Jaime Viñola y el escultor «Diego» —por Pedro— Martínez, en atención a su parentesco con el casi contemporáneo retablo titular (hacia 1605-1610) de la catedral de Tarazona.³⁵ Más tarde, Carmen Morte García se encargaría de subrayar la diferencia de calidad que separa ambas creaciones, juzgando de mérito más limitado la de Calcena que, a su modo de ver, correspondía a un escultor del círculo de Pedro Martínez.³⁶ Ahora estamos en condiciones de afirmar que el responsable de la obra fue Miguel Ginesta, a quien consideramos autor de la arquitectura, mientras que sus esculturas y relieves debió hacerlas Juan Bazcardo,³⁷ que residió en Tarazona entre los años 1605 y 1607.

El retablo de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena es una máquina imponente, aunque su traza muestra algunas carencias. Consta de sotabanco —muy maltratado, pero que en origen incluía dos grandes tableros con la heráldica del canónigo Serrano—, tres cuerpos divididos verticalmente en otras tantas calles y ático sobre la central, siendo la nota principal el diseño casi ortogonal de la arquitectura.

³² Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), p. 133, doc. n° 7.

³³ Como expresan M^a Isabel ÁLVARO ZAMORA y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1981, p. 23, a partir de las anotaciones recogidas en los libros parroquiales.

³⁴ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), p. 134, doc. n° 8.

³⁵ M^a Isabel ÁLVARO ZAMORA y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1981, p. 23.

³⁶ Carmen MORTE GARCÍA, 1982, p. 181.

³⁷ Corregimos así una propuesta de atribución anterior a Mateo Sanz de Tudella que ahora nos parece inviable. En Jesús CRIADO MAINAR, 2001 (II), p. 188.

Apenas puede señalarse el uso de columnas pareadas —de fuste entorchado en el piso noble— que se disponen en un plano retrasado en la parte exterior y con las que se ensaya una tímida superposición de órdenes; la supresión de friso y arquitrabe para introducir hornacinas, de remate curvo o plano, en la calle central —que no afecta al nivel del tabernáculo, muy alterado por una reforma posterior—; y, sobre todo, la disposición de una elegante caja en el ático que se antepone a una arquitectura de pilastras con ancones rectos con frontón que queda oculta en parte, con unos resultados interesantes y que se acompasa con los frontones triangulares que culminan las calles laterales.

Tras esta obra cesan las pruebas escritas sobre su actividad artística. Ignoramos si la muerte en 1607 del canónigo Serrano —quien, como vicario general del obispado turiasonense, estaba en condiciones de proporcionarle más de un trabajo—, unida a la crisis que siguió a la expulsión de los moriscos en 1610, obligó al artífice a cambiar de actividad laboral o si, simplemente, dejó de acudir a las botigas notariales para otorgar refrendo legal a los pormenores de sus compromisos profesionales. No obstante, ello no impide que tengamos puntual información de los negocios de nuestro protagonista hasta el mismo año de su muerte. Entre otras noticias destacan las que hacen referencia a la compra³⁸ y venta³⁹ de propiedades agrícolas diseminadas por el término de Tarazona y a la gestión de ese patrimonio mediante la entrega de una parte del mismo en arriendo para su cultivo.⁴⁰

³⁸ El 2-XI-1594 adquirió una viña en Valcrespín por 1.200 sueldos; en A.H.P.T., Juan Sánchez, 1594, ff. 605-606. El 8-II-1608 compró una pieza de tierra en Soladrero por 1.000 sueldos y a continuación la arrendó; en A.H.P.T., Diego de San Martín, 1608, ff. 136-19 v. El 25-XI-1612 un olivar en Cabezolleros por 500 sueldos; en A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1610-1612, ff. 221 v.-222. El 30-V-1613 una pieza de tierra por 200 sueldos; en A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1613-1614, ff. 204-205 v. El 26-V-1623 Juan Domínguez y su mujer le transfirieron un quiñón en Tórtoles por 500 sueldos; en A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1623, ff. 126 v.-127 v.

³⁹ El 2-III-1620, junto con su mujer, vendía a María Mateo una viña por 360 sueldos. En A.H.P.T., Juan Rubio, 1620, ff. 195-195 v.

⁴⁰ El 2-II-1618 alquiló a Martín Alonso, tornero, una viña en la Queita, por 5 años, a razón de 70 sueldos anuales; en A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1618, ff. 44-45. El 15-X-1618 alquilaba sendos olivares en Cabezolleros, durante

También abundan los documentos originados por la concertación de comandas que garantizan operaciones de distinta naturaleza,⁴¹ otros derivan del nombramiento de procuradores⁴² y, finalmente, son numerosos los que tienen que ver con el desempeño de su tutoría legal sobre los hijos de su hermana, Ana Ginesta.⁴³ A juzgar por sus abundantísimas comparecencias como testigo en todo tipo de actos públicos, Miguel Ginesta hubo de ser un hombre popular y respetado

siete años a Juan de Madera y Juan de Bureba; en *ibidem*, ff. 335 v.-337, (Tarazona, 15-X-1618). El 21-XII-1618 arrendaba a Lorén de San Juan un olivar en La Pedrera, por 7 años; en *ibidem*, ff. 448-448 v. Todavía el 20-I-1625 cedía una serie de fincas a Catalina González y Francisco González, su hijo, durante 7 años, a cambio de 30 medias de trigo en cada año; en A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1625, ff. 45-46.

⁴¹ El 29-XI-1601 Miguel Ezbe, vecino de Grisel, debía 360 sueldos a Ana y Miguel Ginesta, hermanos; en A.H.P.T., Francisco Planillo, 1601, ff. 306 v.-307 v. El 6-III-1608 Pedro Martínez de Marimancebo y Juan Fernández de Ollate se obligaron en una comanda a su favor de 600 sueldos, cancelada el 24-XI-1608; en A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1608, f. 198. El 30-VI-1606, el albañil Miguel Elco reconoció estarle obligado en una comanda de 345 sueldos que se canceló el 24-XI-1608; en A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1606, ff. 159-159 v. El 6-VII-1608 reconoce estar obligado a Jerónimo Cortés y Lobera en una comanda de 2.000 sueldos en seguridad de cierto trigo que debía traer de Mallén; en A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1608-1609, ff. 114-115. El 25-XI-1612 vendía una comanda de 540 sueldos en que le estaban obligados Guillén Beltrán, serrador de Tarazona, y Pedro Magallón, labrador de Grisel; en A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1610-1612, ff. 222-223. El 12-IX-1613, vendía a Diego Julián, de Tórtoles, los 280 sueldos en que Domingo Milla, del mismo lugar, le estaba obligado; en A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1613-1614, f. 357. El 2-III-1620 Pedro Mateo, zapatero, reconocía adeudarle 360 sueldos; en A.H.P.T., Juan Rubio, 1620, f. 196. El 10-VIII-1622, Juan Ximénez y Bertol Ribas reconocían estarle obligados en 704 sueldos, en A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1622, ff. 271 v.-272. El 22-XI-1624 Diego González de la Fuente, labrador de Tórtoles, manifestaba adeudarle cuatro cahíces de trigo; en A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viñas, 1624, f. 393 v.

⁴² El 24-VIII-1595 constituyó procurador a pleitos al notario Juan Sánchez (A.H.P.T., Francisco Planillo, 1595-1598, s. f.).

⁴³ A.H.P.T., Antonio Lazcano, 1603-1612, f. 347, (Tarazona, 19-X-1610); A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1621, ff. 1 v.-2, (Tarazona, 26-XII-1620); Juan Rubio, 1621, ff. 121-124, (Tarazona, 9-II-1621); Juan Rubio, 1622, ff. 23 v.-24 v., (Tarazona, 1-I-1622); *ibidem*, ff. 243-243 v., (Tarazona, 28-VI-1622); Juan Rubio, 1624, ff. 15-15 v., (Tarazona, 6-I-1624); Juan Rubio, 1626, f. 87 v., (Tarazona, 13-I-1626).

en Tarazona, a quien suponemos bien relacionado en todas las esferas de la sociedad local.⁴⁴

⁴⁴ Otras menciones documentales del artífice, como testigo de actas notariales en el A.H.P.T. otorgadas en la ciudad de Tarazona en: Juan Sánchez, 1595, ff. 148-148 v., (9-II-1595); Pedro Pérez de Álaba, 1596, ff. 730-731 v., (3-XI-1596); Juan Sánchez, 1599, ff. 141 v.-142 y 616-617, (9-II y 19-IX-1599); Pedro Pérez de Álaba, 1599, ff. 162 v.-164 y 191 v.-192 (14-III y 2-IV-1599); Francico Planillo, 1599, f. 64 v., (9-VIII-1599); Juan Francisco Pérez, 1602, ff. 163 v.-170 v. y 236 v.-237, (28-II y 4-III-1602); Alonso Gutiérrez de Viña, 1603, ff. 271 v.-273 (19-XII-1603); Francisco Planillo, 1604, ff. 230 v.-231 v., (27-VI-1604); Diego de Lorenzana, 1601-1621, ff. 192 v.-193, (11-IX-1604); Antonio Lazcano, 1603-1612, f. 268, (11-III-1608); Alonso Gutiérrez de Viña, 1608-1609, ff. 77-78 v., (18-VI-1609); Diego de San Martín, 1609, ff. 776-777 y 846-846 v., (24-X y 2-XII-1609); Diego de Lorenzana, 1601-1621, s. f., (22-V-1610); Francisco Lamata, 1611-1621, f. 131 v., (11-V-1611); Pedro Pérez de Álaba, 1613-1614, ff. 116 v.-117 y 235-236, (24-III y 13-VII-1613); Diego de San Martín, 1613-1615, ff. 110 y 53 v.-54 v., (17-III-1613 y 7-V-1614); Antonio Lazcano, 1613-1621, ff. 55 v.-56, 94-95 v. y 103-104 v., (18-III-1615, 11-IV y 24-IV-1616); Alonso Gutiérrez de Viña, 1615, ff. 335 v.-336, (16-XI-1615); Alonso Gutiérrez de Viña, 1616, ff. 460-460 v., (14-XII-1616); Juan Francisco Pérez, 1617, ff. 400-400 v., (15-VII-1617); Alonso Gutiérrez de Viña, 1618, ff. 354 v.-355, (26-X-1618); Juan Rubio, 1620, ff. 272 v.-273, (27-VIII-1620); Alonso Gutiérrez de Viña, 1621, ff. 16, 105-105 v., 197 v.-198 y 380-380 v., (31-XII-1620, 17-VII, 18-VIII y 17-XI-1621); Juan Rubio, 1621, ff. 62-63 y 347 v.-349, (10-I y 5-V-1621); Juan Francisco Pérez, 1621, ff. 238 v.-239 v., (25-IX-1621); Juan Rubio, 1622, ff. 1 v. y 320-321, (25-XII-1621 y 28-IX-1622); Diego de Lorenzana, 1622, f. 167 v., (26-VII-1622); Juan Rubio, 1623, ff. 181 v.-182 v. y 529-530, (17-III y 5-XI-1623); Juan Rubio, 1624, ff. 162 v.-163, (28-III-1624); Francisco Lamata, 1624, f. 382 v., (15-X-1624). Miguel de Añón, 1625-1626, ff. 5-6, (2-I-1625); Juan Rubio, 1625, ff. 343-345, (31-V-1625).

Domingo de Mezquia

(doc. 1601-1604, †1605)

Las escasas noticias que hemos reunido sobre este artífice principian en 1601, año en que tomó parte en la subasta del retablo mayor de la parroquial de San Juan Bautista de Cortes de Navarra, y concluyen tan sólo tres años después, en mayo de 1604.¹ Desconocemos la fecha precisa de su deceso, pero éste se había producido con anterioridad a noviembre de 1605 cuando su padre, Juan de Mezquia, y Juan de Berganzo nombraban árbitros para dirimir las diferencias derivadas de la distribución de su herencia.²

Ninguno de los documentos exhumados explicita el lugar de nacimiento de Mezquia, aunque su padre residía en la localidad navarra de Estella. Es, pues, cuanto menos posible que nuestro escultor procediera también de allí. La cualificación profesional de Domingo de Mezquia era la de escultor. En la mayoría de sus contratos de obras comparece junto al ensamblador Juan de Berganzo, con quien integró una compañía *de facto* que perduró hasta su muerte,³ al amparo de la cual cada uno se responsabilizaba de aquellas partes de los tra-

¹ Finalizan con la liquidación de las sumas que le adeudaba el monasterio de Veruela. En Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN, José Carlos SANCHO BAS y Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, 1997-1998, pp. 33-34, doc. n.º 6.

Su última comparecencia en la documentación notarial turiasonense es algo anterior, del 15-XII-1603. En A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1603, ff. 269-270.

² A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1605, ff. 755-756, (Tarazona, 18-XI-1605).

³ Son frecuentes los documentos que los presentan juntos, incluso algunos de naturaleza privada que evidencian su estrecha relación personal. Así, el 15-I-1604 Mezquia ejerció como padrino en el bautizo del primer hijo de Berganzo; en A.P.S.A.T., Libro III de bautismos (1600-1622), f. 45 v.

bajos en las que era competente.⁴ No consta que llegara a aceptar aprendices.

Su llegada a la comarca de Tarazona, sin duda acompañando a Berganzo, debió producirse en los últimos años del siglo XVI para hacer frente a la realización de la sillería coral de Nuestra Señora de Veruela, monasterio en el que ambos maestros residían en marzo de 1602.⁵

Las fuentes documentales localizadas dan cuenta de que la sillería verolense fue contratada en Fitero el 1º de julio de 1598 con Juan de Oñate, compareciendo en representación de la comunidad el abad fray Francisco Hurtado de Mendoza (1595-1602), el cillero fray Domingo de Aguilar y el subprior fray Juan de Lamata.⁶ La terminación de la empresa se produjo bajo el gobierno del abad fray Juan Álvaro Zapata⁷ (1602-1612).

Al parecer, Juan de Oñate falleció en 1600⁸ dejando inconclusos varios encargos,⁹ entre ellos el de la sillería verolense. A raíz de este suceso, su viuda y el abad de Veruela debieron decidir de mutuo acuerdo que Juan de Berganzo y Domingo de Mezquia asumieran su

⁴ Casi todos los textos en los que aparecen juntos diferencian sus respectivas ocupaciones. Por ejemplo, el 18-VIII-1603 Domingo de Mezquia, escultor, y Juan de Berganzo, ensamblador, son testigos de un acta notarial; en A.H.P.T., Juan Sánchez, 1602-1603, ff. 138-139.

⁵ A.H.P.T., Pedro Muñoz, notario de Vera de Moncayo, 1602, ff. 142 v.-146, (Vera de Moncayo, 17-III-1602).

⁶ La noticia fue recogida por Pedro BLANCO TRÍAS, 1949, p. 184, pero solo en fechas recientes ha sido publicado el pertinente contrato por Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN y José Carlos SANCHO BAS, 1997-1998, pp. 18-20.

⁷ Por esta razón en los respaldos del coro figuran las armas de fray Juan Álvaro, acompañando las de fray Francisco Hurtado y las de fray Lope Marco, en cuyo tiempo se adquirió buena parte del roble preciso. En Pedro BLANCO TRÍAS, 1949, pp. 184 y 185.

⁸ Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 1997, p. 63.

⁹ La sillería del monasterio de Fitero, proseguida por su colega Esteban Ramos (José R. CASTRO, 1949, p. 153; y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 1997, p. 63); el retablo mayor de la parroquia de San Andrés de Calahorra, que finalizaría Pedro de Argüello (Elena CALATAYUD FERNÁNDEZ, 1991, vol. I, p. 521, y vol. II, pp. 272-275, doc. n° 577, pp. 281-282, doc. n° 591, pp. 298-299, doc. n° 628, p. 330, doc. n° 633, y pp. 303-304, doc. n° 641; José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, 1993, p. 352); y un retablo colateral de la iglesia del Salvador de Quel (Elena CALATAYUD FERNÁNDEZ, 1991, vol. I, p. 422, y p. 487, nota n° 1.042, y vol. II, pp. 298-299, doc. n° 628).

finalización. Pensamos que, en realidad, éstos llevaban al frente de la labor desde su inicio, lógicamente por voluntad de Oñate. Prueba de ello es que la sillería estaba concluida a los pocos meses de su óbito, cuando en noviembre de 1602 fray Juan Álvaro y Juan de Berganzo libraron una cuenta muy detallada en la que se especifica que éste había hecho un total de ciento cuatro sillas —entre altas, bajas y rincones— dos puertas, seis escaleras y un número indeterminado de respaldos esculpidos, junto a una serie de labores no contempladas en el contrato. Su trabajo se valoró en 70.805 sueldos. Algún tiempo después, el 22 de mayo de 1604, el abad de Veruela pasó cuentas con Domingo de Mezquia pero, por desgracia, desconocemos el total de lo percibido por éste, pues la cantidad correspondiente no aparece en su liquidación. Más grave, si cabe, resulta para nosotros que los otorgantes del documento no detallaran en qué consistió la contribución del segundo artífice.¹⁰

A pesar de que el finiquito suscrito por fray Juan Álvaro Zapata y Juan de Berganzo menciona la intervención del ensamblador en la talla de los respaldares de la sillería alta —quizás tan sólo en los temas ornamentales que flanquean una parte de las escenas historiadadas—, pensamos que la participación de Domingo de Mezquia hubo de centrarse justamente en ellos. El Museo de Bellas Artes de Zaragoza conserva cincuenta y seis respaldares de la sillería verolense, decorados con escenas de las vidas de San Benito y San Bernardo [figs. núms. 24, 76-79, 82 y 84]. A pesar de su ejecución algo blanda y demasiado literal, presentan un notable interés desde el punto de vista histórico y artístico, dado que integran el ciclo hagiográfico bernardo más exhaustivo del momento por lo que se refiere el campo de la escultura.¹¹

Como se ha dicho, en diciembre de 1601 Domingo de Mezquia acudió con Juan de Berganzo a la subasta del retablo mayor de la

¹⁰ Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN, José Carlos SANCHO BAS y Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, 1997-1998, pp. 32-33, dc. n° 5 [cuenta de Juan de Berganzo], y pp. 33-34, doc. n° 6 [cuenta de Domingo de Mezquia].

¹¹ Los relieves de Veruela permanecen en los almacenes del Museo Provincial de Zaragoza, institución en la que ingresaron en el año 1874. Un primer estudio en Concepción LOMBA SERRANO, 1986, pp. 319-354. Un análisis más detallado en Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (II), pp. 240-255; y Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (III), pp. 401-439, cat. núms. 98-152.



135. Crucificado del coro bajo. Convento de Santa Ana de Tarazona.

parroquia de Cortes de Navarra, que quedaría finalmente en Francisco Coco —doc. n.º 26—. A buen seguro, este hecho debió tensar las relaciones entre nuestro tándem y Coco.

En marzo de 1602 los cofrades de Santa Ana de Vera de Moncayo solicitaron a Berganzo y Mezquia un grupo procesional de su titular y una peana. Los de Vera prometieron remunerarles con 3.200 sueldos, cantidad muy por encima de la habitual en la zona para piezas de este tipo —doc. n.º 27—. Al parecer, Mezquia murió sin completar su parte y cuando años después, en 1606, Berganzo presentó la obra a los cofrades, éstos se mostraron en desacuerdo y exigieron su reconocimiento por dos maestros. La visura resultaría demoledora para los intereses de Berganzo, pues tanto Francisco Coco —que tomó parte en nombre de los comitentes— como Mateo Sanz de Tudelilla —representante de los autores— estuvieron de acuerdo en que la obra «no era de recibir, ni se puede recibir», señalando defectos tan increíbles como que el grupo escultórico no cabía en la peana. El pintor Francisco Metelín, que actuó como tercer veedor, ratificó el parecer de sus compañeros —doc. n.º 41— e impuso el cumplimiento de la de Mateo Sanz, pues le pareció que «estaba mas allegada a razon y justicia».

Volviendo a la producción artística del maestro Domingo, todavía en junio de 1602 era requerido para peritar una imagen procesional de Nuestra Señora del Carmen y su peana que Francisco Coco había hecho para la cofradía de dicha advocación de la localidad de Mallén. Mezquia intervino en nombre de los comitentes, siendo el representante elegido por Coco el ensamblador de Ejea de los Caballeros Diego de Osorio —doc. n.º 28—.

En torno a 1602-1603 debió realizar el notable *Crucificado* del coro bajo [fig. n.º 135] del convento de Santa Ana de Tarazona a instancias del obispo fray Diego de Yepes, pues se incluye en el listado de las piezas entregadas por el prelado jerónimo a las religiosas con la indicación de que su autoría corresponde a este artífice.¹²

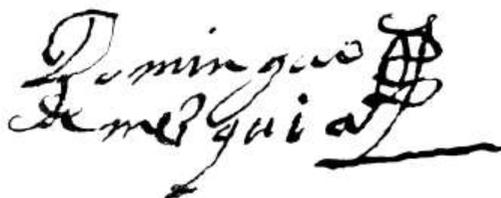
A comienzos de 1603 el notario Pedro Brun le confió la realización de un busto procesional de San Bartolomé y su peana para la cofradía de San Bartolomé de Vierlas,¹³ instituida en el convento de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona. Dicha pieza había sido

¹² Rebeca CARRETERO CALVO, 2012, p. 365, y p. 367, fig. n.º 168.

¹³ A.H.P.T., Juan Sánchez, 1602-1603, ff. 49-50 v., (Tarazona, 23-II-1603).

contratada previamente con Francisco Coco —doc. n.º 24— quien, al parecer, no cumplió con lo estipulado. Meses después, en junio del mismo año, las partes firmaron una nueva capitulación con el propósito de acoger a Juan de Berganzo en el encargo.¹⁴

Domingo de Mezquia ya había fallecido cuando a mediados de noviembre de 1605 su padre y Juan de Berganzo confiaron la liquidación de su hacienda al veredicto del escultor Mateo Sanz de Tudelilla, el cerrajero Pedro Pelaire Espino y el infanzón Gabriel de Ortí.¹⁵ Los árbitros ordenaron a Berganzo que abonara 760 sueldos a Juan de Mezquia que, por su parte, debía restituirle «el modelo de la peayna de Vera». Además, el ensamblador quedó obligado a declarar en el plazo de cuatro meses «si esta acabado lo que Mezquia debia hazer» en la tantas veces citada peana de Vera de Moncayo, ya que en caso negativo la misma debía ser concluida a costa de los bienes del difunto.¹⁶



Domingo de Mezquia

¹⁴ *Ibidem*, ff. 98-99, (Tarazona, 18-VI-1603).

¹⁵ A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1605, ff. 755-756, (Tarazona, 18-XI-1605).

¹⁶ *Ibidem*, ff. 760-763 v., (Tarazona, 22-XI-1605).

Mateo Sanz de Tudelilla

(nac. 1573, doc. 1592-1640, †1656)

Nacido en Borja en 1573,¹ Mateo Sanz de Tudelilla representa la continuidad existente entre los talleres turiasonenses del Segundo Renacimiento y los de la etapa romanista. Hijo del también escultor Juan Sanz de Tudelilla² y de Isabel Vicente, su primera mención documental corresponde a 1592. Sin embargo, estimamos que debe ser identificado con el hijo que acompañó a Juan Sanz en mayo de 1591 en las tareas de tasación del lado oriental del trascoro de la Seo de Zaragoza, obra de Juan Rigalte y visurado por el de Tudelilla en nombre del cabildo metropolitano.³ Su última mención conocida se fecha en 1640 y guarda relación con una disputa sostenida con Miguel de Funes, familiar del Santo Oficio, que exigía al artífice derecho de paso hacia una tierra de su propiedad, sita en el término turiasonense de La Queita, a través de otra que pertenecía al escultor.⁴ Desconocemos la fecha de su muerte, que ya se había producido para 1656.⁵

No hay duda respecto a que Mateo alcanzó la cualificación profesional de escultor, pues los contratos de obras que rubricó nos informan de su aptitud para acometer todas las tareas incluidas en la confección de un retablo de bulto. No obstante, aunque los docu-

¹ Jesús CRIADO MAINAR, 1996, p. 607, nota n° 6.

² Su biografía en *ibidem*, pp. 606-611.

³ *Ibidem*, p. 611, nota n° 31.

⁴ Mateo Sanz no consentía en las pretensiones de Miguel de Funes. En A.H.P.T., Prudencio Ruiz de Pereda, secretaría de 1640-1641, ff. 868-868 v., (Tarazona, 24-IX-1640).

⁵ A.H.P.T., Prudencio Ruiz de Pereda, 1656-1658, ff. 384 v.-385, (Tarazona, 19-XII-1656).

mentos lo califican de modo preferente de escultor⁶ e imaginero,⁷ no faltan las menciones que lo tildan de mazonero⁸ o entallador.⁹

A buen seguro, su formación debió iniciarse con no poco provecho en el seno del taller paterno. Muerto Juan Sanz, en febrero de 1592 Isabel Vicente firmó a Mateo con el escultor zaragozano Miguel de Zay, por entonces residente en Tarazona, para un período de cuatro años —doc. n.º 7—. Este hecho tendría consecuencias notables en su educación artística, pues le permitiría trasladarse con su maestro a la capital y entrar así en contacto con un ambiente artístico más diverso y de superior actualidad, al tiempo que tomaba parte en empeños tan importantes como la realización de la arquitectura del retablo mayor (1595-1600) del colegio de la Inmaculada Concepción de la Compañía de Jesús en Zaragoza.¹⁰

Cumplida esta etapa el artífice reaparece en Tarazona a finales de 1597,¹¹ desde donde pudo pasar a Calatayud para servir durante un corto periodo a Pedro Martínez *el Viejo* como oficial, aunque este extremo no lo determina con claridad la documentación. Lo que sí es seguro es que hacia 1600 se desplazó a la zona oriental de la actual provincia de Huesca para ejecutar varios trabajos en Barbastro y otras localidades de su entorno. Finalmente retornó a Tarazona, donde se certifica su presencia ya en el verano de 1603. Desde ese momento fijó su residencia en unas casas situadas en la calle de la Rúa, junto a la acequia de Selcos,¹² que aportaría su primera mujer en capitulaciones matrimoniales y que después de su muerte enajenó su

⁶ A.H.P.T., Juan Sánchez, 1590-1592, ff. 251 v.-252, (Tarazona, 19-X-1591); Alonso Gutiérrez de Viña, 1608-1609, ff. 130 v.-131 v., (Tarazona, 1-X-1609).

⁷ A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1610-1612, ff. 244 v.-245, (Tarazona, 16-XII-1612); Pedro Pérez de Álaba, 1613-1614, ff. 168 v.-169, (Tarazona, 10-VII-1614); Pedro Pérez de Álaba, 1615-1617, ff. 202-203, (Tarazona, 10-XI-1616).

⁸ A.H.P.T., Agustín Sangüesa, 1617-1629, ff. 1 v.-2, (Tarazona, 9-I-1620).

⁹ A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1607, ff. 187-188, (Tarazona, 15-XI-1607); Pedro Pérez de Álaba, 1610-1612, ff. 92-93, (Tarazona, 28-V-1612); Diego de Lorenzana, 1601-1621, s. f., (Tarazona, 14-XII-1612).

¹⁰ Sobre la identificación de esta máquina véase Jesús CRIADO MAINAR, 2007 (I), pp. 543-566, donde también se compilan los datos relativos a su erección.

¹¹ A.H.P.T., Martín de Falces, 1598, ff. 8-13 v., (Tarazona, 28-XII-1597).

¹² La vivienda estaba situada junto al acceso al molino del Cubo, tal y como refiere un documento en el que Juan Lorente Aguado, propietario de dicho molino, pide al escultor que repare el camino de acceso al mismo. En A.H.P.T., Miguel de Añón, secretaría de 1618-1619, s. f., (Tarazona, 26-IX-1618).

hija María Sanz.¹⁵ Tras la desaparición de su madre y sus hermanas debió recaer en Mateo otro inmueble, al pie de la Zuda, que había pertenecido a sus padres y que todavía en 1626 puso a censo.¹⁴ Como ocurre con varios de sus colegas turiasonenses, carecemos de testimonios sobre la composición de su taller. En todo caso, a pesar de que hubo de contar con ayudantes, parece evidente que su forma habitual de trabajo no precisaba de un número elevado de éstos.

Disponemos de noticias que permiten situar a nuestro escultor en contacto con la mayoría de los artífices activos en Tarazona a lo largo de la primera década del siglo XVII. No obstante, sus relaciones con Miguel Ginesta fueron particularmente estrechas¹⁵ y en 1603 ambos se asociaron para optar a la adjudicación de los retablos de Añavieja y Matalabreras —doc. n° 30—.

Una prueba de su prestigio profesional la proporcionan los requerimientos que atendió para peritar trabajos de otros colegas, tanto en la ciudad como lejos de ella. En Tarazona reconoció a finales de 1606, junto con Francisco Coco y Francisco Metelín, la imagen y peana procesionales realizados por Juan de Berganzo y Domingo de Mezquia para la cofradía de Santa Ana de Vera de Moncayo —doc. n° 41—. Meses antes el concejo de Cortes de Navarra había solicitado su concurso para visurar el retablo mayor de la parroquial de la villa, ejecutado por Coco,¹⁶ acompañándole en la labor su colega Domingo Pérez, a la sazón vecindado en la localidad soriana de Cigudosa y que actuó en representación de la otra parte —doc. n° 35—.

También se ocupó de dirimir desavenencias —en este caso, más económicas que artísticas— entre otros compañeros de oficio. Así, en noviembre de 1605 asumía, junto a Gabriel de Ortí y Pedro Pelaire Espino, el cometido de arbitrar las diferencias existentes entre el ensamblador Juan de Berganzo y el estellés Juan de Mezquia, padre

¹⁵ El nuevo propietario, Juan Eugenio Casanate, las revendió a Jacinto Sampedro por 2.400 sueldos. En A.H.P.T., Prudencio Ruiz de Pereda, 1656-1658, ff. 384 v.-385, (Tarazona, 19-XII-1656).

¹⁴ A.H.P.T., Diego Lorenzana, 1626, ff. 16-16 v., (Tarazona, 9-I-1626).

¹⁵ Mateo Sanz y Miguel Ginesta otorgaron diversos documentos juntos, en los que ambos suelen aparecer calificados de escultores. Así, en A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1608-1609, ff. 43-44, (Tarazona, 27-IV-1609).

¹⁶ A finales de 1606 Mateo Sanz figura como testigo en un acta notarial firmada por Francisco Coco y su mujer, María Madera. En A.H.P.T., Francisco Plañillo, 1606, ff. 577-579, (Tarazona, 4-XII-1606).

y heredero del difunto Domingo de Mezquia, un imaginero que aparece como socio de Berganzo en los primeros años de la década.¹⁷ Días después, los árbitros harían pública su sentencia.¹⁸

Mateo Sanz casó en primeras nupcias con Martina de Soria al poco de reinstalarse en Tarazona. Tras formalizarse los capítulos matrimoniales el 9 de noviembre de 1604,¹⁹ la pareja celebró sus esponsales unas semanas después.²⁰ Con Martina, que falleció sin hacer testamento —probablemente de sobreparto— a finales de junio de 1620,²¹ tuvo al menos seis hijos,²² de los que tan sólo sobrevivieron a la muerte de la madre Prudencio y María, todavía menores por entonces. Martín de Muro y Mateo Sanz, constituidos el 29 de junio de 1620 tutores legales de los pupilos por el justicia de la ciudad,

¹⁷ A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1605, ff. 755-756, (Tarazona, 18-XI-1605).

¹⁸ *Ibidem*, ff. 760-763 v., (Tarazona, 22-XI-1605).

¹⁹ Martina aportó unas casas en la calle de la Rúa de Tarazona, valoradas en 6.000 sueldos, una cama de ropa y diversas propiedades agrícolas. Por su parte, Mateo llevó una cama de ropa, dos arcas —una de pino y otra de nogal— y varios vestidos por un total de 2.000 sueldos, otros 2.000 sueldos en metálico, hasta 6.360 sueldos por diversos trabajos que se detallan y 1.000 sueldos más en «libros, y erramientas, y bancos y madera». En A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1604-1605, ff. 284 v.-288 v., (Tarazona, 9-XI-1604).

²⁰ «Anton [sic] Sahenz y Martina de Soria fueron desposados a 31 de noviembre de 1604 en presencia de mosen Soria y Joan de Santa Cruz. Ministro el licenciado Joan Martinez, vicario. Velaronse a 20 de henero de 1605». En A.P.S.A.T., Libro II de matrimonios (1600-1622), f. 272 v.

²¹ El fallecimiento de Martina se produjo a los pocos días de alumbrar a su último vástago, bautizado con el nombre de Mateo Ildefonso, que también debió morir. Su partida de defunción es de gran interés: «Martina de Soria, muger de Matheo Sanz, murio a 28 de junio de 1620. Recibio todos los sacramentos y fue enterrada en la claustra desta Iglesia. Teste yo, el infrascripto vicario, super cadaver de voluntad de la defuncta, que comunico y trato conmigo antes que muriese en que se hiziere por su anima su novena y cabo de año en la dicha Iglesia, como es usso y costumbre, y se le dixesse por su anima seis trentenarios de missas reçadas, y nombre por executores a mossen Joan de Soria, su hermano, y Matheo Sanz, su marido. Lo qual fue hecho a 28 de junio de 1620, siendo testigos mosen Miguel Marco y Domingo Casado. Y por la verdad lo firme, el licenciado Pedro Mores, vicario». En A.P.S.A.T., Libro II de defunciones (1600-1622), f. 348.

²² Antonio (bautizado el 15-VI-1606), Juan Antonio (25-IV-1610), Diego Prudencio (2-V-1612), María (14-VIII-1615), Antonia (22-I-1617) y Mateo Ildefonso (20-VI-1620). En A.P.S.A.T., Libro IV de bautismos (1600-1622), ff. 66, 96 v., 111 v., 134, 148 v. y 183 v.

suscribieron una concordia²³ tanto para garantizar la manutención de Prudencio²⁴ y María hasta que alcanzaran la mayoría de edad, como para instituir diversas mandas piadosas por el alma de la finada.

Apenas transcurridos unos meses de la muerte de Martina, Mateo contrajo nuevas nupcias, esta vez en Zaragoza, con María Miraso, que también era viuda. No hay duda sobre su identificación, pues el contrayente aparece calificado de escultor y habitante en la capital aragonesa. Nuestro artífice aportó todos sus bienes, que esta vez no fueron detallados, mientras que María llevó la mitad de todo lo que su madre, Catalina Calonge, que también era viuda, guardaba en su casa. Desafortunadamente, el documento no ofrece otras precisiones.²⁵

Diversas cartas públicas presentan a Sanz de Tudelilla en su círculo familiar más próximo, en especial junto a su madre y sus hermanas. Al poco de ingresar en el taller de Miguel de Zay, antes de abandonar Tarazona, acompañó a su progenitora en la venta de unas propiedades agrícolas.²⁶ A finales de 1597 también la respaldó con ocasión de la firma de las capitulaciones matrimoniales de Isabel Sanz de Tudelilla con Juan de Calderuela; mientras que Isabel Vicente ofreció a su hija 20 escudos con cargo a las sumas pendientes de pago de la peana que su marido había hecho para el busto de San Prudencio de la Seo,²⁷ el escultor se comprometió a entregarle otros

²³ A.H.P.T., Jaime Bueno, 1620-1621, s. f., (Tarazona, 29-VI-1620). Las partes ratificaron los términos del acuerdo al cabo de cuatro años; en A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1624, ff. 138-138 v., (Tarazona, 10-V-1624).

²⁴ Prudencio, estando enfermo, dictó testamento el 8-I-1630, dejando heredero universal a su padre, y a la muerte de éste, a su hermana María; en A.H.P.T., Francisco Lamata, 1630-1631, ff. 13-14 v., (Tarazona, 8-I-1630). Su fallecimiento se anotó en los *Quinque libri* de la catedral el 15-II-1630; en A.P.S.A.T., Libro III de difuntos (1623-1652), f. 315.

²⁵ Gloria de MIGUEL LOU, 2005, doc. n° 3-4070(4653).

²⁶ A.H.P.T., Juan Sánchez, 1590-1592, ff. 82-83, (Tarazona, 16-III-1592).

²⁷ Isabel Vicente no había conseguido cobrar la totalidad de la peana de San Prudencio que su difunto marido había hecho por encargo el obispo Pedro Cerebuna; la capitulación en Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 848-849, doc. 112. Tras el fallecimiento del prelado fue necesario entablar un pleito para recuperar las sumas pendientes de pago, como se refiere en A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1597, f. 188 v., (Tarazona, 20-III-1597); y Pedro Pérez de Álaba, 1599, ff. 138 v.-139, (Tarazona, 3-III-1599).

30 más en el plazo de seis meses.²⁸ En 1607 Isabel Sanz designaría albaceas de su testamento a su marido y a su hermano.²⁹

Unos años después se haría cargo de las costas de la curación de Margarita Mainar, que había resultado herida en un altercado con su hermana María Sanz de Tudelilla.³⁰ Cuando ésta otorgó testamento en 1633 no olvidó mencionar al escultor, a quien dejó la legítima.³¹ Otra de sus hermanas, Jerónima, le cedió todos sus bienes en 1631 a cambio de 1.000 sueldos.³²

También disponemos de algunas referencias relativas a la compra o venta de propiedades agrícolas. Así, consta que en 1608 compró una viña en Rueda, término de Tarazona, por 800 sueldos que al año siguiente vendió.³³

Como ya hemos dicho, durante sus años de formación en el taller de Miguel de Zay tendría ocasión de intervenir en empresas de tanto interés como el retablo mayor del colegio de los jesuitas en Zaragoza, cuya arquitectura y relieves —no así las imágenes— contrató Zay en 1595.³⁴ Es probable que a finales de esa misma década pasara un tiempo en el taller bilbilitano de Pedro Martínez *el Viejo*, antes de acudir en 1600 a Barbastro para participar en los trabajos del retablo mayor de la catedral [fig. n.º 11], que impulsó el obispo Carlos Muñoz Serrano, antiguo canónigo de Tarazona. Los documentos evidencian que allí actuó como un maestro independiente, poniendo su gubia al servicio tanto de Pedro Martínez como de Juan Miguel Orliens. Así, en septiembre de 1600 se obligó a hacer las imágenes de *San Lorenzo*, *San Vicente* y *Santa Catalina* para Martínez [fig. n.º 136], que ya había ultimado en 1601,³⁵ y que en este último año hizo ciertos

²⁸ A.H.P.T., Martín de Falces, 1598, ff. 8-13 v., (Tarazona, 28-XII-1597).

²⁹ A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1607, ff. 49 v.-51, (Tarazona, 24-III-1607).

³⁰ A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1607, ff. 165 v.-166 v., (Tarazona, 5-VII-1607).

³¹ A.H.P.T., Francisco Lamata, 1633, ff. 361-362 v., (Tarazona, 29-X-1633).

³² A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1631, (Tarazona, 23-I-1631).

³³ A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1608-1609, ff. 87-87 v., (Tarazona, 27-V-1608); Diego de San Martín, 1609, ff. 204-207 v. y 225-225 v., (Tarazona, 2 y 16-III-1609).

³⁴ Ángel SAN VICENTE, 1991, pp. 517-520, doc. n.º 425.

³⁵ Por valor de 1.140 sueldos. En Carmen MORTE GARCÍA, 2002 (I), p. 72, pp. 140-141, doc. n.º 19, y p. 143, doc. n.º 28.



136. Compartimento central del retablo mayor. Catedral de la Asunción de Barbastro.
Pedro Martínez el Viejo, Mateo Sanz de Tudelilla y Juan Miguel Orliens, 1600-1601.
Foto Antonio Ceruelo, Archivo I.P.C.E.

ángeles por cuenta de Orliens.³⁶ Una vez concluida la máquina asumió en compañía de su compañero Pedro de Ruesta³⁷ la ejecución de los retoques ordenados en agosto de 1601 en la visura por Miguel de Zay y Esteban Vicente Diago en la porción de la obra materializada por Pedro Martínez.³⁸

Dejando de lado estas empresas, la primera cita sobre su producción aparece en sus capitulaciones matrimoniales. Este texto detalla que para entonces tenía concluido un sagrario en Albalate de Cinca por el que se le adeudaban 200 escudos. También había hecho un retablo de Nuestra Señora del Rosario en La Almunia de Monzón

³⁶ *Ibidem*, p. 147, doc. n.º 38. Otras noticias informan de pagos a Mateo Sanz en la empresa barbastrense sin expresar conceptos específicos; en *ibidem*, p. 143, doc. n.º 30; p. 152, doc. n.º 47; y p. 153, doc. n.º 51.

³⁷ Tenemos constancia de la presencia años después en Tarazona de un Pedro de Ruesta, calificado de pintor y oriundo de Barbastro. En A.H.P.T., Pedro Pérez de Alaba, 1608-1609, ff. 64-64 v. y 66, (Tarazona, 1 y 10-IV-1608).

³⁸ Isabel ALAMAÑAC CORED, 1980, p. 163.

por el que se le debían 50 escudos de resta de pago y otro retablo en Monesma del que aún tenía que percibir 11 escudos. Finalmente, el escultor Pedro Martínez había quedado debiéndole otros 57 escudos «de tres figuras que por su cuenta yçe» en Calatayud. El hecho de que el documento indique que esas tres imágenes se hicieron en el taller bilbilitano de Martínez hace improbable que sean las tres que esculpió a su ruego para el retablo de Barbastro —*San Lorenzo, San Vicente y Santa Catalina*—, pues lo razonable es pensar que éstas se hicieran *in situ*; no hay que descartar, pues, que constituyan un trabajo anterior, lo que revelaría una estancia de Mateo en Calatayud como oficial de este prestigioso maestro al tiempo que ayudaría a entender la razón su presencia poco después en Barbastro. Las deudas enumeradas en este documento arrojaban un saldo a favor del contratante de 6.360 sueldos.

Todas estas piezas fueron materializadas con anterioridad a julio de 1603, fecha de la primera noticia de archivo que alude a su quehacer profesional en Tarazona. Nos referimos a la compañía rubricada con su colega Miguel Ginesta para aspirar a la contratación de los retablos mayores de Matalebreras [fig. n° 93] y Añavieja —doc. n° 30—, un pacto que no fructificó, pues el primer retablo quedó finalmente en manos de Francisco Coco³⁹ y el segundo no parece que prosperara, pues no se conserva y tampoco existen otras pistas sobre su hipotética ejecución.

En febrero de 1605 los jurados de San Prudencio, barrio de Tarazona muy próximo a San Martín del Moncayo, le encargaban una imagen procesional de Nuestra Señora del Rosario con la correspondiente peana para transportarla —doc. n° 32—; esta obra, por la que los de San Prudencio le satisfacerían 1.200 sueldos, no se conserva. A finales del mismo año Jaime de Aldovera requería sus servicios para concluir las labores de talla de la mazonería del retablo de Santa Margarita [fig. n° 86] de su capilla de la parroquia de la Magdalena de Tarazona y ejecutar todos sus relieves e imágenes de bulto —doc. n° 34—. Miguel Ginesta había corrido tiempo atrás con el ensamblaje de este mueble, conforme a los contenidos de una capitulación formalizada en 1598 —doc. n° 21—. Por fortuna esta obra se conserva y permite establecer las características del estilo de Mateo Sanz.

³⁹ Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 269-271, doc. n° 1.

En abril de 1606 los regidores de la cofradía de San Roque de Tarazona le solicitaron una imagen procesional de su patrono junto a la correspondiente peana —doc. n° 36—. El escultor debía concluir las para la festividad del Corpus Christi del mismo año, recibiendo a cambio 1.200 sueldos. No sabemos si cumplió los plazos convenidos, pero un año después, en mayo de 1607 el pintor Agustín Leonardo y el escultor Juan Bazcardo las reconocieron y dieron por buenas, no sin antes recomendar diversas rectificaciones de cierto calado que se incorporaron al final del acta de la visura —doc. n° 44—. Esta imagen de San Roque [fig. n° 13] todavía se conserva.

La siguiente noticia sobre la actividad profesional de Mateo Sanz data de 1610, año en que cobró 1.000 sueldos de los representantes de la cofradía de Santa María de Novillas de la localidad de Mallén, a cumplimiento de pago «de lo que dicha cofradria me debia por raçon de una cabeça y unos pilares que les he hecho para una peayna».⁴⁰ También esta talla ha llegado hasta nuestros días, instalada en el hueco central existente en la zona baja del retablo del siglo XVIII de idéntica advocación. Se trata de una pieza de escaso mérito artístico y muy alterada, con evidentes incorrecciones anatómicas en la cabeza del Niño Jesús, sostenido por María con su brazo derecho, tal vez fruto de una reforma posterior. La propia figura de la Virgen es una talla muy frontal que adolece de falta de expresividad.⁴¹

Será preciso esperar hasta 1615 para localizar la última obra conocida del escultor. En ese año Pedro Arnal, en nombre de la cofradía del Santísimo Sacramento de Mallén, ajustó los servicios de Mateo Sanz para el ensamblaje de lo que en principio parece ser un tabernáculo expositor destinado al retablo principal del templo parroquial de la localidad, expresándose que el maestro realizaría diez imágenes para el mismo —doc. n° 48—. El problema es que unos años antes, en

⁴⁰ La suma se le entregó en Tarazona, por manos de Domingo Pérez Calvillo, prior de la cofradía. En A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1610, ff. 250 v.-251, (Tarazona, 21-XI-1610).

⁴¹ José C. SANCHO BAS y Pedro L. HERNANDO SEBASTIÁN, 2002, pp. 61-65.

En 1614 los cofrades confiaron al ensamblador Simón Carlos Pujol la realización de un retablo en el que se incorporaría la escultura procesional de Mateo Sanz y cuyos tableros pintó en 1617 Pedro de Ainzón, todavía conservado —aunque desprovisto del ático—, si bien ahora lo preside una imagen de la Dolorosa. En *ibidem*, pp. 86-90 [retablo de la Virgen de los Dolores], y pp. 224-225, doc. n° 10, y pp. 226-227, doc. n° 12.

1592, Miguel de Zay ya había confeccionado un sagrario para el altar mayor, mencionado de manera expresa en la descripción del retablo titular que incorpora el registro de la visita pastoral cursada al edificio en el año 1604.⁴² El impreciso texto contractual apenas aporta pistas y tampoco ayuda demasiado el tenor del concierto que Mateo Sanz rubricó meses después con el pintor turiasonense Gil Ximénez Maza, que se comprometió a asumir las labores de policromía a cambio de 700 sueldos —doc. n° 49—. No se conserva este sagrario ni el retablo que lo alojaba, puesto que la capilla mayor experimentó una profunda reforma en el siglo XVIII, momento en el que se erigió tanto el actual retablo como la mayoría de los existentes en el templo.⁴³

Disponemos de pocas noticias posteriores al segundo matrimonio de Mateo Sanz. La primera, emitida todavía en Zaragoza, alude a la venta al tundidor zaragozano Martín de Latas de treinta figuras de madera, ocho sábanas, dos colchones, treinta libros y tres arcas de madera por un total de 800 sueldos.⁴⁴ Un texto difícil de interpretar pero que no parece corresponderse con un abandono del oficio, pues otros documentos de esos mismos años y posteriores parecen avalar justo lo contrario y siguen calificándolo de ensamblador,⁴⁵ entallador,⁴⁶ imaginero⁴⁷ y escultor.⁴⁸

⁴² *Ibidem*, p. 107 [visita pastoral de 1604], y pp. 219-220, doc. n° 6 [contrato con Miguel de Zay]. La cofradía del Santísimo Sacramento había encargado en 1604 una peana procesional de dos cuerpos a Juan Miguel Orliens y Antón Galcerán; en *ibidem*, pp. 222-224, doc. n° 9.

⁴³ *Ibidem*, pp. 105-115.

⁴⁴ Regesta publicada por Gloria DE MIGUEL LOU, 2005, doc. n° 3-4144(4728).

⁴⁵ A.H.P.T., Miguel de Añón, 1633, f. 2 v., (Tarazona, 27-XII-1632).

⁴⁶ Mateo Sanz de Tudelilla, entallador, nombra procuradores a pleitos a Francisco Lamata y Pedro Luis Cabeza de Vaca, notarios turiasonenses. En A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1624, f. 325, (Tarazona, 11-X-1624).

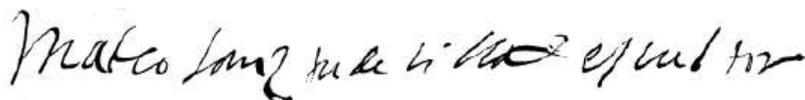
⁴⁷ Martina de Soria, mujer de Mateo Sanz de Tudelilla, imaginero, instituye procurador a pleitos a Francisco de Silos, maestro de capilla de la Seo de Zaragoza. En A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1618-1619, f. 110, (Tarazona, 15-VII-1619).

⁴⁸ Mateo Sanz de Tudelilla, escultor, y Martina de Soria, cónyuges, vecinos de Tarazona, delegan su representación a pleitos en Pedro Jerónimo Guindeo y Braulio Lacambra, notarios causídicos de Zaragoza. En *ibidem*, f. 92 v., (Tarazona, 30-VII-1618).

Mateo Sanz de Tudelilla, escultor de Tarazona, nombra procurador a Francisco Tejero, notario real. En A.H.P.T., Prudencio Ruiz de Pereda, 1632-1639, s. f., (Tarazona, 11-V-1637).

Mateo Sanz de Tudelilla, escultor, vecino de Tarazona, designa procuradores a Miguel de Añón, notario de caja, Agustín Sangüesa y Francisco Tejero, notarios

Si bien no hemos logrado exhumar otras referencias a nuevos proyectos artísticos figura, en cambio, como participante en varios concejos ciudadanos⁴⁹ y siguió acudiendo a las oficinas notariales para registrar diversos negocios,⁵⁰ amén de concurrir a ellas de modo esporádico como testigo.⁵¹



Mateo Sanz Ruiz de Tudelilla y Soria

reales, todos vecinos de Tarazona. En A.H.P.T., Prudencio Ruiz de Pereda, 1632-1639, s. f., (Tarazona, 8-VI-1638).

⁴⁹ A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, secretaría de 1627-1628, ff. 143-145, (Tarazona, 15-IX-1627); Alonso Gutiérrez de Viña, secretaría de 1636-1638, s. f., (Tarazona, 3-IX-1637).

⁵⁰ Mateo Sanz constituye procuradores a pleitos a Jaime Bueno y Pedro Luis de Tornamira, notarios. En A.H.P.T., Diego de San Martín, 1620-1621, s. f., (Tarazona, 11-I-1620).

Juan de Soria, presbítero, Mateo Sanz de Tudelilla y Martina de Soria, cónyuges, se definen de todas las cuentas mantenidas hasta el presente, conforme a los contenidos de una relación incorporada al documento. En *ibidem*, s. f., (Tarazona, 20-I-1620).

⁵¹ Otras menciones del artífice, del A.H.P.T., en Alonso Gutiérrez de Viña, 1605, ff. 126-126 v., (Tarazona, 12-VII-1605); Melchor Aranda, 1599-1608, s. f., (Tarazona, 8-I-1608); Miguel Lorente Ibáñez, 1605-1609, ff. 110-110 v., (Tarazona, 12-I-1608); Francisco Planillo, 1608-1609, ff. 93 y 141 v.-142 (Tarazona, 11-VI y 13-XI-1609); Francisco Lamata, 1611-1621, f. 526, (Tarazona, 22-III-1615); Antonio Sangüesa, 1617-1629, ff. 55 v.-56 v., (Tarazona, 30-XI-1619); Alonso Gutiérrez de Viña, 1630, ff. 56-56 v., (Tarazona, 12-III-1630); Alonso Gutiérrez de Viña, 1631, ff. 21-21 v., (Tarazona, 16-I-1631).

Miguel de Zay

(doc. 1582-1609)

La actividad acreditada de este artífice se reparte entre Zaragoza y Tarazona, con estancias esporádicas en Daroca, Barbastro, Tudela y Calatorao. No obstante, todavía nos faltan datos sobre los últimos años de su carrera profesional. La primera referencia, de junio de 1582, lo presenta en Sangüesa, calificado ya de mazonero y habitante en Zaragoza, designando procuradores para la venta de una viña en esa localidad navarra que lindaba con otra perteneciente a su hermano Juan de Zay.¹ Parece, pues, que procedía de este activo centro artístico que tantos contactos mantuvo con los talleres aragoneses en el siglo XVI. Las últimas noticias lo sitúan en Calatorao, donde vivió junto a su familia entre 1606 y 1609, si bien no hemos podido averiguar nada sobre las verdaderas motivaciones de este traslado.

Pero lo que realmente nos interesa ahora es que Miguel de Zay residió de forma estable en Tarazona al menos entre 1587 —más allá de que su primera comparecencia en la población sea de 1585— y 1592, lo que permite valorar su producción artística en el contexto de los talleres romanistas de la sede episcopal. Debió ser, en efecto, en el transcurso de 1592 cuando tomó la decisión de radicarse en la capital aragonesa y, de hecho, a partir de 1593 la documentación turiasonense no vuelve a registrar su presencia.

Las fuentes califican indistintamente a Miguel de Zay de escultor y mazonero, habiendo certeza de que se ocupó tanto de la talla de imágenes y relieves como de la preparación de arquitecturas para retablos. Su cualificación le permitía, pues, asumir todo tipo de compromisos de

¹ Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (I), p. 513, nota n° 43.

naturaleza escultórica. No obstante, resulta significativo que cuando el colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza decidió afrontar la erección del retablo mayor de su iglesia tan sólo le confiara la arquitectura y los relieves, reservando las imágenes de bulto redondo, ya en una segunda fase, a su reputado colega Juan Miguel Orliens.

Varios documentos del otoño de 1582² desvelan el paso de Miguel de Zay por el taller de Juan Rigalte.³ Por entonces el escultor zaragozano lo liberaba de las acciones legales que, al parecer, había emprendido contra él durante el tiempo que permaneció a su servicio y, acto seguido, el antiguo discípulo se obligaba en una comanda de 440 sueldos a favor de Rigalte, de los que le satisfizo 220 en el mes de noviembre.⁴

Uno de los oficiales que sirvió junto a Miguel de Zay fue el turiasonense Mateo Sanz de Tudelilla, que ingresó en su obrador en febrero de 1592 para un período de cuatro años —doc. n.º 7—. La firma se produjo a los pocos meses de la muerte de su padre, el escultor Juan Sanz de Tudelilla,⁵ con quien suponemos Mateo habría llevado a cabo su primer adiestramiento. Es un dato interesante para valorar la evolución de los talleres escultóricos de Tarazona a partir del año 1600. A la formalización de esta carta de aprendizaje asistió en calidad de testigo el pintor Francisco Metelín *el Joven*, cuñado de Zay. Hijo del dorador homónimo, Metelín se había formado en Zaragoza y tras independizarse hacia 1585 llegó a Tarazona, de donde era oriundo su padre, en 1588 para instalarse allí de forma casi definitiva.⁶ Más allá de las raíces turiasonenses del pintor, es importante advertir que el mazonero aparece documentado por vez primera en esta sede episcopal en 1585,⁷ con anterioridad a la llegada de Metelín.

² Previamente, Miguel de Zay otorgó una comanda por importe de 400 sueldos a favor del mazonero zaragozano Tomás Barba. En *ibidem*, p. 513, nota n.º 45.

³ La biografía de este escultor en Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 585-597.

⁴ Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (I), pp. 532-533, docs. núms. 2 y 3. La amortización de los 220 primeros sueldos en *ibidem*, p. 513, nota n.º 44.

⁵ Su última mención corresponde al 19-X-1591; en A.H.P.T., Juan Sánchez, 1590-1592, ff. 251 v.-252. Una biografía de Juan Sanz en Jesús CRIADO MAINAR, 1996, pp. 606-611.

⁶ La biografía de Francisco Metelín en Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), pp. 35-50.

⁷ Miguel de Cay, habitante en Tarazona, firma como testigo en un documento. En A.H.P.T., Diego de San Martín, 1583-1585, ff. 201-201 v., (Tarazona, 23-IX-1585).

El otro colaborador identificado hasta el momento de nuestro escultor es Marco Ballabreda, que ingresó a sus órdenes en 1599 para un periodo de cuatro años con una edad inferior a los quince.⁸

Miguel de Zay mantuvo relaciones estrechas con Juan Rigalte, a cuyo servicio permaneció durante un tiempo desconocido y que junto al pintor Rolan Moys le acompañó en sus capitulaciones matrimoniales con Isabel Metelín. Un texto de 1596 corrobora su pertenencia al gremio de los escultores, ya que por entonces, junto a Juan de Bescós, Juan Rigalte, Juan de Sobas, Francisco Villalpando y Juan Lacalle, nombró procurador a Pedro de Aramendía para solicitar a los jurados de la ciudad su mediación para lograr una componenda con los otros oficios de la cofradía gremial de la Transfiguración.⁹

En Tarazona colaboró con su cuñado Francisco Metelín, con quien hizo el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Vera de Moncayo [fig. n° 1], y también con Juan de Varáiz, en cuya compañía realizó un busto procesional de *San Sebastián* para la parroquial de Ainzón. Su prestigio creció con los años y en el verano de 1601 Juan Miguel Orliens y Pedro Martínez *el Viejo* lo designaron veedor de su intervención en el retablo mayor de la catedral de Barbastro [fig. n° 11], cometido que compartió con Esteban Vicente Diago, un artífice prácticamente desconocido vecindado en Graus que representó al obispo Carlos Muñoz Serrano, promotor de la obra, y que también fue aceptado por Pedro de Aramendía, autor de la arquitectura.¹⁰

En 1584 Miguel de Zay casó con Isabel Metelín, hermana, como queda dicho, de Francisco Metelín *el Joven*. El escultor, que aportó todos sus bienes, fue respaldado en el acto por Juan Rigalte y Rolan Moys. Isabel asistió en compañía de su madre, Isabel de Vergara, y su hermana Ana Metelín, que le cedieron 2.000 sueldos, la mitad de ellos en una cama de ropa y vestidos.¹¹ De esta unión nacerían una niña y un niño durante su estancia en Tarazona, bautizados respectivamente

⁸ A.H.P.Z., Pablo Villanueva, 1599, f. 1.465-1466 v., (Zaragoza, 16-XI-1599).

⁹ Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (I), pp. 536-537, doc. n° 6.

¹⁰ Isabel ALAMAÑAC CORED, 1980, pp. 161-162; Carmen MORTE GARCÍA, 2002 (I), pp. 143-144, docs. núms. 31-34, y pp. 145-147, docs. núms. 36 y 37.

¹¹ Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), p. 36, y p. 52, nota n° 55.

con los nombre de Buena y Miguel,¹² y otra niña en Zaragoza, que recibió el nombre de Jerónima Miguela.¹³ Tras el fallecimiento de Isabel Metelín en fecha que desconocemos, su viudo contrajo nuevas nupcias con Úrsula Bueno y fruto de dicha unión fueron, al menos, otros dos niños más, nacidos en Calatorao, Miguel y Esperanza, bautizados respectivamente en 1606 y 1609.¹⁴

A la luz de los datos exhumados nuestro escultor inició su andadura profesional en Zaragoza, en el verano de 1586, cuando se comprometió a hacer un sagrario para la iglesia de Torrecilla de Valmadrid. El tabernáculo imitaría el que su colega y antiguo maestro Juan Rigalte había obrado en la «parroquieta» de San Miguel de la Seo de Zaragoza.¹⁵ La capilla mayor de esta iglesia está presidida en la actualidad por un retablo de hacia 1690-1700, dedicado a San Antonio de Padua, que no incluye restos procedentes del sagrario de Zay.¹⁶

Como ya hemos dicho, la presencia de Miguel de Zay en Tarazona está acreditada por vez primera en septiembre de 1585, pero en realidad no vuelve a aparecer en la documentación de la ciudad hasta finales de 1587 para constituir procuradores a Francisco Metelín y Tomás de Salinas, tejedor de damascos, ambos habitantes en la capital aragonesa, a demandar cualesquiera sumas que se le adeudaran.¹⁷ Un año después Zay contrataba en la ciudad del Queiles, en su propio nombre y en el de su cuñado, el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Vera de Moncayo [fig. n° 1]. Se trata de su primera obra documentada que ha llegado hasta nosotros, en la que nuestro

¹² Buena recibió las aguas bautismales el 15-I-1590, actuando como padrinos Francisco Metelín e Isabel de Vergara, madre del pintor; por su parte, Miguel sería cristianado el 11-III-1591. En A.P.S.A.T., Libro II de bautismos (1575-1599), ff. 149 y 162 v.

¹³ A.P.S.G.Z., Libro I de bautismos (1563-1599), f. 107, (Zaragoza, 18-II-1595).

¹⁴ A.P.S.B.C., *Quinque libri*, vol. II (1599-1647), f. 19 [Miguel, 20-VIII-1606] y f. 22 v. [Esperanza, 7-IX-1609].

¹⁵ Ángel SAN VICENTE, 1991, p. 406, doc. n° 322.

Una reflexión sobre los primeros sagrarios aragoneses realizados en el contexto de la Contrarreforma en Jesús CRIADO MAINAR, 2005, pp. 302-304.

¹⁶ M^a Isabel ÁLVARO ZAMORA y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1991, p. 439.

¹⁷ A.H.P.T., Francisco Planillo, 1586-1587, ff. 174-174 v., (Tarazona, 10-XI-1587).

escultor hizo la imagen titular —de carácter procesional—, un grupo desaparecido de la Anunciación y la arquitectura del mueble.¹⁸

Miguel de Zay permaneció en Tarazona al menos hasta finales de 1589, aunque su única mención exhumada corresponde a su comparecencia en calidad de testigo a la legitimación de un acta notarial.¹⁹ No volvemos a tener noticias suyas hasta abril de 1591, cuando en compañía del pintor Juan de Varáiz cobre 1.100 sueldos a cuenta de la entrega de un busto de *San Sebastián* a la parroquial de Ainzón²⁰ —doc. n° 6—. Se trata del único escrito turiasonense que atribuye a Zay la condición de vecino de la localidad.

En febrero de 1592 nuestro escultor seguía en Tarazona, pues allí aceptó el ingreso en su obrador de Mateo Sanz de Tudelilla —doc. n° 7—. Sin embargo, para abril se había desplazado ya a Zaragoza, donde ajustó la realización de una imagen de *San José* más una peana para sacarla en procesión, destinadas a Sariñena, en la comarca oscense de Los Monegros. El contrato refiere que la escultura sería acomodada en un retablo preexistente, siendo confiadas las labores de pincel de todas estas piezas un día después a Miguel de Abejar.²¹

De nuevo a orillas del Queiles, el 2 de octubre de ese mismo año Miguel de Zay, vecino de Zaragoza y estante en Tarazona, nombró procuradores a Francisco Metelín y Juan de Vergara, ambos vecinos de la última ciudad y ausentes, para concertar con los cofrades de San Ginés, «extramuros de la dicha ciudad de Tarazona... la hechura de la cabeça, peana y caxa que he de hazer del dicho señor Sanct Gines». ²² No hemos localizado la oportuna capitulación, ni tampoco parece haberse conservado esta pieza, destinada a una ermita ya desaparecida y emplazada en la huerta turiasonense, de la que en la actualidad tan sólo perdura el topónimo.

Dos días después, el 8 de octubre de 1592, contrataba en Mallén la ejecución de un tabernáculo expositor para el altar mayor de la

¹⁸ Javier CAÑADA SAURAS, 1981, p. 296, doc. n° 166; Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), p. 45, pp. 81-97, y pp. 127-129, doc. n° 3.

¹⁹ Se le identifica como escultor y habitante en Tarazona. En A.H.P.T., Pedro Pérez, 1589, ff. 364-369, (Tarazona, 1-XII-1589).

²⁰ A.H.P.T., Juan Sánchez, 1590-1592, ff. 122 v.-123, (Tarazona, 7-IV-1591).

²¹ Ángel SAN VICENTE, 1991, p. 474, doc. n° 393 [imagen y peana], y pp. 474-475, doc. n° 394 [pintura y policromía].

²² A.H.P.T., Francisco Planillo, 1590-1592, s. f., (Tarazona, 6-X-1592).

iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles «de la misma echura y tamaño que es el de Jesus de Çaragoça»;²³ a imagen, pues, del existente en el demolido convento de franciscanos observantes de Nuestra Señora de Jesús, cuyo retablo mayor y trasagrario se estaban renovando justo por esos mismos años con el respaldo de Francisco de Herbás, camarero del templo metropolitano de la Seo.²⁴

En junio 1595 Miguel de Zay asumió uno de los proyectos más importantes de su carrera. Por entonces Diego Morales, rector del colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza, le encomendó la materialización de la mazonería y relieves del retablo mayor de su iglesia.²⁵ El texto que suscribieron para tal fin describe una máquina de buenas dimensiones —12,5 m. de alto y 7,5 de ancho— articulada en sota-banco, banco, piso noble y ático. Alude a dos trazas, una «nueva» y otra «vieja», ésta quizás la que había servido para contratar el mueble por vez primera en 1570 con Jerónimo de Mora.²⁶ Quedaba bajo responsabilidad de Zay tanto el ensamblaje y talla de la arquitectura como la ejecución de los relieves del retablo. Las imágenes de bulto, excluidas de forma expresa, serían confiadas en 1598 a Juan Miguel Orlens junto con el sagrario.²⁷ Los pagos a Zay se suceden hasta 1597, año en que su participación debió darse por finiquitada.²⁸

²³ José C. SANCHO BAS y Pedro L. HERNANDO SEBASTIÁN, 2002, pp. 219-220, doc. n.º 6.

²⁴ Como refiere fray Diego MURILLO, 1616, tratado 2.º, cap. 36, p. 305.

²⁵ Ángel SAN VICENTE, 1991, pp. 517-520, doc. n.º 425.

²⁶ *Ibidem*, pp. 188-191, doc. n.º 156.

²⁷ Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1980, pp. 22-25, doc. n.º 1.

²⁸ El retablo se ajustó en 10.600 sueldos de los que el maestro debió recibir 2.000 al formalizar el acuerdo o poco después, ya que el 27-I-1596 ingresó 1.533 sueldos 4 dineros a cumplimiento del primer tercio; en A.H.P.Z., Miguel Díaz de Altarriba, 1596, ff. 50-50 v. El 6-III-1597 cobró 4.200 sueldos en los que se incluía la totalidad del segundo tercio y 726 sueldos 8 dineros a cuenta del último plazo; en A.H.P.Z., Miguel Díaz de Altarriba, 1597, f. 133 v.-134. Dos días después, el 8-III-1597, otorgó albarán por 1.533 sueldos 4 dineros; en A.H.P.Z., Juan Martín Sánchez del Castellar, 1597, ff. 310-310 v. El 30-V-1597 percibía 677 sueldos más (A.H.P.Z., Miguel Díaz de Altarriba, 1597, ff. 319-320 v.) y el 8-X-1597 otros 1.040 sueldos «en pago de todo quanto e hecho en el retablo de la iglesia de la dicha Compañía asta el presente dia de oy ultra y a mas de los contenido en la capitulaçion» (*ibidem*, ff. 602-602 v.). Estos pagos totalizan 12.517 sueldos, lo que supone que las demasías sumaron 1.917 sueldos.

Se da cuenta de estos pagos en Jesús CRIADO MAINAR, 2007 (I), pp. 551-552, nota n.º 26.

Tal y como veremos, tras ser desmontado en 1725 para dejar su plaza al actual, obra del hermano lego jesuita Pablo Diego Ibáñez,²⁹ el gran retablo erigido por Zay y Orliens para la iglesia jesuítica de la capital aragonesa — que para entonces ya había sufrido algunos cambios importantes — fue trasladado a Tarazona para presidir la capilla mayor de la iglesia del colegio de San Vicente mártir [fig. n° 53] de este mismo instituto religioso, transformada en el siglo XIX en capilla del Hogar Provincial Doz — en la actualidad, residencia de personas mayores «Hogar Doz» —, donde todavía puede admirarse.

Al encargo del gran mueble del colegio de la Inmaculada Concepción en junio de 1595 se sumaría días después el de otro de menores proporciones y advocación desconocida para una de las capillas de esa misma iglesia que el maestro terminó de cobrar en diciembre.³⁰ Domingo Martínez se hizo cargo de su policromía menos de un año después, en febrero de 1596.³¹

En este año de 1595 el taller de Miguel de Zay desarrolló una gran actividad. En octubre, los escultores Pedro de Aramendía y Miguel de Añizcar fueron nombrados por nuestro artífice y los obreros de la parroquia de San Pablo de Zaragoza para reconocer las imágenes de alabastro de los Santos Pedro y Juan evangelista [figs. núms. 137 y 138] que había hecho para la recién concluida portada de esa iglesia zaragozana.³² No conocemos el veredicto de los veedores, pero por fortuna las esculturas se conservan, si bien fuera de su emplazamiento original, en las dependencias del templo.

En torno a 1598 debió desplazarse a Daroca para preparar la traza y las condiciones con las que se edificaría la monumental portada pétrea del recién reconstruido templo colegial de los Corporales. Sus libros de fábrica expresan que en mayo de dicho año se abonaron

²⁹ Arturo ANSÓN NAVARRO y Belén BOLOQUI LARRAYA, 1991, pp. 275-279.

³⁰ Ángel SAN VICENTE, 1991, pp. 520-521, doc. n° 426. A la firma del contrato recibió cinco maderos de pino, unas columnas con sus traspilastras y 400 sueldos.

Tras su finalización los jesuitas le dieron 800 sueldos a cumplimiento de los 1.200 acordados. En A.H.P.Z., Juan Martín Sánchez del Castellar, 1595, f. 1.446, (Zaragoza, 6-XII-1595).

³¹ Ángel SAN VICENTE, 1991, pp. 523-524, doc. n° 430.

³² Las imágenes fueron atribuidas en su día a Juan de Anchieta por José CAMÓN AZNAR, 1990, p. 76. Su correcta asignación de autoría, incluida la edición de los correspondientes documentos, corresponde a Miguel AZPILICUETA OLAGUE, 1988, p. 590, doc. n° 10.



137 y 138. San Pedro y San Juan evangelista. Parroquia de San Pablo de Zaragoza.

1.140 sueldos a «los maestros de las traças de la portada de la iglesia» [fig. n° 139], mientras que la primera capitulación redactada para regir su contratación, en buena lógica también de 1598, señala «que el ofizial questa obra tomare a su cargo la haya de hazer conforme a la traza que esta tomada y admitida de Miguel de Cay».³³ No obstante, cuando en 1602 fue ajustada su realización con Domingo Pontones se expresó que el maestro introduciría algunos cambios en el diseño.³⁴ Aún en 1603 se rubricó un nuevo acuerdo, esta vez con participación

³³ José Luis PANO GRACIA, 1987, p. 96; Francisco MARTÍNEZ GARCÍA, José Luis CORRAL LAFUENTE y Juan José BORQUE RAMÓN, 1987, p. 50; José Luis PANO GRACIA, 2000, p. 261, y pp. 271-273, doc. n° 1.

El Dr. Pano fecha la primera capitulación hacia 1600, pero lo más lógico es que se redactara dos años antes, a la vez que la traza.

³⁴ José Luis PANO GRACIA, 2000, p. 261, y pp. 273-276, doc. n° 2.



139. Portada. Colegiata de los Sagrados Corporales de Daroca.

de los canteros Hernando Larroza, Domingo Pontones y Pedro de Aguilera.³⁵

La materialización de la obra fue, pese a todo, muy lenta y la finalización de sus elementos escultóricos se prolongó incluso más allá del siglo XVII. No obstante, su arquitectura debía estar lista en lo fundamental para 1612, cuando se requirió al bilbilitano Pedro de Jáuregui para esculpir algunas imágenes, señaladamente el grupo con la Virgen Asunta [fig. n° 102] y los ángeles tenantes que la flanquean.³⁶

En 1599, de nuevo en Zaragoza, Miguel de Zay se comprometió a hacer una imagen de Nuestra Señora del Rosario y su correspondiente peana para Pastriz, uno de los barrios rurales de la capital aragonesa, por encargo de Carlos Gan.³⁷

Las noticias sobre el artista disminuyen de manera drástica en los primeros años del siglo XVII. Así, en agosto de 1601 estaba en Barbastro para efectuar la visura del nuevo retablo mayor de la catedral altoaragonesa.³⁸ Y de 1602 data el encargo de un grupo procesional de Santa Ana con la Virgen y el Niño junto a la preceptiva peana para la parroquia de Villanueva de Gállego³⁹ —doc. n° 29—.

Al parecer, en 1604 había trasladado su domicilio a Tudela y en el verano de dicho año ganó la subasta del retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Matalebreras. Sin embargo, una vez cerrado el proceso el turiasonense Francisco Coco hizo una baja y consiguió hacerse con la empresa.⁴⁰ Dos años después, en agosto de 1606 los regentes de la parroquia de Matalebreras delegaban en Coco para que reclamara a Zay la restitución de la «media traza» del retablo que aún obraba en su poder.⁴¹

³⁵ *Ibidem*, pp. 276-278, doc. n° 3.

³⁶ Jesús CRIADO MAINAR, 2013 (I), pp. 132-136, y pp. 361-362, doc. n° 6.

³⁷ Ángel SAN VICENTE, 1991, p. 587, doc. n° 475.

³⁸ Carmen MORTE GARCÍA, 2002 (I), pp. 75-77, y pp. 145-147, docs. núms. 36 y 37.

³⁹ Debo el conocimiento de esta capitulación a la generosidad de Manuel Gómez de Valenzuela.

⁴⁰ La documentación parroquial se refiere a él como «el escultor de Tudela». En Agustín RUBIO SEMPER, 2010-2011, pp. 251 y 253, nota n° 3.

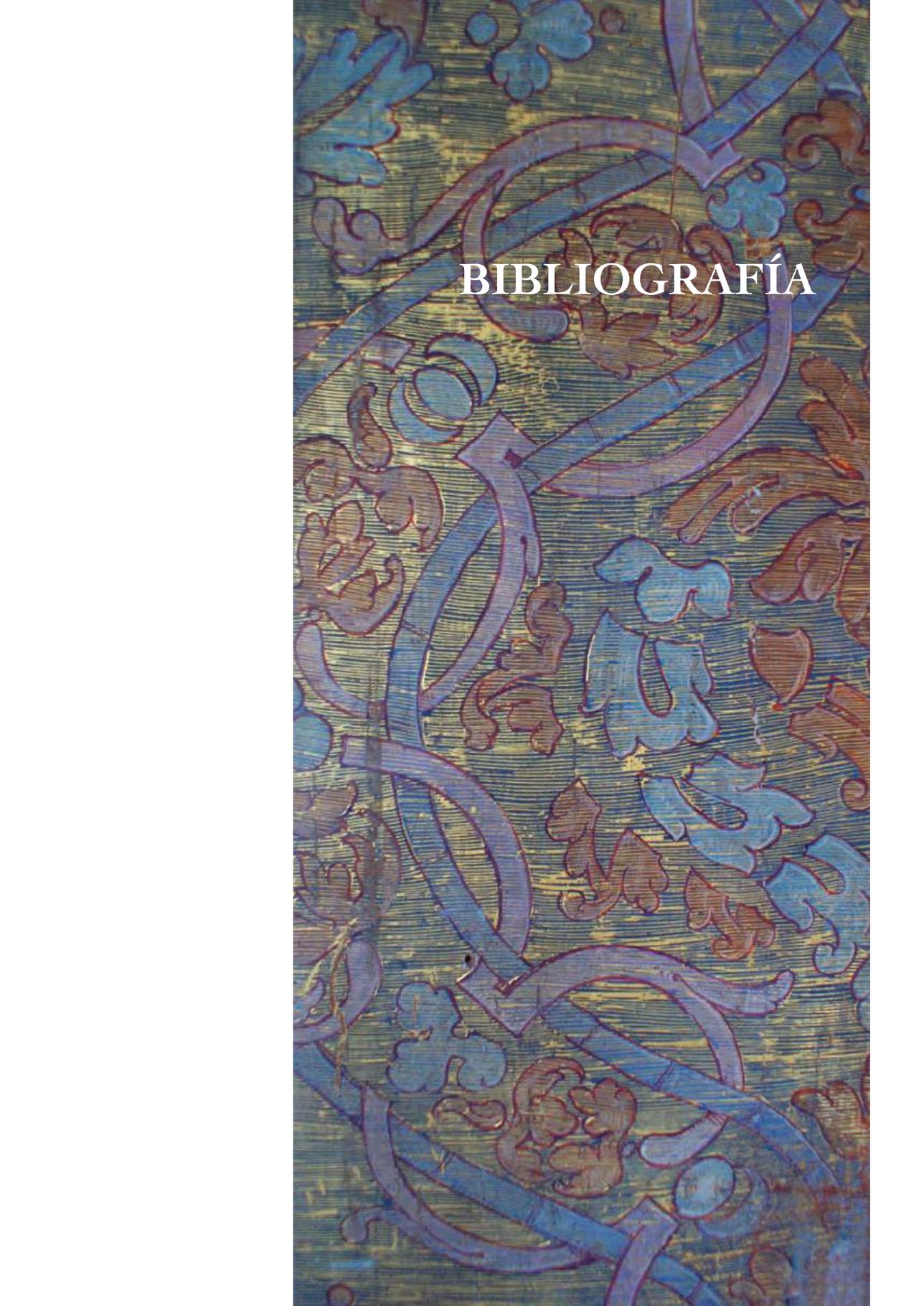
⁴¹ Esta vez la carta de procuración que emitió en concejo a favor de Coco identifica con su nombre a Miguel de Zay, al que sigue calificando de escultor y vecino de Tudela. En *ibidem*, pp. 282-284, doc. n° 10.

Desconocemos las razones de su presencia en Calatorao entre 1606 y 1609, que se corresponden con sus últimas referencias localizadas. Allí coincidió con el escultor Pedro la Letra o de Letra, un artista sobre el que nada sabemos y cuyo mozo apadrinó a Miguel, el hijo de nuestro artífice, en su bautizo —el 20 de agosto de 1606— para más tarde fallecer en este mismo lugar en 1609.⁴² Resulta lógico pensar que la residencia de Miguel de Zay y Pedro de Letra en Calatorao se justifique por algún compromiso de cierta importancia que no hemos logrado establecer, pues lo cierto es que para entonces el nuevo retablo mayor (1593-1594) del templo parroquial —ahora desmantelado y parcialmente conservado— ya había sido concluido.⁴³ Aunque la iglesia fue rehecha en buena medida entre 1597 y 1610,⁴⁴ lo que exigió desarmar la nueva máquina y volver a ensamblarla una vez ultimados los trabajos, tal labor no justifica, en absoluto, una estancia tan larga y un contexto de obras como el descrito no parece tampoco el más propicio para promover el encargo de otros retablos o imágenes.

⁴² En los libros parroquiales se registra, en efecto, la muerte de Pedro de Letra el 19-IV-1606. En A.P.S.B.C., *Quinque libri*, vol. II (1599-1647), ff. 31-31 v.

⁴³ A cargo de Pedro Martínez *el Viejo*. En Jesús CRIADO MAINAR, Isidro VILLA SÁNCHEZ y Rebeca CARRETERO CALVO, 2019, pp. 97-134.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 100-103.



BIBLIOGRAFÍA

- Francisco ABBAD RÍOS, 1957, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto «Diego Velázquez» del C.S.I.C., 2 vols.
- Manuel ABIZANDA BROTO, 1932, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, Zaragoza, Tipografía «La Editorial», vol. III.
- Alberto AGUILERA HERNÁNDEZ, 2014, «El obispo dominico fray Juan López de Caparrosa y su capilla *de los Mártires* en la colegiata de Santa María de Borja (Zaragoza) a comienzos del siglo XVII», *Archivo Dominicano*, XXXV, pp. 111-160.
- , 2015, «La capilla del Santo Cristo de la colegiata de Santa María de Borja (Zaragoza): aportaciones documentales para su historia y exorno artístico (1538-1633)», *Aragonia Sacra*, XXIII, pp. 7-30.
- , 2020, «Obras del mazonero y ensamblador Martín de Arroqui para el convento de los capuchinos de Borja (Zaragoza)», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LXIII, pp. 41-56.
- M^a Isabel AINAGA ANDRÉS, 1989, «La repoblación de los antiguos lugares de moriscos. Tórtoles (Zaragoza), 1610-1770», *Tvriaso*, VIII, pp. 83-105.
- M^a Teresa AINAGA ANDRÉS e Isabel AINAGA ANDRÉS, 1994, «La fundación del Colegio de San Vicente mártir de la Compañía de Jesús en Tarazona», en Jesús Criado Mainar y Lucio Lalinde Poyo (comis.), *Cuatro Siglos. IV Centenario de la fundación del Seminario Conciliar de San Gaudioso*, Tarazona, Diputación de Zaragoza, Obispado de Tarazona y Ayuntamiento de Tarazona, pp. 99-138.
- , 1995, «La expulsión de los moriscos y la repoblación de Grisel y Samanogos (Zaragoza)», *Tvriaso*, XII, pp. 157-193.
- M^a Teresa AINAGA ANDRÉS y Rebeca CARRETERO CALVO, 2009, «San Atilano, patrón de Tarazona. Historia de una devoción», en Rebeca Carretero Calvo y Jesús Criado Mainar (comis.), *Milenio. San Atilano y Tarazona. 1009-2009. Exposición*, Tarazona, Fundación Tarazona Monumental, pp. 72-109.
- M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, Rebeca CARRETERO CALVO y Jesús CRIADO MAINAR, 2005, *De convento a parroquia. La iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona*, Tarazona, Parroquia de San Francisco de Asís.
- , 2009, «Jalones de una devoción. San Atilano en las fuentes documentales turiasonenses», en Rebeca Carretero Calvo y Jesús Criado Mainar

- (comis.), *Milenio. San Atilano y Tarazona. 1009-2009. Exposición*, Tarazona, Fundación Tarazona Monumental, pp. 134-171.
- M^a Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, 1996, «Los bustos relicarios de San Gaudioso y San Prudencio de la catedral de Tarazona (Zaragoza)», *Tvriaso*, XIII, pp. 111-136.
- , 1997, *La iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Tarazona. Estudio histórico-artístico*, Tarazona, Asociación de Vecinos El Cinto.
- Isabel ALAMAÑAC CORED, 1980, «El obispo don Carlos Muñoz Serrano y el arte en la catedral de Barbastro», *Argensola*, 89, pp. 149-209.
- Adita ALLO MANERO y Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, 1985, «Vida y milagros de San Bernardo en el retablo de la parroquial de Abanto, procedente del monasterio de Piedra (Zaragoza)», *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés. Sección I. El arte barroco en Aragón*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, pp. 229-248.
- M^a Isabel ÁLVARO ZAMORA y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1981, «El mecenazgo de la iglesia parroquial de Calcena», *Actas del II Coloquio de Arte Aragonés*, en *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, pp. 9-33.
- , «Los barrios rurales», en Fatás Cabeza, G. (dir.), *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, [2^a edición].
- Arturo ANSÓN NAVARRO, 2007, *El entorno del convento del Carmen de Zaragoza. Una introducción histórica y artística. Siglos XIII al XX*, Zaragoza, Elazar Ediciones.
- Arturo ANSÓN NAVARRO y Belén BOLOQUI LARRAYA, 1991, «Zaragoza barroca», en Fatás Cabeza, G. (dir.), *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza [2^a edición].
- Ernesto ARCE OLIVA, 1987, «Una obra desconocida del escultor Juan Miguel Orliens: el retablo mayor de la iglesia parroquial de Blancas (Teruel)», *Artigrama*, 4, pp. 123-136.
- , 1988-1989, «Obras del escultor Juan Miguel Orliens en San Martín del Río (Teruel)», *Seminario de Arte Aragonés*, XLII-XLIII, pp. 67-114.
- , 1993 (I), «Anchieta, Juan de», en M^a Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis (dirs.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», pp. 165-167.
- , 1993 (II), «Orliens, Juan Miguel», en M^a Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza Museo e Instituto «Camón Aznar», pp. 261-265.
- Luis ARCINIEGA GARCÍA, 2001, *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2 vols.
- Ricardo del ARCO, 1915, «El arte en Huesca durante el siglo XVI. Artistas y documentos inéditos», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII, 1, pp. 10-21.

- Gregorio de ARGAIZ, 1675, *Teatro monastico de la Santa Iglesia, ciudad y obispado de Tarazona*, vol. VII de *La Soledad laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España*, Madrid, Antonio de Zafra.
- Manuel ARIAS MARTÍNEZ y Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, 2001, «El retablo mayor. Escultura y policromía», en Manuel Arias (coord.), *El retablo mayor de la catedral de Astorga. Historia y restauración*, Salamanca, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, pp. 11-162.
- Ana ARMILLAS y Sergio CASTILLO (coords.), 2004, *En torno a la catedral de Jaca. Planos y trazas arquitectónicas*, Zaragoza, Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón.
- José ARRANZ ARRANZ, 1986, *La escultura romanista en la Diócesis de Osma-Soria*, Pamplona, Caja Rural Provincial de Soria.
- M^a Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, 1988, *Escultura*, vol. II de *Renacimiento en Guipúzcoa*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, [2^a edición; 1^a edición, 1969].
- Begoña ARRÚE UGARTE (dir.), 1990, *Partido Judicial de Tarazona*, vol. I del *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- Miguel AZPILICUETA OLAGUE, 1988, «Dos esculturas en la iglesia de San Pablo Apóstol de Zaragoza erróneamente atribuidas al escultor Juan de Anchieta, obra del imaginero zaragozano Miguel de Cay», *Príncipe de Viana*, 185, pp. 571-590.
- Federico BALAGUER SÁNCHEZ, 1994, «Traza para un retablo de Nuestra Señora del Rosario», en Carmen Morte García (comis.), *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, pp. 232-233.
- Federico BALGUER y M^a José PALLARÉS, 1993, «Retablos de Juan de Palamines (1506) y de Juan Miguel Orliens (1598) en Santo Domingo de Huesca», *Argensola*, 107, pp. 175-188.
- Vicente BARDAVÍU PONZ, 1914, *Historia de la antiquísima villa de Albalate del Arzobispo*, Zaragoza, Tipografía P. Carra.
- José Ángel BARRIO LOZA, 1981, *La escultura romanista en La Rioja*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- Á. BARRÓN GARCÍA, 2008, «Martín de la Haya, tracista y arquitecto», *BSAA Arte*, LXXIV, pp. 113-126.
- , «Espacios funerarios renacentistas en la catedral calceatense», en Eduardo Azofra (ed.), *La Catedral Calceatense. Desde el Renacimiento hasta el presente*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Ayuntamiento de Santo Domingo de la Calzada e Instituto de Estudio Riojanos, pp. 149-200.
- , s. v. «García de Arredondo», en *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, accesible en red en: <http://dbe.rah.es/biografias/71031/garcia-de-arredondo> [consulta del 20-V-2020].

- Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA y Jesús CRIADO MAINAR, 2015, «Bustos-relicario napolitanos de 1608 en la Colegiata de Borja», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LVIII, pp. 73-113.
- Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA y Julio J. POLO SÁNCHEZ, 2006, «Los tabernáculos para retablos en el romanismo burgalés. García de Arredondo», *La conservación de retablos: catalogación, restauración y difusión. Actas de los VII Encuentros de Primavera en El Puerto*, El Puerto de Santa María, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, pp. 243-278.
- África BERMEJO BARASOAIN, 1984, «Juan Jiménez de Alsasua, autor del retablo de la iglesia parroquial de Santa María de Mélida», *Príncipe de Viana*, XLV, 173, pp. 485-496.
- Ilaria BIANCHI, 2008, *La política delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e comitente*, Bolonia, Editrice Compositori.
- Tomás BIURRUN SOTIL, 1935, *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, Gráficas Bescansa.
- Pedro BLANCO TRÍAS, 1949, *El Real Monasterio de Santa María de Veruela. 1146-1946*, Palma de Mallorca, Imprenta «Mossén Alcover».
- Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, 1980, *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- , 1987, «La Catedral de Tarazona», *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, C.A.Z.A.R., pp. 117-152.
- , 1991, «Crucifixión», en Domingo J. Buesa Conde y Pablo J. Rico Lacasa, (comis.), *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza y Ayuntamiento de Zaragoza, p. 540.
- , 1993, «Juan Miguel Orliens. Santa Emerenciana», en M^a Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis (comis.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto «Camón Aznar», pp. 358-359.
- , 1994, «Juan Miguel Orliens. Santa Catalina de Alejandría», en Carmen Morte García (comis.), *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, pp. 250-251.
- Jesús-Rodrigo BOSQUED FAJARDO, 1986, *La cartuja de Aula Dei de Zaragoza. (Ventanas en el cielo...)*, Zaragoza, Caja Inmaculada.
- Juan Carlos BRASAS y José Ramón NIETO, 1977, «Felipe de Espinabete: nuevas obras», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIII, pp. 479-484.
- Ana I. BRUÑÉN IBÁÑEZ, et alii, 1987, *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675). Estudio documental*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

- Ana I. BRUÑÉN IBÁÑEZ, y Jesús CRIADO MAINAR, 2001, «La capilla de Santiago del obispo Diego de Monreal en la parroquia de San Pablo de Zaragoza. 1601-1607», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXIII, pp. 35-74.
- Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, 1978, «Datos de escultores de los siglos XVI y XVII», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIV, pp. 307-320.
- , 1993, *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*, Madrid, Sílex.
- , 1994, *La octava maravilla del mundo (Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*, Madrid, Alpuerto.
- , 2015, «Dibujos de arquitectura y ornamentación: vínculos entre España e Italia en la época de Felipe II», en Sabina de Cavi (ed.), *Dibujo y ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas. Entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, Córdoba, Diputación de Córdoba y De Luca Editori d'Arte, pp. 112-121.
- Agustín BUSTAMANTE y Fernando MARÍAS FRANCO, 1985, «B 51. Vignola, Iacome de. *Regla de las cinco ordenes de Architectvra...*», en Elena de Santiago Páez (comis.), *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 210-211.
- , 1991, «Retablo mayor del convento de las Descalzas Reales de Madrid», en Elena de Santiago Páez (ed.), *Catálogo de los dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional, siglos XVI-XVII*, Madrid, Biblioteca Nacional, pp. 5-6.
- Lino CABEZAS GELABERT, 2008, *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar*, Madrid, Cátedra.
- Elena CALATAYUD FERNÁNDEZ, 1991, *Arquitectura religiosa en la Rioja Baja: Calahorra y su entorno (1500-1650). Los artífices*, Logroño, Ayuntamiento de Calahorra, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de La Rioja, Consejería de Cultura del Gobierno de La Rioja, Ibercaja e Instituto de Estudios Riojanos, 2 vols.
- Luis Miguel CALAVIA DEL RÍO, 1995, «Conservar para mostrar. Patrimonio artístico mueble recuperado en las iglesias de Tierga y Trasobares (Zaragoza)», *Tvriaso*, XII, pp. 311-322.
- José Ignacio CALVO RUATA, 1991, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza.
- José CAMÓN AZNAR, 1990, *El escultor Juan de Anchieta*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, [2ª edición; 1ª edición, 1943].
- Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2007, «Los sistemas constructivos y las técnicas ornamentales de retablos renacentistas de madera policromada en Aragón. La figura de Juan Catalán», *El retablo mayor de la parroquia de la Asunción de la Virgen de Almodévar. Restauración 2006*, Instituto del Patri-

- monio Histórico Español, Gobierno de Aragón y Caja Inmaculada, pp. 75-135 y 173-178.
- , 2012, *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental.
- Javier CAÑADA SAURAS, 1981, «Nuevos documentos del monasterio de Veruela en el Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, VII-VIII, pp. 269-329.
- Rebeca CARRETERO CALVO, 2003, *El convento de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses.
- , 2005-2007, «Los pintores turiasonenses fray Agustín y Francisco Leonardo de Argensola», *Tvriaso*, XVIII, pp. 151-196.
- , 2006, «El Monasterio de Veruela en los siglos XVII y XVIII», en José I. Calvo Ruata y Jesús Criado Mainar (comis.), *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, pp. 256-283.
- , 2010-2011, «La introducción del clasicismo en la arquitectura de Tarazona y su comarca», *Tvriaso*, XX, pp. 219-247.
- , 2011, «El gremio de albañiles y carpinteros de Tarazona durante la Edad Moderna», *Artigrama*, 26, pp. 603-623.
- , 2012, *Arte y arquitectura conventual en Tarazona en los siglos XVII y XVIII*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental.
- , 2013 (I), «Aproximación a la biografía de fray Diego de Yepes», en Rebeca Carretero Calvo (coord.), *La Contrarreforma en la Diócesis de Tarazona. Estudios en torno al obispo fray Diego de Yepes*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, pp. 11-25.
- , 2013 (II), «El legado artístico de fray Diego de Yepes: entre la emulación cortesana y la piedad religiosa», en Rebeca Carretero Calvo (coord.), *La Contrarreforma en la Diócesis de Tarazona. Estudios en torno al obispo fray Diego de Yepes*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, pp. 103-163.
- , 2013 (III), «El escultor Juan Adán y su entorno familiar», *Goya y su contexto*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», pp. 411-428.
- Rebeca CARRETERO CALVO y Nerea OTERMIN BERMÚDEZ, 2012-2013, «El busto procesional de Santa María Magdalena de Tarazona y su restauración», *Tvriaso*, XXI, pp. 301-321.
- José R. CASTRO, 1944, *Cuadernos de Arte Navarro A) Pintura*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana.
- , 1949, *Cuadernos de Arte Navarro B) Escultura*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana.

- Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, 1800, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 6 vols.
- Gregorio COLÁS LATORRE (coord.), 2009, *400 años de la expulsión de los moriscos en Aragón. 1610-2010*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.
- José Luis CORTÉS PERRUCA, 2019, «Los bienes dispersos del monasterio de Piedra: problemáticas de identificación y estudio», en Herbert González Zyma y Diego Prieto López (eds.), *Monasterio de Piedra, un legado de 800 años. Historia, arte, naturaleza y jardín*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», pp. 401-421.
- Jesús CRIADO MAINAR, 1985, «La construcción en el dominio verolense durante el segundo tercio del siglo XVI. 1. Documentos», *Tvriaso*, VI, pp. 251-283.
- , 1992, «El retablo mayor del monasterio de Veruela. Noticias sobre su erección y desaparición», *Tvriaso*, X, 2, pp. 507-545.
- , 1993, «La escultura funeraria del Renacimiento en Aragón», en M^a Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis, (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto «Camón Aznar», pp. 81-93.
- , 1996, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución «Fernando el Católico».
- , 1999, «La introducción de las formas miguelangelescas en la escultura aragonesa», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXVIII-LXXIX, Zaragoza, 1999, pp. 301-346.
- , 2001 (I), «Nuevas noticias sobre la producción aragonesa del platero José Velázquez de Medrano. 1594-1608», *Artígrama*, 16, pp. 351-385.
- , 2001 (II), «Las artes plásticas en la Comarca del Aranda en época del Renacimiento», en Javier Hernández, Julián Millán y Agustín Serra (coords.), *Comarca del Aranda*, Zaragoza, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales del Gobierno de Aragón, pp. 177-198.
- , 2004, «La capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza (1569-1579), mausoleo del mercader Gabriel Zaporta», *La capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Restauración 2004*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, pp. 11-119.
- , 2005, «El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII. Claves metodológicas para una primera aproximación al problema», en Eliseo Serrano, Antonio Luis Cortés y José Luis Betrán (coords.), *Discurso religioso y Contrarreforma*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», pp. 273-327.

- , 2005-2007, «Juan de Varáiz y la pintura en Tarazona en el último cuarto del siglo XVI», *Tvriaso*, XVIII, pp. 43-99.
- , 2006 (I), *Francisco Metelín y el retablo mayor de Grisel*, Grisel, Ayuntamiento de Grisel y Centro de Estudios Turiasonenses.
- , 2006 (II), «La sillería coral del monasterio de Veruela», en José I. Calvo Ruata y Jesús Criado Mainar (comis.), *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, pp. 240-255.
- , 2006 (III), «V. La sillería del coro», en José I. Calvo Ruata y Jesús Criado Mainar (comis.), *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, pp. 401-439, cat. núms. 98-152.
- , 2006 (IV), «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Noticias sobre su realización. 1605-1614», *Artígrama*, 21, pp. 417-451.
- , 2007 (I), «El antiguo retablo mayor del Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza: una obra identificada», *Artígrama*, 22, pp. 543-566.
- , 2007 (II), «Nuevas noticias documentales sobre el antiguo retablo mayor de la Catedral de Pamplona», *Promoción y mecenazgo del Arte en Navarra*, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 2, pp. 145-160.
- , 2008 (I), «Juan Miguel Orliens en el taller de Juan Rigalte y los inicios de la escultura romanista en Aragón», *Artígrama*, 23, pp. 499-537.
- , 2008 (II), «Relaciones entre la Ribera de Navarra y Aragón durante la época del Renacimiento», M^a Concepción García Gainza y Ricardo Fernández Gracia (coords.), *Presencia en influencias exteriores en el arte navarro*, en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, pp. 213-254.
- , 2008 (III), *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca Comunidad de Calatayud.
- , 2011, «El retablo mayor de la colegiata de Santa María y la consolidación de la escultura romanista bilbilitana», *VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, t. I, pp. 13-45.
- , 2013 (I), *La escultura romanista en la Comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia. 1589-1659*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca Comunidad de Calatayud.
- , 2013 (II), «El Renacimiento en la Catedral», *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, pp. 155-193.
- , 2013 (III), «Cristóbal de Vera, pintor del ilustrísimo señor obispo de Tarazona, y el retablo de Santa Ana de la iglesia de San Francisco de Tarazona», en Rebeca Carretero Calvo (coord.), *La Contrarreforma en la Diócesis de Tarazona. Estudios en torno al obispo fray Diego de Yepes*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, pp. 185-205.

- , 2016, «Trento y la nueva hagiografía. Expresiones artísticas del culto a los santos de las iglesias locales en el arcedianado de Calatayud durante la Edad Moderna», *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, vol. II, pp. 549-572.
- , 2016-2017, «Dos ejemplos de patrimonio artístico emigrado del Renacimiento turiasonense», *Tvriaso*, XXIII, pp. 87-104.
- , en prensa, «Clemente Serrano, canónigo de la Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Labor diocesana y de patronazgo artístico», en Eliseo Serrano Martín (coord.), *Elites políticas y religiosas, devociones y santos (ss. XVI-XVIII)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, 2015, *El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses.
- Jesús CRIADO MAINAR y Rebeca CARRETERO CALVO, 2005-2007, «El pintor Agustín Leonardo el Viejo», *Tvriaso*, XVIII, pp. 101-150.
- , 2008, *Las tablas de Juan de Lumbier en el Museo de la Colegiata de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos.
- , 2012, «Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles. Añón de Moncayo», en José I. Calvo Ruata (coord.), *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, pp. 242-249.
- , 2020-2021, en prensa, «Culto y altares en la iglesia del monasterio de Veruela entre la Edad Media y el Renacimiento», Eduardo Carrero Santamaría (coord.), *Seminari Internacional «Aragonia Cisterciensis». La cultura arquitectónica i musical als monesteris de Cister*, en *Tvriaso*, XXV.
- Jesús CRIADO MAINAR, Isidro VILLA SÁNCHEZ y Rebeca CARRETERO CALVO, 2019, «El retablo mayor romanista de la parroquia de San Bartolomé de Calatorao, 1593-1594 y el escultor Pedro Martínez el Viejo», *Cuarta Provincia*, 2, pp. 97-134.
- Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI, 1990, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana.
- , 2011, «La eclosión de las artes figurativas en la Llanada oriental (1564-1623). Lope de Larrea y los preceptos del Romanismo. Diego de Cegama y la pinceladura», en *Agurain 1256-2006. Congreso 750 aniversario de la fundación de la Villa de Salvatierra*, Vitoria, Ayuntamiento de Salvatierra-Aguraingo Udala, pp. 253-326.
- Aintzane ERKIZIA MARTIKORENA, 2017, *El sagrario romanista en la Diócesis de Vitoria (h. 1573-1631)*, Tesis de Doctorado defendida en la Universidad del País Vasco.
- José C. ESCRIBANO SÁNCHEZ, 1982, «Documentos del retablo de Santo Domingo de la colegial de Borja. Domingo del Camino. 1612», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, IX-X, pp. 83-94.

- Diego de ESPÉS, 2019, *Historia Ecclesiastica de la ciudad de Çaragoça. Desde la venida de Jesuchrišto, Señor y Redemptor nuetro, hasta el año de 1575*, edición a cargo de Asunción Blasco Martínez y Pilar Pueyo Colomina, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- María ESQUÍROZ MATILLA, 1987, «Notas documentales del taller de los Orliens en Huesca», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1987, pp. 207-232.
- Dom Luis ESTEBAN, 1991, «Estudio introductorio», *Vita et miracula divi Bernardi Clarevalensis abbatis*, edición facsímil conmemorativa del IX Centenario de la Orden del Císter, Valencia, Roig Impresores, pp. 9-41.
- Fray Roque Alberto FACI, 1739, *Aragon Reyno de Christo y dote de Maria SS.ª fundado sobre la columna immobil de Nuestra Señora en su ciudad de Zaragoza...*, Zaragoza, Joseph Fort.
- M^a del Rosario FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1994, «La sillería del coro alto del monasterio de San Benito el Real, de Valladolid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LX, pp. 499-510.
- Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 1981, «Aportaciones a la obra de Rolan Mois en Fitero», *Actas del II Coloquio de Arte Aragonés*, en *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV, pp. 59-68.
- , 1997, *El monasterio de Fitero. Arte y arquitectura*, monográfico de *Panorama*, 24, Pamplona, Institución Príncipe de Viana.
- , 2002, *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra.
- , 2007 (I), «Traza para los retablos colaterales», en Ricardo Fernández Gracia (comis.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, pp. 248-249.
- , 2007 (II), «Traza para el retablo de la Virgen de la Barda», en Ricardo Fernández Gracia (comis.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, pp. 254-255.
- , 2007 (III), «Retablo del Cristo de la Guía», en Ricardo Fernández Gracia (comis.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, pp. 238-239.
- , 2007 (IV), «Diseño de la sillería del coro», en Ricardo Fernández Gracia (comis.), *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, pp. 252-253.
- Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, 2001, «Fuentes documentales. Los contratos y otros documentos», *El retablo mayor de la Catedral de Tudela. Historia y conservación*, Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 47-78.
- M^a Celia FONTANA CALVO, 2014, «El antiguo retablo de Nuestra Señora del Rosario, hoy en Plasencia del Monte: del diseño en papel a la obra esculpida», *Argensola*, 124, pp. 117-131.

- Carmen FRACCHIA, 1997-1998, «La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X, pp. 133-151.
- Felipe GARCÍA DUEÑAS, 1997, «Don Blasco de Les. El gran mecenas de Canfranc en el siglo XVI. Historia de un olvido», *Aragonia Sacra*, XII, pp. 97-114.
- M^a Concepción GARCÍA GAINZA (coord.), 1980, *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, Universidad de Navarra y Arzobispado de Pamplona.
- , 1984, «El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la catedral de Pamplona», *Scripta Teologica. De la iglesia y de Navarra. Estudios en honor del profesor Goñi Gaztambiñe*, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 579-598.
- (coord.), 1985, *Catálogo Monumental de Navarra. III. Merindad de Olite*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, Universidad de Navarra y Arzobispado de Pamplona.
- , 1986, *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, [2^a edición; 1^a edición, 1969].
- , 1994, «Manierismo», en *La catedral de Pamplona*, Gobierno de Navarra y Caja de Ahorros de Navarra, vol. II, pp. 22-33 y notas en p. 163.
- , 1999, «Sobre el pintor Juan de Lumbier», *Homenaje al profesor Juan Miguel Serrera*, en *Laboratorio de Arte*, 12, pp. 103-114.
- , 2005, «Escultura», en Ricardo Fernández Gracia (coord.), *Arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Departamento de Cultura y Turismo e Institución Príncipe de Viana del Gobierno de Navarra, pp. 187-267.
- , 2008, *Juan de Anchieta, escultor del Renacimiento*, Madrid, Fundación Arte Hispánico y Gobierno de Navarra.
- Ana GARCÍA SANZ, 2010, «El monasterio de las Descalzas Reales: arte y espiritualidad en el Madrid de los Austrias», *Pinturas murales de la escalera principal. Monasterio de las Descalzas Reales*, Madrid, Fundación BBVA, pp. 11-38.
- Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, 2009, «Gótico. Mudéjar. Renacimiento. Arte e intrahistoria en torno al claustro de la catedral de Tarazona», en M^a Carmen Lacarra Ducay (coord.), *Arte de épocas inciertas: de la Edad Media a la Edad Contemporánea*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», pp. 103-194.
- Manuel GÓMEZ DE VALENZUELA, 1998, *Documentos sobre artes y oficios en la diócesis de Jaca (1444-1629)*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.
- , 2013, «Las bóvedas de la nave central y el retablo mayor de la catedral de Jaca. Estudio documental», en M^a Isabel Álvaro Zamora, Concepción Lomba Serrano y José Luis Pano Gracia (coords.), *Estudios de*

- Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», pp. 373-383.
- José M^a GONZÁLEZ DE ZÁRATE, 1986, «Aportaciones del coro alto de San Benito de Valladolid a la iconografía de San Benito», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LII, pp. 357-365.
- M^a Teresa GOYONECHE VENTURA, 1988, «La obra de Juan de Anchieta en la iglesia parroquial de Santa María de Cáseda (Navarra)», *Príncipe de Viana*, XLIX, 185, pp. 535-562.
- Manuel GRACIA RIVAS, 2006, *Las reliquias conservadas en la Colegiata de Santa María de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos.
- Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN y José Carlos SANCHO BAS, 1998, *Fuendejalón. Patrimonio artístico religioso*, Borja, Centro de Estudios Borjanos.
- , 2004, «Del arte medieval al Neoclasicismo en el Campo de Borja», en Isidro Aguilera Aragón y M^a Fernanda Blasco Sancho (coords.), *Comarca del Campo de Borja*, Zaragoza, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales del Gobierno de Aragón, pp. 179-200.
- Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN, José Carlos SANCHO BAS y Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, 1997-1998, «Nuevos datos sobre la sillería del coro del monasterio de Veruela y Juan de Oñate», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XXXVII-XL, pp. 23-34.
- Javier HERRERO GÓMEZ, s. v., «Gabriel de Pinedo», en *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, accesible en red en: <http://dbe.rah.es/biografias/41748/gabriel-de-pinedo> [consulta del 20-VI-2020].
- Olga HYCKA ESPINOSA, 2018, *Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza. Evolución histórica del templo colegial*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- Alberto C. IBÁÑEZ PÉREZ, 1990, «El escultor García de Arredondo en Burgos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LVI, pp. 479-498.
- R. Steven JANKE, 1982, «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta: una nueva atribución», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXVI, pp. 17-21.
- , 1987, «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la Seo de Tarazona, una hipótesis confirmada: documentación del retablo mayor, 1437-1441», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX, pp. 9-18.
- José M^a JIMENO JURÍO, 1974, *Villa de Cortes*, colección Temas de Cultura Popular, Pamplona, Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular de la Diputación Foral de Navarra.
- Vicente de LA FUENTE, 1865, *La Santa Iglesia de Tarazona en sus estados antiguo y moderno*, t. XLIX de la *España Sagrada*, Madrid, Imp. de José Rodríguez.
- Juan Bautista LABAÑA, 2006, *Itinerario del Reino de Aragón*, Zaragoza, Prames e Institución «Fernando el Católico».

- M^a del Carmen LACARRA DUCAY, 1978, «El retablo mayor de la iglesia parroquial de San Gil de Zaragoza. 1628-1631», *Seminario de Arte Aragonés*, XXV-XXVI, pp. 57-64 más un desplegable con la traza del retablo.
- Manuel de LECUONA, 1945, «El autor de los retablos mayores de Pamplona y Calahorra», *Príncipe de Viana*, XVIII, pp. 29-35.
- , 1946, «El escultor Juan Bazcardo y sus obras en la catedral de Calahorra», *Príncipe de Viana*, XXII, pp. 27-41.
- Carmen LEÓN PACHECO, 2006, *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales. De 1628 a 1630*, en Ana Isabel Bruñén Ibáñez, Luis Julve Larraz y Esperanza Velasco de la Peña, (coords.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1615 a 1696*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, vol. VI.
- Manuel LOMAS CORTÉS, 2008, *La expulsión de los moriscos del Reino de Argón. Política y administración de una deportación (1609-1611)*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares.
- Concepción LOMBA SERRANO, 1986, «La sillería del coro del monasterio de Veruela», *Boletín del Museo de Zaragoza*, 5, pp. 319-354.
- Cristina LÓPEZ PEÑA, 2006, *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1622 a 1624*, en Ana I. Bruñén Ibáñez, Luis Julve Larraz y Esperanza Velasco de la Peña (coords.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1615 a 1696*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», vol. IV.
- Juan Carlos LOZANO LÓPEZ, 2001, «Noticias artísticas de una fuente poco conocida: la *Historia del Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza* del P. Juan Arbizu (S.I.)», *Artigrama*, 16, pp. 403-420.
- Pedro de MADRAZO, 1886, *Navarra y Logroño*, vol. III de *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Barcelona, Tipografía Daniel Cortezo.
- Giovanni MARIACHER, 1997, *La Scultura del Cinquecento*, en *Storia dell'Arte in Italia*, Turín, U.T.E.T.
- Fernando MARÍAS FRANCO, 1994, «La renovación arquitectónica en el Alto Aragón», en Carmen Morte García (comis.), *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, pp. 67-75.
- , 2011, «Vignola e la Spagna: disegni, incisioni, letture e traduzioni», en Anna Maria Affanni y Paolo Portoghesi (eds.), *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, Roma, Gangemi Editore, pp. 255-275.
- Fernando MARÍAS y Agustín BUSTAMANTE, 1985, «B 49. Barozzi da Vignola, Giacomo. *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura...*», en Elena de Santiago Páez (comis.), *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 208-209.

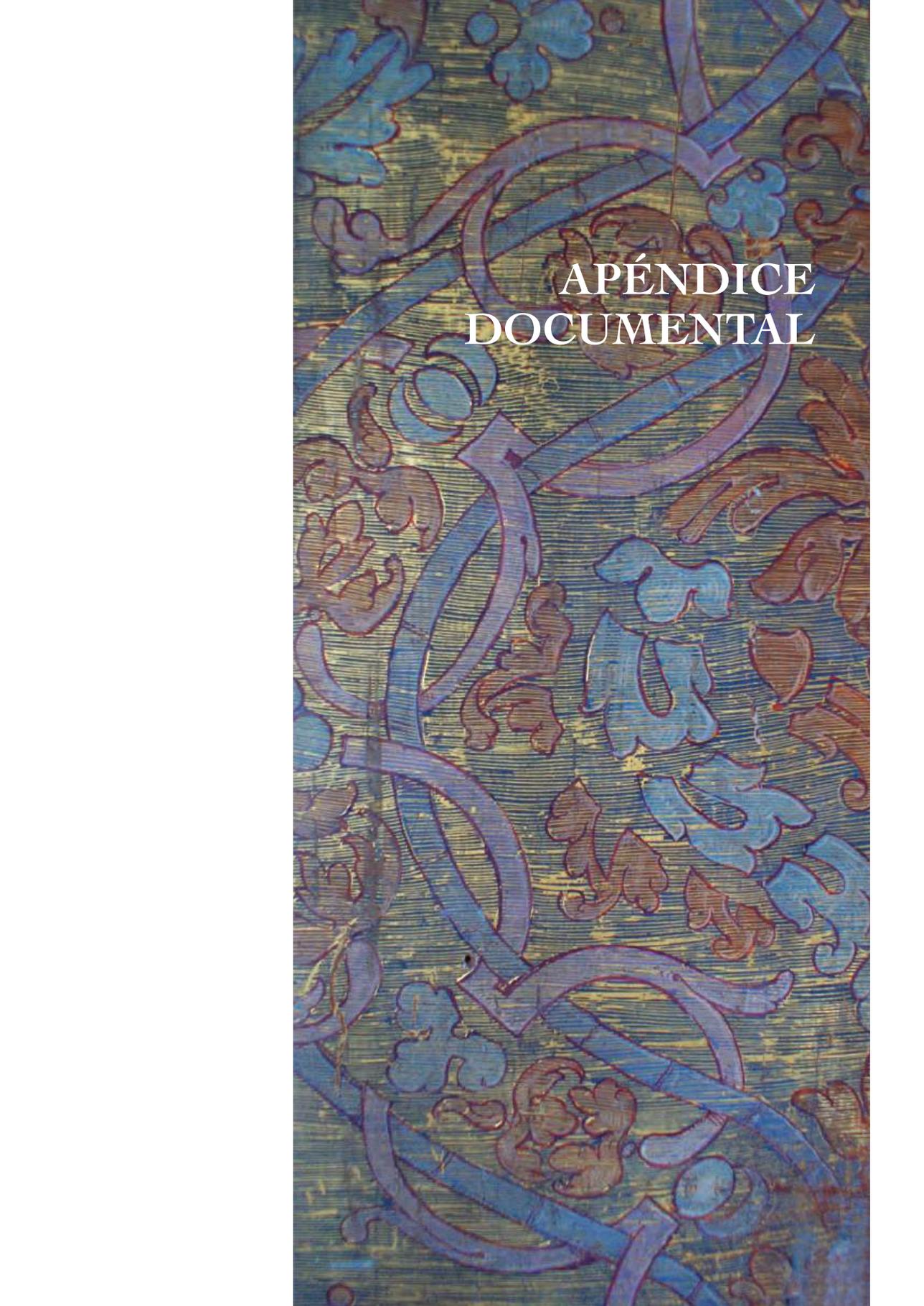
- MARQUÉS DEL SALTILLO, 1948, *Artistas y artífices sorianos de los siglos XVI y XVII (1509-1699)*, Madrid, Imprenta y Editorial Maestre.
- Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, 1969, «Precisiones sobre Gaspar Becerra», *Homenaje a D. Manuel Gómez Moreno*, en *Archivo Español de Arte*, XLII, 168, pp. 327-356.
- , 1987, «Estructura y tipología del retablo mayor del monasterio de El Escorial», *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, Departamento de Arte «Diego Velázquez» del C.S.I.C., pp. 203-220.
- Jusepe MARTÍNEZ, 2006, *Discursos practicables del Nobilísimo arte de la Pintura*, edición y notas a cargo de M^a Elena Manrique Ara, Madrid, Cátedra.
- José María MARTÍNEZ FRÍAS, 1983, «Gabriel de Pinedo, escultor y tracista», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIX, pp. 331-343.
- Francisco MARTÍNEZ GARCÍA, José Luis CORRAL LAFUENTE y Juan José BORQUE RAMÓN, 1987, *Guía de Daroca*, Zaragoza, Centro de Estudios Darocenses.
- Armando MATEO PÉREZ, 2001, «38. Laguardia. Retablo mayor de Santa María. Andre Mariaren erretaula nagusia», en Pedro Luis Echeverría Goñi (coord. y dir.), *Erretaulak-Retablos. II. Katalogazioa-Catálogo*, Vitoria, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, pp. 712-718.
- Naike MENDOZA MAEZTU, 2015, «Nuevas aportaciones documentales sobre la obra de Pedro de Aramendía: el retablo mayor de Santa Ana de Brea de Aragón (Zaragoza)», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 113, pp. 107-152.
- Gloria de MIGUEL LOU, 2005, *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales. De 1619 a 1621*, en Ana I. Bruñén Ibáñez, Luis Julve Larraz y Esperanza Velasco de la Peña (eds.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1615 a 1696*, vol. III, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», vol. III.
- M^a Luisa MIÑANA RODRIGO, 1993, «El funcionamiento de los talleres de escultura», en M^a Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto «Camón Aznar», pp. 29-39.
- Carmen MORTE GARCÍA, 1982, «El retablo mayor de la iglesia parroquial de La Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud el Viejo», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXV, pp. 169-196.
- , 2002 (I), «Estudio histórico-artístico», *El retablo mayor de la catedral de Barbastro. Restauración 2002*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Gobierno de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo de la Catedral de Barbastro, pp. 13-97 y 133-162.
- , 2002 (II), «Juan de Anchieta y la capilla de la Trinidad de la catedral de Jaca», *La capilla de la Trinidad de la catedral de Jaca. Restauración 2002*,

- Zaragoza, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Obis-
pado de Jaca, pp. 11-71.
- , 2004, «El monumento funerario del obispo Pedro Bagger», *Capilla de San Miguel arcángel y monumento funerario del obispo Pedro Bagger. Catedral de Jaca, Huesca*, Madrid, Departamento de Actividades Culturales del B.B.V.A., pp. 39-44.
- , 2010, «Juan de Anchieta. Cristo Crucificado, ca. 1570-1575», en Carmen Morte García (comis.), *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Generalitat Valenciana, pp. 244-246.
- , 2015, «El retablo del obispo Jaime Jimeno (1587) y el escultor Domingo Fernández de Yarza», *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José M^a Martínez Frías*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 425-434.
- Fray Diego MURILLO, 1616, *Fundacion Milagrosa de la Capilla Angelica y Apostolica de la Madre de Dios del Pilar y Excellencias de la Imperial Ciudad de Çaragoça*, Barcelona, Sebastian Matevad.
- Serafín OLCOZ YANGUAS, 2007, *El tesoro del patrimonio histórico de Fitero*, Fitero, Ayuntamiento de Fitero.
- M^a Isabel OLIVÁN JARQUE, 1986, «El retablo mayor de la catedral de Jaca (1598-1604)», *Aragonia Sacra*, I, pp. 7-27.
- , 1993 «Anónimo. Traza de retrato, h. 1598», en M^a Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto «Camón Aznar», pp. 300-303.
- Cornelia von der OSTEN SACKEN, 1984, *El Escorial. Estudio iconológico*, Bilbao, Xarait [ed. original alemana, 1979].
- Miguel Ángel PALLARÉS JIMÉNEZ y Belén LASHERAS ADOT, 2009, «Sobre el órgano de Cascante (Navarra), obra de Guillaume de Lupe», *Nassarre. Revista de Musicología*, 25, pp. 73-88.
- José Luis PANO GRACIA, 1987, «Sobre la fábrica y capitulación de la iglesia colegial de Daroca (Zaragoza)», *Artigrama*, 4, pp. 91-113.
- , 2000, «La portada meridional de la Colegiata de Daroca: estudio artístico y documental», *Artigrama*, 15, pp. 259-291.
- Jesús M^a PARRADO DEL OLMO, 2002, *Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea. Arte como empresa comercial*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- José Enrique PASAMAR LÁZARO, 2004-2005, «Noticias inéditas del siglo XVI del desaparecido convento de San Francisco, de Jaca», *Aragonia Sacra*, XVIII, pp. 41-51.
- Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN y José Carlos SANCHO BAS, 1997-1998, «La capitulación para la construcción

- de la sillería del coro del monasterio de Veruela», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XXXVII-XL, pp. 13-34.
- Teófilo PÉREZ URTUBIA, 1953, *La catedral de Tarazona. (Guía histórico-artística)*, Tarazona, Imprenta Félix Meléndez.
- , 1956, *Tarazona. (Guía histórico-artística)*, Zaragoza, Heraldo de Aragón.
- Galia PIK WAJS, 2003-2004, «El retablo gótico de la Seo de Tarazona: una hipótesis sobre dos piezas conservadas en Grisel y Tórtoles (Zaragoza)», *Tvriaso*, XVII, pp. 197-216.
- Julio J. POLO SÁNCHEZ, 1994, *La escultura romanista y contrarreformista en Cantabria (c. 1590-1660)*, Santander, Fundación Marcelino Botín.
- Adriano PROSPERI, 2008, *El Concilio de Trento. Una introducción histórica*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- José M^a QUADRADO, 1844, *Recuerdos y bellezas de España. Aragón*, Madrid, Imprenta de Joaquín Verdaguer, Litografías de F. J. Parcerisa.
- José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, 1981, *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- , 1993, *Retablos mayores de La Rioja. I. Los artistas que les dieron vida en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Logroño, Obispado de Calahorra-La Calzada.
- Louis RÉAU, 1997, *Iconografía del arte cristiano*, t. 2, vol. 3, *Iconografía de los santos. De la A a la F*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Isabel ROMANOS CÓLERA, 2004, *Sillertías corales del Alto Aragón en el siglo XVI*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Andrés A. ROSENDE VALDÉS, 1986, *La sillería de coro barroca de San Salvador de Celanova*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- , 1990, *La sillería de coro de San Martín Pinario*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Agustín RUBIO SEMPER, 1980, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos.
- , 2010-2011, «Estudio histórico del retablo mayor de San Pedro de Matalebreras (Soria)», *Tvriaso*, XX, pp. 249-287.
- Raquel SÁENZ PASCUAL, «Juan Bazcardo», en *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*, accesible en red en: <http://dbe.rah.es/biografias/52577/juan-bazcardo> [consulta del 26-VI-2020].
- Ángel SAN VICENTE, 1963, «La capilla de San Miguel del patronato Zaporta, en la Seo de Zaragoza», *Archivo Español de Arte*, 142, pp. 99-118.
- , 1991, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.
- José Carlos SANCHO BAS y Pedro Luis HERNANDO SEBASTIÁN, 1999, *Pozuelo de Aragón. Patrimonio artístico religioso*, Borja, Centro de Estudios Borjanos.

- , 2002, *Mallén. Patrimonio artístico religioso*, Borja, Centro de Estudios Borjanos.
- Elena de SANTIAGO PÁEZ, 1985, «C.1. Herrera, Juan de. Estampas de la fábrica de San Lorenzo el Real de El Escorial (1583-1598)», en Elena de Santiago Páez (comis.), *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 230-252.
- José M^a SANZ ARTIBUCILLA, 1929 y 1930, *Historia de la Fielísima y Vencedora Ciudad de Tarazona*, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre, 2 vols.
- Nicolás SEBASTIÁN HORNO, 2005, *Villa de Calcena. Antiguo señorío de la mitra de Tarazona*, Zaragoza, Imprenta Provincial.
- Julio SEGURA MIRANDA, 1964, *Tudela. Historia, leyenda, arte*, Tudela, Imprenta Delgado.
- Raquel SERRANO GRACIA, M^a Luisa MIÑANA RODRIGO, Ángel HERNANDEZ MERLO, Rosalía CALVO ESTEBAN y Fernando SARRIÁ ABADÍA, 1992, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- Mercedes SERRANO MARQUÉS, 1999, «Gaspar Becerra y la introducción del Romanismo en España», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXVIII-LXXIX, pp. 207-239.
- M^a Josefa TARIFA CASTILLA, 2005, *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela*, Pamplona, Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Navarra.
- , 2011, «Los modelos y figuras de arte del escultor romanista Juan de Anchieta», en Ricardo Fernández Gracia (coord.), *Pvlchrvm. Scripta in honorem M^a Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra y Universidad de Navarra, pp. 782-790.
- , 2014, *El convento de Nuestra Señora de la Victoria de Cascante*, Asociación Cultural Amigos de Cascante «VICUS».
- , 2016, «Juan de Lumbier un pintor navarro contemporáneo del Greco. Nuevas aportaciones documentales», en Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos y Elena Sainz (eds.), *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 871-890.
- M^a Josefa TARIFA CASTILLA y Jesús CRIADO MAINAR, 2010-2011, «Los Guarrás: una familia de maestros de obras entre la tradición mudéjar y el Renacimiento (I)», *Tvriaso*, XX, pp. 171-217.
- Federico TORRALBA SORIANO, 1957, «El Colegio de Jesuitas de Tarazona (Hogar Doz)», *Seminario de Arte Aragonés*, VII-IX, pp. 79-83.
- José M^a URANGA GALDIANO, 1947, *Retablos navarros del Renacimiento*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana.
- José Ángel URZAY BARRIOS, José Antonio SANGÜESA GARCÉS e Isabel IBARRA CASTELLANO, 2001, *Calatayud a finales del siglo XVI y principios del XVII*

- (1570-1610). *La configuración de una sociedad barroca*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos.
- José VALLEJO ZAMORA, 1987, «Los moriscos de Torrellas entre 1495-1610. Consideraciones demográficas», *Tvriaso*, VII, pp. 281-324.
- Luis VASALLO TORANZO, 2012, *Juan de Anchieta. Aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Esperanza VELASCO DE LA PEÑA, 2005, *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales. De 1615 a 1615*, en Ana Isabel Bruñén Ibáñez, Luis Julve Larraz y Esperanza Velasco de la Peña (coords.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1615 a 1696*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», vol. I.
- José Javier VÉLEZ CHAURRI, 1992, *Becerra, Anchieta y la escultura romanista*, en «Cuadernos de Arte Español», n° 76, Madrid, Historia 16.
- , 1994, «Vignola y su presencia en el retablo de la primera mitad del siglo XVII. El ejemplo alavés», *Los clasicismos en el arte español. Actas del X Congreso del C.E.H.A.*, Madrid, Departamento de Historia del Arte de la U.N.E.D., pp. 289-296.
- M^a Dolores VILA JATO, 1991, *Francisco de Moure*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- , 2001, «El coro de la catedral de Lugo: un sermón penitencial», en Ramón Yzquierdo Perrín (ed.), *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 275-290.
- Georg WEISE, 1957-1959, *Die plastik der Renaissance und des Frühbarock im Nördlinchen Spanien*, Tübingen, 2 vols.



APÉNDICE
DOCUMENTAL

1574, septiembre, 18

Tarazona

Catalina Serrano, vecina de Tarazona, viuda de Miguel de Ginesta, sastre, afirma a su hijo Miguel de Ginesta con Bernal del Fuego, entallador, como aprendiz de los oficios de entallador y escultor durante ocho años.

A.H.P.T., Francisco Pobar, notario de Tarazona, 1574, s. f.

—Citado por Jesús CRIADO MAINAR, 1996, p. 471, nota nº 6.

Eadem die. Tirasone.

Yo, Cathalina Serrano, viuda muger que fuy de mastre [*tachado*: Gines] [*entre líneas*: Miguel] de Ginesta, sastre, vezina de Taraçona, de mi cierta sciencia, et cetera, firmo por moco y aprendiz al arte de entretallador o escultor a Miguel de Ginesta, mi hijo y del dicho mi marido, con vos, Vernad del Fuego, entretallador, vezino de la dicha ciudad de Taracona, por tiempo de ocho años de oy adelante contaderos.

Con condicion que le hayais de bestir y calcar, y dar todo lo necessario para su mantenimiento, eceptado medicos y medizinas, que estas an de ser a costas mias. Y le haveis de mostrar el dicho vuestro officio de entretallador en todo lo que en vos fuere posible y el dicho mi hijo pudiere aprehender.

Y prometo y me obligo de que vos teniendo y cumpliendo lo sobredicho, hazer que el dicho mi hijo os sirva bien y lealmente durante el dicho tiempo. Y que os atraçara todo el probecho que podra, y assimesmo os apartara todo el daño que podra. De un dia que estuviere doliente, que [os] sirvira dos estando bueno.

Y prometo y me obligo de que en caso que el dicho mi hijo se os fuere de vuestro servicio de lo traher a mis costas y expensas de dondequiere que se fuere, y hazer que os sirva todo el dicho tiempo. Y si algunos daños os vinieren por causa del dicho mi hijo, de os pagar aquellos.

A lo qual todo tener y cumplir, obligo mi persona y bienes, habidos y por haver en todo lugar.

Et yo, dicho Bernal del Fuego, rescivo al dicho Miguel Xinesta por moço y aprendiz a la dicha arte y officio de entretallador por todo el dicho tiempo, y de le mostrar el dicho officio abiertamente en todo aquello que en mi fuere posible y el pudiere apreender. Y de lo tener sano y enfermo, y de le dar de vestir [*entre líneas*: y calcar], y todo lo necessario para su mantenimiento durante el dicho tiempo, sano y enfermo, segun dicho es, eceptado medicos y medizinas.

A lo qual todo tener y cumplir obligo mi persona y todos mis bienes, assi muebles como sitios, con satisfacion de expensas, et cetera.

Et nos, dichas partes, renunciemos sobre esto nuestros propios juezes, et cetera, sometemonos, et cetera. Et queremos que este instrumento sea mas largamente reglado, clausulado y hordenado, con todas las clausulas necessarias, a toda seguridad de lo sobredicho, no mudando la sustancia, et cetera.

Testigos Joan de Corella menor et Miguel de Villarroya, habitantes en Tarazona.

Los quales por testigos y el dicho Vernad del Fuego por si y el dicho Joan de Corella por la dicha Cathalina Serrano, a su ruego que dixo no sabia screvir, se firmaron segun se siguen.

[*Suscripciones autógrafas*: Yo, Bernal del Fuego, atorgo lo sobredicho.

Yo, Juan de Corella, me firmo por testigo y por la dicha Cathalina Serrano a su ruego, que dixo no sabia escribir.

Yo Miguel de Villarroya, tes[ti]go de lo sobredicho].

2

1584, enero, 4

Tarazona

Pedro Carnicer menor, Cristóbal Purujosa, Juan de Sancta Cruz y Bartolomé Corella, vecinos de Tarazona, capitulan con Felipe Los Clavos, mazonero de Zaragoza, la realización de una imagen procesional de Santa Apolonia y su peana, por precio de 2.100 sueldos.

A.H.P.T., Pedro Pérez de Alaba, notario de Tarazona, 1584, ff. 13 v.-15.

[*Al margen*: Contracto. Extracto en forma in nota. *Protocolo inicial. Texto*].

Primo en el primer cuerpo ban ocho paneles. En los quatro principales se an de labrar quatro istorias del martirio y vida de Sancta Polonia. En los otros quatro se an de labrar unos romanos que esten muy bien hechos. En este mesmo cuerpo primero an de haver ocho resaltos, con sus colunicas, como la traça lo muestra. Y dentro de cada uno destes resaltos se a de poner [*tachado*: ocho] una figura redonda, las quales sean ocho virtudes. Y las molduras, que son cornija, frisso y alquitrabe, y vassa abajo, como la traça que esta firmada de mi, dicho notario, lo muestra. Encima deste primer cuerpo a de llebar por remates medias naranjas sobre los resaltos, con sus serafinicos, como esta en dicha traça.

En el segundo cuerpo a de llebar ocho paneles con sus romanos y ocho resaltos. Y los resaltos con sus cartoneros. Y en cada uno una figurica a modo de termo. Y su cornija, y frisso y alquitrabe, y su vassa abajo. Encima de cada resalto destes a de llebar sus piramidas labradas, como la traça lo muestra, y entre media sus remates.

Encima deste cuerpo ba el asiento de la figura en redondos, como esta en dicha traça. Y encima desto a de estar la ymagen de Sancta Polonia, de pies, muy bien hecha, a vista todo de officiales, con sus insignias, como la traça lo muestra.

Mas se han de hazer quatro columnas grandes redondas, labradas como las de dicha traça, con sus quatro mançanas ar[r]iba. Y encima destes quatro pilares se a de hazer un bastimento para poner encima un caparaçon.

Tambien se a de dorar toda la peayna, y estofada de colores finas. Y los rostros, y manos y pies de todas las figuras an de estar encarnadas y maticadas sobre el oro de colores. Y, sobre todo, la Santa Polonia a de estar muy abentajada.

Toda esta obra, de la manera dicha, se a de dar acabada, y hecha y puesta en la dicha ciudad de Taraçona [*entre líneas*: y traer la dicha traça por mi, dicho notario, firmada] a costas del dicho Phelipe Los Clabos para ocho dias antes del Corpus [*entre líneas*: deste presente año de mil y quinientos y ochenta y quatro]. La qual a de ser vista a costa de la confadria de Señora Sancta Polonia por oficiales.

Et los dichos Pedro Carnicer menor, Cristobal Purujossa, Joan de Sancta Cruz y Bartolome Corella an de pagar al dicho Phelipe Los Clabos dos mil y cien sueldos jaqueses por la dicha hobra. Los quales an de pagar los [*tachado*: quatro] ochocientos sueldos por todo el mes de hebrero primero viniente deste presente y dicho año. Y la resta y fin de pago para el dia y fiesta de Todos Sanctos primero viniente deste presente y dicho año.

[*Cláusulas de escatocolo. Cláusulas de fianza (por Felipe Los Clavos, su hermano Pedro Los Clavos, platero de Tarazona). Consignación de dos testigos (Francisco de Coscolin y Joan de Miranda menor, habitantes en Tarazona)*].

[*Suscripciones autógrafas*: Digo yo, Felipe Los Clabos, que attorgo lo sobredicho.

Yo, Pedro Los Clabos, otorgo lo sobredicho.

Yo, Pedro Carnicer menor, atorgo lo sobredicho.

Yo, Christobal Purugosa, atorgo lo sobredicho.

Yo, Juan de Santa Cruz, atorgo lo sobredicho.

Yo, Bartolome de Corella, otorgante.

Yo, Francisco Coscolin, soy testigo de lo sobredicho.

Yo, Yuan de Miranda, testigo].

3

1584, diciembre, 11

Tarazona

Pedro Carnicer menor, Cristóbal Purujosa, Juan de Sancta Cruz y Bartolomé Corella presentan una recuesta contra Pedro Los Clavos, platero de Tarazona, fianza de su hermano Felipe Los Clavos, mazonero de Zaragoza, sobre una imagen procesional de Santa Apolonia y su peana que éste ha hecho.

A.H.P.T., Pedro Pérez de Alaba, notario de Tarazona, 1584, ff. 526 v.-528 v.

[*Al margen*: Requesta. *Protocolo incial. Texto*].

Ante la presencia de vos, el magnifico Pedro Los Clavos, platero, vecino de la ciudad de Taraçona, como fiador de vuestro hermano Phelipe de Los

Clavos, maçonero, vezino de la ciudad de Çaragoça, comparecen y son personalmente constituydos Pedro Carnicer, menor de dias, Cristobal Purujosa, Joan de Sancta Cruz y Bartolome Corella, vezinos de dicha ciudad de Tarazona, en sus nombres propios. Los quales en aquellas mejores via, modo, forma, manera o razon que de fuero et alias hazerlo pueden y deven, assi como fiança sobredicha, os intiman, y notifican y hazen saver, a mas que os es publico, manifiesto y notorio, que el dicho Phelipe Los Clavos, vuestro hermano, de una parte, y los dichos exponentes, de la parte otra, tractaron y capitularon que el dicho vuestro hermano hobiese de hazer una cabeça de señora Sancta Polonia y peayna della, conforme a una traça firmada por Pedro Perez de Alaba, notario, y una capitulacion hecha entre el dicho vuestro hermano et los dichos exponentes. La qual dicha capitulacion, traça e instrumento de contracto en razon de lo sobredicho hecho, queremos aqui haver por repetido de palabra a palabra, e inserto.

Otrossi dizen que por el dicho contracto el dicho vuestro hermano estava y esta obligado a traer la dicha cabeça hecha, segun dicho es, con la dicha traca por el dicho notario firmada para ocho dias antes del Corpus deste presente [*tachado*: y dicho] año de mil y quinientos y ochenta y quatro, y reconocer la dicha cabeza por oficiales. Y para la seguridad dello y a lo que a su parte tocava cumplir dio por fiança a vos, dicho Pedro Los Clavos. Y vos, con el dicho vuestro hermano y sin el, tal fiança os constituysteis.

Otrossi el dicho vuestro hermano y vos, como su fiança, haveys faltado y faltays en las condiciones del dicho contracto, y muchas dellas, y aquellas vos y el dicho vuestro hermano no cumplis ni teneis, y ansi es verdad. Por lo qual, los dichos exponentes os requieren una y mas vezes a vos, el dicho Pedro Los Clavos, fiança, que tengays y cumplays el dicho contracto vos y el dicho vuestro hermano, y hagays lo que por el estays obligados. Como haziendolo ansi, los dichos exponentes estan prestos y aparejados a si alguna cossa se debiere lo qual [*una palabra ilegible*] a pagar al dicho vuestro hermano o procurador suyo legitimo. En otra manera lo contrario haziendo, protestan de todos y qualesquiere daños, costas y menoscavos, y de todo lo que mas protestar pueden y deven, y les es licito y onesto protestar, y de haver recurso a los devidos remedios de drecho, fuero y justicia. Requiriendo a vos, notario, et cetera.

[*Subscripciones autógrafas*: Ordenada por nosotros, Pedro Carnicer menor.
Christobal Purujosa.

Yo, Juan de Sancta Cruz.

Yo, Bartolome de Corella].

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Guillaume de Lup, organista, y Lorenzo Portaz, lencero, habitantes en Tarazona)*].

1584, diciembre, 12

Tarazona

Pedro de Los Clavos, platero de Tarazona, como fianza de su hermano Felipe Los Clabos, mazonero de Zaragoza, responde a una recuesta presentada por los representantes de la cofradía de Santa Apolonia en relación a la imagen procesional y peana que su principal les ha hecho.

A.H.P.T., Pedro Pérez de Alaba, notario de Tarazona, 1584, ff. 529-530 v.

Et Pedro de Los Clavos, platero, vecino de la ciudad de Tarazona, respondiendo ha una aserta llamada cedula de requesta a el, como fianza de Phelippe Los Clabos, segun se dice echa por parte de Pedro Carnicer, Joan de Santa Cruz, Cristobal Pur[u]jossa y Bartolome de Corella, vecinos de la dicha ciudad de Tarazona, como mayordomos y nombrados por la confradia y hermandad de señora Sancta Polonia de la presente ciudad de Tarazona.

Y diçe que en las protestaciones contra el echas no consintiendo, antes bien reprotestando y contradiciendo, y con protestacion de no loar, aprobar, ni confesar lo en ellas contenido de la forma y manera en dicha aserta cedula de requesta contenida, ni por lo que dijere abajo confesar alguna cosa que aproveche a las partes contrarias ni a qualquier[e] de ellas.

Y en aquellas mejores via, modo e forma que de fuero, derecho y observancia del presente reyno de Aragon et alias hazerlo puede i debe, dize que puesto caso que mediante interpuestas personas el dicho Phelippe Los Clabos y el dicho respondiente como su fianza tratasen con las dichas partes contrarias que el dicho Phelippe Los Clabos aria una cabeza de señora Sancta Polonia conforme y segun una traça que entre todos pareçio bien, y la daria acabada para el dia del Corpus proxime pasado, segun y como la dio. Pero que tambien las dichas partes contrarias, en nombre de toda la dicha cofradria, se obligaron con sus personas y bienes a pagar al dicho Phelippe Los Clabos ciento y cinco escudos de manos de la dicha caveza, pagaderos para el dia de Todos los Sanctos proxime pasado, segun y mas largamente consta y parece por un publico instrumento de obligaçion que fecho fue en la presente ciudad de Tarazona dia [espacio en blanco] del mes de [espacio en blanco] del año pasado de mil y quinientos y ochenta y tres, y por el discreto Pedro Perez de Alaba, notario publico de la dicha ciudad, recibido y testificado. Al qual el dicho respondiente se refiere sietis quantum [ilegible] etiam alias.

Otrosi dice el dicho respondiente que el dicho Phelippe Los Clabos trujo a la presente ciudad de Tarazona, y para el dia del Corpus proxime pasado, la dicha caveza de señora Sancta Polonia echa, labrada y acabada, conforme y segun la traça que entre y por las dichas partes contrarias le fue mandado, y aquella para el dicho dia les entrego. Y a mayor cumplimiento les dijo una y muchas vezes trujesen un ofiçal a costa de la parte cayda que viesse la dicha cabeza, y como estaba labrada y acabada, segun y conforme la traça sobredicha. Y quando no lo estubiese, que a sus propias costas la repa[ra]ria. Y ha esto

respondieron los dichos Pedro Carniçer, Joan de Santa Cruz, Cristobal Purujosa y Bartolome de Corella, como mayordomos y nombrados sobredichos, que ellos estaban muy contentos de la dicha caveza, y que estaba muy bien acabada, y que no tenian para que poner oficial ninguno, [*tachado*: ni tr] pues no habia necesidad de ello. Y ansi, es verdad.

Et ansi, por lo sobredicho las dichas partes contrarias y cada una de ellas deven al dicho Phelippe Los Clabos treinta y cinco escudos de resta y por fin y pago de las manos y echuras de la dicha caveza.

Y por el consiguiente, el dicho exponente, como fiança sobredicha, ni de otra manera no es tenido ni obligado ha reparar, mudar, quitar, añadir ni acabar cossa alguna de la dicha caveza. Antes bien, por lo sobredicho el y sus bienes fueron, eran y son libres, y las dichas partes contrarias no an podido ni pueden pretender otra cosa que justa ni raçonable sea. Y caso que contra fuero, justicia y racon hazerlo quieran et alias, el dicho exponente reprotesta de todas las costas, gastos, daños, intereses, menoscabos que en la dicha racon le conbendra hazer y sustener en qualquiere manera, requiriendo a vos, notario, no deis ni cerreis el acto de la dicha asserta cedula de requesta sin insercion de la presente mi respuesta.

Ordenada por mi, Pedro Los Clavos, exponente sobredicho.

[*Al margen*: Presentacion de respuesta. *Protocolo y escatocolo. Consignación de dos testigos (Joan Ortiz de Ochandiano, infanzón, y Joan Gomez de Orlando, presbítero, habitantes en Tarazona)*].

5

1586, junio, 15

Tarazona

Jerónimo de Ribas, Juan Suor y Pablo Serrano, mayordomos de la cofradía de Santa Ana de Tarazona, en compañía otras personas diputadas por la institución, capitulan con los hermanos Felipe Los Clabos, mazonero de Zaragoza, y Pedro Los Clabos, platero de Tarazona, la reforma de un busto procesional de Santa Ana y la confección de una peana para el mismo, por precio de 165 libras.

A.H.P.T., Pedro Pérez, notario de Tarazona, 1586, ff. 187-189 v.

Capitulacion y concordia echa de la huna parte por los muy reverendos y magnificos señores mayordomos y confadres nonbrados de la confadria de la señora Santa Ana de la ciudad de Taraçona, y de hotra parte Felipe Los Clabos, vezino de la ciudad de Caragoca, hazerca de huna peanya y cabeza de señora Santa Ana, quel dicho les a de hazer con las conditions aqui baxo dichas.

Primo esta tratado entre las dichas partes quel dicho Felipe Los Clabos a de hazer huna peayna con su ymajen de señora Santa Ana, la qual ymajen se la dan ya echa de madera en blanco, tan solamente con Nuestra Señora y el Niño Jesus en los braços, sin coronas ni diadema. La qual se la dan los dichos mayordomos y confadres nonbrados para quel dicho Felipe Los Clabos aga en ella lo que abaxo se dira. La qual ymajen le da dicha cofadria a dicho Felipe

Los Clabos, y la toman en cuenta de veynte y çinco libras jaquesas, las quales sean de menos contar del preçio principal, ques ciento y sesenta y çinco libras jaquessas, que se le dan de yguala y preçio prinçipal por hazer dicha hobra, con todas las condiciones que abaxo se diran.

Anssimismo esta tratado quel dicho Felipe Los Clabos a de hazer la dicha peayna de tres cuerpos de alta, como en huna traça de pargamino quel dicho Felipe Los Clabos a dado, y esta en ella dibuxada toda la hobra, y firmada de Pedro Perez, notario del numero de la ciudad de Taracona.

Anssimismo esta tratado que sobre el tablero principal se a de armar el primer cuerpo ochabado, con ocho paneles y ocho resaltos en las ocho esquinas de los ochabos. En los quales resaltos dentro dellos a de haber ocho figuras. Las quales son Maria Cleoffe, ques la mayor, con sus quatro hijos, que son Santiago el menor, Joseffe el Justo, Judas Macabeo, Sant Simon; Maria Salome con sus dos hijos, que son Santiago el mayor y San Juan hebangelista. Que hazen cumplimiento a las ocho figuras para los ocho resaltos. Y en dichos ocho resaltos a de haber diziseys columnas con sus remates, como en la traça lo muestra.

Anssimismo en los quatro paneles de dicho primer cuerpo, en los principales se an de labrar quatro ystorias de medio relieve. Las quales seran, la huna el Desposorio de señora Santa Ana con Sant Joachin, la hotra quando los echaron del tenplo, la hotra quando se le apareçio el anjel en el prado a Sant Joachin, la hotra quando bino San Joachin por rebelacion del anjel a la Puerta Dorada y allo al[]i a señora Santa Ana. Y en los otros quatro paneles restantes del dicho primer cuerpo an destar labrados como estan dibuxados en la traca.

Anssimismo esta tratado quen toda la demas obra restante a cumplimiento de toda la demas obra de dicha peayna, como son cornijas, frissos y alquitrabes, y columnas, y basas y remates, an destar todos labrados y acabados como esta dibuxado en la dicha traça. Con tres palones y quatro muletas, y los tornillos de yerro que seran menester para dicha peayna y cabeça. Con quatro alas para los quatro anjeles que an de yr delante la ymajen. Y todo esto conforme esta en la traça de la peayna dibuxado, hecepto las alas y palones, que no estan. Y el bastimento y columnas a destar como esta en la traca.

Anssimismo esta tratado entre las dichas partes quel dicho Felipe Los Clabos a de dar dorada, y estofada y encarnada toda la sobredicha obra. A saber es, el primer cuerpo los ocho paneles se an de dorar todos. Y las ystorias y maçoneria dellos, sobre el oro se an destofar y esgrafiar. Y las carnes de las figuras y ninyos encarnadas rostros, y pies y manos. Y cornija, y frisso y alquitrabe, todo el frisso sobre el oro dado de color y esgrafiado una labor, y la bassa. Y los diciseys pilaricos de los resaltos, y cartonçicos y guecos dellos an destar todos dorados. Y las ocho figuras que an de yr dentro se an de dorar [*entre líneas*: y estofar] todas, y las carnes se an dencarnar como sus rostros, y pies y manos. Y las ocho medias naranjas y los ocho remates y mançanicas que ban en este primer cuerpo se an de dorar todos. Y los rostricos de los serafinicos se an dencarnar.

Anssimismo el segundo cuerpo se an de dorar los ocho paneles, y toda la maçoneria dellos a destar toda estofada y esgrafiada. Y los dizisesys cartones

que ban en los ocho resaltos se an de dorar todos, y parte dellos colorirlos y esgrafiarlos. Y la cornija y friso y alquitrahe y base se a de dorar todo. Y el frissico colorido y esgrafiado una labor en el. Y las ocho figuricas que ban por remate destos resaltos con sus instrumentos se an de dorar todos, y las carnes se an de encarnar, y las ropicas estofadas. Y los ocho remates y ma[n]çanicas se an de dorar todos.

Anssimismo el tercer quерpo se an de dorar los ocho paneles y la talla dellos se a destofar y esgrafiar. Y los ocho termos de los remates se an dencarnar las carnes. Y lo demas dello se a de dorar, y esgrafiarlos y estofarlos. Y la cornija, y frisso, y alquitrahe y bassa se a de dorar todo. Y el frissico colorido y esgrafiado. Y los remates todos dorados.

Anssimismo se an de dorar todas las tres figuras de señora Santa Ana, Nuestra Señora y el Ninyo Jesus, hecepto que todas las carnes se an dencarnar, como son rostros, y manos y pies, y las carnes que sescubrieren. Y en los mantos se an destofar unos brocados sobre el oro muy galanos. Y la toca de señora Santa Ana sobre el oro se a de dar el blanco, y esgrafiarla toda muy bien. Y toda la sobredicha obra a destar muy perfectamente acabada. Y si acaso las encarnaciones desdixiere dentro de hun año, el dicho maestro [*entre líneas*: Filipe Los Clabos] este obligado a bolberla a encarnar a sus costas. Y esto y toda la demas hobra a de ser conoçida por dos officiales que sean de fuera de Taraçona con juramento, nonbrando cada huna de las dos partes el suyo, a costas de las dos partes.

Anssimismo esta tratado que la sobredicha obra a destar echa y acabada, con todas las condiciones arriba dichas, y la ha de dar puesta en Taracona el dicho Felipe Los Clabos a su costa y riesgo para quinze dias antes del dia y fiestas de la Natibidad de Nuestro Señor Jesuchristo deste presente año de ochenta y seis, no estorbandole el tiempo para traerla, asentandola a su costa en Taracona.

Anssimismo es condicion que dichos mayordomos y nonbrados le an de dar y pagar por la dicha obra al dicho Felipe Los Clabos, con las condiciones arriba dichas, çiento y sesenta y cinco libras jaquesas, desta manera. Las beynte y cinco libras en la cabeza de madera de señora Santa Ana, echa en blanco. Y a cumplimiento de la cantidad y mitad de dicho preçio se le da luego de contado çinquenta y siete libras y media jaquesas. Y la resta y fin de pago, que seran ochenta y dos libras y media jaquessas, se le an de dar y pagar para el dia quel dicho Felipe Los Clabos diere armada y acabada la sobredicha obra en Taracona, estando a contento como atras se dize y como dicho esta, para quinze dias antes de la Natibidad de Nuestro Señor Jesuchristo.

Para todo lo qual tener y cunplir promete el dicho Felipe Los Clabos, juntamente con su hermano Pedro de Los Clabos, platero, vezino de Taracona, de cumplir todo lo sobredicho y obligarse en poder del notario que atras se nombra. Y para seguridad del dicho Felipe Los Clabos, nos hobligados los mayordomos y nonbrados, ansi clerigos como legos, cuyas firmas abaxo parecen.

Fecho en Taracona, a quinze dias del mes de junyo de mil y quinientos y ochenta y seys.

[*Al margen: Concordia. Protocolo y escatocolo. Consignación de dos testigos (Amaro de Vera y Pedro Ortigon, estudiantes, habitantes en Tarazona)*].

[*Suscripciones autógrafas: Yo, mossen Pablo Serrano, mayordomo, otorgo lo sobredicho.*

Yo Gironimo de Ribas, maiordomo, otorgo lo sobredicho.

Yo Juan Suor, maiordomo, otorgo lo sobredicho.

Yo, mossen Francisco d'Arnedo.

Yo, mosen Pedro Arquer, otorgo lo sobredicho.

Yo, Luys Casanate, hotorgo lo sobredicho.

Yo, Juan Ortiz de Ochandiano, otorgo lo sobredicho.

Yo, Felipe Los Clabos, atorgo lo sobredicho.

Yo, Pedro Los Clabos, otorgo lo sobredicho.

Yo, Amaro de Vera, soy testigo de lo sobredicho,

Yo, Pedro de Ortigon, soy testigo de lo sobredicho].

[*A continuación se testifica albarán de pago de los primeros 1.650 sueldos. A 2-VII-1588, albarán de 1.660 sueldos a cumplimiento de los 3.500 sueldos convenidos*].

6

1591, abril, 7

Tarazona

Juan Varáiz, pintor, y Miguel de Zay, escultor, vecinos de Tarazona, reconocen haber recibido 1.100 sueldos del concejo de Ainzón por manos de Miguel Esteban, notario, y Juan Royo, vecinos de dicha localidad en parte de pago de una cantidad mayor por la realización de un busto de San Sebastián.

A.H.P.T., Juan Sánchez, notario de Tarazona, 1590-1592, ff. 122 v.-123.

—Citado por Jesús CRIADO MAINAR, 2005-2007, p. 66, nota nº 95.

[*Al margen: Apoca*]

Eadem die et loco.

Nosotros Joan Varayz, pintor, y Miguel de Xay, [e]scultor, vecinos de Taracona, de grado, et cetera, otorgamos haver rescivido de el concello e universidad de la villa de Aincon y por manos de Miguel [E]stevan, notario, y Joan Royo, vecinos de dicha villa, mil y cient sueldos jaqueses, et cetera, los quales son parti [*sic*] en parte de pago de mayor cantidad que dicha villa de Aincon nos ha de pagar por la hechura de una caveca de Sanct Sebastian que hazemos para dicha villa.

Y porque es asi, et cetra, renunciantes, et cetera, otorgamos apocha.

Testigos Joan de Arnedo, çiudadano, y Melchor Cunchillos, capatero, vecinos de Taracona.

1592, febrero, 27

Tarazona

Isabel Vicente, viuda de Juan Sainz Tudelilla y vecina de Tarazona, firma a su hijo Mateo Sanz con Miguel de Zay, escultor de Zaragoza, como aprendiz de ese oficio durante cuatro años.

A.H.P.T., Juan Sánchez, notario de Tarazona, 1590-1592, ff. 63 v.-64.

[*Al margen:* Firma de aprendiz].

Eisdem die et loco.

Yo, Ysabel Vicente, viuda de Joan Sainz Tudelilla, vecina de Tarazona, de grado, et cetera, firmo a Matheo Sanz, mi hijo, con vos, Miguel de Cay, scultor, vecino de Caragoca, qu[e] estais presente, al dicho vuestro officio por moco y aprendiz por tiempo de quatro años. Y con las condiciones siguientes.

Et primo que ayays de demostrarle vuestro officio, et cetera, y darle de comer, vever, vestir y calcar, et cetera, y mantenerlo sano y enfermo, y al cavo del tiempo vestillo de nuevo como es costumbre, et cetera.

Ittem que si en dicho tiempo estubiere enfermo, et cetera, y bien tratandolo, et cetera. Prometo que si se fuere de vuestra casa, et cetera, y en caso que siendo requerida, et cetera, pagaros un sueldo por cada dia, et cetera. Y a mayor firmeca doy por fianca a Francisco Metelin, pintor, vecino de Tarazona. El qual tal fianca, et cetera. Y quiero que fecha o, et cetera.

Et yo, Miguel de Cay, acepto, et cetera.

A lo qual, et cetera, assi yo, dicha Ysabel Vicente, y yo, Francisco Metelin, fianca, y yo, dicho Miguel de Cay, la una parte a la otra et viceversa, et cetera, obligamos y renunciemos, et cetera, iusmetemonos, et cetera, juramos, et cetera, large.

Testigos Joan Thomas, mayor, teçedor, y Joan Lorenzo, pintor, vezinos de Tarazona.

1592, febrero, 28

Cascante

Simón de Andueza, racionero, Pedro Ximénez de Artieda, Domingo Royo y Juan Martín de la Villa, regidores y primicieros de Cascante (Navarra), presentan un requerimiento contra Ambrosio de Bengoechea, escultor de Asteasu (Guipúzcoa), para que no abandone el concurso establecido para adjudicar la fábrica del retablo mayor de la parroquia de dicha localidad y exponga los defectos que encuentra en la traza seleccionada.

A.M.Td., Gabriel Conchillos, notario de Cascante, 1592, ff. 48-48 v. Bengoechea aparece escrito sistemáticamente como Mengoechea.

—Citado por Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (II), p. 236, nota n° 159.

Escribano qu[e] estais presente, reportad y dadnos por testimonyo de manera que aga fe en juizio y fuera del a todos tiempos como nos, don Simon de Andueza, rasionero, Pedro Ximenez de Artieda, Domyngo Royo y Juan Martin de la Villa, regidores y primycieros que todos somos y distribuydores de las rentas de la primycia desta villa, como pareçemos ante Ambrosio de Bengoechea, escultor, vecino de Asteaso, de Ypuzcua, y dirigiendo a el nuestras razones dezimos que bien sabe y no lo puede ygnorar que abiendo proçedido por nuestra parte las diligenzias que conbenian para açer un retablo que se quiere açer de la Asumcion de Nuestra Señora en la parrochia desta villa, y que entre otros maestros fue el dicho Bengoechea elegido con Pedro Gonzalez, vezino de Tafalla, y Juan Ximenez de Alsasua, vezino de Olite, escultores, para que bista la suficienzia de los tres dichos personados por çiertas figuras que se les manda açer se eche mano del que mejor y mas acabadamente aga una tabla de l[a] Asumcion y otra de San Jeronymo. Y para esto abra de proçeder declaracion de otro ofiçial, pesona suficienete nombrada por nos, dichos primycieros. Y que el que fuere dado por mejor abilidad, aquel quedase encargado de la dicha obra conforme a lo capitulado. Y desto se hizo escritura publica por ante Martin de Azcona, escribano real.

Y aora a llegado a nuestra notiçia que a persuasion de algunas personas y otras ofertas que le azen, el dicho Bengoechea se quiere ausentar y no pasar adelante con lo tractado, en gran daño nuestro y deserbio de Dios y sus santos. Por lo qual requerimos al dicho Bengoechea, escultor, una y todas las bezes que de drecho acer lo podemos y debemos, no se ausente ni dexede de cunplir con la obligacion por el otorgada.

Y a mas dello, porque assi bien somos informados que en la election de la traza ubo soborno y dolo, le requerimos bea la dicha traza, y bista declare si con[tachado: biene]forme al sitio de la capilla mayor de dicha parrochial es competente la dicha traza, y si podran ponerse y acabar las figuras que se piden con sus ystorias, sin alterar cosa alguna. Y no lo siendo, reponga lo que asi no estubiere competentemente, y siendo necesario aga otra de nuevo a la medida y nibel de dicho lugar. Y de todo nos desengañe.

Y lo contrario aziendo, protestamos contra el y sus vienes de todas las costas y daños que por ansi no azerlo se nos siguieren a nos y a dicha yglesia y sus vienes, y de nos quejar del donde mas nos conbenga y le azer prender.

Y de todo pidimos testimonio y a los presentes que sean testigos.

[*Subscripciones autógrafas*: Simon de Andueça.

Pero Xymenez de Artieda.

Domingo Royo.

Juan Martin de la Villa].

[*A continuacion, el escribano intima el requerimiento a Ambrosio de Bengoechea*].

1592, marzo, 12

Cascante

Domingo Royo, escribano, y Juan Martin de la Villa, regidores de Cascante (Navarra), inspeccionan los aposentos en los que Pedro Ximenez, Ambrosio de Bengoechea y Pedro Gonzalez esculpen las piezas requeridas para tomar parte en el concurso del retablo mayor de la parroquial de dicha localidad.

A.M.Td., Gabriel de Conchillos, notario de Cascante, 1592, f. 51.

En la villa de Cascante, a los doze dias del mes de marzo de mil quinientos y nobenta y dos años. Una ora de la noche, poco mas o menos.

Los señores Domingo Royo, escribano, y Juan Martin de la Villa, regidores della, atendido tenian noticia que los escultores que azen tablas y muestras para el retablo que se quiere açer de la Asumçion se aprovechan de modelos y de otras yndustrias para açer las dichas tablas, bisitaron los aposentos de la cassa de la villa donde trabajan los dichos escultores.

Y allaron en el aposento de Pedro [*sic*] Ximenez dos tablas, la una de Nuestra Señora de la Asumçion y la otra de San Jeronymo, y dos modelos de las mesmas figuras en barro de las mesmas ystorias.

Et despues de lo susodicho miraron y reconoçieron el aposento de Ambrosio de Bengoechea, escultor. Y allaron una tabla con la figura de Nuestra Señora de l[a] Asumçion y otra tabla llana sin nenguna figura.

Y asi luego se bisito el aposento de Pedro Gonzalez, escultor. Y en el se allo dos tablas de las figuras de Nuestra Señora de l[a] Asumçion y de San Jeronymo, y un modelo de barro de San Jeronymo, y una mano y medio brazo asi bien de barro para modelo.

La qual bisura hizieron ante Pedro Lumbierri y Juan de Orio, nunzios, y ante Juan de Iramendi, vezino de Estella.

Y en fe dello lo reporte y firme io, el escribano.

Gabirel Conchillos, escribano.

1592, abril, 19

Cascante

Ambrosio de Bengoechea, escultor de Asteasu (Guipúzcoa), responde a un requerimiento efectuado por los primicieros de Cascante (Navarra) el 28-II-1592

A.M.Td., Gabriel Conchillos, notario de Cascante, 1592, ff. 49-49 v.

—Citado por Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (II), p. 236, nota n° 160.

Ilustres señores.

Ambrosio de Bengoechea, escultor, bezino de Asteasu, en la probinzia de Guipuzcua, en satisfazion y respuesta a un requerimiento echo por vuestras mercedes, a mi notificado por Grabiell Cunchillos en beinte y ocho de ebrero del

presente año, que a persuasion y instancia de vuestras mercedes azete la oposizion al retablo que se pretende azer para la capilla mayor de la yglesia desta billa, entrando en competençia con Joan Ximenez y Pedro Gonzalez, escultores.

Y por el dicho requerimiento vuestras mercedes me mandaron que so zierta protestazion, y costas y daños, que atendido me queria ir a mi casa no me fuese, porque mi asistencia conbenia. Y ansi bien por el dicho requerimiento vuestras mercedes confiesan y declaran estan informados que en la elezion de la traza que se yzo de Pedro Gonzalez ubo soborno y dolo, atendido lo qual se me mando biese la dicha traça y declarase si era y es acomodada y competente para la dicha capilla, y si las istorias y figuras que vuestras mercedes tienen intento de acomodar en ella sin alterar cosa alguna, y no siendo tal yziese otra so la dicha protestazion. Para en cunplimiento de lo por vuestras mercedes a mi requerido azete la dicha oposiçion y competencia, en cuyo cunplimiento e asistido en esta billa los beinte dias que se nos señalaron para azer las muestras, con algunos dias que e aguardado para que vuestras mercedes cunplan por su parte con el conbenio que sobre esto ay.

Y en lo tocante a la traza del dicho Pedro Gonzalez, a lo que yo segun arte alcanço y siento, aquella no es acomodada a respeto de la dicha capilla mayor, y del tamaño de las figuras y istorias que vuestras mercedes pretenden poner. La qual declaro no ser competente ni acomodada por las raçones y causas que en ella estan manifiestas, que qualquiere buen artifice las dara. Y ofrezco dallas segun mi entendimiento.

Y en lo que toca a la traça que se me mando yo yziese acomodada para el sitio y lugar, figuras y istorias que vuestras mercedes pretenden, la e echo, que es la que a vuestras mercedes ago ostension. La qual ofrezco [*tachado*: ser] segun arte ser qual conbiene para la onor y probecho desta santa yglesia, y segun por vuestras mercedes me a seydo pidida.

Y en raçon de ser esto berdad, dare raçones ebidentes ante y qualquiere buen artifice, como lo ofrezco.

Y esto doy por mi respuesta a lo que por parte de vuestras mercedes se me a requerido. Y suplico se mande asentar por auto para que para mi descargo conste.

Otrosi digo que vuestras mercedes mandaron que Joan Ximenez y Pedro Gonzalez y yo, cada qual en el dia que por suerte le cayese sacase la planta de la traça que fue escojida, y ansi en el dia que me cupo mediante la dicha suerte suplique a vuestras mercedes mandasen a Pedro Gonzalez me la entregase para el dicho efecto. Y pues dezian era suya, le puesiese el pie y cuenta. Y por aberse escusado, quedo tratado que para el tiempo que el escultor biniese a juzgar las tablas le daria el pie y la raçon de la dicha traça con su planta. Y pues el dicho maeso escultor esta aqui, conbiene que e dicho Gonzalez de raçon de su dicha traça, planta, partes y medida della, y a mi me manden dar audiencia ante el dicho maestro escultor para que de raçon de lo que arriba tengo dicho azerca dello, para que el negozio se determine con la justifiçion nezesaria.

Y sobre todo y cada una cosa de las susodichas, pido justizia y testimonio.
[*Subscripción autógrafa*: Ambrosio de Bengoechea].

[Intimación de la respuesta de Ambrosio de Bengoechea a los representantes de la villa y a Pedro Gonzalez, escultor].

11

1594, febrero, 10

Cascante

Pedro González de San Pedro, escultor residente en Cascante (Navarra), presenta un requerimiento a Pedro Ruiz, racionero, Mateo de Miranda y Nicasio Martín, regidores de la villa, avisándoles de que Ambrosio de Bengoechea, escultor, no está respetando las proporciones establecidas en la traza por la que se hace el retablo mayor de la parroquial de dicha localidad.

A.M.Td. Pedro de Baquedano, notario de Cascante, 1594, ff. 140-141 v. El texto dispositivo es autógrafo de Pedro Gonzalez de San Pedro.

—Citado por Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (II), p. 236, nota nº 160.

Ilustres señores.

Pedro González de San Pedro, [e]sculptor, residente en esta villa de Cascante, dize que ya vuestras merçedes saben como el azer de el retablo de la parrochial desta villa tienen a su cargo el y Ambrosio de Bengoechea, scultor, cuyas trazas fueron escojidas para que al tenor dellas se yziese el dicho retablo, conforme a las capitulaciones que para ello estan echas. De las quales trazas, Garcia de Arredondo, vezino de Burgos, juez que para justificallas fue traydo, escojio de la traza del sobredicho los dos ochabos y de la traza del dicho Ambrosio la calle de medio, y que conforme a esto se yziese la obra.

Y aora, en la prosecucion del azer de la dicha obra, el dicho Ambrosio trata de remoberla y salir de los limites de las trazas, dandoles mayores cantidades y alturas a las columnas y a las demas pieças del cuerpo primero de la dicha obra de las que en la traza estan determinadas, diziendo que conbiene ansi para que la obra baya azertada. Donde se arguye aber defeto en la traza por donde se sigue la obra, porque si no lo ubiese no abria neçesidad de azer otras nuevas distribuciones en la obra.

Y porque no es justo azer nobedad sin orden ni consentimiento y satisfacion de vuestras mercedes, y por ebitar ynconbenientes que se podrian seguir, y tambien para que si en alguna de las trazas a abido defeto se enmiende, lo aze saber a vuestras mercedes para que sobre ello bean lo que conbiene que se aga.

Y pues vuestras mercedes saben que en la escritura ay capitulo espreso en que dize que los señores del regimiento puedan traer cada año un maestro para que bisite la obra y bea si ba como conbiene, y que esta persona venga a costa de la parte cayda en quien se allare el defeto, le a parecido al sobredicho darlo a entender a vuestras mercedes, para que si bieren que conbiene traygan el dicho maestro escultor por la orden susodicha, para que bea las dichas trazas y declare en qual dellas esta el defeto que obliga a alterar la obra sobredicha. Que por lo que al sobredicho atañe, dize que todas las bezes que pareciere que en la parte que se escojio de su traza esta el defeto o yerro, pagara la costa del tal maestro

conforme al capitulo que esta en la escritura. Y pareciendo la falta y defeto en la traza que se elijio del dicho Ambrosio, pague la mesma pena como es razon.

Y para que se entienda que mi deseo es que una obra de tanta ynportançia como esta baya azertada doy este abiso a vuestras mercedes. Porque de qualquier forma que sea, a de benir la obra a no tener remate competente, que es una parte muy principal para la gracia y bista de la obra, y para el adorno de la maquina del retablo.

Y esto digo para mi descargo. Y de lo que vuestras mercedes determinaren, se me de resolucion.

Pedro Gonçalez de Sampedro.

[*A continuaci3n, el escrito es notificado a los regidores de la villa. Por su parte, 3stos solicitan a Ambrosio de Bengoechea que responda al t3rmino de tres d3as*].

12

1594, febrero, 12

Cascante

Ambrosio de Bengoechea, escultor residente en Cascante (Navarra), responde a un requerimiento formulado por Mateo de Miranda, Nicasio Mart3n y Diego Xim3nez, jurados de la localidad en relaci3n a una recuesta presentada por Pedro Goncalvez de San Pedro, escultor, el 10-II-1594, en la que se le acusa de apartarse de la traza aprobada para la realizaci3n del retablo mayor de la parroquial.

A.M.Td., Pedro de Baquedano, notario de Cascante, 1594, ff. 142-143 v. El texto dispositivo es aut3grafo de Ambrosio de Bengoechea.

—Citado por Jes3s CRIADO MAINAR, 2008 (II), p. 236, nota n3 160.

Ambrosio de Bengoechea, escultor, residente en esta billa, en cumplimiento de la asinaci3n que por vuestras mercedes le a sido hecha a responder a una petici3n ante vuestras mercedes presentada por parte de Pedro Goncalvez de San Pedro, escultor, dize dado caso que Garçia de Arredondo, bezino de Burgos, hubiese tomado para los dos colaterales del retablo de la traça de dicho Pedro Goncaliz y el medio de la del respondiente. Anbas a dos, conforme la determinaci3n del dicho Arredondo, hizieron de las dos traças una y aquella fue presentada ante vuestras mercedes, siendo por todos aprobada y confirmada. I para la efectuaçion de la dicha obra el respondiente, con asistenci3 y acuerdo del ensenblador, que tenia poder o comision del dicho Pedro Goncalvez, hizo la distribuyçion de la dicha traça acudiendo o teniendo cuenta con la traça, asiento y lugar. Y despues que el dicho Pedro Gonçaliz bio la dicha distribucion o repartimiento nunca contradixo a cosa alguna de la distribucion y repartimimientio; mas antes, en seña de aprobaçion y consentimiento de ella, dio al asenblador madera para prosegir la dicha obra, que si hierro hubiera entonçes lo debia de albertir a vuestras mercedes para que se emendase.

Mas el respondiente pretende que por su parte cumple con las capitulas y ordenaciones que hizieron para que el retablo sea muy perfecto y bien acabado, teniendo cuenta baya conforme arte respe[c]to de la traça, asiento y lugar, por

si acaso se engañase el dicho Pedro Gonçaliz esta hobligado pues por defectos ha declarados, en particular señalando el eçeso o falta en cada una cosa, dandole su debida medida para su efectuaçion, asi en lo de las colunas como de las demas cosas, no quitando a cada una de las dichas cosas de su debida proporçion. Que constandole al respondiente de ello esta presto a dar razon de ello y satisfaçion, con emienda en lo que el dicho Pedro Gonçaliz tubiere razon en lo que no satisfara sienpre que necesario fuere. Y asi bien esta obligado a declarar que proporçion debe tener el remate del dicho retablo para que sea sin perjuyzio de lo esençial de la obra, del que sea mas conbeniente de lo que en la traça esta señada, atento [*tachado*: que] el sitio y lugar.

Y esto da por su respuesta a vuestras mercedes. Suplica manden asentar por auto su respuesta y que el escribano no de tanto de la petiçion del dicho Pedro Gonçaliz, sino que bayan las dos petiçiones juntas para que conste en el dicho abinedero de la justificaçion que el respondiente haze.

Ambrosio de Bengoechea.

[*A continuación, el escribano intima la respuesta a los regidores de Cascante. El día 15-II-1594 se da traslado de la misma a Pedro Gonzalez de San Pedro*].

13

1594, febrero, 14

Cascante

Pedro Gonçalez de San Pedro, escultor, residente en Cascante (Navarra), presenta una réplica a la respuesta ofrecida por Ambrosio de Bengoechea, escultor, al requerimiento que hizo en relación a la fábrica del retablo mayor de la parroquial de dicha localidad.

A.M.Td., Pedro de Baquedano, notario de Cascante, 1594, ff. 143-144 v. El texto dispositivo es autógrafo de Pedro Gonçalez de Sampedro.

—Citado por Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (II), p. 236, nota n° 160.

Ilustres señores.

Pedro Gonçalez de Sampedro, sculptor, residente en esta billa de Cascante, dize que el ubo presentado ante vuestras mercedes una petiçion y adbertimiento por la qual aze a vuestras mercedes saber y les adbierte de cierta alteraçion que Ambrosio de Bengoechea aze, o pretiende azer, en la prosecucion de la obra del retablo que entre ambos azemos para la parrochial desta villa, al qual me refiero en todo y por todo, y del mandaron dar traslado al dicho Ambrosio. El qual, en la respuesta que da no concluye con cosa alguna, ni satisfaze al adbertimiento que yo tengo presentado, al qual ante todas cosas a de absolber confesando o negando si en la obra que se a de azer en el retablo pretiende salir de las medidas y cantidades y limitadas en la traza que esta admitida para la ecfetuaçion de la obra, y dar razon de la neçesidad que ay para que en la obra se aga el tal mobimiento, pues consiste en este articulo toda la sustançia deste negoçio. Y no alsolbiendo y declarando lo sobredicho, yndubitablemente se a de seguir la obra conforme a la traza.

Y si el dicho Ambrosio da causas suficièntes a vuestras mercedes por las quales paresçe ser neçesario salir de los limites de la traza, declarando las cau-

sas que a ello le muben y siendo sin perjuicio de la demas obra, respondo que es bien que se aga.

Y en la que dize que el asamblador tiene de mi comision para azer distribucion saliendo de los limites de la traza, es informacion siniestra y contraria a la verdad, mas de tan solamente para azer la distribucion conforme a la traza y medidas della, como lo dira el mesmo asamblador.

Y en lo que dize que el asamblador a hecho la tal distribucion, y eçceso y salida de las medidas de la traza, esto responde el dicho asamblador ser siniestra y contraria a la verdad la tal relacion, porque el nunca fue de paresçer que se yziere nobedad ni alteracion en la obra. Antes el dicho Ambrosio de su propia boluntanda lo quiere azer.

En lo que dize que yo declare la medida que el remate a de tener, digo que dare razon ante artifices que lo entiendan como tiene necesidad preçisa de lo que esta determinado en la traza. Y que si de aquello se le quita es en notable perjuicio de la obra.

En lo que dize que la traza fue echa por entre ambos es siniestra informacion, porque no se yzo otra cosa mas [que] azer union de los lados de mi traza con lo que se escojio de la suya. La qual yzo el dicho Ambrosio por mandado del regimiento, por aber certificado ser la mia defectuosa. La qual traza le mandaron azer con mucho acuerdo, para que en ella no ubiese defeto y se azertase conforme al sitio. Y como cosa echa con tanto acuerdo y prebençion fue escojida de su traza la parte de medio como parte mas principal y azertada para la bocaçion, a la qual fueron añadidos los lados de mi traza, como dicho es. Como todo esto consta por los autos que se yzieron por ante Grabiell Conchillos, y tambien consta de los que estan hechos por ante Martin de Azcona, escribano, y por las mismas trazas originales que estan en poder del dicho Azcona.

A vuestras mercedes suplico manden al dicho Ambrosio se declare si ay neçesidad de azer nobedad y alteracion en la obra y salir de los limites de la traza y medidas della, pues es este el principal objeto sobre que se trata, y declare las causas que obligan al tal eçeso. Y no las dando, se siga la obra conforme a lo tratado en la [*tachado*: tra] escritura, y capitulos y traza. Y lo pido por testimonio.

Pedro Gonçalez de Sampetro.

[*A continuacion el escribano intima la réplica a los primicieros de Cascante. A 15-II-1594 el escribano traslada el escrito a Ambrosio de Bengoechea*].

14

1594, febrero, 17

Cascante

Ambrosio de Bengoechea, escultor, residente en Cascante (Navarra), responde a una réplica de Pedro Gonzalez, del 14-II-1594, en la que se le acusa de apartarse de la traza aprobada para la erección del retablo mayor de la parroquial de dicho lugar.

A.M.Td., Pedro de Baquedano, notario de Cascante, 1594, ff. 145-145 v.

—Citado por Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (II), p. 236, nota n° 160.

Ilustres señores.

Ambrosio de Bengoechea, escultor, residente en esta villa, replicando al escrito de respuesta por parte de Pedro Gonzalez ante vuestras mercedes presentado, por el qual dize excedo o pretendo exceder de la traza, medidas y otras cosas del retablo de la iglesia desta villa, digo que la dicha peticion no es ni debe ser admitida por ser verbosa, confusa, bariable, sin fundamento ni sustancia y en alguna manera maliciosa.

Porque yo, como tengo respondido, no he excedido ni pretendo exceder en parte ni en cosa del contracto y obligacion que tenemos conforme a lo capitulado. Y pues tengo respondido que quando por mi parte alterare en cosa alguna la obra que esta a mi cargo que no sea con perfeccion y conforme a arte yo estoy presto a satisfacer el daño, y asi pareze ser que el dicho Pedro Gonzalez tiene mas intento de molestarme que a querer mirar por el bien y perfeccion de la obra del dicho retablo, y se be notoriamente ser esto asi berdad, porque siendo como se extima por oficial tan abil debia declarar en que excedo yo de la dicha traza, nombrando en particular las partes adonde esta el exceso que me acomula o pretendo exceder. Porque lo ablando sin ja[c]tancia, en la dicha obra yo ando muy remirado y con mas vigilancia y cuydado que en jamas haya tenido en otras obras, y siempre he pretendido ir en la efectuacion de la dicha obra conforme a las capitulas. Y no se puede dezir exceso ni alteracion en las obras que se hazen hamejorando con perfeccion y conforme arte algunas cosas, pues no se muda de la sustanzia y esencia de la dicha obra, como siendo nezesario dare satisfacion quando conbiniera.

Por lo qual, a vuestras mercedes suplica manden declarar y declaren no estar obligado a declarar lo que el dicho Pedro Gonzalez pide. Y pido lo pidido y suplicado.

[*Subscripción autógrafa*: Ambrosio de Bengoechea].

15

1594, febrero, 17

Cascante

Pedro Ruiz de Madrigal, tesorero, Mateo de Miranda, Nicasio Martinez, Diego Martinez, jurados de Cascante (Navarra), como primicieros de la parroquia de la localidad responden a los escritos cruzados por Pedro Gonzalez de San Pedro y Ambrosio de Bengoechea, escultores, que se han derivado de la denuncia efectua por el primero respecto a que el último se ha apartado de la traza que rige la construcción del retablo mayor de dicha parroquia.

A.M.Td., Pedro de Baquedano, notario de Cascante, 1594, ff. 145 v.-146.

—Citado por Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (II), p. 236, nota nº 160.

[*Prtocolo inicial. Texto*].

Nosotros, Pedro Ruiz de Madrigal, tesorero de la parochial yglesia desta villa de Cascante, Mateo de Miranda, Nicasio Martinez, Diego Martinez, jurados della, y primicieros en este presente año de las rentas de la dicha parochial, rogamos a vos, el escribano infrascripto, testifiqueis como respondiendo

a ciertos pretensos escritos presentados por Pedro Gonçalez de San Pedro, scultor, residente en esta villa, de los quales y por ellos consta parece quel dicho Gonçalez haze cargo a Ambrosio de Bengoechea, asi bien scultor, que excede o quiere exceder de la traça y medidas que entrambos tienen dada para el retablo de la dicha parochial, por cuyo exceso a de quedar corto y sin proporçion el remate del, y que traygamos un official para que lo bea a costas de la parte que en ello fuere de caydo, y el dicho Ambrosio responde no excede, sino que cumple con las capitulas y traça conforme debe con ellas y el lugar, y lo que proporçion y arte piden, y quel denunciador o que si aze cargo esta obligado a declarar en que excede para que allandose la falta la enmendara.

En razon de lo qual y respondienddo a ello dezimos que de la dicha controversia no somos juezes ni conoçedores, por ser como somos parte interesada. Mas como tales dezimos y añadiendo rogamos y requerimos al dicho Pedro Gonçalez que diga y declare distintamente el dicho exçeso en que partes y miembros del dicho retablo es por sus pies, onças y minutos, segun horden de arquitectura y scultura, y proporçion de la obra, conformandose con la traça, capitulas y lugar, para que quando nos conbenga respondamos, pues por via de abiso nos a echo la relaçion estemos entereados.

Y en quanto a traer official que bea la dicha diferençia dezimos que asta agora no bemos hobra alguna asentada ni proporcionada que se pueda ver ni distinguir. Que quando bieremos nos conbiene husaremos de nuestro dinero.

Y para nuestro descargo rogamos y requerimos una y muchas vezes, y tantas quantas de derecho obiere lugar, a los dichos Ambrosio y Pedro Gonçalez, a entrambos juntos y a cada uno dellos de por si, que por quanto saben fueron en competençia y oposiçion elegidos por famosos officiales, y como a tales les fue dado hiziesen el dicho retablo, y se obligaron a hazer la machina y arquitectura del juntos, y lo demas del dicho retablo, como son sacrario, la Asumpcion, figuras, ystorias y las demas cosas como estan sorteadas, segun y conforme a la traça y las dichas capitulas dizen que declaran por cada iten, clausula y partida de ellas, con la perfeccion y distribuyçion que la arte, obra, sitio y lugar lo piden, por la suma y cantidades que les esta señalada, que agan la dicha obra, cada uno la parte que le toca y atañe, en la perfeccion y horden qu[e] estan obligados, segun y como esta referido. Donde no, que allende las penas del contracto y obligaçion, protestan buscar el remedio neçesario para el bien y provecho de la obra dicha y cumplimiento della, a costa y daño del que se hallare culpado.

Y de como asi lo pedimos rogamos a vos, el escribano, nos lo deis por testimonio. Y qu[e] esta nuestra respuesta y protestacion la pongais con las petiçiones y escritos de los dichos escultores y sus respuestas debaxo de vuestra signatura, y nos deis vuestro auto haziente fe. Y a los presentes, [que] de todo ello sean testigos.

[Suscripciones autógrafas: El thesorero Pedro Ruiz.

Mateo de Miranda.

Diego Martinez.

Pedro Vaquedano, notario.

[El 20-II-1594 el escribano notifica el escrito de los primicieros a Pedro González y Ambrosio de Bengoechea].

16

1594, febrero, 23

Cascante

Pedro Gonzalez de San Pedro, escultor, residente en Cascante (Navarra), y Domingo de Bidarte, ensamblador, señalan que las columnas cortadas por Ambrosio de Bengoechea, escultor, para el retablo mayor de dicha localidad son de 11 pies de altura, en vez de los 10 pies que señala la traza.

A.M.Td., Pedro de Baquedano, notario de Cascante, 1594, f. 147. El texto dispositivo es autógrafo de Pedro Gonzalez de Sampedro.

—Citado por Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (II), p. 236, nota n° 160.

[Declar]ación de Pedro Gon[calez].

Ilustres señores.

Pedro Gonzalez de Sampedro, sculptor, residente en esta dicha [villa], que por mandado de vuestras mercedes le a sido notificado un auto por el qual le manda declare en que sale o heçede de las medidas de la traza Anbrosio de Vengoechea, escultor.

[*Tachado*: Y que] Dize que respondienddo a lo que se le manda, declara que las colunas que en la traza estan determinadas y distribuydas son de diez pies de altas, y que las que el dicho Ambrosio a cortado para la prosecuçion de la obra son de onze pies de alto cado una, como lo declara mediante juramento Domingo de Vidarte, asamblador que es el que aze las dichas colunas.

Y esto da por su respuesta. Y concluye.

Pedro González de Sampedro.

[*A continuación, el escribano intima el tenor de la respuesta a los primicieros de Cascante*].

17

1595, marzo, 1

Cascante

Ambrosio de Bengoechea, escultor, y Domingo de Bidarte, ensamblador, residentes en Cascante (Navarra), conciertan una compañía para hacer frente a la eventual contratación de la sillería coral del monasterio de Nuestra Señora de Veruela (Zaragoza).

A.M.Td., Martín de Azcona, notario de Cascante, 1595, ff. 94-96.

—Citado por Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (II), p. 242.

[*Protocolo inicial. Texto*].

Primo que el uno de los dichos Ambrosio de Bengoechea y Domingo de Bidarte a solas aya de yr a conçertar la dicha obra para ambos. Y que sea a

solas o ambos juntos no la pueda tomar ni concertar ninguno de ambos para si a solas, sino para los dos a medias, ny tampoco el que concertare la obra pueda acoger a otri en ella sin boluntad de ambos los otorgantes.

Iten que concertada la dicha obra por qualquiere de los dichos otorgantes aya de ser para ambos a medias [*tachado*: assi]. Y que el dicho Domingo de Bidarte, ensamblador, aya de asistir y residir en la echura de la dicha obra. Y el ynterese y quantidades que della se diere y ofreçiere sea e aya de ser para ambos los dichos otorgantes a medias. Y que ansi bien el dicho Domingo de Bidarte aya de regir la dicha obra y officiales que obieren de trabajar en ella. Y el dicho Ambrosio de Bengoechea aya de pagar la mitad de la costa y salario que se obieren de dar a los dichos officiales. Y a mas desto aya de pagar el dicho Ambrosio de Bengoechea al dicho Domingo de Bidarte por la mitad de su trabajo tres reales de cada un dia que trabajare en dicha obra. Y esto se entiende de solos los dias que trabajara en la dicha obra, porque de las fiestas y dias que no trabaje en ella no se le a de pagar cossa ninguna. Y quedaron quel dicho Domingo de Bidarte, ensamblador, sea creydo por su asiento y palabra, mediante juramento, en razon de los dias que dixere aber trabajado en dicha obra sin otra prueba ninguna.

Iten que al principio de la dicha obra ayan de residir y estar en ella ambos los dichos Ambrosio de Bengoechea y Domingo de Bidarte por tiempo de un mes continuo. Y quedando por ambos la obra no pida el dicho Ambrosio ynteresse nenguno al dicho Bidarte por esta ocupacion.

Iten que no se pueda concertar la obra sin comunicacion de ambos. Y si por caso despues de concertada el dicho Ambrosio de Bengoechea se quisiere salir della, lo pueda hazer conque la determinacion dello para salir o quedar con la obra la aya de hazer dentro de beynte dias primeros siguientes despues de echo y acabado el conçierto de dicha obra. Y si por caso fuere concertado por quedar con la obra que se ayan de dar dados dos cruçifijos a algunos frayles, los aya de hazer y dar el dicho Ambrosio de Bengoechea a su costa, y el dicho Domingo de Bidarte aya de hazer a su costa el modelo que se obiere de hazer para la obra, y que el dicho Bidarte aya de pagar al dicho Ambrosio de Bengoechea la mitad de lo que balieren las echuras de los dichos dos cruçifijos y el dicho Ambrosio aya de pagar al dicho Bidarte la mitad de lo que baliere el modelo que hiziere. Y esto se entiende quedando ambos con la obra, y a pagar de los yntereses que della recibiran. Y si por casso el dicho Ambrosio se saliere de la dicha obra despues de concertada, quel dicho Bidarte le aya de pagar de los dos cruçifijos la suma de trezientos reales, y mas, tres ducados por cada un dia quel dicho Ambrosio se obiere ocupado en la negociacion de la dicha obra y asistencia della. Y esto se entienda de cada un dia de hazienda solamente, y de los dias de fiesta que en lo sobredicho se obiere ocupado le aya de pagar solamente la costa que dixere aber gastado.

Iten que si la dicha obra quedare para ambos, tambien los dos juntos ayan de hazer la obligacion y dar las fianças. Y casso que el dicho Ambrosio se saliere de la obra [*tachado*: aya de] no estando dadas las fianças las aya de dar y obligarse el dicho Domingo de Bidarte a solas. Y si las fianças estuvieren dadas por

ambos, en tal caso el dicho Domingo de Bidarte se aya de obligar y dar fianças bastantes de sacar al dicho Ambrosio y a sus fiadores libres e yndepnes a paz y a salbo de la dicha obra y de todas las obligaciones y costas que por razon della pidir se le puedan.

Iten que si estando la obra conçertada para ambos los otorgantes y fuere caso que muriere el uno dellos antes de ser acabada, en tal caso sea tasado lo que estubiere echo en la dicha obra y se aberigue la quenta de lo recebido y echo. [*Tachado*: Y si]. Y que el que sobreviviere aya de quedar con lo restante de la obra y acabarla a su ganança y probecho. Y que los erederos del que asi fallestiere antes de acabar la obra no ayan de reçibir ninguna cossa de los plazos que caeran despues de la dicha defunsion asta aberse cumplido el tiempo que les fuere dado por el conçierto para dar acabada la dicha obra. Y que todo aquello que al difunto o sus herederos se debiere de lo trabajado, lo ayan de yr cobrando y reçibiendo en los plazos que corrieren despues del dicho tiempo a medias con el que sobreviviere. Y que la tasaçon que se obiere de hazer si alguno de ambos falleciere antes de acabar la obra sea de solamente de lo que estubiere echo asta el tal dia de la defunsion al respecto del conçierto. Y que de la dicha defunsion en adelante no puedan los erederos del difunto pretender ni les quede ninguna ganança ny drecho en lo restante que estubiere sin acabar e açer de dicha obra.

Iten capitularon que todo el dinero que por parte del dicho monasterio se yra pagando para la dicha obra se aya de tener junto depositado en el dicho monesterio [*tachado*: o de] adonde ambos se conçertaran para que se gaste en la dicha obra y no en otra cossa sin boluntad de ambos. Pero todabia quisieron que si antes de acabar la obra fallestiere alguno dellos y al tiempo estubiere depositado algun dinero de lo sobredicho se aya de partir a medias entre los herederos del difunto y el que sobreviviere. Y esto se entienda abiendo trabajado el que fenesciere tanto que tenga ganado lo que al tiempo obieren de recibir sus herederos.

Iten con lo dicho ambos los dichos otorgantes prometieron estar y pasar por lo contenido en esta dicha escritura y lo cumplir conforme a su tenor, y no se apartar dello so pena de se pagar todos los daños, perjuizio, y costas y menoscabos que de causa de assi no lo cumplir se les siguieren y recreçieren.

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de tres testigos (Miguel de Andueça, racionero, Marcelo de Medina y Jusepe Belazquez de Medrano, vecino de Pamplona)*].

[*Suscripciones autógrafas*: Ambrosio de Bengoechea.

Domingo de Bydarte.

Miguel de Andueça.

Jusepe Belazquez Medrano.

Marçelo de Medina.

Passo ante mi, Martin de Azcona, escribano].

1595, octubre, 7

Tarazona

Luis de Casanate, Pedro Corella, Pedro Felices, Juan Suor, Pedro Guzmán y Francisco Tarazona, en representación de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Tarazona, capitulan con Juan de Bescós, ensamblador de Zaragoza, la ejecución en blanco del retablo de dicha institución, por precio de 5.000 sueldos.

A.H.P.T., Juan Sánchez, notario de Tarazona, 1595, ff. 462-466 v.

—Citado por Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (I), p. 528, nota nº 102.

[*Al margen: Capitulacion. Protocolo inicial. Texto.*].

Capitulacion y concordia hecha, tratada y concordada entre los dichos Luys de Casanate y los demas ariva nombrados, personas nombradas por dicha cofadria de Nuestra Señora del Rosario, de la una parte, y Joan de Bescos, ensanblador, vezino de Çaragoça, de la parte otra, por causa de las cosas en la presente capitulacion contenidas.

Et primo a sido concordado que en la capilla de Nuestra Señora del Rosario, la qual esta en la claustra de dicha yglesia de Tarazona, se haga un retablo de la invocacion de la Madre de Dios del Rosario, del tamaño que dicha capilla y su proporcion lo piden, que se entiende a de ser de quarenta y dos palmos de bara de Aragon en alto y veinte y cinco en ancho, o mas y menos si la proporcion de dicha capilla lo pidiere.

Item que dicho retablo haya de ser de pino de Ebro, seco y muy bueno, a todo provecho del dicho retablo. El qual se a de hazer conforme a la traça que esta en poder del notario, y firmada de su mano.

Item es condiçion y pacto entre las partes que dicho retablo se haya de hazer, a saver es, las molduras que sean corridas, siquiere elegidas, y no placadas, de tal manera que si se halla cosa contra este capitulo aquello se haya de reparar y reformar conforme se viere por ofiçiales convenir.

Item es condiçion que las columnas de la segunda orden de dentro y fuera sean todas doricadas. Y asimismo las columnas de la primera orden y de la segunda de dicho retablo todas sean redondas. Y que las de arriba cargen en maçiço sobre las de abajo.

Item es condiçion que dicho retablo y toda la obra que en el ubiere haya se ser obra azertada y perfecta, guardando en todo arte y proporcion.

Item es pacto y condiçion que dicho retablo se haga en Çaragoça, en casa del dicho Joan de Vescos. Y lo de hecho para el dia de Nuestra Señora de agosto del año que viene de mil quinientos noventa y siete. Y aquel hecho, dicho ofiçial a su costa lo aya de traer a la presente ciudad de Tarazona, y traydo lo aya de asentar, para lo qual dicha cofadria ayude con los peones que para asentar dicho retablo fuere menester.

Item es pacto y condiçion que dicho retablo haya de ser visto y reconoçido por un ofiçial esperto en el arte de la alquitatura, para que bea dicho retablo y si esta conforme a dicha traça y abra cumplido con la obligacion desta capitu-

laçion. Y en lo que se hallare dicho Joan de Vescos haver faltado, se emiende a su costa, y pague a la persona que ubiere reconozido dicho retablo.

Ittem es condizion que para dicho retablo dicho Joan Vescos haya de hazer hazer quatro figuras redondas de bulto. La una de la Madre de Dios del Rosario del tamaño que la proporçion de la concabidad a donde [*entre líneas:* en] el dicho retablo a de estar, con resplandores y rosario alrededor. Y para el remate de arriba del dicho retablo un Cristo, y Maria y Sanct Joan, los quales an de ser de tres palmos, y mas si fueren menester mayores para que esten bien y en proporçion de dicho retablo. Y la Madre de Dios del Rosario a de tener natural proporçion, con nuebe palmos de alta.

Ittem es condiçion que dichas figuras ayan de estar bien [a]cabadas. Y aquellas ayan de ser vistas y reconoçidas por persona nombrada por dicha hermandad. Y no hallandose bien acabadas todas o alguna de ellas, se ayan de reparar a costas y daño de dicho Vescos, o hazer hazer a su costa la figura o figuras que no estuvieren bien acabadas. Y al ofiçial pague la ermandad.

Ittem es pacto y condiçion que dichos maiordomos y cofadres de la cofadria de Nuestra Señora del Rosario de la dicha y presente çidad de Taraçona que de presente son y por tiempo seran maiordomos y cofadres de dicha cofadria ayan de pagar al dicho Joan de Vescos, o a quien su poder tubiere, çinco mil sueldos jaqueses por dicho retablo y figuras desta manera. Los mil sueldos jaqueses luego. Y dos mil sueldos jaqueses el dia que asentare la obra. Y los restantes dos mil sueldos jaqueses del dia que se asentare el retablo en un año.

Ittem es condiçion que qualquiere albaran pribado de mano del dicho Vescos o de procurador suyo legitimo, o cartas misibas suyas, por las quales y los quales confesare haver reçeivido alguna cantidad o cantidades en parte de pago de lo arriva dicho, que aquellos y aquellas sean havidas por suficièntes appocas, como si por notario publico fuesen testificadas.

Ittem es pacto y condiçion entre dichas partes que el dicho Joan de Vescos aya de dar y de fianças llanas y abonadas a contento de Joan Sanchez, notario la presente concordia testificante, y de las demas [*entre líneas:* dichas] personas por dicho capitulo y ermandad para este efecto nombradas.

Ittem es pacto y condiçion que si, lo que Dios por su misericordia no permita, el dicho Joan de Bescos muriese antes de acabar dicho retablo y figuras de asta quedar asentado y cumplida por el esta capitulaçion y concordia, todo aquello que faltare por cunplir se haya de hazer por las persona o personas que dicha hermandad nombrare, todo a costas del dicho Joan de Vescos.

Ittem es pacto que todo lo que se gastare en drechos y portes de traer las figuras de la villa de Cascante, adonde de hazen dichas figuras, ayan de pagarse por la hermandad y ofiçial por ygual.

[*Cláusulas de escatocolo. Cláusulas de fianza (por Joan de Bescos, Millan Fernandez y Blasco de Saltarroyos, labradores de Tarazona). Consignación de dos testigos (Gabriel de Junez, escribiente, y Lazaro de Castejon, zucrero, habitantes en Tarazona).*].

1597, agosto, 8

Tarazona

Francisco Hurtado de Mendoza, abad del monasterio de Nuestra Señora de Veruela (Zaragoza), y fray Domingo Aguilar, cillero del mismo, conciertan con Domingo de Bidarte, ensamblador, vecino de Cascante (Navarra), la pintura de un retablo de San Miguel que ha hecho en blanco para el referido cenobio. En total le pagarán 525 ducados, de los que reconoce haber recibido 100.

A.H.P.T., Pedro Pérez de Alaba, notario de Tarazona, 1597, ff. 444-445.

—Citado por Jesús CRIADO MAINAR, 2008 (II), p. 237, nota n° 166.

[*Al margen: Contracto y apocha*].

Die octavo mensis augusti. Anno MDLXXXVII. Tirasone.

En presencia de mi, Pedro Perez de Alaba, notario publico, y testigos avajo nombrados, compareçieron personalmente constituydos, de la una parte don Francisco Urtado de Mendoza, abbad del monesterio de Nuestra Señora de Beruela, y fray Domingo Ag[u]ilar, cellerer y monge del dicho conbento, y de la parte otra Domingo de Videarte, ensenblador, vezino de la villa de Cascante.

Los quales dixeron que en razon del retablo que el dicho Domingo de Videarte tiene hecho de madera so la invocacion de señor San Miguel, el dicho Domingo de Videarte lo a de dar acabado de pintura por todo el mes de mayo del año primero viniente de mil quinientos noventa y ocho, a contento la pintura del dicho abad, y visto y reconozido por los oficiales que le pareciere. La qual pintura a de ser conforme al cartel, y de colores finas.

Y acabado el dicho retablo, dicho abad lo a de llevar de Tudela a Beruela a sus costas. Y el dicho Domingo de Videarte a de pagar los drechos de Nava[r]ra y el dicho abad a de pagar los drechos de Aragon.

Por todo lo qual, ansi la fusta como la pintura, el dicho abad y cellerer an de pagar al dicho Domingo de Videarte la suma y cantidad de trecientos y veinte y cinco ducados, de a once reales cada un ducado. Pagaderos los cien ducados luego de contado, los quales el dicho Domingo de Videarte en su poder otorgo haber recevido, y sobre ello reunico la excepcion de la non numerata pecunia. Y [*tachado: se obligo*] la resta y fin de pago, puesto y asentado el dicho retablo en Beruela.

Y se obligo el dicho Domingo de Videarte a cunplir lo sobredicho, y dio por su fiança a Anton Hernando, apotechario, vezino de la dicha villa de Cascante, que presente estava. El qual, tal fiança y llano tenedor y cunplidor con el dicho Domingo de Videarte para todo lo que el estava obligado se constituyo y puso.

Para lo qual, el dicho abad y cillered obligaron lo[s] vienes y rentas del dicho convento.

Y los dichos Domingo de Videarte y Anton Hernando, su fianza, sus personas y vienes, mobles y sitios. Los quales, et cereta, vien ansi como, et cetera. Querientes sea especial, et cetera, en tal manera, et cetera. Renunciaron y iusmetieronse, et cetera. Large cum omnibus clausulis pro ut in forma.

Testigos Lazaro de Castejon y Hernando de Nieba, page, havitantes en Taracona.

[*Suscripciones autógrafas*: El abbad de Beruela.

Fray Domingo Aguilar, cillerer de Beruela.

Yo, Lazaro de Castejon, soy testigo.

Yo, Hernando de Nieba, testigo].

20

1598, marzo, 31

Tarazona

Francisco Tomás, Pedro Alonso y Bernal Carbonel, fusteros de Tarazona, se obligan con la cofradía de San José a hacer un retablo en blanco a sus costas para la capilla que esta institución ha construído en el claustro de la Seo de la misma ciudad.

A.H.P.T., Juan Sánchez, notario de Tarazona, 1598, ff. 256 v.-257 v.

—Citado por M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, Rebeca CARRETERO CALVO y Jesús CRIADO MAINAR, 2005, p. 95, y p. 117, nota n^o 233.

[*Al margen*: Obligacion].

Eisdem die et loco.

Nosotros, Francisco Tomas, Pedro Alonso y Bernal Carbonel, fusteros, vecinos de Taracona, simul et insolidum, atendido y considerado los mayordomos y confadres de la cofradía del señor San Jusepe de la ciudad de Tarazona, instituyda y fundada en la iglesia catedral de aquella, haver hecho y fabricado una capilla en el claustro de dicha iglesia, la qual esta sin retablo, y nosotros, movidos de la debocion que tenemos al glorioso San Jusepe, queremos hazer el retablo para dicha capilla, por lo qual y por otros justos respectos, simul et insolidum, nos obligamos ha hazer un retablo en blanco para dicha capilla, a la traça del retablo que esta en la capilla de señora Sant[a] Ana, en el convento de señor Sant Francisco de la dicha y presente ciudad.

El qual dicho retablo a de ser del tamaño y medida que la proporcion de dicha capilla lo pide, y de buena madera de ley. Y todo, lo uno y lo otro, ha vista de oficiales, a fin y efecto de que dicho retablo este bien acabado y proporcionado en dicha capilla.

Y asimismo nos obligamos a dar acabado y asentado dicho retablo en blanco de oy en año y medio. Y en caso que no cumpliesemos lo sobredicho, como dicho es, no obligamos a dar y pagar, y que daremos y pagaremos, a dicha confradia dos mil sueldos jaqueses para que con ellos dicha hermandad haga retablo.

A lo qual tener y cumplir obligamos, simul et insolidum, nuestras personas y todos nuestros bienes y de cada uno de nos, muebles y sitios, et cetera, de los quales, et cetera. La qual obligacion queremos sea special, et cetera, con clausulas de nomine precario, constituto, aprehension, manifestacion e inbentariacion, et cetera. Queremos que fecha o no fecha, et cetera, renunciemos, et cetera, iusmetemonos, et cetera, large.

Testigos Joan Suor, merchante, y Gaudios Doñelfa, ciudadano, vezinos de Tarazona.

[*Suscripciones autógrafas*: Yo, Bernal Carbonel, otrogo lo sobredicho.

Yo, Francisco Tomas, otorgo lo sobredicho.

Yo, Gaudios Doñelfa, soy testigo y firmo por el otro otorgante, que dixo no sabia escribir].

21

1598, abril, 29

Tarazona

Jaime de Aldovera, infanzón de Tarazona, capitula con Miguel Ginesta, mazonero y entretallador de la misma ciudad, la confección de la mazonería de un retablo de Santa Margarita, por precio de 800 sueldos.

A.H.P.Z., Pedro Pérez de Alaba, notario de Tarazona, 1598, ff. 250 v.-253.

—Citado por M^a Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, 1997, p. 68, y p. 97, nota n^o 75.

[*Al margen*: Concordia. *Protocolo inicial. Texto*].

Capitulacion y concordia hecha entre Jayme de Aldovera, de una parte, y Miguel Ginesta, entretallador, de la otra, habitantes en la ciudad de Tarazona, sobre un retablo so la invocacion de Sancta Marta [*rectificado encima*: Margarita] que el dicho Miguel Ginesta se obliga a hazer y el dicho Jayme de Aldovera a dar. Los quales se obligaron a tener y cumplir lo que cada uno se obliga por las capitulaciones siguientes.

Primeramente yo, dicho Miguel Ginesta, a hazer el retablo de la manera y forma que esta en una traça que a visto y le [he] enseñado al dicho Jayme de Aldovera. A saver es, las [*entre líneas*: quatro] columnas han de ser [*entre líneas*: las dos] estriadas [*entre líneas*: y las dos entorchadas], y no como esta en la traça. A de llevar tres tableros llanos en el cuerpo de enmedio, con sus traspilares [*entre líneas*: estriados] las dichas columnas.

El pedestal a de estar labrado esa moldura que esta en la traça [*entre líneas*: y tallado]. An d[e] estar todos los pedestales [*tachado*: llanos] corrida una media caña por dichos [*tachado*: presdesta] pedestales.

El friso de encima las columnas a de llevar su alquitrabe y su cornija, conforme requirieren el arte. El friso a de estar labrado de talla.

Ha de haver encima de esta cornija otro tablero con su friso y cornija, como esta en la traça, y ha de haver su remate de cornija, como esta en la dicha traça. A de haver una mensula al lado del dicho tablero para que aga razon, como esta en la traça, y dos columnas en el tablero de arriba, como esta en la traça

Y esto dize Miguel Ginesta que se obliga a darlo a vista de officiales, y quando no estubiere bien, que a sus costas [*tachado*: quan] en caso que el no lo remediare lo remedien. Y para lo sobredicho ha de hazer para Nuestra Señora de Agosto este dicho retablo de la manera que arriba tiene dicho y declarado.

[*Cláusula añadida al margen*: Mas se obliga dicho Ginesta a hazerlo todo de madera de ley, de pino de Ebro, y a hazer el retablo de la altura y anchura que pide la capilla, a dicho de Juan de Ripalda].

Y el dicho Jayme de Aldovera se obliga a dalle a dicho Miguel Ginesta [*tachado*: a dalle] luego al presente dozientos sueldos jaqueses. Y para el [*tachado*: postrero de abril] [*entre líneas*: día de Sant Juan] de 1598 otros doziento[s] sueldos jaqueses. Y des[pues] que este el retablo asentado quatrocientos sueldos jaqueses.

Y cumpliendo y pagandole dicho Jayme de Aldovera las dichas dos partidas de cada dozientos sueldos jaqueses, promete y se obliga dicho Ginesta a dalle el retablo asentado de la manera que tiene dicho, para el día y fiesta de Nuestra Señora de Agosto primero viniente de 1598.

[*Anotado al dorso, en el f. 252 v.*: Vea Juan de Ripalda este cartel como esta enmendado y hagase un traslado del, y firmenle el señor Jayme de Aldovera y dicho Miguel Ginesta, si a Ripalda le agradare.

Miguel Turlan de Alabiano.

Al señor Jayme de Aldovera].

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Pedro Luis Perez de Alaba, estudiante, y Juan de Ciria, tornero, habitantes en Tarazona)*].

[*Suscripciones autógrafas*: Yo, Jayme de Aldovera, otorgo lo sobredicho.

Yo, Pedro Luis Perez de Alaba, soy testigo de lo sobredicho y me firmo por el otro otorgante y mi conteste, que dixeron no sabian escribir].

22

1600, febrero, 9

Tarazona

Juan de Nabaz y Juan de Torres, mayordomos de la cofradía de San Roque de Tarazona, y otras personas diputadas capitulan con Francisco Coco, ensamblador, habitante de presente en Tarazona, la realización de una peana procesional para una figura de San Roque por precio de 680 sueldos.

A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, notario de Tarazona, 1600, ff. 60-67. Se incluyen tres trazas con diseños para la peana.

[*Al margen*: Capitulación. *Protocolo inicial. Texto*].

Primeramente se obliga el dicho Francisco Coco de hazer una peana de la manera y forma que se contiene en la traza abaxo inserta [*se inserta a continuación un cuadernillo con tres trazas de la pieza*], excepto una repissa que esta en la suprainserta traza, y en lugar de aquella ha de hazer un cuerpo que esta mostrado dentro de un borron, con quatro cartelas y ocho tarjetas en los frisos de los cuerpos. Y en cada cuerpo sus adornos de piramides. Y el otro cuerpo donde ha de ir el santo sea una repissa conforme a una que tiene la peana de Santa Polonia. Todo lo demas esta obligado dicho Francisco Coco a hazerlo conforme a las trazas arriba insertas, rebajando la lanterna y media naranja, que no sea mas alta que la de Sant Prudencio.

Item es condicion que dicho Francisco Coco este obligado, segun que por thenor de la presente se obliga, a dar echa y acabada dicha peayna conforme

la traza arriba inserta y con dichas condiciones arriba insertas, hasta la mitad de el mes de mayo de este presente año. A saber es, de pino de Ebro la fusta, limpia y bien acabada.

Item es condicion que dichos mayordomos y nombrados en nombre de dicha confadria se obligan a darle por dicha peayna seiscientos y ochenta sueldos jaqueses. A saver es, docientos y quarenta luego, y la restante cantidad, que son quatrocientos y quarenta, acabada dicha obra.

Item es condicion que para siguridad de los sobredicho el dicho Francisco Coco aya de dar fianças llanas y abonadas de que dentro de dicho tiempo dara echa dicha obra conforme a la suprainserta traza, y tendra y cumplira las demas condiciones arriba insertas.

Item es condicion que en caso que dicho Francisco Coco no diere echa dicha peayna para el dicho dia, la dicha confadria la pueda hazer acabar a sus costas. Y acabada de qualquier manera que fuere, la confadria la aya de hazer ber y reconozet si a cumplido con la traza y con lo demas que esta obligado. Y si no hubiere cumplido, o no la huviese hecho conforme a ella en todo o en parte, lo puedan cumplir a costas suyas y de las fianças.

Y finalmente es tratado con los nombrados que las tarjetas han de ser como unos obalos de la capilla de Sant Roque de pinçel.

[*Cláusulas de escatocolo. Cláusulas de fianza (por Francisco Coco, Juan de Nabaz y Miguel Guzman, zapateros de Tarazona). Consignación de dos testigos (Marco Antonio Pérez y Juan de Villatuerta, habitantes en Tarazona)*].

[*Subscripciones autógrafas*: Yo, Juan de Tores, otrogo lo sobredicho.

Yo, Garcia de Funes, nonbrado.

Yo, Lazaro de Castejon, nombrado.

Yo, Gregorio Gomez, nombrado.

Yo, Marco Antonio Perez, soy testigo de lo sobredicho y me firmo por las demas partes otorgantes y mi conteste, que dixeron no sabian escribir].

23

1601, marzo, 26

Tarazona

Miguel García, fustero de Tarazona, se obliga a hacer la arquitectura de cierto retablo por encargo de Miguel Ginesta, entallador de la misma ciudad, de acuerdo a la traza del retablo de Nuestra Señora del Rosario de Los Fayos (Zaragoza), por precio de 500 sueldos.

A.H.P.T., Diego de San Martín, notario de Tarazona, 1601, ff. 38-38 v.

—Citado por Jesús CRIADO MAINAR, 2006 (I), p. 113, y p. 122, nota nº 32.

[*Al margen*: Obligacion. Extracta].

Die vicesimo sexto mensis martii. Anno MDCl. Tirasone.

Que nosotros, Miguel Garçia, fustero, vezino de Taraçona, de una parte, y Miguel Ginesta, entallador, vezino de dicha çiudad, [*entre líneas*: de la otra], havemos tra[ta]do y concordado [*entre líneas*: entre nosotros] de que yo, dicho Miguel Garcia, fustero, haya de hazer un retablo de fusta de pino de Ebro o Biel

[*entre líneas*: en blanco], de la mesma traça, forma y grandaria en alto y ancho que el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la villa de Los Fayos. Y esto para el día y fiesta de Nuestra Señora de septiembre deste presente año de mil y seiscientos y uno. Y yo, dicho Miguel Ginesta, le e de pagar por el coste y precio de aquel quinientos sueldos jaqueses. Y si antes de dicho día se acabare dicho retablo yo, dicho Miguel Ginesta, lo e de pagar, qualquiere día que se acabare. Y si para dicho día no se acabare dicho retablo yo, dicho Miguel Garçia, e de dar a vos, dicho Miguel Ginesta, quinientos sueldos de pena.

Y a tener y cumplir lo sobredicho el uno al otro et viceversa, nos obligamos segun que a cada uno de nos toca.

Y yo, dicho Miguel Ginesta, a tener y cumplir lo que a mi parte toca, y hecho dicho retablo, a pagar la dicha cantidad, doy por fiança y pagador de la dicha cantidad a Domingo Corella, fustero, questa presente.

Et yo, dicho Domingo Corella, que presete estoi, tal fiança me constituezco.

Y los unos a los otros respectibe, prometemos, et cetera, nos obligamos so obligaçion, et cetra, querientes, et cetera, en tal manera, et cetera, con clausulas de precario, constituto, aprehension, inbentario, manifestaçion, et cetera, que-remos que fecha o no fecha, et cetera, renunçiamos, et cetera, sometemonos, et cetera.

Testigos Francisco Metelin, pintor, [*tachado*: y Miguel Viver, vezinos] y Francisco Coco, vezinos de Taraçona.

[*Swcripcion autógrafa*: Yo, Francisco Metelin, soy testigo de lo sobredicho i firmo por los otorgantes i mi conteste, que digeron no sabian escribir].

24

1601, septiembre, 12

Tarazona

Pedro Brun, notario de Tarazona, en nombre de la hermandad de San Bartolomé de Vierlas (Zaragoza), capitula con Francisco Coco, ensamblador de Tarazona, la confección de un busto procesional de San Bartolomé y su peana, por precio de 1.200 sueldos.

A.H.P.T., Juan Sánchez, notario de Tarazona, 1601, ff. 370-372.

[*Al margen*: Capitulacion. Extracta. *Protocolo inicial. Texto*].

Capitulacion y concordia hecha, firmada y concordada entre partes, de la una Pedro Brun, notario, vecino de Taracona, y de la otra Francisco Coco, ensamblador, vecino de la dicha ciudad, en razon de las cosas siguientes.

Primeramente a sido concordado entre dichas partes que dicho ensamblador a de hazer para dicha hermandad de señor Sant Bartolome una caveza del Sancto, figura entera, para el día del Corpus, de seys palmos de alta, en proporçion conforme al arte, con un demonio a los pies que benga al respecto del tamaño del Sancto.

Item fue concordado que el Santo y demonio sean bien acavados, a bista de oficiales, guardando en todo proporcion y arte.

Item ha de hazer la peayna para dicho Santo conforme la de San Antonio de Padua, con dos pasos de la istoria y martirio del Sancto, una delante y otra detras, las que tienen tratado el offial y dicho Pedro Brun.

Item es condicion que en lugar de los doze frayles que lleba San Antonio, que aya de poner los doze apóstoles, de bulto entero cada uno, con su insignia en la mano.

Item que las columnas de dicha peayna sean como las columnas de la peayna de San Prudencio.

Item que dicho official aya de dar dicha cabeza, peayna y todo lo demas bien acavado, en blanco, y poner todo el errage y lo necesario para poderse llebar en procesion.

Item fue concordado que dicho Pedro Brun ha de pagar por lo sobredicho a dicho ensamblador mil y dozientos sueldos jaqueses desta manera. Los seyscientos sueldos luego. Y la resta ocho dias antes del Corpus que viene. Y para dicho dicho que se le a de acavar de pagar, a de dar toda la dicha obra acavada.

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Domingo Hernandez, infante de la Seo de Tarazona, y Pedro de Puche, mercader, habitante en Borja)*].

25

1601, diciembre, 30

Cortes de Navarra

Luis Ximénez, rector de Cortes (Navarra), Juan de Miranda, alcalde, Francisco de Iturralde, Juan Serrano de Peralta, Pedro López de Munarriz, Juan de Rada, Juan Navarro y Juan de Lumbreras establecen las condiciones que han de regir la subasta del retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de dicha localidad.

A.M.Td., Pedro Ximénez, notario de Cortes y Buñuel, 1602, s. f. Se incluye traza del retablo.

Capitulas y condiciones con las que se a de hazer el retablo de la yglesia de señor Sant Joan de [*tachado*: dicha vi] esta villa de Cortes, por los señores don Luys Ximenez, rector de dicha villa, Joan de Miranda, alcalde, Francisco de Yturralde, Joan Serrano de Peralta, Pedro Lopez de Munarriz, Joan de Rada, jurados de dicha villa, Joan Nabarro y Joan de Lumbreras y otros vezinos de dicha villa, tanto en su proprio nombre como en vez y nombre de los vezinos y concejo de dicha villa, segun de los dichos poderes consta, los quales quedan en poder de Pedro Ximenez, escribano real e infrascripto. Las quales dichas capitulas hizieron y firmaron en la dicha villa de Cortes a treynta dias del mes de deziembre del año del Nacimiento de Nuestro Señor Jhesucristo de mil y seyscientos y dos. Las quales son como se sigue.

Primeramente es condicion que el que tomare a hazer el dicho retablo lo a de hazer conforme a la traca que con estas capitulas se señala, que queda aquella en poder del escribano infrascripto, pusiendo en dicho retablo un sacrario que esta en otra traca, asimesmo presentada. Y en el cuerpo segundo,

en la caja de medio, a de aber una figura de Sant Joan Baptista de bulto, de reliebe entero. Y en la caja de arriba a de aber un Cristo y Sant Joan y Maria, asimesmo de bulto, de reliebe entero.

Yten es condiçion que la madera del dicho retablo a de ser de pino de Ebro seco y de buena ley, linpio y sin raza alguna.

Yten es condiçion que el dicho sacrario y su escultura sea de fusta de nogal seco y de buena ley. Y el Sant Joan, Cristo y Maria de arriba aya de ser y sea del dicho [*tachado*: pino de Ebro] nogal, de buena ley. Y por lo mesmo el Sant Joan de medio.

Yten es condicion que el dicho retablo aya de ser y sea de semblaxe y eleixido, sin que aya en el cosa ninguna de sobrepuesto o aplacado [*tres palabras perdidas*] caxas o cornixamentos.

Yten [es condiçion que las colu]nas de dicho retablo lleben las basas [*varias palabras perdidas*] las columnas que se entiende que no sean de por si, sino que se apeguen pieças que salgan de la mesma coluna, como esta dicho, y las dichas columnas bayan con espigas ambayadas.

Yten es condiçion que los cornixamentos, y bancos y pedestales sean afijados con unas colas que tomen todo el gueco del banco u pedestal.

Yten es condiçion que los tableros ayan de llebar y lleben atras barrotes a cola por detras, y que dichos tableros no se afigen con clabos, sino con aldabillas por detras.

Yten que si algun cornijamento u banco no se pudiere traer de donde lo hizieren por largo en un carro se le abisa que no lo corte, porque no estara tan seguro quando lo quieran afixar.

Yten que los frisos de las cornigas y bancos entren a renura y que las colas de atras le coxan hasta el mismo friso.

Yten es condiçion [*tachado*: que] y es boluntad de los sobredichos arrendadores de que, n[o] obstante lo que se trata en la primera capitula del dicho sacrario, que aquel aya de ser y sea desta manera. Que aquel sea de nogal, como dicho es, y llebar un sacrario con dos cuerpos y media naranja. Y en el primer cuerpo la orden corintia, y en el segundo la orden conposita. Y en la puerta del relicario la Resurecion de medio reliebe. Y a de llebar seys collunas el primer cuerpo, y con Sant Pedro y Sant Pablo a los dos lados del primer cuerpo, y un caxoncillo para la crisma en el friso del pedestal. Y en el segundo cuerpo otras seys columnas de la orden conposita, y dentro su linterna trasparente. Y esto conforme arte lo requiere.

Yten es condiçion que el que tomare y arrendare el dicho retablo lo aya de hazer y asentar a sus costas en la capilla mayor dentro de tres años primer[os] vinientes, y el] [*tachado*: retablo] sacrario dentro de ocho meses [*varias palabras perdidas*] lo hizieren el dicho retablo a dicha ygle[sia] [*varias palabras perdidas*].

Yten que el dicho retablo y figuras del ayan de estar y esten conforme arte lo requiere, y a vista de oficiales. Y no siendolo asi, que la yglesia aga otras a su costa.

Yten es condicion que se le dara al tal arrendador o arrendadores en que quedaren dicha obra en cada un año cien escudos de a diez reales por escudo,

desta manera. Cincuenta por el mes de septiembre de cada un año, y los otros cincuenta para Navidad siguiente. De manera que la primera paga sera para el mes de septiembre primero veniente y la segunda para Pasqua de Navidad de dicho año. Y esto sea durante el tiempo que montare el importe en que se rematare la obra del dicho retablo.

Yten es condiçion que asimesmo el tal arrendador que tomare el hazer de dicho retablo aya de hazer y aga un cofre tumbado de bara y media para ençerrar el Santisimo Sacramento la Semana Santa. Y esto sea para la primera que biniere.

Yten que el tal arrendador aya de dar y de fiancas legas, llanas y abonadas en esta dicha villa u a quatro leguas alrededor, dentro del reyno, a contentamiento de dichos arrendadores, dentro de ocho dias.

Yten que en caso que el dicho arrendador o arrendadores no cumplieren en dar las dichas fiancas dentro del dicho tiempo, que tenga de pena quinientos escudos.

Con las quales condiçiones, y no sin ellas, arriendan los sobredichos el hazer del dicho retablo en la sobredicha forma. Y dello requirieron hazer auto, y lo firmaron los que savian escrevir a una con mi, el escribano infrascripto.

[*Subscripciones autógrafas*: El licenciado Luis Ximenez, rector de Cortes.

Juan de Miranda, alcalde.

Juan de Lumbreras

Pedro Lopez de Munarrez.

Juan de Rada.

Pedro Ximenez, escribano].

26

1601, diciembre, 30

Cortes de Navarra

[*Luis Ximénez*], rector de Cortes (Navarra), Juan de Miranda, Francisco de Iturralde, Juan Serrano de Peralta, Pedro López de Munarriz, Juan de Rada, Juan Navarro y Juan de Lumbreras, en nombre de la villa y la parroquia de San Juan Bautista de la localidad subastan la realización del retablo mayor de dicho templo.

Presentan posturas Pedro López, obrero de villa de Mallén (Zaragoza), Francisco Coco, ensamblador de Tarazona, Domingo Mezquia, escultor; y Juan de Berganzo, ensamblador. La obra se adjudica a Francisco Coco en 385 escudos y 10 de dones.

A.M.Td., Pedro Ximénez, notario de Cortes y Buñuel, 1602, s. f.

—Citado por M^a Concepción GARCÍA GAINZA (coord.), 1980, pp. 156-157.

Los dichos rector, Juan de Miranda, Francisco de Yturralde, Joan Serrano de Peralta, Pedro Lopez de Munarriz y Joan de Rada, alcalde y jurados de dicha villa, y Juan Nabarro [*entre líneas*: y Juan de Lumbreras], animesmo vezino della, tanto en su proprio nombre como en voz y nombre del conçejo de dicha villa, todos juntos y de un acuerdo y parecer, en el dicho nombre proprio y procuratorio, requirieron a mi, el escribano infrascripto, que las retroescrip-

tas capitulas y condiçiones con que se a de hazer el retablo de señor Sant Joan de dicha villa, conforme a la traça y capitulas sobredichas y presentadas, las leyese a alta boz para que nadie pretendiese ynorançia. Y asi, en presencia de los sobredichos y de otras muchas personas, en la casa del dicho retor ley dichas capitulas desde su prinçipio hasta el fin.

Y leydas aquellas, Pedro Lopez, obrero de villa, vezino de Mallen, ofresçio el hazer del dicho retablo por nobeçientos escudos de a diez reales por escudo.

Y luego los dichos procuradores mandaron a Francisco Guerrero, nunçio y corredor de dicha villa, apregonase publicamente dicha postura y encendiese candela.

Y encendida aquella y apregonando dicha postura, los dichos procuradores dixeron que a quien lo pusiese en quinientos escudos se le darian diez de dones. Y no ubo persona que ablase. Y asi, visto que no avia quien ablase, hizieron matar dicha candela.

Y a poco rato, entendiendo que abia orden de que se arrendaria el dicho retablo, Francisco Coco, vezino de Taraçona, del reyno de Aragon dixo [*tres palabras perdidas*] dones toma el hazer del dicho retrablo en qu[*dos o tres palabras perdidas*] escudos. Y dichos procuradores la admitieron.

[*Tres o quatro palabras perdidas*] portegado de dicha yglesia se bolbio a encender dicha candela y apregonar dicha postura el dicho nuncio entre Domingo Megia y Juan de Bergancu, y el dicho Francisco Coco hizieron de baxas desde dicha postura hasta quinientos escudos netos.

Y a poco rato el dicho Francisco Coco hizo en dos baxas quarenta escudos, de manera que quedaban en quatroçientos y sesenta escudos.

Y visto esto, dichos arrendadores dixeron al dicho nunçio que apregonase que a quien dixese uno menos se entendiese çinco escudos, y apregonando dicha postura dicho nunçio y declarando que el que dixese uno menos se entendiese çinco escudos.

Y luego, entre los dichos Domingo Mexia y Juan de Bergançu, y el dicho Francisco Coco y Pedro Lopez, escultor, exabladores y obrero de villa, baxaron desde dicha postura de quatroçientos y sesenta escudos hasta trezientos y ochenta y çinco, de manera que hizeron de baxas setenta y çinco escudos en quinze vezes que dixeron uno menos. Y al ultimo dellos murio dicha candela quedando el dicho retablo por el dicho Francisco Coco en los dichos trezientos y ochenta y çinco escudos, y diez escudos de dones que le tenian mandados.

Los quales los dichos arrendadores le ofresçieron al dicho Francisco Coco que cumpliendo con el tenor y firma de dichas capitulas y traça que le esta señalada de hazer el dicho le retablo, le pagarian aquellos en los plazos que en dichas capitulas se contiene.

Y el dicho Francisco Coco se obligo con su persona y bienes a cumplir con todo ello sin faltar en cosa alguna. Y que la traça se le diese para sacar otra, que el la bolberia dentro del tiempo que le esta mandado el dar de dichas fianças.

Y de todo ello requieren hazer auto a mi, siendo testigos a todo ello Joan de Laonsa, y don Pedro Malo y Gaston y Gaston de Yturralde, vezinos de dicha

villa. Y los que savian escrevir lo firmaron a una con mi, el dicho escribano, como se sigue.

[*Suscripciones autógrafas*: El licenciado Luis Ximenez, rector de Cortes de Navarra.

Juan de Miranda, alcalde.

Pedro Lopez de Munarrez.

Juan de Rada.

Juan de Lumbreras.

Juan de laonsa, testigo.

Io, don Pedro Malo, testigo.

Passo ante mi, Pedro Ximenez, escribano].

[A 6-I-1602, *Francisco Coco presenta como fianza del cumplimiento del contrato a Pedro Ciberio, vecino de Fitero*].

27

1602, marzo, 17

Vera de Moncayo

Juan de Lamata, prior; Juan de Latorre y Melchor Chueca, mayordomos, y otros miembros de la cofradía de Santa Ana de Vera de Moncayo (Zaragoza), capitulan con Domingo Mezquia y Juan de Berganzo, imagineros residentes en el monasterio de Santa María de Veruela (Zaragoza), la realización de una imagen procesional de la titular y su peana, por precio de 160 libras.

A.H.P.T., Pedro Muñoz, notario de Vera de Moncayo, 1602, ff. 143-146.

[*Al margen*: Capitulacion. Extracta. *Protocolo inicial. Texto*].

Capitulacion hecha entre Domingo Mezquia y Joan de Berganzon, ymaginarios, havitantes en el monasterio de Beruela, y el prior y confadres de la confadria de señora Sant[a] Anna de la villa de Vera acerca de hazer una historia de señora Sant[a] Ana para dicha villa de Vera, con las condiciones infrascriptas y siguientes.

Et primeramente es condition que los dichos Domingo Mezquia y Joan de Berganzon sean tenidos y obligados aver de hazer una historia con tres figuras, conforme un modelo que para ello se a dado, de señora Sant[a] Anna.

Item es condition que se aya de hazer una peaynna de dos cuerpos, el uno ochavado y el otro sesavado. Y en cada ochavo y sesavano se an de hazer una figura de mas de medio relieve, confrome les dieren los cofrades.

Item es condition que ayan [*tachado*: de llebantar] de ser las quatro colunas entorchadas, con su [*tachado*: ovado ariva] caparaçon ariva.

Item es condition que ayan de ser las colores y el oro fino, y que aya de quedar conforme al arte. Y que aya de ser a bista de artifice.

Item es condition que dicha historia le ayan de dar acavada, conforme dicho es, dentro de un año. Que si dentro de dicho año [*entre líneas*: de oy en adelante contadero] no la daren pierdan treinta libras jaquesesas del precio que se les da.

Item es condition que dichos prior y confadria sean tenidos y obligados de nonbrar en cada un año dos confadres para aver de llegar la limosna los jueves de cada semana, y que si faltare de llegar los que nombraran el dicho dia tenga de pena cinco riales. Y que prior et mayordomos no los puedan [ab] solber, sino que lo paguen de sus casas.

Item es condition que los agostos [*tachado*: que] [*entre líneas*: los] prior y mayordomos ayan de llegar por las heras los dias que les pareçera, y que por el lugar se haga una llega general en cada un año.

Item es condition que lo que se llegare en cada un año se les aya de dar a los señores Domingo Mezquia y a Joan de Berganzon por el dia de San Miguel de Setiembre, para en paga de las hechuras de dicha historia y peayna.

Item es condition que se les [*borrón*] a de dar en cuenta y paga de dicha historia ciento y sesenta libras jaquesas.

Item es condition que no se pueda pedir ni se les aya de dar mas de aquello que se llegare en cada uno asta cumplimiento de los dichos ciento y sesenta libras jaquesas que se les paga de dicha historia.

Item es condition que la dicha confadria que se les [*tachado*: pague] [*entre líneas*: de] a los señores Domingo Mezquia y Joan de Berganzon lo que se ubiere llegado de lismosna por el dia de San Miguel de setiembre en cada un año, so pena de diez libras jaquesas a los prior y mayordomos que son o seran.

Item es condition que a las quatro columnas, a cada una dellas le ayan de llebar un tornillo. Y ansimesmo ayan de hazer quatro baras con quatro orquillas de un color conbiniente.

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Miguel Locano y Joan Muñoz, escribiente, habitantes en Vera)*].

28

1602, junio, 16

Tarazona

Domingo de Mezquia, escultor, vecino de Vera de Moncayo (Zaragoza) y habitante de presente en Tarazona, y Diego Osorio, ensamblador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), visuran una imagen procesional de Nuestra Señora del Carmen con su peana que Francisco Coco, ensamblador de Tarazona, ha hecho por encargo de la cofradía de dicha advocación de Mallén (Zaragoza).

A.H.P.T., Diego de San Martín, notario de Tarazona, 1602, ff. 446-448. El texto de la visura es autógrafo de Diego de Osorio.

[*Al margen: Declaracion de tasación de obra. Protocolo inicial. Texto*].

Deçimos nosotros, Domingo de Mesquia, escultor, abitante de presente en la ciudad de Taraçona, y Diego Osorio, asenblador, bezino de la billa de Exea de los Caballeros, ansi como nonbrados para ber y reconoçer unas andas o peaña echas en la dicha çiudad, dado poder a nosotros por las dos partes, la una la confraria de Nuestra Señora del Carmen de la billa de Mallen, y de la otra

parte Francisco Coco, el qual a echo la dicha peaña. La qual bista y reconõcida la damos por suficiẽte, y que se puede recibir, iusta nuestras cunçiençias y por el juramento a vosotros prestado, enmendando y añadiendo, quitando y adreçando todo lo abaxo contenido en este papel.

Primeramente en las figuras de Nuestra Señora y del San Simon, las peanicas que tienen la una que sea quadrada lo que pudiere, y se le aga un frisco y dos medias cañas elegidas en el mesmo que parezca bien, y la otra del San Simon aobada y echo lo mesmo, que no esten lisos como estan. Y pasarles la garlopa por debaxo, que asiente de todas partes antes de açer esto.

Mas que debaxo destas dos figuras aya un cuerpo del alto de medio palmo aobado, sin resaltos, y que tenga su friso conforme al arte, y este de suerte que tenga alderedor espaçio porque las figuras se acerquen agun poco la una a la otra. Y de trecho a trecho unas paramides [*vic*] chiquitas, echas de torno desta suerte [*se incluye un pequeño bosquejo con una pirámide torneada*].

Mas aia de quitar todas las mancanicas que ay y açer otras mas delicadas, aunque sean echas a modo de piramides.

Mas decimos quite las mancanillas de lo mas alto, que no conbienen esten alli.

Mas tenga obligacion de azer que los palos en que ban [*tachado*: a] las andas esten mas adentro asta las baras que tienen a coda de milano, y asegurandolos co[n] [*tachado*: con otros las] tornillos [*borrón*] los de los [*entre líneas*: mesmos] pilares en el tablero. Y asegurar mas la peana sobre ellos y acorçar el tablero todo lo que sobra de las morduras afuera.

Mas aia de poner en medio otro palo para si se ofreciere la puedan llebar seis. Y esto tenga sus dos tornillos. Y tambien que [*tachado*: no] sea tan largo como los dos.

Mas reparar los resaltillos que estan maltratados.

[*Subscripciones autógrafas*: Yo, Diego Osorio.

Domingo de Mezquia].

[*Añadido en la letra del escribano*: Lo a de dar por todo este mes].

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Joan de Baraez, pintor, y Anton de Sanct Joan, vecinos de Tarazona)*].

29

1602, octubre, 10

Zaragoza

El luminero y vicario de la parroquial de Villanueva de Gállego (Zaragoza) y los jurados del lugar contratan con el escultor zaragozano Miguel de Zay la obra de una peana y cabeza de santa Ana con la Virgen y el Niño por precio de 2.100 sueldos jaqueses.

A.H.P.Z., Francisco Morel, 1602, ff. 1302-1304 v.

Eodem die.

Ante la presencia de mi, Francisco Morel, notario, y de los testigos infrascriptos parecieron Agustin Trasobares, vezino del lugar de Villanueva de

Gallego, en su nombre propio y como luminero que es de la iglesia del mismo lugar, de una parte, y Miguel del Cay, escultor, vezino de la ciudad de Çaragoza, de la parte otra. Los quales dijeron y propusieron en presencia de mi, dicho notario, y testigos infrascriptos que entre ellos havia sido hecha y pactada carta, capitulacion y concordia en y azerca las cosas abajo contenidas mediante y con los pactos y condiciones infrascriptos y siguientes.

Capitulacion echa, pactada y concertada entre Agustin Trasobares, luminero de la iglesia parrochial del lugar de Villanueva de Gallego, el vicario de la dicha yglesia y jurados del dicho lugar y Miguel del Cay, escultor, vezino de la ciudad de Çaragoza para fin y efecto de una peana y cabeza que el dicho Miguel del Cay ha de hazer de la señora santa Anna para el dicho lugar de Villanueva de Gallego, con las condiciones siguientes.

Primeramente es condicion que el cuerpo y principal de la dicha peayna a de ser ochavado desta manera. Que en los quatro fronteros a de haver quatro ystorias de la señora Santa Anna y otros quatro resaltos. A de ser cada dos columnas. Y dentro quatro dotores de la yglesia y encima destas figuras unos campanillos huecos.

Item es condicion que en el segundo cuerpo a de ser tambien ochavado desta manera. Que en los quatro resaltos fronteros a de haver quatro figuras de san Sebastian, Santa Catalina, san Roque y san Blas y en los otros quatro resaltos unas cartelas con unas ojas en ellas y por remates unas piramides.

Item es condicion que el tercero cuerpo a de ser aovado con quatro resaltos y en ellos unas cartelas diferentes de las del cuerpo medio y por remate unas bolillas y los quatro [*palabra ilegible*] aobados con unos serafines con unas nubes acomodados muy bien mas una figura de la señora santa Anna de tres palmos de alteza con las figuras de nuestra Señora y el Niño IHS.

Item es condicion que a de tener quatro columnas con sus pedestrales y de ay arriva aian de ser estriadas, entorchadas con su capazo, y tornillo, y palos y muletas, de madera de pino, bien hecha y acavada y asentada, solo que los dichos jurados y luminero del dicho lugar se la an de llevar a sus costas. Y por dicha peana y figura es pactado que le hayan de dar y pagar, como por tenor desta se obligan a darle y pagarle, al dicho Miguel de Cay dos mil y cien sueldos jaqueses por la hechura de dicha peayna. En los plazos y terminos siguientes, a saver es: en el dia y fiesta de Todos Santos del año presente mil seyscientos y dos se le an de pagar seyscientos sueldos jaqueses; y para acabada la obra mil y quinientos sueldos jaqueses. Y la a de dar acabada para el dia y fiesta de san Juan Batista del año mil seyscientos y tres, siendo la obra buena y recibidera a conoçimiento de dos oficiales nombraderos por ambas partes.

[Cláusulas de ratificación y garantía. Consignación de dos testigos (el doctor Juan de Buenavilla y Hernando Sanchez, escribiente, habitantes en Zaragoza)].

30

1603, julio, 8

Tarazona

Miguel Ginesta y Mateo Sanz de Tudelilla, escultores, conciertan una compañía para repartirse la eventual contratación de los retablos de Matalebreras (Soria) y Añabieja (Soria).

A.H.P.T., Diego de San Martín, notario de Tarazona, 1603, ff. 501-501 v.

[*Al margen: Concordia*].

Die octavo mensis julii. Anno MDCIII. Tirasone.

Que nosotros, Miguel Ginesta y Matheo Sanz de Tudelilla, escultores, vezinos de Tarazona, de grado, et cetera, certificamos y pactamos, combenimos y concordamos entre nosotros de tomar los retablos de los lugares de Matalebreras y Añabieja, en el reyno de Castilla, a medias, a perdida y a ganancia. De tal manera que qualquiere de los dos que los concertare, o qualquiere dellos, sea por cuenta dentrambos. Y hayamos de hacerlos por lo que se conçertare con nosotros y qualquiere de nos. Y que ayamos de poner tanto trabajo y materiales el uno como el otro, a ganancia o perdida que en dichas obras y qualquiere dellas hubiere, sea y se parta a medias y por iguales partes entre nosotros, llebando el uno tanto como el otro, sin que en ello aya discordia ni diferencia alguna.

Y a tener y cumplir lo sobredicho, respectivamente uno al otro, obligamos nuestras personas y bienes, muebles y sitios, habidos y por haver en todo lugar. Los quales, et cetera, queremos, et cetera, en tal manera, et cetera, con clausulas de precario y constitutio, aprehension, inbentariacion, manifestacion, emparamento. Queremos que fecha o no fecha, et cetera. Renunciamos, et cetera. Juramos, et cetera. Large, et cetera.

Testigos Pedro Puertas y Pedro de [*ilegible*], vecinos de Tarazona.

31

1604, noviembre, 16

Tarazona

Martín de Lezuriaga, natural de Puente la Reina de Navarra, mayor de veinte años, se afirma con Francisco Coco, ensamblador, vecino de Tarazona, por dos años al dicho su oficio con una soldada de 140 sueldos.

A.H.P.T., Diego de San Martín, 1604, ff. 651 v.-652 v.

[*Al margen: Afirmamiento*].

Die decimo sexto mensis novembris, anno MDCIII. Tirasone.

Que yo, Martin de Leçuriaga, natural de la villa de Puen de la Reyna en el Reyno de Nabarra, mayor de hedad de veinte años y allado al presente en la ciudad de Tarazona, de grado, et cetera, me firmo con vos, Francisco Coco, ensamblador, vezino de la dicha ciudad, a vuestra arte y facultad de ensambla-

por tiempo de dos años que principian a correr desde el presente dia de oy, por precio en todos los dichos dos años de ciento y quarenta sueldos jaqueses, pagaderos como os baya sirbiendo.

Con condicion que durante dicho tiempo me hayais de dar de comer y tener sano y enfermo, medico y medicinas, y lo demas necesario para la vida humana. Y yo me tengo de vestir y calcar a mi costa. Y vos eseñarme quanto os fuere posible la dicha facultad. Y asi durante dicho tiempo prometo y me obligo de serviros bien y fielmente, y de procuraros todo el provecho y evictaros todo el daño que pudiere. Y de no yrme de vuestra cassa y serbicio durante dicho tiempo, y si me fuere que me podais volber y si no bolbiere que os haya de pagar un sueldo y seis dineros por cada un dia de los que hubiere estado en vuestro serbicio y cassa.

Et yo, dicho Francisco Coco, que presente soy, acepto y rescivo a vos, dicho Martin de Luçeriaga, por moço y aprehendiz a la dicha mi arte y facultad, por el dicho tiempo y precio, y con las dichas condiciones. Ya asi prometo de pagar aquel en los tiempos arriva dichos.

Y a tener y cumplir lo sobredicho respectivamente, obligamos nuestras personas y bienes, muebles y sittios, habivos y por haver, los quales, et cetera, queremos, et cetera, con clausulas de precario, constituto, aprehension, inbentario, manifestacion, emparamiento. Queremos que fecha o no fecha, et cetera, renunciamos, et cetera, juramos, et cetera. Fiat large.

Testes Atanasio Garçia, ciudadano, y Joan Nabarro, vezinos de Taraçona.

[*Suscripciones autógrafas*. Yo, Atanasio Garcia, soi testigo de lo sobredicho.

Yo, Joan Nabarro, soy testigo de lo sobredicho y firmo por los otorgantes que dixeron no sbian escribir].

32

1605, febrero, 24

Tarazona

Domingo Domínguez mayor y Domingo Domínguez menor, jurados de San Prudencio (Zaragoza), capitulan con Mateo Sanz, entallador de Tarazona, la confección de una imagen procesional de Nuestra Señora del Rosario y su peana, por precio de 60 escudos.

A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, notario de Tarazona, 1605, ff. 156 v.-159 v.

[*Al margen: Capitulacion. Protocolo incial. Texto*].

Capitulacion echa entre los señores jurados del barrio de Sant Prudencio, de la una parte, y de la otra Mateo Sainz, escultor, veçino de la çiudad de Taraçona, sobre el açcer una ymagen y piana de Nuestra Señora del Rosario, conforme un dibujo que a los dichos jurados dio.

Primeramente es condiçion que la Virgen del Rosario aya de tener con su peana seis palmos de alto, y de ancho lo que fuere menester en proporçion.

Iten es condiçion que en los quatro angulos de quatro pedestrales bayan y cargen quatro angeles con sus instrumentos. Y arriba, en los hultimos remates, bayan quatro basos.

Iten es condiçion que toda la dicha ymagen baya perfecta y acabada de su dibujo y oro, como a de ir.

Iten es condiçion que toda la obra aya de ser dorada, con los baçios y colores neçesarios. A saber es, con algunos coloridos esmeraldas y rubies donde fueren neçesarios y los baçios de las estrias coloridos de açul. Todo echo perfectamente.

Iten es condiçion que por los dichos sus trabajos se le pagan al dicho Mateo Sainz, escultor, sesenta escudos. Los beinte para el dia de Carnestolendas. Y los diez para Sant Juan. Y la resta que queda asta cumplimiento de los dichos sesenta escudos se an de dar para el dia de Todos Sanctos deste año de mill y seisçientos y çinco años.

Y asimismo para salvedad del dicho lugar de los dichos jurados dio poder que nombren dos personas que lo entiendan, que bean y conozcan la dicha obra. Y las faltas que allaren las aga buenas, con raçones evidentes.

Iten es condiçion quel dicho Mateo Sainz aya de dar echa y acabada de todo punto la dicha ymagen de Nuestra Señora del Rosario con su peana para el dia de Nuestra Señora de Agosto primera que berna deste año de mill y seisçientos y çinco años.

Y por la berdad confirmaron de sus nombres. Y mas se obligaron de ambas partes a dar seguridad llanas, seguras y abonadas, y a voluntad de ambas las dichas partes.

Yo, mosen Andres Garçia, vicario de Sant Martin y Sant Prudençio, hiçe la presente capitulaçion de mi mano en Taraçona, a diez y seis dias del mes de henero de mil seisçientos y çinco años. Y por no saber firmar los dichos jurados rogaron a mi, Andres Garcia, vicario, por ellos lo firmase.

Testigos Juan de Bonan mayor y yo, Andres Garcia, vicario.

[Firmas autógrafas: Mosen Andres Garçia, vicario.

Domingo Dominguez mayor.

Domingo Dominguez menor.

[A continuaci3n se incluye un bosquejo a mano alzada de la peana e imagen].

[Cláusulas de escatocolo. Cláusulas de fianza (por Juan Sanz, Juan de Santa Cruz mayor, vecino de Tarazona). Consignaci3n de dos testigos (Gil Roldan y Pedro Luis Caveza de Vaca)].

[Firmas autógrafas: Mateo Sanz, otorgo lo sobredicho.

Yo, Domingo Dominguez

Yo, Juan de Sancta Cruz mayor, fiança.

Yo Gil Roldan, soy testigo de lo sobredicho.

Yo, Pedro Luis Caveza de Vaca, soy testigo y me firmo por el otro jurado, que dijo no sabia escribir].

1605, mayo, 15

Cortes de Navarra

Juan Miguel Orlens, escultor, vecino de Zaragoza, faculta a los jurados y primicieros de Cortes de Navarra el cobro de los 50 ducados que Francisco Coco, ensamblador, le debe pagar por haberle hecho las esculturas [del retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista] de dicha localidad conforme al acuerdo que suscribieron en Zaragoza a 15-IV-1605. Juan Miguel Orlens reconoce que los administradores parroquiales le han satisfecho la deuda.

A.M.Td., Pedro Ximénez, notario de Cortes y Buñuel, 165, s. f

[*En el encabezamiento: Çesion de Juan Miguel de Orlens en favor de la yglesia con Francisco Coco. Año 1605*].

En la villa de Cortes del Reyno de Navarra, a quinze de mayo del año mil seysçientos y cinco.

Por presencia y testimonio de mi, el escribano, y testigos abaxo contenidos parescio presente Joan Miguel Orlens, escultor, vezino de la çiudad de de Çaragoza del Reyno de Aragon y dixo que por quanto por un cartel echo entre este constituyente y Francisco Coco, examblador, le esta obligado a pagar cinquenta ducados por las echuras de la escultura que a hecho en las figuras que estaba obligado a hazer el dicho Coco en el retablo de la dicha villa, como consta por aquella firma[da] de sus manos en Çaragoza a treze de abril de mil seiscientos y tres. Y por quanto los jurados y promiçieros de la dicha villa an reçevido las dichas figuras y para en razon de ello, çertificado de su d[e]recho, el dicho constituyente en la mejor via, modo, forma y manera que hazer lo puede y debe, cede y renuncia la cobrança de los dichos cinquenta ducados en favor de los dichos jurados y promiçieros de dicha villa que de presente son y por tiempo seran de aquella, para que ellos para la dicha yglesia ayan y reçiban los dichos cinquenta ducados del dicho Francisco Coco que en virtud del dicho cartel le esta obligado a le pagar.

Y para su cobrança les da todo su poder cumplido en echo y causa propia suya. Y les çede y renuncia todo el drecho y aucion que en virtud del dicho cartel tiene contra el dicho Francisco Coco, atento el avia cumplido con las dichas figuras que le estaba obligado ad azer. Y en razon de su cobrança pueda hazer todos los pedimientos, y demandas y autos iudiçiales y extraiudiçiales que el mismo siendo presente haria y hazer podria, por quanto confiesa que a reçevido de los arriba sobredichos en reales de contado los dichos çinquenta ducados.

Y porque de presente no parece la real entrega y paga dellos, renuncio a la exception de la non numerata pecunia avisado de su veneficio por mi, el dicho escribano, y obligo y obliga su persona y bienes de hazer çierta y segura esta dicha çesion y renunciacion a la dicha yglesia. Y para lo así guardar y cumplir dio todo su poder cumplido a todos los juezes y jurados de su Magestad de todos sus reynos y señorios, para que por todo rigor y remedio o derecho, y de justicia y via mas executiba, le compellan y premien a la guarda, paga y

cumplimiento de todo lo sobredicho, como si todo ello hubiera sido declarado y mandado por sentencia difinitiva de juez competente pasada en cosa juzgada y por ello dada y consentida, a cuya jurisdiccion se sometio y renuncio a su propio fuero y juez.

Y en testimonio de ello lo otorgo asi ante mi, el dicho escribano presente, [e]stipulante y alli estante como propia persona, hallandose presentes por testigos que para ello fueron llamados y rogados, son a saber, Joan de Laonsa y Jusepe de Arnedo, vecinos de la dicha villa. Y el otorgante lo firmo a una con mi, el dicho escribano, y testimonios, como se sigue.

[*Suscripciones autógrafas*: Yo, Iuan Miguel Orliens, otorgo lo sobredicho.

Juan de Laonsa.

Jusepe de Arnedo.

Passo ante mi, Pedro Ximenez, escribano].

34

1605, noviembre, 24

Tarazona

Jaime de Aldovera y Sebastián Gómez, infanzones de Tarazona, capitulan con Mateo Sanz de Tudelilla, escultor; la ejecución de las imágenes y otros detalles del retablo de Santa Margarita de la iglesia de la Magdalena de Tarazona, por precio de 880 sueldos.

A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, notario de Tarazona, 1605, ff. 767 v.-769 v.

—Citado por M^a Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, 1997, p. 68, y p. 97, nota n^o 76.

[*Al margen*: Capitulacion. *Protocolo inicial. Texto*].

Capitulacion hecha entre Matheo Sanz de Tudelilla, vezino de la ciudad de Tarazona, con los señores Jayme de Aldobera y Sebastian Gomez, infanzones, domiciliados en la dicha ciudad, sobre y en razon del retablo que ha de acabar de Santa Margarita en la yglesia parrochial de la Magdalena desta ciudad.

Primeramente el dicho Matheo Sanz de Tudelilla se obliga a dar acabado dicho retablo para el dia del Corpus Christi del año mil seiscientos y seis, en el qual dicho retablo ha de hazer lo siguiente.

Primo ha de recorrer y pulir todo lo que al presente esta hecho, y las cartelas labrarlas, y hazer dos escudos de armas donde estan los piramides, con las armas que se le diran. Y mas en el orden, enmedio se ha de hazer un encasamento a lo moderno, con su hornato combeniente. Y en dicho encasamento se pondra una Sancta Margarita del tamaño que fuere necesario para dicho encasamento, y de vulto redondo.

Y en [*tachado*: el bulto] lo alto del retablo se agan Christo, San Juan y Maria de medio relieve.

Y a los dos lados colaterales de la dicha Sancta Margarita, se han de hazer quatro encasamentos con su adorno necesario, y quatro figuras en ellos, de las figuras que les fueren señaladas. Y dichas figuras han de ser de vulto redondo, como la de medio.

Y abaxo, en los tres paneles, a saver es, en el de medio la Madre de Dios con el Christo bajado de la cruz en los brazos. Y a los dos lados las figuras que su[s] mercedes señalaren. Y dichas piezas ha de ser de dos tercios de relieve.

Y en los pedestrales de las quatro columnas, quatro labores conforme conviniere.

Y toda la dicha obra aya de recorrer las cosas necesarias y dejallas con la perfection que ser pueda, de suerte que todas las figuras, como todo el ornato del encasamento, aya de ser [*tachado*: como el or] y quedar a contento de partes. Y si acaso no lo hiziere y cumpliere el dicho Matheo Sanz de Tudelilla, con lo sobredicho lo puedan hazer a sus costas.

Item es condicion y por razon de lo sobredicho el dicho Jayme de Aldovera se obliga a pagar al dicho Tudelilla ochozientos y ochenta sueldos jaqueses. A saver es, la mitad para el dia de Sant Juan Batista del año mil seiscientos y seis, ques a veynte y quatro de junio. Y fin de pago para la feria de Nuestra Señora de Setiembre del dicho año.

Y por la verdad lo firmamos

[*Suscripciones autógrafas*: Jaime de Aldovera.

Yo, Mateo Sanz de Tudelilla, escultor, otorgo lo sobredicho]

[*Cláusulas de escatocolo. Consignacion de dos testigos (Miguel Turlan de Alabiano y Pedro Ortiz de Vera, infanzones de Tarazona)*].

[*Suscripciones autógrafas*: Jaime de Aldovera, otorgo lo sobredicho.

Sebastian Gomez, otorgo lo sobredicho.

Yo, Mateo Sanz de Tudelilla, otorgo lo sobredicho.

Miguel Turlan de Alabiano, testigo.

Don Pedro Ortiz de Vera, testigo].

35

1606, enero, 17

Cortes de Navarra

Mateo Sanz, escultor de Tarazona, y Domingo Perez, escultor de Cigudosa (Soria) nombrados respectivamente por los jurados de Cortes (Navarra) y Francisco Coco, ensamblador, reconocen el retablo que el último ha hecho para la capilla mayor de la parroquia de San Juan Bautista de esta última localidad.

A.M.Td., Pedro Ximénez, notario de Cortes y Buñuel, 1606, s. f.

[*Protocolo inicial. Texto*].

Primeramente en el pedestal del sacrario se ha de hazer un caxon, en la frontera una goleta que corra alderredor. Y dicho calaxe sea del espacio que fuere necesario para tener la crisma, o reliquias, o lo que fuere necesario. Y en dicha frontera se asiente una çerraja con su llabe y tirante para que se pueda sacar dicho caxon. Y esto conforme arte.

Yten en las puertas del sacrario se desclaben dichas algauças de como estan y [*tachado*: dichas] despues se aseguren y encolen dichas puertas, pusiendo a los dos angulos quatro cantoneras muy bien enbibidas y aseguradas. Y dichas

puertas se agan que cerradas las dos de los lados con unas falebas en los dos rincones haya de hazerse de tal manera que la puerta prinçipal se abra muy bien. Y en dicha puerta asegure y ponga una cerraja con su llabe y tirante para que se pueda bien çerrar y abrir. Y dichas tres puertas, echas y aseguradas como conbengan, se an de abrir una a un lado y las dos al otro lado, aseguradas como dicho es. Y en el tablero de la frontera de dicho sacrario se aga de nogal con dos barrotes a cola de milan y a la derredor su renura para que ajuste como conbenga dicho tablero.

Yten es condicion que falta en las fronteras de dichas puertas del sacrario, a saber es, en el Sant Pablo una espada, y las manos se metan en ygualdad. Y el Cristo de la Resurecion se haga lo propio, perfiçionandolo conforme arte. Y dichas dos figuras de los lados se aseguren cada una dellas con dos tornillos por detras. Y las dos peanicas se agan corridas unas mulduras, y en los quatro angulos se metan quatro pieças guardando la çercunferencia de dicha planta. Y en las seys colunas primeras se quiten y apongán de nogal los seys pintos. Y todo lo que es rendrijas, roturas y todo genero de roturas se aseguren como mas conbenga.

Yten en el segundo cuerpo se quite el tablero que esta detras y se ponga de nogal como el de abaxo. Y todo lo que es las janbas y pilastrones, por no estar con las espigas como conbiene, esas se agan otras. Y toda dicha labor se asegure y perfiçione conforme arte.

Yten en el retablo se a de hazer a los dos lados del sacrario dos pilastrones, los quales reçiban el arco. Y en dichos cabos del arco, por estar ronpido, se metan dos barrotes a cola de milan. Y el plafon se aga de artesones en arte. Y alderredor ençima de dichos pilastrones se aga la inposta conforme esta en la traça. Y asimismo, todo lo que es frisos y tableros se buelban a ajustar, conforme la dicha capitulaçion contiene. Y en los tableros se agan las renuras a modo de quadros de Roma que se puedan quitar y poner para pintar. Y asimismo en el plafon de la cornisa prinçipal se aga un artesonado muy graçioso para perfiçion de dicha obra. Y todas las colunas que no tienen espigas abaxo y arriba se pongan otras para mayor firmeça y seguridad. Y la figura de Sant Juan Baptista hallamos que es de reçevoir con tal se aga un encasamento, a saber es, a los dos lados dos pilastrones conforme arte, y ençima de dichos dos pilastrones se metan unas cartelas. Y el tablero y gueco de la caxa sea mas hondo, artesonado, a saber es, los lados y gueco de arriba, para mayor perficion y galanteria de dicho encasamento. Y la cruz del Santo se aga de nogal, con su gallardete arriba.

Yten en lo que toca detras de todos los frisos y pedestales se metan [*tachado*: unos] cada seys barrotes a cola de milan, muy bien ajustados. Y dichos tableros queden con sus aldabillas, como la capitulacion contiene. Y en el Cristo [*tachado*: Sant Juan y Maria] se aga su diadema con resplandores y titulo muy bien echo. Y las dichas figuras se apullan como mas conbenga.

Yten todo lo que es roturas y cosas imperfectas por razon que si se pinta no aga biçios la pintura ni dorado, eso se correja y enmiende conforme arte. Para lo qual asi cumplir, ajustados sus animos y conçiencias y lo que dicho

arte les manda, se deven de hazer los dichos reparos arriba contenidos. Y con esto hallan y declaran que dicha obra esta de rezevir. Y para dichos reparos declaran que al dicho Francisco Coco de lo que se le deve del dicho retablo se le quite diez y seys ducados de a onze reales por ducado para hazer dichos reparos. Y a la paga de dichos diez y seys ducados para dichos reparos se le obliga al dicho Coco.

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Juan de Huarte y Martin de Zalduendo)*].

[*Suscripciones autógrafas: Mateo Sanz, escultor.*

Domingo Perez.

Don Juan de Huarte.

Martin de Zalduendo.

Passo ante mi, Pedro Ximenez, escribano].

[*A continuación, el notario intima el tenor de la declaración a ambas partes, que la loan y aprueban*].

[*Suscripciones autógrafas: Don Miguel Marques, regente la rectoria.*

Gaston de Iturralde.

Pedro Lopez de Monarriz mayor.

Francisco Coco.

Martin de Zalduendo.

Don Juan de Huarte, testigo.

Passo ante mi, Pedro Ximenez, escribano].

36

1606, abril, 28

Tarazona

Lázaro de Castejón y Martín Díaz, mayordomos, y otros miembros de la cofradía de San Roque de Tarazona capitulan con Mateo Sanz de Tudelilla, escultor de la misma ciudad, la realización de una imagen procesional del Santo y su peana, por precio de 1.200 sueldos.

A.H.P.T., Francisco Planillo, notario de Tarazona, 1606, ff. 329 v.-332. A excepción del texto dispositivo, el resto del documento aparece tachado y cancelado.

[*Al margen: Concordia. Protocolo inicial. Texto*].

Iesus. Maria.

Capitulacion y concordia hecha de la parte una los señores mayordomos y confadres nombrados de la confadria de señor Sant Roque de la ciudad de Taracona, y de la otra Matheo Sanz de Tudelilla, escultor, vezino de la misma ciudad, açerca de una peayna y cabeza de señor Sant Roque que el dicho les ha de hazer, con las condiçiones que aqui bajo se diran.

Primo esta tratado que dicho Matheo Sanz Tudelilla a de hazer la dicha peayna de tres cuerpos, de alta como [*tachado: en una traza*] [*entre líneas: la*] peayna de señora Sancta Anna que se le a mostrado. Y se a de hazer conforme

a ella en talle, traza y proporçion, y que haya de ser eligido todas las molduras de cornijas, sotabasas y alquitrabes.

[*Tachado*: Assimismo esta]

Assimimo esta tratado que sobre el tablero principal se ha de armar el primer cuerpo ochavado, con ocho paneles y ocho resaltos en las ocho esquinas de los ochabos. En los quales resaltos, dentro dellos ha de haver ocho figuras [*entre líneas*: redondas], las que los mayordomos le daran por memoria, y se an de escribir en esta capitulacion, que hazen cumplimiento a las ocho figuras para los ocho resaltos. Y en dichos ocho resaltos ha de haver diez y seis columnas y sus remates, como en [*tachado*: la traça lo muestra] [*entre líneas*: estan en la peayna dicha].

Assimismo en los quatro paneles de dicho primer cuerpo, en los principales se han de labrar quatro historias de medio relieve. Las quales seran las que escribiran aqui los mayordomos [*una línea en blanco*]. Y en los otros quatro paneles restantes del dicho primer cuerpo han de estar labrados como estan en la dicha peayna de señora Sancta Anna, en traza, talle y proporçion.

Assimismo esta tratado que en toda la demas obra restante a cumplimiento de toda la demas obra de dicha peayna, como son cornijas, frisos y alquitrabes, y columnas, y vasos y remates, han de estar todos labrados y acabados como estan en la dicha peayna de señora Sancta Anna, con tres palones, quatro muletas y los tornillos de yerro que seran menester para dicha peayna y cabeza. Todo esto conforme a la dicha peayna de señora Sancta Anna.

Assimismo esta tratado que a de ser la figura de señor Sant Roque de çinco palmos y medio, y un angel en proporcion de dicha figura, y un lebrél con un pan en la boca, como los mayordomos se lo daran dibujado.

Assimismo esta tratado que toda la fusta de dicha cabeza y peayna a de ser fusta de pino de Ebro.

Assimismo esta tratado que toda la sobredicha obra ha de estar hecha y acabada con todas las condiçiones arriba dichas. Y la ha de dar puesta en Tarazona el dicho Matheo Sanz de Tudelilla, a su costa y riesgo, la figura del Sancto, el angel y el lebrél para el dia del Corpus Christi primero biniente deste año. Y la peayna y todo lo demas necessario a dicha peayna, para el dia y fiesta de señor Sant Roque primero biniente deste presente año. Y la peayna la a de dar hecha conforme a la sobredicha peayna de señora Sancta Anna de la presente çiudad, tomando su modelo, talle y proporçion conforme a la altura del Santo, en proporçion haya de ser dicha peana. Y si acaso fuere mejorarla no saliendo del dicho talle y proporcion, lo pueda hazer sin subir el precio.

Assimismo esta tratado que por las hechuras y fusta de dicha peayna, y herraje y lo demas que sea necesario para dicha cabeza y peayna, como arriba esta dicho, se le haya de dar mil y doçientos sueldos jaqueses. La mitad para el dia de señor Sant Roque deste presente año. Y de la otra mitad, la [*tachado*: quar] mitad para el dia de señor Sant Roque del [*entre líneas*: año] mil seisçientos y siete. Y fin de pago el dia de señor Sant Roque del año mil seisçientos y ocho.

Assimismo esta tratado que acabada que sea dicha peayna, dentro de veinte dias luego inmediatamente siguientes, da poder y facultad el dicho Matheo Sanz Tudelilla sea dicha peayna dentro del dicho tiempo vista y reconocida

por [*tachado*: un official] dos offiçiales, el uno nombrado por los mayordomos de dicha confadria y el otro por el dicho Matheo Sanz de Tudelilla. Y si los dos no se conçertaren, halla de nombrar la justicia un terçero, y hayan de pagar los dichos oficiales a medias y por yguales partes. Y los dichos oficiales vean y reconozcan dicha cabeza y peaya, y si falta alguna hallaren en ella, conforme la presente capitulacion y traza dada, hayan de hazer dichos oficiales assi nombrados buenas dichas faltas al dicho Matheo Sanz, con razones evidentes, conforme al arte. Y si con dichas razones evidentes se hallare haber falta en dicha peayna, en tal casso promete y se obliga el dicho Matheo Sanz Tudelilla a reparar y adrezar dichas faltas a sus propias costas y espensas, y pagar la mitad de las dietas y costa que bacaren y hizieren los dichos oficiales que habran benido a ver y reconoçer dicha cabeza y peayna.

[*Cláusulas de escatocolo. Cláusulas de fianza (por Matheo Sanz de Tudelilla, Beltran Navarro). Consignación de dos testigos (Joan de Tarazona y Lucas Rodríguez, labradores, vecinos de Tarazona)*].

[*En el margen del f. 351 v. se incluye un albarán de 900 sueldos con fecha 18-VIII-1607, y otro por toda la cantidad pactada con fecha 5-I-1610*].

37

1606, setiembre, 14

Tarazona

Juan de Berganzo, entallador, otorga tener en comanda de Agustín Leonardo, pintor; ambos vecinos de Tarazona, 1.000 sueldos.

A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1606, ff. 178-178 v. El documentos aparece barreado.

[*Al margen: Comanda*].

[*Al magen del f. 178 v.:* Cancellose esta comanda a 23 de octubre de ete año por mi, Alonso Gutierrez de Viña, notario]

Die decimo quarto mensis septembris anno MDCVI. Tirasone.

Yo, Juan de Berganço, entallador, vezino de la ciudad de Tarazona, de grado, et cetera, reconozco tener en comanda y deposito, et cetera, de vos, Augustin Leonardo, pintor, vezino de la dicha ciudad, son a saver, mil sueldos jaqueses, los quales en mi poder en comanda otorgo haver rescivido. Renunciante, et cetera, a la paga de los quales obligo mi persona y todos mis bienes muebles y sitios, et cetera, de los quales, et cetera, la qual obligacion quiero se especial, et cetera, con clausulas de nomine precario, constituto, aprehension, manifestacion e inventariacion, et cetera, quiero que fecha o no fecha, et cetera, renuncio, et cetera, iusmetome, et cetera, y juro, et cetera. Large.

Testigos Simon de Luna, platero y Domingo Ximeno, labrador, vezinos de Tarazona.

[*Suscripciones autógrafas: Juan de Berganço.*

Yo, Domingo Ximeno, soy testigo.

Yo, Simon de Luna, soy testigo].

38

1606, setiembre, 14

Tarazona

Agustín Leonardo, pintor; reconoce que la comanda por la que le está obligado Juan de Beganzo, entallador; es como garantía de pago del trabajo que sostendrá en el dorado y policromado de una imagen y peana de Santa Constancia que el entallador ha hecho para la villa de Calcena.

A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1606, ff. 178 v.-179 v.

[*Al margen: Reconocimiento.*]

Eodem die et loco.

Yo, Augustin Leonardo, pintor, vezino de la ciuda de Taraçona, atendido y considerado que vos, Juan de Berganço, entallador, vezino de la dicha ciudad, haver reconocido, otorgado y confessado tener en comanda y deposito de mi, mil sueldos jaqueses, como consta por instrumento publico de comanda fecho en la dicha ciudad los presentes dia, mes y año, poco antes de la confeccion del presente reconocimiento, y por Alonso Gutierrez de Viña, notario el presente testificante testificado. Y por quanto dicha comanda es lisa y sin condicion alguna, y aquella haveys otorgado para en seguridad de mil sueldos que me haveys de pagar porque yo dore y pinte una peayna con una imagen de Santa Constança que vos habeys hecho para la villa de Calcena.

Por tanto, reconozco, otorgo y confieso que no me valdre de dicha carta de encomienda sino en caso que no me pagaseys la cantidad en ella contenida ocho dias despues que yo huviere acabado de dorar y pintar la dicha peayna y imagen, y aquellas sean reconocidas y aprobadas por las personas que en el concierto que vos hizisteys con dicha villa estan señalada. Y prometo no valerme de dicha comanda [*tachado: si*] antes de dicho tiempo y en dicho caso tan solamente. A lo qual tener y cumplir obligo mi persona y todos mis bienes muebles y sitios, et cetera, renuncio, et cetera, iusmetome, et cetera. Large.

Testes qui supra, et cetera.

39

1606, octubre, 4

La Cueva de Ágreda

Juan de la Mata, teniente de alcalde, Antón Serrano y Juan de la Cilla, jurados, Juan Manero y Gaudiós Escrivano, vecinos de La Cueva de Ágreda (Soria), en nombre del concejo de dicho lugar; capitulan con Juan Bazcardo, escultor; vecino de Caparrosa (Navarra), la realización de un retablo para la ermita de San Roque del citado lugar. El precio será establecido a tasación, adelantándose 60 reales al escultor.

A.H.P.S., Martín Ordóñez, notario de Agreda, 1606, ff. 306-306 v.

[*Al margen: Escritura entre Juan de La Mata y Juan Bazcardo. Sacada.*]

En el lugar de La Cueva, juri[s]diçion de la villa de Agreda, a quatro dias del mes de hotubre de mill y seiscientos y seis años.

Ante mi, el presente escrivano, e testigos parecieron presentes Juan de la Mata, teniente de alcalde del dicho lugar, Anton Serrano y Juan de la Çilla, jurados, y Juan Manero, Guido Gaudios, escrivano, vecinos del dicho lugar, por si y en nonbre de los demas vecinos del, por quien prestaron boz y caucion de rato que estaran y pasaran por lo contenido en esta escritura so espresa obligacion que para ello hicieron de los propios y rentas del dicho concexo y sus personas y bienes, de la una parte, y Juan Bazcardo, escultor, vecino de Caparroso, del reyno de Navarra, estante en la ciudad de Taracona, de la otra. Y dixeron que por quanto entre ellos an sido y son conbenidos y concertados de hacer un retablo en la ermita de señor San Roque del dicho lugar, en la forma y *[una palabra illegible]* que por los dichos Juan de La Mata y demas personas en nombre del dicho concexo le a sido entregada y como mas y mejor conbenga al alto de la capilla de la dicha ermita.

Por lo qual el dicho Juan Bazcardo dixo que se obligava y obligo de hacer y labrar el dicho retablo conforme a la dicha traza y en la forma y manera que mejor estubiere al adorno de la dicha capilla, haciendo en el de medio relieve un San Jeronimo, y un San Agustin y un Christo en el remate del dicho retablo, conforme con el los susodichos tienen concertado.

El qual dicho retablo dara hecho en la forma y manera que ba declarado para el dia y fiesta de Pasqua de Resurecion primera que viene, quince dias antes u quince despues.

Y hecho y fenecido el dicho retablo se a de tasar por oficiales del dicho arte, uno puesto por el dicho concexo y ellos o los ofiçiales que a la dicha tasacion fueren y otro puesto por el dicho Juan Bazcardo, escultor. Y por lo que ansi fuere tasado se obligo a les dar el dicho retablo en la forma que va declarada. Y los dichos Juan de la Mata y demas personas susonombradas en nombre del dicho conçejo y demas vecinos del dicho lugar, por quien ansi tienen prestada la dicha caucion, se obligaron a le dar y pagar al dicho Juan Bazcardo la cantidad en que ansi fuere tasado el dicho retablo por los dichos ofiçiales.

Y para mientras que ansi se haçe, a quenta de lo que ansi fuere tasado le daran sesenta reales. Y las demas cantidades a cumplimiento al preçio que ansi fuere tasado se lo daran y pagaran en esta manera. La mitad delo el dia y fiesta de Nuestra Señora de agosto del año de seisçientos y siete. Y la otra mitad restante y fin de pago para el dia y fiesta de Nuestra Señora de agosto del año de seisçientos y ocho.

Para el qual dicho retablo el dicho Juan Vazcardo se obligo a poner la fusta necesaria.

[Cláusulas de escatocolo. Consignación de tres testigos (Domingo Casado, criado de Diego de Castexon, Gaspar Ramos, vecino de Calatayud, y Pedro de Fuentevella, estantes en La Cueva)].

[Suscripciones autógrafas: Juan de La Mata.

Gaudios Escribano.

Juan Bazcardo.

Pedro de Fuentevella].
Ante mi, Martin Hordoñez].

40

1606, octubre, 23

Tarazona

Agustín Leonardo, pintor, reconoce haber recibido 1.000 sueldos de Juan de Berganzo, entallador, ambos vecinos de Tarazona, en pago de una comanda otorgada el 4-IX-1606 ante este mismo notario.

A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1606, ff. 204-204 v.

[*Al margen: Apoca y cancelacion*].

Eisdem die et loco.

Yo, Augustin Leonardo, pintor, vezino de la ciudad de Tarazona, otorgo haver habido et en contantes en poder y manos mias recibido de vos, Juan de Berganzo, entallador, vezino de la dicha ciudad, son a saver mil sueldos jaqueses que me debiays mediante una comanda fecha en la dicha ciudad a quince [*sic*] dias del mes de setiembre del presente año y por el notario la presente testificante testificada.

Y porque es verdad, et cetera, renunciante, et cetera, otorgo apoca. Y quiero que dicha comanda sea cancellada, et cetera. Large.

Testes Juan de Mezquita y Mendoza y Jayme Bueno, notarios, vecinos de Tarazona.

41

1606, diciembre, 3

Tarazona

Francisco Coco y Mateo Sanz de Tudelilla, escultores, y Francisco Metelín, pintor, todos vecinos de Tarazona, reconocen una imagen procesional de Santa Ana y su peana que Juan de Berganzo, escultor de Tarazona, ha hecho por encargo de la cofradía de Santa Ana de Vera de Moncayo (Zaragoza).

A.H.P.T., Francisco Planillo, notario de Tarazona, 1606, ff. 570-575. Las declaraciones de Matheo Sanz de Tudelilla y Francisco Metelin son autógrafas.

[*Al margen: Declaracion de visores. Protocolo inicial. Texto*].

[*A continuación se inserta la declaración de Francisco Coco*].

Digo yo, Francisco Coco, ensamblador, vecino de la ciudad de Tarazona, qu[e] e sido nombrado por el prior y mayordomos de la cofadria de señora Sancta Anna de la villa de Vera para ver y reconoçer conforme a unas capitulaciones que me an enseñado una peayna y historia de Sancta Anna, la qual esta en su casa. Y para el efecto se me a recibido juramento, y mediante el juramento declaro y digo asi.

Primeramente que dicen las capitulaciones que la historia de Sancta Anna que a destar conforme a un modelo quel dicho Joan de Berganco tiene en su poder [*tachado*: la qual historia nos]. Y por quanto no allo tal historia que conforme al modelo [*tachado*: que], por el juramento que tengo echo que no es de recibir. Aunque tambien digo que quitando el Niño y la mano de la Virgen, y reparando el rostro de Sancta Anna y la Virgen, quen mi conciencia digo que hiziendo lo sobredicho es de recibir, y la puedan recibir. Que aunqu[e] es verdad que no esta conforme a la capitulacion y modelo, esta bien la figura y se a de usar de arbitrio.

En lo de la peayna digo ques alta y estrecha, y que la Sancta Anna y [la] Virgen no caben en la peana. Y que por quanto a los reparos se le ofrece lo siguiente.

Primeramente quel tablero baso es delgado y sin barotes a cola de milano, y que a un baybien a de acer bicio.

Y se le ofrece para que la ymagen de Sancta Anna y la Virgen le benga bien en la obra, la qual se puede echar el mesmo de ver que no le biene. Y que por quanto desanchando el cuerpo de arriba para que benga a la ymagen bien a de desanchar el otro, y entrambos los cuerpos les a de quitar del alto que tienen a cada uno de por si lo que tienen de alto los cornigamentos, alquitrabes y frisas, y en aquella altura a de remeter entrambos cuerpos. Y que se le ofrecen aber de quitar las columnas dentrambos cuerpos, desacer los ninchos y acorçar los estípites y cartelas. Que todo esto le a de ser de mas costa que hacer otros dos cuerpos conforme a la capitulacion.

Y por el juramento que tengo echo, que hiziendo lo[s] sobredichos reparos a el le an de ser de mas daño que hacer otros dos cuerpos, soy de parecer que aga otra peayna conforme a la capitulacion que tiene. Y que le cepa la ymagen. Y en alto de tres palmos entrambos los dos cuerpos.

Este es mi parecer mediante el juramento que tengo. Aunque [si] hiziendo los reparos dichos la quisieren recibir, yo digo que, iusta mi conciencia, abra cumplido el dicho Joan de Berganco conforme a la capitulacion que tiene. Albirtiendo que lo[s] resaltos del cuerpo encima las cartelas estan sobre falso, y no acuden a los vivos de las cartelas, y estan vicornados a las puntas del sisabo, que el otro cuerpo que hiciere acudan a los maçicos de las cartelas.

Y que la[s] figurillas de alrededor de la piana, digo que no son de dar ni de recibir conforme lo que se platica entre los escultores y ensambladores, y que quando las quieran reparar a de ser echarlas mas a perder. Porque [*tachado*: lo que uno jerra mal lo rimenda otro].

Y esto es mi parecer y declaracion. Y a la parte que le pareçiere no estar bien echa esta declaracion apele della, que a costas de la parte cayda lo sustentare lo dicho.

[*Suscripción autógrafa*: Francisco Coco].

[*A continuación se inserta la declaración de Matheo Sanz de Tudelilla*]

Digo yo, Mateo Sanz de Tudelilla, escultor, que siendo nonmbrado para la bissura de la peanna de Santa Ana de billa de Bera por Juan de Berganço,

esaminada mi conciencia y por el juramento que tengo echo, allo que dicha obra tiene los daños que el tenor sig[u]iente dira.

Et primo la ystoria de Santa Ana conforme la capitulacion a destar conforme un modelo que me an mostrado, y allo que no es de rezebir por no ser conforme a dicho modelo, ni parezerle en nada, [*entre líneas*: y no estar asentadas las figuras]. Pero tomando el albitrio que entre jueces se ussa [*palabra ilegible*] reparo con quitar [*una palabra perdida*], y las caras por estar con pereça, y los tocados desonestos, cosa que es bien se reparen con la curiosidad que el arte manda, dando sus medidas a los braços y perfiçion como dicho es en todo.

Asimesmo en la peaña allo y declaro que supuesto que la ystoria sale afuera los extremos de la silla, se desaga dicho cuerpo y el de abajo. Y segundariamente se edifique dicha obra en altura de tres palmos de altura de bara de Aragon, sacando todos los resaltos a su neto, cargando toda la alquitetura sobre sus maçios y içiendo otras colunillas. Y en proporçion de la ystoria principal [*tachado*: se] se plante dicha obra en proporçion y sacando dichos dos cuerpos a l'altura que se a dicho. Y en los tableros se metan en todos codas de milan[o].

Y el tablero de abajo se aga otro con barras a coda de milan[o]. Y sobre dicho tablero se asienten dichos dos cuerpos con la perfiçion y seguridad que conbenga, açiendo que las dos plantas digan una con otra.

En las figuras de la peaña allo que son de rezebir, con tal se reparen y pongan enmetidas las que no lo esten. Y las 4 colunas son tambien de recibir. Y las trancas y los remates, con tal se abajen las colunas a la proporçion de la de demas obra. Y el caparaçon. Y a la Santa Ana se aga una diadema, y a la Birgen otra con doce estrellas [*una línea perdida*].

Y todo quede con el ornato y perfiçion que atras se a dicho.

Mateo Sanz Tudelilla, escultor.

[*A continuación se incluye la declaración de Francisco Metelin, al pie del folio que contiene la de Mateo Sanz de Tudelilla*].

Yo, Francisco Metelin, soy del parezer de lo quontenido en esta declaracion, con que las diademas no se agan lo demas esta bien. I la de Francisco entra en esta porque camina a este fin. I los toquados no se toquen.

Francisco Metelin.

Las quales dichas cedula de declaracion de dicha visura dieron y entregaron en poder de mi, dicho notario, estando presente el dicho Francisco Metelin.

El qual, habiendo visto, y entendido y comprehendido su tenor por haberlas yo, dicho notario, leydo, dixo que por quanto dichas dos cedula de declaracion no conformaban, aunque entrambas yban a un fin, la del dicho Mateo Tudelilla estaba mas allegada a razon y justicia. Y que asi el, como tercero, declaraba y declaro lo contenido en dicha cedula po el dicho Mateo Tudelilla dada.

Y que el dicho Joan de Berganço haga y cumpla lo contenido en dicha cedula, excepto lo que en ella a modificado dicho Francisco Metelin, que lo a escrito y firmado de su mano. Y que declaraba y declaro que haziendolo asi, el dicho Joan de Beganço [*habra*] cumplido con la dicha capitulacion y con la dicha cedula de declaracion dada por dicho [*tachado*: Joan de] Matheo de

Tudelilla, con la qual conforma con la modificacion arriba dicha. Ex quibus, et cetera.

Testigos Los dichos Francisco Planillo y Medrano, escribiente, y Miguel Lorente Ybanes, notario, habitantes [en] Tarazona.

[*A continuación, el notario intima el tenor de la visura a los priores de la cofradía de Santa Ana y a Juan de Berganço, que se compromete a cumplir lo en ella ordenado*].

42

1606, diciembre, 29

Tarazona

Domingo Lezcano, vecino de El Pozuelo (Zaragoza), en presencia de fray Jerónimo Remírez y fray Fulgencio de Ubico, capitula con Juan de Berganço, ensamblador de Tarazona, la realización de un retablo de San José, por precio de 150 libras.

A.H.P.T., Francisco Planillo, notario de Tarazona, 1607, ff. 9 v.-11 v.

[*Al margen: Concordia y obligacion. Protocolo inicial. Texto*].

Pasa en verdad que a quince del mes de mayo año 1606, en el lugar del Poçuelo, Domingo Lezcano, vezino de dicho lugar, se conçerto con Juan de Berganço, ensamblador, vezino de Tarazona, que havia de haçer un retablo de madera de pino conforme la traça que el dicho Juan de Berganço a dado, la qual queda firmada de mano de los dichos Domingo Lezcano y Juan de Berganço.

El qual retablo a de tener diez y seys [*tachado: pies*] [*entre líneas: palmos*] y medio de alto y onçe y medio de ancho.

La ymagen principal del retablo a de ser de San Joseph, de bulto, con una vara florida en la mano [*tachado: yzquierda drecha*] [*entre líneas: hizquierda*] y una paloma encima las flores. Y con la mano [*tachado: yzquierda*] [*entre líneas: drecha*] a de llebar al Niño Jesus andando, vestido como convenga, con su diadema y una sierra pequeña en la mano.

Las demas ymagenes, conforme estan en la traça, an de ser de pinçel, de mano del pintor de Tudela de Navarra.

Y toda la architectura del retablo a de estar dorada y estofada con oro fino, y pinturas y colores finos. Y asy mismo la ymagen de San Joseph y del Niño Jesus.

Y finalmente, el dicho Juan de Berganço a de dar el dicho retablo hecho, pintado, dorado y estofado como convenga para el dia [*tachado: de Navidad*] [*entre líneas: y fiesta de Sanct Joseph deste*] presente año [*tachado: 1606*] [*entre líneas: mil seiscientos y siete*].

Y el dicho Domingo Lezcano a de dar y pagar al dicho Juan de Berganço el dia de San Miguel de setiembre deste año 1606 treinta libras jaquesas. Y el dia de Navidad de dicho año, quando el retablo quede asentado, çinquenta libras. Y el dia de Navidad del año 1607, otras cinquenta libras.

Y por esta cantidad el dicho Juan de Berganço a de haçer un rexado de balaustres para la capilla del dicho Domingo Lezcano, conforme esta en la capilla que en la yglesia del Poçuelo tiene Juan Conchillos.

De manera que el dicho retablo y dicho rexado a de haçer dicho Juan de Berganço por las dichas çiento y treinta libras. Y todo lo a de dar acabado conforme al arte, y asentado para el dia de [*tachado*: Navidad] [*entre líneas*: Sant Joseph] deste año [*tachado*: 1606] [*entre líneas*: mil seiscientos y siete]. Y no dandolo acabado y asentado dichos retablo y rexado para dicho dia, tenga de pena dicho Berganço treinta libras jaquesas, las quales sean para el dicho Domingo Lezcano. Y no obstante esto, dicho Joan de Berganço aya de hacer dicho retablo y rexado como arriba se dice. [*Entre líneas*: Y si dicho Domingo Lezcano no pagare para dicho dia tenga de pena treinta libras jaquesas para el dicho Joan de Berganço].

Y el uno al otro y el otro al otro dan sus fees y palabras de fieles y buenos cristianos, de cumplir todo lo sobredicho.

En fe y testimonio de lo qual firmaron de sus manos en el lugar del Poçuelo, sobredichos dia, mes y año.

Testigos fray Geronimo y fray Fulgencio de Ubico.

[*Firmas autógrafas*: Juan de Berganço, otorgo lo sobredicho.

Fray Fulgencio de Ubico.

Fray Geronimo Ramirez].

[*Juan de Berganzo reconoce haber recibido los 30 escudos que en virtud de la capitulación debía percibir para la festividad de San Miguel de septiembre de 1606. Testigo Miguel de Paracuellos*].

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Juan Navarro, habitante en El Pozuelo, y Juan Moreno, mancebo, entallador, habitante en Tarazona)*].

43

1607, marzo, 25

Tarazona

Francisco de Ojararte, obrero de villa, se compromete con la cofradía de San José de Tarazona a hacer a su costa una imagen procesional de San José, a cambio de diversas fundaciones piadosas.

A.H.P.T., Juan Francisco Perez, notario de Tarazona, 1607, ff. 217 v.-218.

[*Al margen: Capitulación. Protocolo inicial. Texto*].

Capitulacion y concordia hecha por parte de los señores mayordomos y nombrados de la confadria de señor Sant Joseph de la presente ciudad, de una parte, y Francisco Oxararte, vezino de la presente ciudad, azerca de la cabeza que ha de hazer de bulto del dicho Sant Joseph.

Et primo es condicion que lo ha de dar hecho y acabado como este el de Santa Anna de la presente ciudad, ansi de fusta como de oro y pintura, y lo demas necessario, para ocho dias antes del dia del Corpus Christi d[e] este presente anno 1607. Y si no lo hiziere tenga de pena mil sueldos jaqueses.

Y los dichos nombrados se obligan [a] que la confadria le dira en cada un año una misa cantada de requien al otro día de señor Sant Joseph, y un responso cantado con asistencia de los confadres, con sus candelas y cruz, sobre su sepultura, estando enterrado en la yglesia de la Seo, y no de otra manera.

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Jayme Sese, infanzón, y Sabastian de Vera, habitantes en Tarazona)*].

[*Suscripciones autógrafas: Yo, Juan de Sarasa, mayordomo.*

Yo, Lazaro de Castejon, mayordomo nuebo.

Nofre Sese, nombrado.

Yo, Mateho Sanz de Tudelilla, mayordomo.

Francisco Oxararte.

Yo, Jayme Sesse, soy testigo de los sobredicho y me firmo por mi conteste y las demas partes qu dixeron no sabian escribir].

44

1607, [mayo, 21]

Tarazona

Agustín Leonardo, pintor; y Juan Bazcardo, escultor; visuran una imagen procesional de San Roque y su peana que Mateo Sanz de Tudelilla ha hecho para la cofradía de la misma advocación de Tarazona.

A.H.P.T., Francisco Planillo, notario de Tarazona, 1607, ff. 230-232. El texto dispositivo de la visura —salvo los añadidos— es autógrafo de Juan Bazcardo. El documento está muy deteriorado por la humedad, siendo casi ilegibles el protocolo y el escatocolo.

[*Al margen: Tasacion. Protocolo inicial. Texto*].

Dicimos nosotros Agustín Leonardo, pintor, de la una parte, i Juan Bazcardo, escultor, de la otra, que abemos [*una palabra perdida*] y nombrados para ber y reconocer una peana y figura del [señor] Sant Roque, la qual peana y figura a de ser de la traça y manera que [esta] hecha de presente en señora Santa Ana, en la ciudad de Taracona [*dos palabras perdidas*] una capitulacion que fue echa entre los mayordomos de señor Sant Roque y Mateo Sanz de Tudelilla [*tachado: de la otra*], allamos que conforme a la dicha capitulacion e Santa, la dicha peana en lo que toca a la arquitectura della [*una plabra perdida*] buena y bien trabajada, y muy al provecho, y segura, con [*dos palabras perdidas*] que esta echo en la otra, içiendo y reparando lo que de presente se bera y allamos ques necesario.

Cuanto a lo primero del primer cuerpo es neçesario que fije todas las culunas de modo que en ningun tiempo salgan fuera de sus maçicos.

Ittem aya [*una palabra perdida*] en el mesmo cuerpo una pieça en un remate que [es] neçesaria.

Cuanto a lo del segundo cuerpo allamos ques necesario separar todas las basas de las cartelilla[s], de modo que caygan todas sobre sus maçicos.

Item en el tercero cuerpo aya de açer ocho rimates a[l]terno[s], de la manera que para semejantes lugares se suelen hacer, quedando briosos.

Item que desde arriba asta abajo asegure todos los salientes quen ella ay muy bien, asi como açer se suele, y ponga en la figura del angel un tornillo o dos que sin maltratar la obra se pueda quitar y poner [*tres palabras perdidas*]. Y lo mesmo se a de acer en el per[r]o.

Y porque en la capitulacion reca en un articulo della que aya de ser de madera de Ebro toda la [*tachado: obra*] [*entre líneas: madera*], decimos que la madera es buena y duradera, y ques d'Ebro, esceto el baculo del Santo y unos listones del caparacon.

En lo que toca a las figuras del Sancto, y el angel y el per[r]o, aunque estan buenas y pasaderas allamos que para mas perficion dellas hayan de reparar ciertas cosas quel oficial sabe y por prolijidad no se escribira. Todo lo demas allamos que toda ella es buena y que echo, y remediado y reparado todo lo sobredicho, en Dios y en nuestras conciencias esta buena y de recibir.

Y [*varias palabras barreadas*] lo firmamos de nuestras manos

Juan Bazcardo.

Agustin Leonardo.

[*Añadido con otra caligrafía hasta el final*].

Las cosas que se an de reparar en las figuras del angel y el perro es lo siguiente.

En el Sanct Roque a de reparar en la pierna drecha, debaxo la rudilla, [*una palabra perdida*] por la parte de adentro, y en la misma pierna adreçar el pie, particularmente el calcado, que quede en perficion, como el arte lo quiere.

La mano drecha del Santo quitarle el pulgar y recogerlo mas adentro. El braco del bordon debantar la mano de manera que cayga en su natural asiento, conforme al arte todo.

La del angel remedie la rudilla hizquierda, ponerla en su proporcion segun arte. Y en el braco drecho, del hombro al codo, hecharle una pieza que incha mas y quede conforme al arte. Y el pie hizquierdo que lo desbaste un poco, que esta algo grueso. Y el perro lo haya de reparar todo, ymitando al natural lo mas que pudiere].

[*Cláusulas de escatocolo parcialmente ilegibles*].

45

1607, agosto, 5

Tarazona

Pedro Salcedo, vecino de Ágreda (Soria), contrata con Pedro Picina, cantero de Tarazona, el aprovisionamiento de todo el alabastro que se precisará para la ejecución de cierto sepulcro que debe hacer el escultor Juan Bazcardo. A cambio recibirá 60 ducados.

A.H.P.T., Diego de San Martín, notario de Tarazona, 1607, ff. 528 v.-529.

[*Al margen: Conbenio y obligacion*].

Die quinto mesis augusti. Anno MDCVII. Tirasone.

Que nosotros Pedro Piçina, cantero, vezino de la ciudad de Taraçona, y Pedro Salçedo, vezino de la villa de Agreda, y allados en la dicha ciudad de Taraçona, de grado, et cetera, deçimos qu[e] estamos conçertados en que yo, dicho Pedro Picina, e de dar sacado en la cantera el alabastro blanco que fuere neçesario para un sepulcro que se a de haçer en la villa de Agreda, de onze a doze palmos de alto, con el ancho neçesario segun la obra lo requiere, a contento y conoçimiento de Joan Bazcardo, escultor que a de hacer dicho sepulcro. Y a destar sacada dicha piedra de alabastro para el dia y fiesta de Sanct Miguel de setiembre deste presente año de mil seisçientos y siete.

Y asi para ello yo, dicho Pedro Salçedo, os e de dar sesenta ducados de a onze reales, que hacen suma de mil treçientos y veinte sueldos jaqueses. De los quales os doi luego los quatrocientos y quarenta sueldos jaqueses. Los quales yo, dicho Pedro Piçina, otorgo haver recebido. Y la restante cantidad e de pagar los seisçientos sueldos jaqueses en estando dicha piedra puesta en la villa de Agreda. Y fin de pago en diziendo dicho escultor que ay arta piedra para dicho sepulcro.

Y asi, a tener y cumplir lo sobredicho respective, obligamos nuestras personas y bienes. Los quales, et cetera, queremos, et cetera, en tal manera, et cetera, con clausulas de precario, constituto, aprehension, imventario, manifes-taçion, emparamiento, queremos que fecha o no fecha, et cetera, renunçiamos, et cetera, juramos, et cetera, large.

Testigos Pedro Brabo, vezino de Bierlas, y Pedro de Torres, vezino de la villa de Agreda.

46

1611, mayo, 3

Tarazona

Miguel Ginesta, vecino de Tarazona, recibe de Pedro Gotor, chantre de la Seo de Tarazona, Pedro Villarroya y Gabriel Alegre, canónigos de la misma y albaceas del doctor Clemente Serrano, 1.800 sueldos como finiquito de lo que le adeudaba tanto por la realización del retablo mayor de Calcena (Zaragoza) como por otros motivos no especificados.

A.H.P.T., Diego de San Martín, notario de Tarazona, 1611, ff. 240-240 v.

[*Al margen: Apoca*].

Die tertio mensis maii. Anno MDCXI. Tirasone.

Que yo, Migel Ginesta, vezino de Taraçona, de grado, et cetera, otorgo haver recebido de los señores el doctor don Pedro de Gotor, chantre y cano-nigo, Pedro Villarroya y Gabriel Alegre, canonigos de la yglesia cathedral de dicha ciudad de Taraçona y en dicha ciudad domiciliados, como executores del ultimo testamento del quondam doctor Clemente Serrano, mil y ochoçientos sueldos jaqueses por resta y fin de pago de lo que se me debia por el dicho quon-dam doctor Clemente Serrano, asi de la fabrica del retablo de Calcena como de todo lo demas que asta el dia de oi se me debia en qualquiera otra manera,

así por dicho quondam doctor Clemente Serrano como por dichos señores ius executores, et cetera.

Y por ser verdad, otorgo la presenta apoca. Renunciante, et cetera, large, et cetera.

Testigos Joan Dominguez de Tortoles y Joan de Mezquita de la Pabola, vezino de Tarazona.

47

1611, noviembre, 16

Monasterio de Fitero

Juan de Berganzo, maestro de arquitectura, recibe 584 reales 4 cornados de fray Bernardo Peregrin, presidente y fabriquero del monasterio de Nuestra Señora de Fitero, a cumplimiento de pago de los 1.802 reales y medio en que se ha tasado su trabajo en los retablos que ha hecho para dicho monasterio, para Nuestra Señora de la Barda y los colaterales de la capilla mayor.

A.M.Td., Miguel de Urquizu y Uterga, notario de Fitero, 1611, n° 33.

—Citado por Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 1997, p. 61; Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2007 (I), pp. 248-249; y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, 2007 (II), pp. 254-255.

[*Encabezamiento: Quitamiento de Juan de Verganco de los retablos*].

En la villa de Fitero, a deziseys dias del mes de nobiembre del año de mil y seyscientos y onze. Por presencia de mi, el escribano, y testigos, averiguaron quantas el padre fray Bernardo Peregrin, presidente y fabriquero del monasterio de Fitero, y Joan de Bergança, maestro de arquitectura, en razon de los retablos que a hecho el dicho Bergança por si y con ofiçiales para Nuestra Señora de la Barda y los colaterales de la capilla mayor, y otras obras asta el dia de oy. Y se averiguo an travajado dozientos y deziseys ofiçiales [*sic*] y medio, que a cinco reales montan mil y ochenta y dos reales y medio. Para lo qual, el dicho Bergança a resevido seyscientos nobenta y ocho reales, y mas, de suerte que se le deve trezientos ochenta y quatro reales y cuatro cornados. Los quales el dicho padre fray Bernardo pago en contado al dicho Juan de Bergança, de cuya paga y entrega yo, el escribano, doy fe.

Y el dicho Bergança quedo obligado a que si benido el señor abad le pareçiere que los dichos dos retablos no estan conforme a las traças, excepto que donde ay colum[n]as se trazo fuesen pilastras, como estan hechas, quel dicho Bergança berna a su costa a ponerlas en forma, a gusto del señor abad, todo lo que faltare en los tres retablos.

Y a ello se obligo con su persona y bienes muebles y rayzes, avidos e por aver. Y dio por libre al dicho monasterio y fabrica de las dichas obras y retablos para siempre jamas. Y para ser a ello cumplido dio poder cumplido y bastante a las justicias de la magestad real de todos sus reynos, a cuya jurisdiccion y de cada uno dellos se susmetio para que a el [*varias palabras perdidas*] pidimiento de los lugartenientes que doy.

Conozco lo testifique siendo testigos Pedro Navarro y Francisco de Urquicu, vecinos de la dicha villa.

Y firmo el otorgante.

[*Suscripción autógrafa: Juan de Berganço*].

Paso ante mi, Miguel de Urquizu y Uterga, escribano.

48

1615, octubre, 3

Mallén

Pedro Arnalz, vecino de Mallén (Zaragoza), capitula con Mateo Sanz de Tudelilla, escultor de Tarazona, la confección de un tabernáculo para el altar mayor de la parroquia de Mallén, por precio de 1.600 sueldos.

A.H.P.B., Sebastián Francés, notario de Mallén, 1615-1616, ff. 201-202 v.

Capitulacion y concordia hecha, pactada y concordada entre Pedro Arnalz, vecino de la villa de Mallen, y de Mateo Sanz de Tudelilla, escultor, vecino de la çiuudad de Tarazona, para haçer una ymagen con su tabernaculo y armas de la confradia del Santisimo Sacramento, conforme una traça la qual queda en poder del dicho Pedro Arnalz.

Item ha de ser del tamaño y modelo dende los pies del Niño Jessus asta ençima el quadro de la Coronacion de la Madre de Dios de la Coronacion questa en el retablo de la capilla mayor de la yglessia parrochial de la villa de Mallen. Y a porporçion dese alto, conforme la traça.

Item ha de dar el dicho escultor hechas de reliebe diez figuras hechas d[e] escultura, doradas y estofadas con oro fino de doblones, metiendo a su costa todo aquello que la obra pide, de suerte que quede perfecto y acabado con colores finos, hecho de vrocados, telas y çindales, y lo demas que fuere neçesario para mejor adorno de dichas figuras.

Item es condiçion que todo lo demas del tabernaculo ha de ser dorado, exçepto el frisso, que se ha de escribir con letras de oro: Confraternitas Minerba. Año 1615. Y lo demas de los pilastrones se han de pintar en los vaçios unos colgantes y una labor en el vacio del pedestral tambien labores, y en el gueco de la caxa pintado un brocado con muchas colores. Y esto y todo lo demas quede perfecto y acabado, conforme la traça que dexa firmada de su mano.

Item ha de dar dicha obra acabada y asentada en la yglessia y altar de la parrochia de la villa de Mallen a su costa dicha obra para el dia y fiesta de Pasqua de Resureçion primera viniente de mil seisçientos y diez y seis, por preçio siquiere cantidad de mil y seisçientos sueldos dineros jaqueses, estando a contento todo del señor Pedro Arnalz.

Item ha de pagar el sobredicho Pedro Arnalz en tres terçios la sobredicha cantidad. El primer terçio luego. Y el segundo a mitad de la obra. Y fin de pago en estar asentada dicha obra, conforme se diçe atras y traça.

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Francisco Pomao, mayor, y Francisco Pomao, menor)*].

[*Suscripciones autógrafas*: Yo, Pedro Arnalz, me obligo y firmo por lo que de mi parte toca a cumplirlo conforme se dice en dicha capitulacion.

Yo, Mateo Sanz de Tudelilla, escultor, otorgo lo sobredicho y me obligo a cumplir lo que a mi toca como arriba se contiene.

Yo, Francisco Poma, mayor, testigo de lo sobredicho.

Yo, Francisco Poma, menor, soi testigo de lo sobredicho].

49

1616, enero, 11

Tarazona

Mateo Sanz de Tudelilla, escultor de Tarazona, cede a Gil Ximenez, pintor de la misma ciudad, la parte pictórica de cierta obra que el primero ha tomado en Mallén (Zaragoza), por precio de 700 sueldos.

A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viñas, 1616, ff. 10-11 v.

[*Al margen: Capitulacion. Protocolo inicial. Texto*].

Primeramente atendido y considerado quel dicho Matheo Sanz de Tudelilla ha tomado a su cargo el hazer una obra en la villa de Mallen de escultura y pintura, dorado y estofado, de la forma y manera que se contiene en una capitulacion y concordia entre el y Pedro Arnalte, vezino de Mallen, hecha en la dicha villa de Mallen a tres de octubre del año mil seyscientos y quinze, y por Sebastian Frances, notario, habitante en la dicha villa, testificada, por tanto es condicion quel dicho Matheo de Tudelilla da al dicho Gil Ximenez la dicha obra en lo que toca a dorado, pintado y estofado, y por ello le ha de dar y pagar sietecientos sueldos jaqueses. Los docientos yendose haziendo la obra. Y fin de pago cuando este asentada en el altar para donde se haze.

Item es condicion quel dicho Gil Ximenez a de dar pintada, dorada y estofada la dicha obra bien y como en la dicha concordia [e]sta especificado, para la segunda semana de quaresma [*entre líneas*: deste año mil seyscientos diez y seys]. Y si acaso para esa semana no la diere, y por su falta le viniere algun daño al dicho Matheo Sanz de Tudelilla, o le llebaren alguna pena, o le hizieren costas algunas, o de qualquiere manera se le offrecera gasto alguno por la dicha raçon, quel dicho Gil Ximenez se lo haya de pagar y sacar indempne a paz y a salbo al dicho Mateo Sanz de Tudelilla de lo que esta obligado en la dicha concordia de lo que pintura, dorado y estofado.

Item es condicion que si en la dicha villa de Mallen o en otra parte le estrenaren algo al dicho Matheo Sanz por raçon de la dicha obra, que lo que se estrenare se lo hayan de partir a medio.

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Miguel de Santa Cruz escribiente, y Pedro Pelayre Espino, cerrajero, vecinos de Tarazona)*].

1616, junio, 17

Tórtoles

Diego González y Pedro Vélez, labradores de Tórtoles, se concertan con Jerónimo de Pandos, tornero, vecino de la misma localidad, para la confección de una peana procesional para la imagen de Nuestra Señora de la Huerta de la iglesia parroquial de Tórtoles, por precio de 200 sueldos.

A.H.P.T., Pedro Luis Cabeza de Vaca, notario de Tarazona, 1608-1655, ff. 13 v.-16. En el documento se inserta una traza con el diseño de la peana

[*Al margen: Conordia. Protocolo inicial. Texto*].

Et primeramente yo, dicho Jeronimo de Pandos, me obligo ad azer una peaina para la Madre de Dios de la Guerta de la yglesia de Tortoles, hecha y acabada de todo punto iusta el tenor de una traza, quitando de dicha traza la Madre de Dios y las colunas y arquillo de medio.

Y mas que me reserbo que no tengo yo de dar los tornillos nezesarios a la dicha peaina, sino que los an de dar dichos obligados.

Y aquella prometo y me obligo dar acabada quinze dias antes del dia de Nuestra Señoa de setiembre deste presente año de mil y seisçientos y diez y seis. La qual tengo de dar y entregar dicho dia.

Y me an de dar de pago por ella dichos obligados dozientos sueldos jaqueses. Y en caso que no la diere como dicho es, que la puedan azer azer a mi costa.

Y a mas desto prometo azella en pena de otros dozientos sueldos jaqueses ejecutaderos privilegiadamente para la Madre de Dios.

La qual dicha traza es del tenor siguiente [*se inserta a continuación*].

[*Siguen cláusulas de escatocolo*].

1617, junio, 18

Tarazona

Pedro González, ensamblador de Ágreda (Soria), libera a María de Madera, viuda de Francisco Coco, ensamblador de Tarazona, del contrato que habían suscrito conjuntamente con la cofradía de los labradores de Ágreda para la realización de un retablo de San Antón y Santa Bárbara, obligándose a cumplir el compromiso en solitario.

A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viñas, notario de Tarazona, 1617, ff. 393 v.-394 v.

[*Al margen: Cancelacion y indempnidad*].

Eisdem die et loco.

Yo, Pedro Gonçalez, ensamblador, vezino de la villa de Agreda, atendido y considerado que entre Francisco Coco y yo hizimos una capitulacion en que tomamos por nuestra cuenta el hazer un retablo de San Anton y Santa Barbara para los labradores de la villa de Agreda, el qual haviamos de dar acabado

para el dia de Santiago y Sant[a] Ana deste presente año en pena de cinquenta ducados, como parece por la escritura acerca desto hecha a que me refiero, y la quiero aqui haver por calendada. Y porque el dicho Francisco Coco es muerto, cancello la dicha obligacion, et cetera. Y prometo y me obligo cumplir yo con la dicha escritura de la misma forma quel dicho Francisco Coco estaba obligado.

Y que sa[ca]re y saco indempne a paz y a salbo a vos, Maria de Madera, viuda del dicho Coco, y a sus herederos y sucessores, de la obligacion que tenia de acabar el dicho retablo. De manera que si por yo no cumplir y acabar lo quel dicho Coco estaba obligado a vos y a los dichos herederos se os offreciese hazer algun gasto o se os pidiese la dicha pena, o parte alguna della, o se os offeciére hazer y sustener algunas costas, daños, intereses y menoscabos, que todo aquello quanto quiere que sea lo pagare con mi persona y bienes, sin que a vosotros ni a los vuestros se hos offrezca costa ni daño alguno.

A lo qual tener y cumplir obligo mi pesona y bienes, et cetera, de los quales, et cetera, la qual obligacion quiero sea special, et cetera, con clausulas de nomine precario, constituto, aprehension, manifestacion e inventariacion, et cetera, quiero que fecha o no fecha, et cetera, renuncio, et cetera, iusmetome, et cetera, large.

Testigos Pedro Guzman, sastre, y Martin de Aguerri, vecinos de Tarazona.

52

1618, febrero, 4

Vera de Moncayo

Juan de Lamata, prior; Lorenzo Cisneros y Pablo Remírez, mayordomos de la cofradía de Santa Ana de Vera de Moncayo, capitulan con Martín de Arroqui, habitante en dicha localidād, la confección de un retablo en blanco para el altar de la hermandad, por precio de 700 sueldos.

A.H.P.T., Juan Muñoz, notario de Vera de Moncayo, 1618, ff. 29 v.-30 v.

[*Al margen: Acto y obligacion.*]

Dicto die quarto mensis february, anno MDCXVIII. En la villa de Vera. Eadem die. En dicha villa de Vera.

Ante la presencia de mi, Juan Muñoz, notario, y testigos abaxo nombrados, parecieron Juan de Lamata, prior, Lorenzo Cisneros y Pablo Ramirez, mayordomos en este presente año de la [*tachado*: villa] confradia de señora Santa Anna de la villa de Vera, y Martin de Arroqui, de la parte otra, todos havitantes en la dicha villa de Vera. Las quales dichas partes dixeron que se abian concertado, a saber es, qu dicho Martin de Arroqui aya de hazer y aga un retablo, siquiera tablero, em blanco, de madera, de catorce palmos de alto y onze de ancho.

El qual tablero aya de dar y de para el primer dia de março primero viniente de este presente año de mil seyscientos diez y ocho. Y todo el demas adrezo y guarnicion que dicho tablero a de llevar para acabar de hazer dicho retablo para el dia de señora Santa Anna del dicho y presente año.

Por lo qual los dichos prior y mayordomos de dicha cofradia, como tales y en sus nombres propios ayan de dar y pagar, den y pagan a dicho Martin de Arroqui, realmente y de fecho, setecientos sueldos jaqueses en dos pagas: la primera sera la Nabidad primera biniente del año presente y fin de pago la otra Nabidad siguiente del año de mil seyscientos diez y nueve.

El qual trato y concierto, cada una de las dichas partes aquello que asi toca prometieron pagar, tener y cumplir de la manera y forma que arriba se declara, so obligacion que a ello hizieron de sus personas y de todos sus bienes y de cada uno dellos, mobles y sitios, abidos y por aber en todo lugar, con todas aquellas clausulas, palabras, obligaciones y cautelas que conbengan para seguridad de la parte teniente y cumpliente lo sobredicho.

De todo lo qual, a requisición de dichas partes hize y testifique el presente acto publico, uno y muchos, y tantos quantos fueren necesarios y aber requeridos.

Ex quibus, et cetera.

Testes Loren de Ahemiça y Gonzalo Çisneros, habitantes en la dicha villa de Vera.

53

1618, marzo, 2

Vera de Moncayo

Juan de Lamata, prior, y Pablo Remírez, mayordomo de la cofradía de Santa Ana de Vera de Moncayo, de una parte, y Martín de Arroqui, ensamblador, habitante en dicha localidad, cancelan el acuerdo que habían suscrito la confección de un retablo en blanco para el altar de Santa Ana.

A.H.P.T., Juan Muñoz, notario de Vera de Moncayo, 1618, ff. 43-43 v.

[*Al margen: Acto*].

Eadem die. En dicha villa de Vera.

Ante la presencia de mi, Joan Muñoz, notario, presentes los testigos abaxo nombrados, parecieron presentes, de una parte Juan de Lamata, prior, y Pablo Remirez, mayordomo de la confadria de señora Santa Anna de dicha villa de Vera, y de la otra parte Martin de Arroqui, ensamblador, habitante en la mesma villa de Vera. Las quales dichas partes dixeron que en dias pasados havia sido entre ellas tratado un concierto y trato acerca de la obra de un tablero o quadro que dicho Martin havia de hazer para el altar de dicha confadria, como consta por un acto testificado en la villa de Vera por mi, el dicho notario la presente testificante, el qual quisieron aqui y hubieron por calendado drechamente et segun fuero.

El qual dicho acto y todo lo tratado y concertado en el, dichas partes dixeron que por ciertos respectos y fines lo cancellavan y cancellaron, et cetera. Y quisieron tubiese ninguna fuerça mas que si fecho no hubiera sido, et cetera. Y de todo lo qual y de lo contenido en dicho acto, dichas partes la una a la otra, et vice versa, se absolvieron, et cetera, y por absueltos se dieron, et cetera.

Y de todo ello requirieron ser hecho acto publico, et cetera. Fiat large, et cetera.

Testes Pedro Yturmendi y Miguel Miguel, vecinos de dicha villa de Vera.

54

1618, julio, 12

Tarazona

Jerónimo Estaragán, carpintero, vecino de Tarazona, estando enfermo ordena testamento

A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1618, ff. 214 v.215 v.

[*Al margen: Testamento.*]

Die duodecimo mensis julii, anno MDCXVIII. Turiasone.

Como toda persona, et cetera, por tanto yo, Geronimo Estaragan, carpintero, Vezino de la ciudad de Tarazona, estando enfermo, et cetera, casando, et cetera, hago mi testamento, et cetera.

Primeramente encomiendo mi alma a Dios, et cetera.

Item quiero, et cetera, que quando yo fuere muerto mi cuerpo sea sepultado en el monesterio de señor San Francisco, en el entierro de los cofadres de señor San Francisco y con el habito del dicho santo.

Item quiero, et cetera, sea hecha mi defunsion, novena y cabo de año como es costumbre.

Item quiero, et cetera, que por mi alma y de mis fieles defuntos y obligaciones mes sean dichos y celebrados tres trentenarios de missas recadas.

Item quiero, et cetera, sean pagadas mis deudas, et cetera.

Item dexo, et cetera, por parte de legitima de mis bienes, et cetera, a Juan Estaragan, Ursula Estaragan, Maria Estaragan y Ysabel Estaragan, mis hermanos y hermanas, y a qualesquiere otras personas, et cetera, cada cinco sueldos jaqueses por bienes muebles y sendas arrobas de tierra en los montes comunes de la presente ciudad por bienes sitios. Con lo qual, et cetera, y que otra cosa, et cetera.

Item de todos los otros bienes mios, et cetera, de los quales, et cetera, el presente mi testamento no he hecho hi hago especial mencion y quiero haver los muebles por nombrados y los sitios por confrontados, et cetera, dexolos todos y dellos heredera mia unibersal hago e instituyo a Geronima Nabarro, mi muger, para que haga dellos a su voluntad.

Item dexo y nombro en executores del presente mi testamento y exoneradores de mi anima y conciencia a la dicha Geronima Nabarro, mi muger, al canonigo Juan Goncalvez de Leon y a Francisco de Tarazona, vezinos de Tarazona, a Nuestro Señor Dios y a los quales, o a la mayor parte, encomiendo mi alma y les doyo todo aquel poder, et cetera.

Este es mi ultimo testamento, et cetera.

Testes: Miguel Ruiz, capatero, y Domingo Rodriguez, sastre, vezinos de Tarazona.

[*Suscripciones autógrafas*: Hieronimo Estaragan.

Yo, Miguel Ruiz, soi testigo i firmo por mi contesteque dixo no savia escribir].

55

1620, julio, 6

Tarazona

Jerónimo Estaragán, ensamblador, vecino de Tarazona, firma una capitulación con Martín de Fuego, estañero, vecino de la misma ciudad, para que el segundo confeccione una serie de elementos de bronce, por precio de 940 sueldos de los que recibe 600 por adelantado.

A.H.P.T., Juan Rubio, notario de Tarazona, 1620, ff. 493 v.-494 v.

[*Al margen*: Concordia].

Die sexto mensis julii, anno Domini MDCXX. Turiasone.

Ante la presencia de mi, Juan Ruio, notario publico y del numero de la ciudad de Taracona, presentes los testigos abajo nombrados, parecieron presentes, de una parte Geronimo Estaragan, ensamblador, vezino de dicha ciudad, y de la otra Martin del Fuego, estañero, vezino de dicha ciudad. Los quales digeron que entre ellos se habian concertado en una obra que dicho Martin del Fuego ha de haçer para dicho Geronimo Estaragan, en la manera siguiente.

A saber es, que el dicho Martin del Fuego ha de hacer para dicho Geronimo Estaragan treynta y seys mancanas conforme al molde que tiene hecho.

Item veynte y quatro voceles conforme a otros que dicho Fuego tiene hechos para la capilla del señor obispo Manopoli en Borja.

Item veynte y seys bollones enteros y treçe medios. Todo de bronce.

La qual dicha obra la ha de dar dicho Martin del Fuego hecha y suficientemente acabada por todo el mes de agosto primero viniente de este presente año. Y en caso que no la diere, como dicho es, pueda dicho Estaragan hacerla hacer a quien le pareciere, a costa de dicho Martin del Fuego.

Itm que el dicho Estaragan sea obligado a recibir la dicha obra siendo como arriba se dice y dentro el tiempo arriba recitado. Y le haya de dar y pagar, y de y pague, al dicho Martin del Fuego novecientos y quareynta sueldos jaqueses. Los seyscientos luego de presente, los quales le dio y libro en presencia de mi, dicho notario, y de los testigos infrascriptos; los quales en su poder dicho Martin del Fuego otorgo haberlos recibido. Y la restante cantidad, que son trecientos y quareynta sueldos, acabada y asentada la obra.

Y a tener y cumplir cada una de dichas partes con lo que por la presente es obligado, obligaron sus personas y bienes, et cetera, de los quales, et cetera, bien asi como si quisieron, et cetera, en tal manera, et cetera, con clausulas de nomine precario, constituto, apprehension, et cetera. Fiat large.

Testes Miguel Julian Sanchez, escribiente, y Diego Corella, mancebo, habitantes en Taracona.

1622, abril, 5

Tarazona

Miguel Casado, Pedro Tarazona y Lorente García, mayordomos de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Grisel, capitulan con Bernardo del Bosque, pintor, vecino de Tarazona, los trabajos pictóricos del retablo de dicha cofradía, que tiene en su poder Jerónimo Estaragán. El trabajo se atenderá a los capítulos que previamente se habían acordado con Tomás Ximénez, pintor. El maestro también se encargará de la confección y policromía de una peana procesional.

A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1622, ff. 137 v.-140.

[*Al margen: Capitulacion. Protocolo inicial. Texto*].

Capitulacion y concordia hecha entre partes de la una Miguel Casado, Pedro Tarazona y Lorente Garcia, vezinos de Grisel, mayordomos de la cofadria de Nuestra Señora del Rosario del dicho lugar y en nombre de los mayordomos y cofadres que son y seran de la dicha cofadria, y de la otra Bernardo del Bosque, pintor, vezino de la ciudad de Tarazona, acerca de un retablo y peayna que para la dicha cofadria se ha de hazer, y dorar y pintar.

Primeramente es tratado quel dicho Bernardo del Bosque ha de dorar, pintar y estofar un retablo que la dicha cofadria tiene hecho en casa de Geronimo Estaragan, vezino de Tarazona, el qual ha de dar acabado para el mes de agosto del año mil seyscientos veynete y quatro, de las pinturas y de la forma y manera que lo tenia tratado la dicha cofadria con Thomas Ximenez, pintor, vezino de Tarazona, mediante una traça y capitulacion que entre la dicha cofadria y el dicho Ximenez tenian hecha, firmada de dicho Thomas Ximenez, que [e]sta en poder de los dichos mayordomos. De lo qual el dicho Bosque esta enterado. Y las partes se refieren a ella en todo y por todo.

Item es tratado entre las dichas partes y queda a cargo del dicho Bernardo del Bosque en hazer que se haga una peayna a la traça de la que hay en Tarazona para la cabeça de señor San Sebastian, exceptado quel pedestral no haya de ser sino un tablero. Y si los dichos mayordomos quisieren que [e]l caparaçon de la dicha peayna sea de madera lo haya de hazer el dicho Bernardo del Bosque; y si quieren que sea de seda ha de ser a costa de la cofadria. La qual peayna el dicho Bosque ha de hazer a su costa, y dorarla, y pintarla y estofarla conforme al arte, para el dia de Nuestra Señora de agosto deste presente año mil seiscientos veynete y dos, de manera que este dia la puedan sacar en procesion.

Item es condicion que por todo lo sobredicho, assi de dorar, pintar y estofar el dicho retablo como de hazer la dicha peayna, y dorarla, pintarla y estofarla, los dichos mayordomos que son y los que por tiempo seran, y la dicha cofadria y sus cofadres hayan de dar y pagar al dicho Bernardo del Bosque dos mil y setecientos sueldos jaqueses. Los quales le han de pagar trecientos y sesenta sueldos cada año comencando a hazer la primera paga el agoso del año de mil seyscientos veynete y tres, y assi de alli adelante en cada un año en el mes de agosto, hasta que este acabada de pagar toda la dicha cantidad.

Y es condicion que si acaso de lo que tienen huchado para pagar el dicho retablo a los ensambladores sobra alguna cosa, lo que sobrare despues de pagado, que sera en el agosto deste presente año mil seyscientos veynte y dos, se lo hayan de dar al dicho Bernardo del Bosque y menoscontarlo de dicho precio.

57

1623, abril, 1

Tarazona

Juan de Navaz, síndico del convento de San Francisco de Tarazona, se concierta con Jerónimo Estaragán, ensamblador, vecino de dicha ciudad, para que haga un rejado de madera para la capilla mayor del templo franciscano, según el modelo de una traza firmada por las partes que queda en poder del artífice. Le pagará 660 sueldos, de ellos 380 sueldos por adelantado, y también le entregará el rejado viejo.

A.H.P.T., Francisco Lamata, 1623, ff. 113 v.-114 v.

—Citado por M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, Rebeca CARRETERO CALVO y Jesús CRIADO MAINAR, 2005, p. 61, y p. 110, nota n^o 39.

[*Al margen: Obligacion.*]

Die primo mensis aprilis, anno MDCXXIII. Tirasona.

Que yo, Geronimo Estaragan, ensamblador, vecino de la ciudad de Tarazona, de grdo, det cetera, certificado, et cetera, prometo y me obligo de haçer y que hare un rexado de fusta para la capilla mayor de la yglesia de San Francisco de la dicha ciudad de Tarazona, de la echura y de la manera que se contiene en la traza que esta en mi poder, firmada del padre guardian del convento y de Francisco Lamata, notario la presente testificante.

El qual tengo de haçer poniendo en el las manos, madera y todo lo demas necesario, y tenerlo hecho y asentado para el dia y fiesta de Pascua de Pentecostes deste año mil seyscientos veinte y tres, conforme a dicha traza. Y si no cumpliere lo sobredicho tenga yo de pena y sirba de pena quel dicho convento no este obligado a recibir el dicho rexado. Y mas tengo de restituir el dinero que asta entonces hobiere reçivido. El qual me obligo a haçer por precio de seyscientos y sesenta sueldos jaqueses, de los quales luego de contado me an dado treçientos y ochenta sueldos jaqueses, los quales a dicha cuenta otorgo haver recebido de manos de Juan de Navaz, sindido de dicho convento. Y la restante cantidad se me a de dar el dicho dia de Pascua estando asentado dicho rexado. Y mas se me da el rexado de fusta que de presente esta en dicha capilla.

Y yo, Juan de Navaz, sindico de dicho conbento y vecino de dicha çudad, accepto la dicha obligaçion. Y cumpliendo el dicho Jeronimo Estaragan con lo sobredicho prometo y me obligo de darle para dichas Pascua, haviendo asentado dicho rexado, la restante cantidad, que son doçientos y ochenta sueldos jaqueses.

Y a tener y cumplir lo sobredicho respective obligamos nuestras personas y bienes muebles y sitios, et cetera, los quales, et cetera, queremos, et cetera, en tal manera, et cetera, con clausulas de execuçion, precario, constituto, aprehension, inventario, manifestacion [y] emparamiento. Renuncimos y jusmetemonos, et cetera. Large.

Testes Sebastian Gil, mercader, y Anton Guimaraal, merchante, vecinos de dicha ciudad de Tarazona.

58

1625, octubre, 9

Tarazona

Juan de Berganço, ensamblador de Tarazona, estando enfermo dispone su testamento.
A.H.P.T., Francisco Lamata, notario de Tarazona, 1625, ff. 364 v.-366 v.

[*Al margen: Testamento.*]

Die nono mensis octobris. Anno MDCXXV. Turiasone.

Como toda persona en carne puesta de la muerte corporal escapar no pueda y no aya cosa en este mundo mas çierta que la muerte ni mas inçierta que la hora de aquella, la qual todo cristiano deve tener en su memoria. Por tanto que yo, Juan de Berganço, ensamblador, vecino de la çidad de Tarazona, estando enfermo de mi persona y a Dios graçias en mi buen seso, firme memoria y palabra manifiesta, queriendo prevenir el dia de mi fin y muerte por ordinaçion testamenaria, y porque despues que yo sea muerto entre mi muger y hijos no puedan ser mobidos pleytos, questiones ni devates, siguiendo el dicho del sancto profeta Esayas que diçe: Dei pone domus tue qui a fossam eras morieris et non vivis, casando, revocando y annullando todos y qualesquiere testamentos, et cetera, hago mi testamento en la manera siguiente.

Primeramente encomiendo mi alma a Dios, et cetera.

Item quiero ordeno y mando que quando Dios Nuestro Señor fuere servido llevar mi alma de la presente vida, mi cuerpo sea sepultado en mi sepultura que tengo en el claustro de la Seo de dicha ciudad, enfrente de la capilla de Sanct Joseph. Y que me sea en dicha yglesia fecha mi defunion, nobena y cavo de año, como se acostumbra a personas de mi condicion.

Item quiero, ordeno y mando que a dicha yglesia me sea llevado añal de oblada y candela.

Item quiero, ordeno y mando que por mi alma en remision de mis culpas y pecados, y por las almas de quien soy en cargo de rogar, me sean dichas y çelebradas tres treintenarios de misas reçadas, y que sea pagada la limosna acostumbrada.

Item quiero, ordeno y mando que sean pagadas todas mis deudas. Y en particular, a Maria Berganço, mi hermana, doçientas sesenta y dos libras jaquesas.

Item dexo y nombro por parte y drecho de legitima herençia devidamente y segun fuero del presente reyno de Aragon a Juan, Pedro, Jusepe, Domingo, Maria, Vicenta y Angela Berganço, mis hijos y hijas y de Leonisa Fernandez, mi muger, y a todos y cada unos otros deudos y parientes mios que parte o drecho de legitima herencia en dichos mis bienes puedan haber, pretender y alcançar, a cada uno de ellos çinco sueldos por bienes muebles y sendas arobas de tierra en los montes comunes de la presente ciudad por bienes sitios. Con los quales quiero

se tengan por contentos y pagados de qualquiera parte y porcion, drecho y accion que en dichos mis bienes puedan haber, pretender y alcançar. Y que no puedan haber ni alcançar sino lo que por el presente mi testamento les sera dejado.

Item de todos los otros bienes mios, assi muebles como sitios, drechos, instançias y acciones habidos y por haber en todo lugar, y a mi en qualquiera manera tocantes y pertençientes, los quales quiero aqui haber y he por nombrados, especificados y declarados los bienes muebles y los sitios por una, dos o mas confrontaçiones confrontados, especificados, declarados devidamente y segun fuero del presente reyno de Aragon, todos aquellos deyo y de aquellos señora y mayora usufructuaria hago y instituyo durante su vida a la dicha Leonisa Fernandez, mi muger, con que haga por mi alma y cumpla lo contenido en el presente mi testamento. Y con condiçion que en vida o en muerte, como y quando le pareçiere de y reparta a los dichos mis hijos y hijas y suyos los dichos mis bienes muebles y sitios, dando a qual mas a qual menos, como le pareçiere. Y de aquello que diere y repartiere a dichos mis hijos y hijas de aora para entonçes los deyo y nombro por mis herederos unibersales, para que hagan de ello a su propia voluntad como de bienes y cosa suya propia.

Item dexo y nombro en tutores y curadores de las personas y bienes de los dichos mis hijos y hijas que son menores de edad de catorçe años a dicha Leonisa Fernandez, mi muger, a mosen Juan Muñoz, beneficiado, y a don Françisco de Alabiano, cavallero, domiciliados en la dicha çiuudad. A los quales, o a la mayor parte de ellos, doy todo aquel poder y facultad que a curadores testamentarios de fuero, drecho et alias dar les puedo y devo.

Item dexo y nombro en executores del presente mi testamento y exoneradores de mi alma y conciencia a los dichos mosen Juan Muñoz, don Francisco Alabiano y Leonisa Fernandez, mi muger. A los quales, o a la mayor parte de ellos, doy todo el poder y facultad que a executores testamentarios de fuero et alias darles puedo y devo.

Este es mi ultimo testamento, ultima y postrimera voluntad, et cetera. El qual quiero, ordeno y mando valga por testamento, y si no por codiçillo, y si no, et cetera. Fiat large, et cetera. Ex quibus, et cetera.

Testigos mosen Pascual Duarte, lugarteniente de vicario de la iglesia cathedral de dicha ciudad, y Jaçinto Perez, calçetero, havitantes en la dicha çiuudad de Tarazona.

[*Subscripciones autógrafas:* Juan de Berganco.

Yo, mosen pasqual Duarte, soy testigo.

Yo, Jacinto Perez, soy testigo de lo sobredicho].

59

1625, noviembre, 16

Tarazona

Miguel de Ginesta, vecino de Tarazona, estando enfermo dispone su testamento.

A.H.P.T., Juan Rubio, notario de Tarazona, 1625, ff. 632 v.-633 v.

[*Al margen:* Testamento. Extracto].

Dicto die decimo sexto mensis nobembris, anno MDCXXV. Tirasone.

Como toda persona en carne puesta, et cetera, por tanto yo, Miguel de Ginesta, vezino de la ciudad de Tarazona, estando enfermo, et cetera, pero a Dios Nuestro Señor gracias en mi buen juicio, et cetera, revocando, casando y anulando, et cetera, hago el presente mi ultimo testamento en la manera siguiente.

Primo encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor, et cetera.

Item quiero que siempre que mi cuerpo saliere desta vida sea sepultado donde pareciere a mis executores infrascriptos.

Item quiero, ordeno y mando que me sea fecha mi defusion, nobena y cavo de año como es costumbre a personas de mi calidad.

Item quiero, ordeno y mando que sobre mi sepultura me sea llebado mi añal de oblada y candela.

Item quiero, ordeno y mando que por mi alma y en remision de mis culpas y pecados me sean dichos y celebrados tres treintenarios de misas recadas, y se pague de mis bienes la limosna de ellas en capillas pribilegiadas.

Item quiero, ordeno y mando que sean pagadas todas mis deudas, tuertos e injurias, todos aquellos y aquellas que por buena berdad, et cetera.

Item dexo por parte y drecho de legitima herencia devidamente y segun fuero del presente reyno de Aragon a Miguel de Xinesta, mi hijo, y a otras qualesquiere personas, et cetera, cada cinco sueldos por bienes muebles y sendas arrobas de tierra en lugar de bienes sitios. Con los quales, et cetera.

Item todos mis bienes muebles dejo a Maria Alvarez, con que pague mis deudas y haga por mi alma lo que por el presente dispongo. Y la dejo usufructuaria de todos mis bienes sittijs durante su vida no casando. Y todo lo arriba dicho le dejo con condicion que aya de alimentar y criar de todo lo necesario a la vida umana al dicho Miguel de Jinesta, nuestro hijo, y pague a mis sobrinos las cantidades que abajo hare mencion.

Item de todos mis bienes sittijs de los quales, et cetera, todos aquellos los dejo y hago heredero universal e instituo a Miguel de Jinesta, mi hijo. Al qual y a la dicha mi mujer ruego y encargo que muriendo dicho mi hijo sin hijos que tengan cuidado de Catalina Palomino, mi sobrina, y aquella la abentajen mas que a los otros sus primos y primas. Y esto porque aquella me ha serbido y la he criado desde niña, y por ello le tengo particular amor y quiero.

Por quanto vendi una abejera y biña con olibos que fue de Anna Xinesta, mi hermana, en cantidad de ochenta escudos y el precio della recibí en un censal de la misma cantidad, cargado en mi favor por Francisco Catorri sobre su hacienda, y dellos les pertenecian cada veinte escudos a Anna, Mateo, Catalina y Margarita Palomino, mis sobrinos, hijos de dicha mi hermana, de los quales tan solamente e pagado al dicho Mateo Palomino, y los sesenta escudos restantes se hayan de dar y den a las tres hermanas suyas cada veinte escudos, a saber es, a Anna Palomino de la forma que tengo tratado, y a las demas siempre que tubieren necesidad.

Executores al doctor Martin Dolz del Castellar, y a mosen Thomas Xinesta y a Francisco Bruna.

Testigos el doctor Martin Dolz del Castellar, canonigo, y Juan de Matud, estudiante, habitantes en Tarazona.

[*Suscripciones autógrafas*: El doctor Martin Dolz del Castellar, soy testigo y me firmo por el testador, que dixo no sabia escribir.
Juan de Matud, testigo].

60

1643, junio, 12

Tarazona

Francisco Leonardo de Argensola, pintor, vecino de Tarazona, concierta con Gerónimo Estaragán, ensamblador, vecino de Marcilla (Navarra) y hallado en Tarazona, la realización de nueve cuadros para el retablo de la iglesia de Marcilla.

A.H.P.T., Juan de Barnuebo, 1643, ff. 226-227.

[*Al margen*: Concierto]

Die duo decimo mensis junii, anno MDCXXXIII. Turiasone.

En presencia de mi, Juan de Barnuebo, notario, y testigos infrascriptos, parecieron presentes, de una parte Francisco Leonardo de Argensola, pintor, vecino de la dicha ciudad de Tarazona, y de la parte otra Geronimo Estarragan [*sic*], ensamblador, vecino de el lugar de Marcilla de el Reyno de Navarra y allado en dicha ciudad, los quales dixerón se an combenido entre ellos en esta forma, a saber, es: que el dicho Francisco Leonardo se aya de obligar, como por la presente se obliga, a dar hechos y acavados al dicho Estarragan y puestos en Marcilla quatro dias antes de San Bartholome primero biniente, nuebe quadros de esta forma: Christo, San Juan y Maria de dos baras y media de alto y dos baras de ancho, poco mas o menos. Ittem quatro quadros del martirio de San Bartholome que an de tener dos baras menos y una quarta de alto, y de anchos vara y quarta, poco mas o menos. Ittem otros dos tableros de otras dos santas sueltas de la mesma medida. Ittem otros dos quadros para el pedestral con dos santos, uno en cada uno, los que den a el dicho Estarragan. La qual dicha obra a de ser segun una que tiene hecha en dicho lugar de Marcilla Xil Ximenez en el convento de los frayles bernardos de Nuestra Señora de la Blanca, y es la que esta en el retablo del altar mayor, y en caso que no estubiera como aquella, aya de hacerla y perfeccionarla en la mesma forma.

Y por ello dicho Estarragan se obliga a dar al dicho Francisco Leonardo luego docientos sueldos jaqueses, y los seiscientos restantes para el dia de Nuestra Señora de setiembre primera biniente, que es la cantidad en que esta concertada dicha obra, y cumplir lo sobredicho, respective, el uno a favor del otro, obligan, et cetera, los quales, et cetera, con clausulas de precario, constituto, aprehension, et omnibus, et cetera, fiat large, et cetera.

Testigos Lorenco Ximenez y Celedon Pasqual, pintor, becinos de Tarazona.

[*Suscripciones autógrafas*: Francisco Leonardo.

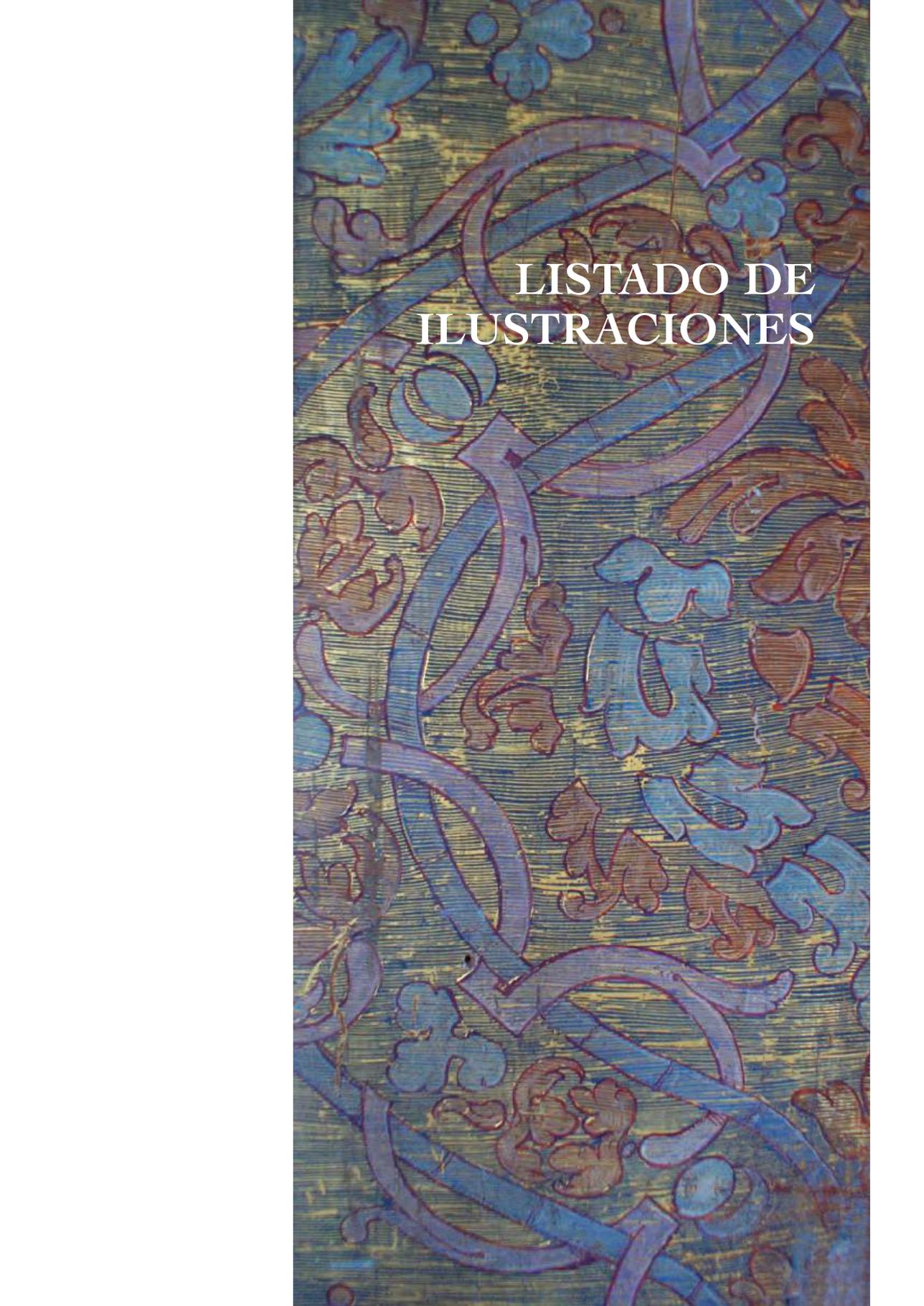
Heronimo Estaragan.

Lorenço Ximenez, testigo.

Celedon Pascual, testigo.

Este acto no tiene que salvar en fe de ello.

Juan de Barnuebo, notario].



LISTADO DE
ILUSTRACIONES

LA ESCULTURA EN TARAZONA AL FILO DE 1600. UN PANORAMA GENERAL

1. Retablo de N^a S^a del Rosario. Parroquia de la Natividad de la Virgen de Vera de Moncayo. *Miguel de Zay (escultura y mazonería); Francisco Metelín (pintura y policromía)*, 1588-1590. Foto José Latova.

2. San Clemente papa. Retablo de San Clemente y Santa Lucía. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Ambrosio Bengoechea (escultura); Juan de Varáz y Francisco Metelín (policromía)*, 1595-1596 y 1596-1597. Foto José Latova.

3 a. San Pedro. Retablo mayor. Parroquia de la Asunción de Cascante. *Pedro González de San Pedro*, 1592-1601. Foto tomada de Georg Weise, *Die plastik der Renaissance...*, t. II, fig. 166.

3 b. San Pablo. Retablo mayor. Parroquia de la Asunción de Cascante. *Ambrosio Bengoechea*, 1592-1601. Foto Georg Weise, *Die plastik der Renaissance...*, t. II, fig. 168.

4 a. San Juan Bautista. Antiguo sagrario del altar mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Ambrosio Bengoechea (escultura); Atribuido a Juan de Varáz y Francisco Metelín (policromía)*, 1595. Foto Miguel Ángel Agoiz.

4 b. Rey David. Antiguo sagrario del altar mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Ambrosio Bengoechea (escultura); Atribuido a Juan de Varáz y Francisco Metelín (policromía)*, 1595. Foto Miguel Ángel Agoiz.

5. Santo Cristo del Rebate. Parroquia de N^a S^a de la Merced de Tarazona. *Atribuido a Pedro González de San Pedro*, hacia 1595-1600. Foto José Latova.

6. Retablo de Santa Ana triple. Parroquia de San Francisco de Asís de Tarazona. *Anónimo (escultura y mazonería); atribuido a Cristóbal de Vera (pintura y policromía)*, 1595-1598 y hacia 1600-1601. Foto José Latova.

7. Retablo de N^a S^a del Rosario. Parroquia de la Magdalena de Los Fayos. *Atribuido a Miguel Ginesta (mazonería); atribuido a Francisco Metelín (pintura y policromía)*, hacia 1596-1600 y hacia 1600. Foto Isaac González.

8. San Pedro y San Pablo. Retablo mayor. Parroquia de San Pedro de Matalabreras. *Juan Bazarro*, 1605-1607. Foto Rafael Lapuente.

9. Calvario del antiguo retablo mayor. Sacristía del convento de Santa Ana de Tarazona. *Juan de Berganzo (mazonería)*; *Juan de Varáz y Francisco Metelín (pintura y policromía)*, 1603. Foto José Latova.

10. Restos de mazonería del retablo mayor o de los colaterales. Iglesia del convento de Santa Ana de Tarazona. *Juan de Berganzo (mazonería)*; *Juan de Varáz y Francisco Metelín (pintura y policromía)*, 1603. Foto José Latova.

11. Retablo mayor. Catedral de la Asunción de Barbastro. *Pedro Martínez el Viejo, Juan Miguel Orliens y Pedro Aramendía (escultura y mazonería)*; *Luis de Salinas (policromía)*, 1600-1601 y 1601-1602. Foto Antonio Ceruelo, Archivo I.P.C.E.

12. Santa Margarita de Antioquía. Retablo de Santa Margarita. Parroquia de la Magdalena de Tarazona. *Mateo Sanz de Tudelilla (escultura)*; *anónimo (policromía)*, 1605 y hacia 1627. Foto Rafael Lapuente.

13. San Roque. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Mateo Sanz de Tudelilla*, 1606-1607. Foto Miguel Ángel Agoiz.

14. Natividad de la Virgen. Retablo mayor. Parroquia de N^a S^a de los Reyes de Calcena. *Atribuido a Juan Bazcardo (escultura)*; *Agustín Leonardo el Viejo (policromía)*, hacia 1605-1607 y 1607-1608. Foto Aurelio Á. Barrón.

15. Virgen Asunta. Retablo mayor. Catedral de Santa María de Tudela. *Juan Bazcardo (escultura)*; *Juan de Lumbier (policromía)*, 1606. Foto tomada de Mercedes Jover Hernando (coord.), *El retablo mayor de la Catedral de Tudela...*, fig. de la p. 64.

16. Tabernáculo eucarístico. Retablo mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Pedro Martínez el Viejo y Jaime Viñola (escultura y mazonería)*; *Agustín Leonardo el Viejo y Gil Ximénez Maza (policromía)*, hacia 1605-1610 y 1613-1614. Foto José Latova.

17. N^a S^a de los Ángeles. Retablo de N^a S^a de los Ángeles. Parroquia de Santa María la Mayor de Añón de Moncayo. *Atribuido a Juan Miguel Orliens (escultura)*; *atribuido a Gil Ximénez Maza (policromía)*, hacia 1606-1611. Foto José Latova.

18. Santa María Magdalena. Parroquia de la Magdalena de Tarazona. *Atribuido a Juan de Gurrea (escultura)*; *atribuido a Gil Ximénez Maza (policromía)*, hacia 1626. Foto Nerea Otermin.

19. Retablo de Santo Domingo o de los Mártires. Colegiata de Santa María de Borja. *Jerónimo Estaragán (mazonería)*; *Domingo del Camino (pintura y policromía)*, 1611 y 1612. Foto y recomposición digital de Aurelio Á. Barrón.

20. Traza para la realización del retablo mayor. Parroquia de Santa Ana de Brea de Aragón. *Pedro de Aramendía*, 1604. Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza. Digitalización facilitada por el Archivo.

21. Retablo de N^a S^a del Rosario. Parroquia de N^a S^a de la Asunción de Litago. *Atribuido a Jerónimo Estaragán (mazonería)*, hacia 1625. Foto Jesús Criado.

EL FUNCIONAMIENTO DE LOS TALLERES DE ESCULTURA. CONTRATOS DE APRENDIZAJE, COMPAÑÍAS Y CESIONES

22. Busto procesional de San José. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Anónimo*, 1607. Foto Jesús Á. Orte, tratamiento digital de Luisma García.

23. Rejado. Capilla de San José. Claustro de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Anónimo*, 1729. Foto Jesús Criado.

24. San Benito de Nursia. Sillería del coro del monasterio de N^a S^a de Veruela. Museo de Zaragoza. *Domínguez de Mezquia*, hacia 1600-1602. Foto José Garrido.

25. Retablo mayor. Parroquia de San Martín de Tours de San Martín del Río. *Juan Miguel Orliens*, 1615-1616. Foto Fran Martín.

26. San Pedro en Cátedra entre San Juan Bautista y San Antonio abad. Retablo mayor. Parroquia de San Pedro de Matalebreras. *Francisco Coco y Domingo de Luzuriaga (mazonería)*; *Pedro de Jáuregui y Juan Bazcardo (esculturas)*. 1604-1617. Foto Rafa Lapuente.

EL PROCESO DE ELABORACIÓN MATERIAL. ADJUDICACIONES DIRECTAS, SUBASTAS Y CONCURSOS. CAPITULACIONES Y VISURAS

27. Resumen de los gastos ocasionados por la realización del retablo. Retablo mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Gabriel Alegre*, 1610. Foto Olga Cantos.

28. Panorámica del lado del evangelio con el tabernáculo eucarístico. Retablo mayor. Parroquia de la Asunción de Cascante. *Pedro González de San Pedro*, 1592-1601. Foto tomada de Georg Weise, *Die plastik der Renaissance...*, t. II, fig. 164.

29. Asunción de la Virgen. Retablo mayor. Parroquia de la Asunción de Cascante. *Ambrosio de Bengoechea*, 1592-1601. Foto tomada de Georg Weise, *Die plastik der Renaissance...*, t. II, fig. 165.

30. Abraza de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada. Retablo mayor. Parroquia de la Asunción de Cascante. *Pedro González de San Pedro*, 1592-1601. Foto tomada de Georg Weise, *Die plastik der Renaissance...*, t. II, fig. 169.

31. Prendimiento. Retablo mayor. Parroquia de la Asunción de Cascante. *Ambrosio de Bengoechea*, 1592-1601. Foto tomada de Georg Weise, *Die plastik der Renaissance...*, t. II, fig. 172.

EL PROCESO DE CREACIÓN. LOS REFERENTES PLÁSTICOS. EL EMPLEO DE LOS TRATADOS Y LAS TRAZAS

32. Santísima Trinidad. Retablo de la Trinidad. Catedral de San Pedro de Jaca. *Juan de Anchieta*, 1573-1574. Foto Luis Vasallo.

33. Salutación angélica. Retablo de la Anunciación. Colegiata de los Sagrados Corporales de Daroca. *Juan Miguel Orliens*, hacia 1605-1609. Foto Jesús Criado.

34. Traza para la realización de la peana de N^a S^a de la Huerta de la parroquia de la Anunciación de la Virgen de Tórtolas. *Jerónimo Pando*, 1616. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona. Foto Jesús Criado.

35. Traza para la realización del retablo mayor de la parroquia de San Gil abad de Zaragoza. *Ramón Senz*, 1628. Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza. Digitalización facilitada por el archivo.

36. Traza para la realización del retablo de N^a S^a del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca. *Juan Miguel Orliens*, 1598. Archivo Histórico Provincial de Huesca. Foto Fernando Alvira.

37 a y 37 b. Detalles de la traza para la realización del retablo de N^a S^a del Rosario de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Juan de Bescós*, 1595. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona. Fotos Jesús Criado.

38. Traza para la realización del retablo mayor de la catedral de San Pedro de Jaca. *Juan de Bescós*, h. 1598. Archivo de la Catedral de Jaca. Foto Fernando Alvira.

39. Anverso del dibujo de alzado en el que se precisan las escenas que deben pintarse en el retablo de N^a S^a del Rosario de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Gil Ximénez Maza*, 1615. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona. Foto Jesús Criado.

40. Frontón en el reverso del dibujo de alzado con las escenas a representar en el retablo de N^a S^a del Rosario de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Gil Ximénez Maza*, 1615. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona. Foto Jesús Criado.

41. Traza para la realización del retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cortes de Navarra. *Anónimo*, 1601. Archivo Municipal de Tudela. Foto Jesús Criado.

42. Inscripción anotada en el reverso de la traza del retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cortes de Navarra. *Anónimo*, 1601. Archivo Municipal de Tudela. Foto Jesús Criado.

43. Antiguo retablo mayor de la catedral de Pamplona. Parroquia de San Miguel de Pamplona. *Pedro González de San Pedro (escultura)* y *Domingo Bidarte (mazonería)*, 1597-1599. Foto Carlos Becerril.

44. Traza para la realización del retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé de Borja. *Juan de Lumbier*, 1601. Archivo Histórico de Protocolos de Borja. Digitalización facilitada por el archivo.

45. Traza para la realización de los retablos colaterales de San Ignacio de Antioquía y San Ildefonso de la iglesia abacial de N^a S^a de Fitero. *Juan de Berganzo*, hacia 1611. Archivo Municipal de Tudela. Imagen tomada de Ricardo Fernández Gracia (comis.), *Fitero: el legado...*, fig. de la p. 249.

46. Traza para la realización del retablo de N^a S^a de la Barda de la iglesia abacial de N^a S^a de Fitero. *Juan de Berganzo*, hacia 1611. Archivo Municipal de Tudela. Imagen tomada de Ricardo Fernández Gracia (comis.), *Fitero: el legado...*, fig. de la p. 255.

47. Traza para la realización de una peana para el Colegio de las Vírgenes de Zaragoza. *Juan de Ribera*, 1593. Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza. Digitalización facilitada por el archivo.

48. Dibujo a mano alzada con la planta y algunos perfiles de una peana para la cofradía de San Roque de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. ¿Francisco Coco?, 1600. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona. Foto Jesús Criado.

49. Dibujo en perspectiva a mano alzada con detalles de los perfiles de varias partes del mismo elaborado para guiar la realización de una peana para la cofradía de San Roque de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. ¿Francisco Coco?, 1600. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona. Foto Jesús Criado.

50 a. Traza para la realización de una peana para la cofradía de San Roque de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. ¿Francisco Coco?, 1600. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona. Foto Jesús Criado.

50 b. Traza de la peana de San Roque de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona en la que se han eliminado las partes en perspectiva. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona. Tratamiento digital de Carlos Jiménez.

50 c. Traza para la realización de una peana para la cofradía de San Roque de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona en la que se han marcado las líneas de fuga. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona. Tratamiento digital de Carlos Jiménez.

50 d. Detalle de la traza para la realización de una peana para la cofradía de San Roque de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona con las líneas de fuga incisas y no trazadas del tablero. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona. Tratamiento digital de Carlos Jiménez.

51. Traza para la realización de una peana para la cofradía de Santiago de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Jaime Viñola*, 1610. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona. Foto Jesús Criado.

52. Dibujo a lápiz negro para la realización de una imagen procesional de Santiago para la cofradía del mismo título de la catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Pedro de Jáuregui*, 1610. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona. Foto Jesús Criado.

RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN VICENTE MÁRTIR DE TARAZONA. 1595-1599

53. Retablo mayor. Iglesia de San Vicente mártir de Tarazona. *Miguel de Zay (mazonería)* y *Juan Miguel Orliens (esculturas)*, 1595-1599. Foto José Latova.

54. Alegoría de la Fe. Templete eucarístico. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *José Velázquez de Medrano*, 1594-1597. Foto Aurelio Á. Barrón.

55. Retablo mayor. Colegiata de Santa María la Mayor de Alquézar. *Anónimo (esculturas y mazonería)*, hacia 1572-1580. Foto Jesús Criado.

56. San Vicente mártir. Retablo mayor. Iglesia de San Vicente mártir de Tarazona. *Anónimo*, hacia 1730. Foto José Latova.

57, 58, 59 y 60. Santos evangelistas. Retablo mayor. Iglesia de San Vicente mártir de Tarazona. *Juan Miguel Orliens*, 1598-1599. Fotos José Latova.

61. Coronamiento. Retablo mayor. Iglesia de San Vicente mártir de Tarazona. *Miguel de Zay (mazonería)* y *Juan Miguel Orliens (escultura)*, 1595-1599. Foto José Latova.

62 y 63. San Pedro y San Pablo. Retablo mayor. Iglesia de San Vicente mártir de Tarazona. *Juan Miguel Orliens*, 1598-1599. Fotos José Latova.

RETABLO DE SAN CLEMENTE Y SANTA LUCÍA DE LA CATEDRAL DE TARAZONA. 1595-1596

64. Retablo de San Clemente y Santa Lucía. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Ambrosio Bengoechea (escultura)*, *Domingo Vidarte (mazonería)*; *anónimo (pinturas)*; *Juan de Varáz y Francisco Metelín (polícromía)*, 1595-1596 y 1596-1597. Foto José Latova.

65. Divisa heráldica acomodada sobre la portada de acceso. Capilla de San Clemente y Santa Lucía. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Anónimo*, 1594-1595. Foto Jesús Criado.

66. Compartimento central. Retablo de San Clemente y Santa Lucía. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Ambrosio Bengoechea (escultura)* y *Domingo Vidarte (mazonería)*; *Juan de Varáz y Francisco Metelín (polícromía)*, 1595-1596 y 1596-1597. Foto José Latova.

67. Portada de la *Regola delli cinque ordini d'architettura di M. Iacomo Barozzi da Vignola*. Roma, 1563.

68. Compartimento lateral de la parte de la epístola. Retablo de San Clemente y Santa Lucía. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Domingo Vidarte (mazonería); anónimo (pintura); Juan de Varáz y Francisco Metelín (policromía)*, 1595-1596 y 1596-1597. Foto José Latova.

69. Ático. Retablo de San Clemente y Santa Lucía. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Domingo Bidarte (mazonería) y Ambrosio Bengoechea (escultura); Juan de Varáz y Francisco Metelín (policromía)*, 1595-1596 y 1596-1597. Foto José Latova.

70. Piedad. Retablo de San Clemente y Santa Lucía. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Anónimo*, hacia 1595-1597. Foto José Latova.

RETABLO DE N^a S^a DEL ROSARIO DE LA CATEDRAL DE TARAZONA. 1595-1598

71. Retablo de N^a S^a del Rosario. Capilla del Seminario Diocesano de la Inmaculada Concepción de Tarazona. *Juan de Bescós (mazonería); Gil Ximénez Maza (pinturas y policromía)*, 1595-1598 y 1615. Foto José Latova.

72. Detalle de la arquitectura. Retablo de N^a S^a del Rosario. Capilla del Seminario Diocesano de la Inmaculada Concepción de Tarazona. *Juan de Bescós (mazonería); Gil Ximénez Maza (policromía)*, 1595-1598 y 1615. Foto José Latova.

73. Ático. Retablo de N^a S^a del Rosario. Capilla del Seminario Diocesano de la Inmaculada Concepción de Tarazona. *Juan de Bescós (mazonería); Gil Ximénez Maza (pinturas y policromía)*, 1595-1598 y 1615. Foto José Latova.

74. Compartimento central, parcialmente recompuesto. Retablo de N^a S^a del Rosario. Capilla del Seminario Diocesano de la Inmaculada Concepción de Tarazona. *Juan de Bescós (mazonería); anónimo de escuela granadina (escultura)*, 1595-1598 y segunda mitad del siglo XVII. Foto José Latova.

75. Procesión del Corpus Christi a su paso por la plaza del Mercado o del Ayuntamiento de Tarazona. Foto Juan Cruz Martínez Moya, anterior a 1935.

SILLERÍA DEL CORO DEL MONASTERIO DE N^a S^a DE VERUELA. 1598-1602

76. San Bernardo de Claraval. Sillería del coro del monasterio de N^a S^a de Veruela. Museo de Zaragoza. *Domingo de Mezquia*, hacia 1600-1602. Foto José Garrido.

77. Divisa heráldica del abad fray Álvaro Zapata. Sillería del coro del monasterio de N^a S^a de Veruela. Museo de Zaragoza. *Juan de Berganzo*, hacia 1600-1602. Foto José Garrido.

78. Sustracción de la vasija de vino escondida. Sillería del coro del monasterio de N^a S^a de Veruela. Museo de Zaragoza. *Domingo de Mezquia*, hacia 1600-1602. Foto José Garrido.

79. Composición ornamental. Sillería del coro del monasterio de N^a S^a de Veruela. Museo de Zaragoza. *Juan de Berganzo*, hacia 1600-1602. Foto José Garrido.

80. Portada de la *Vita et miracvla divi Bernardi Clarevalensis abbatís...* Roma, 1587.

81. Portada del *Vita et miracula Sanctissimi Patris Benedicti...* Roma, 1579.

82. Ingreso de San Bernardo en la Orden Cisterciense junto a treinta compañeros. Sillería del coro del monasterio de N^a S^a de Veruela. Museo de Zaragoza. *Domingo de Mezquia*, hacia 1600-1602. Foto José Garrido.

83. Ingreso de San Bernardo en la Orden Cisterciense junto a treinta compañeros. Grabado incluido en *Vita et miracvla divi Bernardi Clarevalensis abbatís...* Roma, 1587, estampa n^o 12.

84. Milagro de los doscientos modios de harina. Sillería del coro del monasterio de N^a S^a de Veruela. Museo de Zaragoza. *Domingo de Mezquia y Juan de Berganzo*, hacia 1600-1602. Foto José Garrido.

85. Milagro de los doscientos modios de harina. Grabado incluido en *Vita et miracula Sanctissimi Patris Benedicti...* Roma, 1579, estampa n^o 32.

RETABLO DE SANTA MARGARITA DE LA PARROQUIA DE LA MAGDALENA DE TARAZONA. 1598-1605

86. Retablo de Santa Margarita de Antioquía. Parroquia de la Magdalena de Tarazona. *Miguel Ginesta (mazonería)* y *Mateo Sanz de Tudelilla (escultura)*; *anónimo (policromía)*, 1598 y 1605; hacia 1627. Foto Rafael Lapuente.

87. Piedad. Retablo de Santa Margarita de Antioquía. Parroquia de la Magdalena de Tarazona. *Mateo Sanz de Tudelilla (escultura)*; *anónimo (policromía)*, 1605 y hacia 1627. Foto Rafael Lapuente.

88. Divisa heráldica en uno de los netos del banco. Retablo de Santa Margarita de Antioquía. Parroquia de la Magdalena de Tarazona. *Anónimo*, hacia 1627. Foto Rafael Lapuente.

89. La Virgen entrega el Santo Rosario a Santo Domingo de Guzmán. Retablo de Santa Margarita de Antioquía. Parroquia de la Magdalena de Tarazona. *Mateo Sanz de Tudelilla (escultura)*; *anónimo (policromía)*, 1605 y hacia 1627. Foto Rafael Lapuente.

90. San Jerónimo penitente. Retablo de Santa Margarita de Antioquía. Parroquia de la Magdalena de Tarazona. *Mateo Sanz de Tudelilla (escultura); anónimo (policromía)*, 1605 y hacia 1627. Foto Rafael Lapuente.

RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN JUAN BAUTISTA DE CORTES DE NAVARRA. 1601-1606

91. Retablo mayor. Parroquia de San Juan Bautista de Cortes de Navarra. *Francisco Coco (mazonería); Juan de Lumbier y Pedro de Fuentes (pintura y policromía)*, 1601-1606 y 1608-1611. Foto Rafael Lapuente.

92. Sagrario. Retablo mayor. Parroquia de la Asunción de Valtierra. *Juan Martín de Salamanca*, 1577-1580. Foto Carlos Becerril.

RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE SAN PEDRO DE MATALEBRERAS. 1604-1617

93. Retablo mayor. Parroquia de San Pedro de Matalabreras. *Francisco Coco y Domingo de Luzuriaga (mazonería); Pedro de Jáuregui y Juan Bazcardo (escultura); anónimo (policromía)*, 1604-1617, 1682 y 1748. Foto Rafael Lapuente.

94. Cristo Resucitado del tabernáculo eucarístico. Retablo mayor. Parroquia de San Pedro de Matalabreras. *Juan Bazcardo (escultura); anónimo (policromía)*, 1605-1607 y 1682. Foto Rafael Lapuente.

95. San Pedro en cátedra. Retablo mayor. Parroquia de San Pedro de Matalabreras. *Francisco Coco y Domingo de Luzuriaga (mazonería); Pedro de Jáuregui y taller (escultura); anónimo (policromía)*, 1605-1608, hacia 1610-1617 y 1682. Foto Rafael Lapuente.

96 y 97. Parejas de evangelistas. Retablo mayor. Parroquia de San Pedro de Matalabreras. *Juan Bazcardo*, 1605-1607. Foto Rafael Lapuente.

98. Pareja de apóstoles. Retablo mayor. Parroquia de San Pedro de Matalabreras. *Juan Bazcardo (escultura); anónimo (policromía)*, 1605-1607 y 1748. Foto Rafael Lapuente.

99 y 100. San Juan Bautista y San Antonio abad. Retablo mayor. Parroquia de San Pedro de Matalabreras. *Juan Bazcardo (escultura); anónimo (policromía)*, 1605-1607 y ¿1682? Foto Rafael Lapuente.

101. Asunción y Coronación de la Virgen. Retablo mayor. Parroquia de San Pedro de Matalabreras. *Pedro de Jáuregui (escultura); anónimo (policromía)*, hacia 1610-1617 y ¿1682? Foto Rafael Lapuente.

102. Virgen Asunta. Portada. Colegiata de los Sagrados Corporales de Daroca. *Pedro de Jáuregui*, 1612. Foto Rafael Lapuente.

103. Crucifixión de San Pedro. Retablo mayor. Parroquia de San Pedro de Matalebreras. *Juan Bazcardo (escultura); anónimo (policromía)*, 1605-1607 y 1748. Foto Rafael Lapuente.

104. Domine quo vadis? Retablo mayor. Parroquia de San Pedro de Matalebreras. *Juan Bazcardo (escultura); anónimo (policromía)*, 1605-1607 y 1748. Foto Rafael Lapuente.

105. Primado de Pedro. Retablo mayor. Parroquia de San Pedro de Matalebreras. *Juan Bazcardo (escultura); anónimo (policromía)*, 1605-1607 y 1748. Foto Rafael Lapuente.

106. Predicación de San Pedro. Retablo mayor. Parroquia de San Pedro de Matalebreras. *Juan Bazcardo (escultura); anónimo (policromía)*, 1605-1607 y 1748. Foto Rafael Lapuente.

RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE N^a S^a DE LOS REYES DE CALCENA. HACIA 1605-1607

107. Retablo mayor. Parroquia de N^a S^a de los Reyes de Calcena. *Miguel Ginesta (mazonería) y atribuido a Juan Bazcardo (escultura); Francisco Metelín, Agustín Leonardo el Viejo y Agustín Leonardo el Joven (policromía)*, hacia 1605-1607 y hacia 1607-1609. Foto Aurelio Á. Barrón.

108. Tabernáculo eucarístico. Retablo mayor. Parroquia de N^a S^a de los Reyes de Calcena. *Anónimo*, hacia 1620-1630. Foto Rafael Lapuente.

109. N^a S^a de los Reyes. Retablo mayor. Parroquia de N^a S^a de los Reyes de Calcena. *Miguel Ginesta (mazonería) y atribuido a Juan Bazcardo (escultura); Agustín Leonardo el Viejo (policromía)*, hacia 1605-1607 y hacia 1607-1609. Foto Aurelio Á. Barrón.

110. Ático. Retablo mayor. Parroquia de N^a S^a de los Reyes de Calcena. *Miguel Ginesta (mazonería) y atribuido a Juan Bazcardo (escultura); Agustín Leonardo el Joven (policromía)*, hacia 1605-1607 y 1609. Foto Aurelio Á. Barrón.

111. Asunción de la Virgen. Retablo mayor. Parroquia de N^a S^a de los Reyes de Calcena. *Miguel Ginesta (mazonería) y atribuido a Juan Bazcardo (escultura); Agustín Leonardo el Joven (policromía)*, hacia 1605-1607 y 1609. Foto Aurelio Á. Barrón.

112. Presentación de María en el templo. Retablo mayor. Parroquia de N^a S^a de los Reyes de Calcena. *Atribuido a Juan Bazcardo (escultura); Agustín Leonardo el Viejo (policromía)*, hacia 1607 y hacia 1607-1608. Foto Aurelio Á. Barrón.

113. Epifanía. Retablo mayor. Parroquia de N^a S^a de los Reyes de Calcena. *Atribuido a Juan Bazcardo (escultura); Agustín Leonardo el Viejo (policromía)*, hacia 1607 y hacia 1607-1608. Foto Aurelio Á. Barrón.

114. Natividad de la Virgen. Retablo mayor. Parroquia de N^a S^a de los Reyes de Calcena. *Atribuido a Juan Bazcardo (escultura); Agustín Leonardo el Viejo (policromía)*, hacia 1607 y hacia 1607-1608. Foto Aurelio Á. Barrón.

RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE N^a S^a DE LA HUERTA DE TARAZONA. HACIA 1605-1610

115. Retablo mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Jaime Viñola (mazonería) y Pedro Martínez el Viejo (escultura); Agustín Leonardo el Viejo y Gil Ximénez Maza (policromía)*, hacia 1605-1610 y 1613-1614. Foto José Latova.

116. N^a S^a de la Huerta. Retablo mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Pedro Martínez el Viejo (escultura); Agustín Leonardo el Viejo (policromía)*, hacia 1605-1610 y 1613-1614. Foto Aurelio Á. Barrón.

117 y 118. San Pedro y San Pablo. Retablo mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Pedro Martínez el Viejo (escultura); anónimo (policromía)*, hacia 1605-1610 y 1613. Foto José Latova.

119. Detalle de la arquitectura. Retablo mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Jaime Viñola (mazonería); Gil Ximénez Maza (policromía)*, hacia 1605-1610 y 1613-1614. Foto José Latova.

120. Salutación angélica. Retablo mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Pedro Martínez el Viejo (escultura); Gil Ximénez Maza (policromía)*, hacia 1605-1610 y 1613-1614. Foto José Latova.

121. Adoración de los pastores. Retablo mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Pedro Martínez el Viejo (escultura), Agustín Leonardo el Viejo (policromía)*, hacia 1605-1610 y 1613-1614. Foto José Latova.

122. Epifanía. Retablo mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Pedro Martínez el Viejo (escultura); Agustín Leonardo el Viejo (policromía)*, hacia 1605-1610. Foto José Latova.

RETABLO DE N^a S^a DE LOS ÁNGELES DE AÑÓN DE MONCAYO. HACIA 1606-1611

123. Retablo de N^a S^a de los Ángeles. Parroquia de Santa María la Mayor de Añón de Moncayo. *Atribuido a Juan Miguel Orliens (mazonería y escultura); atribuido a Gil Ximénez Maza (pinturas y policromía)*, hacia 1606-1611. Foto José Latova.

124. Divisa heráldica de la predela. Retablo de N^a S^a de los Ángeles. Parroquia de Santa María la Mayor de Añón de Moncayo. *Atribuido a Juan*

Miguel Orliens (escultura); atribuido a Gil Ximénez Maza (policromía), hacia 1606-1611. Foto Rafael Lapuente.

125. «Ortographia del retablo que esta en la capilla maior de S. Lorentio el Real del Escvrial» (Octavo diseño). *Juan de Herrera (diseño) y Pierre Perret (incisión)*, 1589.

126. Retablo de Santiago matamoros. Parroquia de San Pablo de Zaragoza. *Beltrán de Iribarne (mazonería); Antón Galcerán (pinturas y policromía)*, 1601-1602. Foto Antonio Ceruelo.

127. N^a S^a de los Ángeles. Retablo de N^a S^a de los Ángeles. Parroquia de Santa María la Mayor de Añón de Moncayo. *Atribuido a Juan Miguel Orliens (escultura); atribuido a Gil Ximénez Maza (policromía)*, hacia 1606-1611. Foto José Latova.

128. N^a S^a del Rosario. Retablo de la Virgen del Rosario. Parroquia de la Asunción de Cariñena. *Juan Miguel Orliens*, 1624. Foto Rafael Lapuente.

129. Calvario. Retablo de N^a S^a de los Ángeles. Parroquia de Santa María la Mayor de Añón de Moncayo. *Atribuido a Juan Miguel Orliens (escultura); atribuido a Gil Ximénez Maza (policromía)*, hacia 1606-1611. Foto José Latova.

130 y 131. Santa Catalina de Alejandría y Santa sin identificar. Retablo de N^a S^a de los Ángeles. Parroquia de Santa María la Mayor de Añón de Moncayo. *Atribuido a Juan Miguel Orliens (escultura); atribuido a Gil Ximénez Maza (policromía)*, hacia 1606-1611. Fotos José Latova.

BIOGRAFÍAS

132 y 133. Retablos de San Ignacio de Antioquía y San Ildefonso. Iglesia abacial de N^a S^a de Fitero. *Juan de Berganzo (mazonerías); Juan de Lumbier (pinturas y policromía)*, 1611. Imágenes tomadas de Serafín Olcoz Yanguas, *El tesoro del patrimonio histórico...*, pp. 147 y 149.

134. Retablo de N^a S^a del Rosario. Parroquia de la Asunción de Grisel. *Jerónimo Estaragán (mazonería); Bernardo del Bosque (pinturas y policromía)*, 1624. Foto Jesús Criado.

135. Crucificado del coro bajo. Convento de Santa Ana de Tarazona. *Domingo de Mezquia*, hacia 1602-1603. Foto José Latova.

136. Compartimento central del retablo mayor. Catedral de la Asunción de Barbastro. *Pedro Martínez el Viejo, Mateo Sanz de Tudelilla y Juan Miguel Orliens*, 1600-1601. Foto Antonio Ceruelo, Archivo I.P.C.E.

137 y 138. San Pedro y San Juan evangelista. Parroquia de San Pablo de Zaragoza. *Miguel de Zay*, 1595. Fotos Trinidad Velilla.

139. Portada. Colegiata de los Sagrados Corporales de Daroca. *Miguel de Zay (traza)*, 1598. Foto Rafael Lapuente.

ÍNDICE

Presentación	7
Introducción	13
Relación de abreviaturas utilizadas	21
La escultura en Tarazona al filo de 1600. Un panorama general ..	23
El funcionamiento de los talleres de escultura. Contratos de aprendizaje, compañías, y cesiones.	61
El proceso de elaboración material. Adjudicaciones directas, subastas y concursos. capitulaciones y visuras	77
El proceso de creación. Los referentes plásticos. El empleo de los tratados y las trazas	97
Obras estudiadas	137
Retablo mayor de la iglesia de San Vicente mártir de Tarazona (1595-1599)	139
Retablo de San Clemente y Santa Lucía de la catedral de Tarazona (1595-1596)	155
Retablo de Nuestra Señora del Rosario de la catedral de Tarazona (1595-1598)	167
Sillería del coro del monasterio de Nuestra Señora de Veruela (1598-1602)	175
Retablo de Santa Margarita de la parroquia de la Magdalena de Tarazona (1598-1605).....	191
Retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cortes de Navarra (1601-1606)	201
Retablo mayor de la parroquia de San Pedro de Matalebreras (1604-1617)	211

ÍNDICE

Retablo mayor de la parroquia de N ^a S ^a de los Reyes de Calcena (hacia 1605-1607)	229
Retablo mayor de la catedral de N ^a S ^a de la Huerta de Tarazona (hacia 1605-1610)	241
Retablo de N ^a S ^a de los Ángeles de Añón de Moncayo (hacia 1606-1611)	257
Biografías	269
Juan Bazcardo	271
Juan de Berganzo	276
Francisco Coco	290
Jerónimo Estaragán	301
Miguel Ginesta	314
Domingo de Mezquia	325
Mateo Sanz de Tudelilla	331
Miguel de Zay	342
Bibliografía	353
Apéndice documental	373
Listado de ilustraciones	447

Este libro se terminó de imprimir en Zaragoza
el día 12 de noviembre de 2020,
festividad de San Millán
de Torrelapaja



Lauds Deo

