

LA ESCULTURA ZARAGOZANA  
DEL SIGLO XV: ESTADO  
DE LA CUESTIÓN.

*Galia Pík*



**E**l panorama escultórico zaragozano del siglo XV es uno de aquellos capítulos de la Historia del Arte español que ha permanecido, hasta fechas muy recientes, abandonado por los especialistas. Bien es cierto que gran parte de las obras mencionadas por la documentación ha desaparecido o simplemente nunca fue llevada a cabo, por lo que lo conservado presenta, a primera vista, una estampa dispersa cuya visión de conjunto es harto difícil. La aparición en los últimos años de algunos acercamientos tanto generales como monográficos a la escultura cuatrocentista zaragozana ha permitido superar, en cierta medida, la visión un tanto inconexa y embrollada que presentaba. Estas nuevas aportaciones han puesto de relieve la gran calidad y maestría de una parte de los artistas que trabajaron en Zaragoza a lo largo del siglo XV y han abierto una puerta hacia el verdadero conocimiento y valoración de sus obras. Sin embargo todavía queda mucho camino por recorrer hasta otorgar a la plástica zaragozana del 1400 el lugar que realmente se merece, esto es, hasta ser considerada como uno de los centros escultóricos más sobresalientes de la Corona de Aragón. Este escrito pretende presentar un breve estado de la cuestión del panorama zaragozano, tanto en lo relativo a obras y artistas como a la evolución del estilo y la asimilación de influjos foráneos.

## LA INFLUENCIA DE LA PLÁSTICA BORGÑOÑA: LA CAPILLA DE LOS CORPORALES DE LA COLEGIAL DE DAROCA

Al igual que ocurre en el resto de la Península la andadura de la escultura zaragozana del siglo XV comienza bajo el influjo tanto de las formas borgñoñas, fruto de la llegada de artistas septentrionales y obras importadas a tierras aragonesas, como de la influencia de la tradición catalana, completamente inmersa en el estilo gótico internacional, y cuyos artífices van a jugar un papel destacado en el ámbito zaragozano. Un papel primordial en la introducción del nuevo estilo lo va a tener la capilla de los Corporales de la Iglesia Colegial de Daroca, que a lo largo del primer tercio del siglo XV se va a convertir en el principal taller escultórico aragonés.<sup>1</sup>

---

1. La capilla de los Corporales de Daroca es un conjunto escultórico de gran complejidad que ocupa el ábside central de la antigua iglesia de época románica, convertido en capilla con la construcción, a finales del siglo XIV, de una iglesia transversal al antiguo templo, pero conservando la cabecera de éste. El análisis y estudio pormenorizado de esta obra excede el ámbito del presente trabajo, pero a modo de síntesis escueta señálese que se trata de una compleja obra que consta de un enorme retablo a modo de *jubé* formado por tres arcos apuntados decorados por esculturas de la Virgen, los Evangelistas y diferentes apóstoles. Todo este primer conjunto aparece rematado

La presencia en el ducado de Borgoña del darocense Juan de la Huerta, autor en los años centrales del siglo XV de obras tan significativas como el sepulcro de Juan sin Miedo, se ha querido relacionar durante años con el influjo borgoñón presente en la capilla de Daroca.<sup>2</sup> Según esta teoría el estilo borgoñón que Juan de la Huerta habría asumido en tierras francas lo habría aplicado más tarde, ya en la segunda mitad del siglo, en la capilla de los Corporales. Sin embargo en el año 1973 una nueva tesis aportada por Pierre Quarré no sólo adelantó la cronología del conjunto, sino que permitió relacionar de un modo más preciso la escultura de la capilla con la escuela<sup>3</sup> borgoñona: según esta nueva hipótesis, aceptada en la actualidad por la totalidad de los estudiosos, la cronología de la capilla de los Corporales sería bastante anterior a la habitualmente admitida y habría sido su autor, venido desde Borgoña en la década de los veinte, quien habría formado a Juan de

---

por el grupo del Calvario. Esta triple arcada da paso a un ámbito menor en el que se levantó un segundo retablo, que actúa a modo de gran relicario de los Corporales. Para una breve descripción histórica y artística de la capilla de los Corporales ver MAÑAS, F., *La capilla de los Corporales de la Iglesia Colegial de Daroca*, folleto divulgativo, Zaragoza, 1999.

2. Esta hipótesis fue sugerida por TORRALBA, F., *Iglesia Colegial de Santa María de los Santos Corporales de Daroca*, Zaragoza, 1974, pp. 25-26.

3. Para la aportación completa de Quarré, tanto en relación con la cronología como la imposible autoría de Juan de la Huerta, ver QUARRÉ, P., «Le retablo de la capilla de los Corporales de la Collegiale de Daroca et le sculpteur Juan de la Huerta», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1973, pp. 455-464.

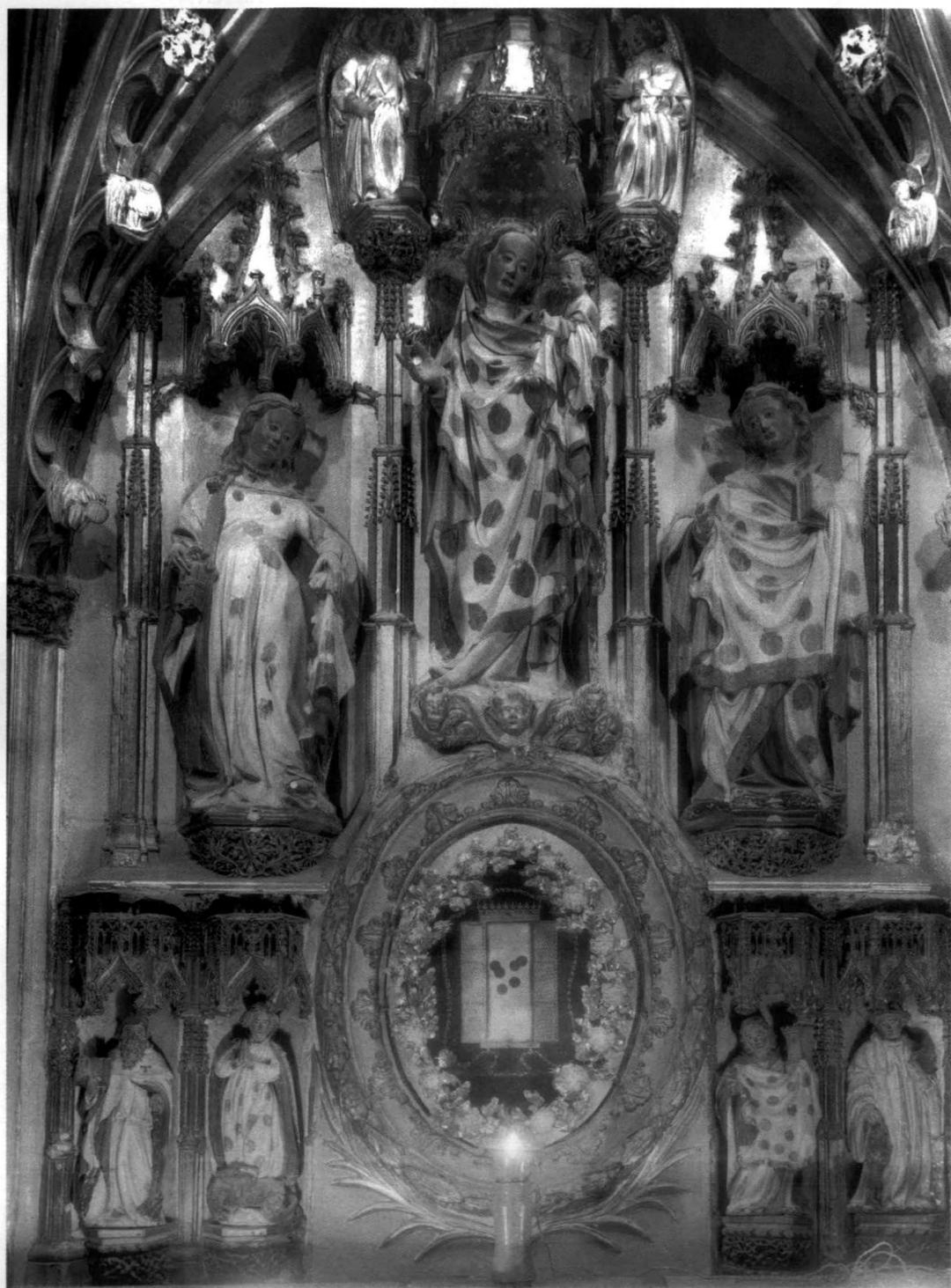
la Huerta e incitado su marcha a tierras francas.

Pierre Quarré llamó la atención sobre la similitud del trabajo de Daroca con algunas obras realizadas a principios del siglo XV por el taller de Claus de Werve, sobrino de Claus Sluter, en la Iglesia de Saint-Seine-l'Abbaye, cerca de Dijon. De este modo el autor principal del retablo de la capilla darocense habría sido un seguidor y colaborador del taller de Claus de Werve que alrededor de 1425 habría introducido personalmente el estilo borgoñón en tierras aragonesas. Tal y como ya se ha señalado más arriba, el propio Quarré admite y sugiere la posibilidad de que Juan de la Huerta hubiese tomado parte en el gran proyecto, conociendo de primera mano las nuevas formas, aprendizaje que posteriormente le habría abierto las puertas de Dijon.

La publicación de Quarré dejaba la puerta abierta a nuevas propuestas sobre el nombre del autor principal del conjunto pétreo, y estudios posteriores han sugerido el nombre del maestro Issambart, de cuya estancia en Daroca se tiene constancia documental en el año 1417.<sup>4</sup> Una segunda mano, ya

---

4. Las noticias sobre la presencia de Issambart en Daroca proceden del Libro de Fábrica de la Seo de 1417, en GALINDO Y ROMEO, P., «Las Bellas Artes en Zaragoza (siglo XV)», *Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras*, tomo I, (Zaragoza, 1922-1923), p. 383, y pp. 409-410, doc. IX. El mismo Galindo señala que en 1417 Issambart, con ocasión de su visita al cimborrio de la Seo, contrata la realización de un retablo de piedra dedicado a San Agustín. La noticia es fundamental para apoyar su posible participación en la escultura de la capilla de los Corporales. Ver *ibidem*, p. 412, doc. XV. Para estudios más recientes sobre el maestro Issambart ver



*Retablo de los Corporales. Iglesia colegial de Daroca.*

completamente enmarcada en el gótico internacional, se advierte en los relieves que decoran los muros de las capillas laterales, a ambos lados del retablo-relicario, y que narran a través de dieciséis registros el milagro de los Corporales. La semejanza de alguna de las pequeñas figuras que componen la narración con alguno de los grupos que decoran el banco del retablo mayor de la Seo de Zaragoza, unidas al claro sentido narrativo de las escenas darocenses, han señalado como su posible autor a Pere Joan, primer maestro de obras de la catedral zaragozana, del que se tiene constancia estuvo en Daroca en el verano de 1445.<sup>5</sup>

La mano de Pere Joan en los relieves narrativos de Daroca vincula esta obra de forma directa con la que fue, sin duda, la fábrica principal de la escultura del siglo XV en Zaragoza: el retablo mayor de la Seo. Su importancia y complejidad obliga a la dedicación de un apartado específico no sólo a la obra en sí, sino a cada uno de sus diferentes autores, por lo que tanto el retablo como sus artífices serán tratados con mayor profundidad una vez concretada la visión general del panorama escultórico zaragozano.

---

GARCÍA FLORES, A., y RUIZ SOUZA, J. C., «Notas acerca de Ysambart, maestro mayor de la Catedral de Palencia», *Las Catedrales de España*, Alcalá de Henares, 1997, pp. 123-128.

5. La estancia de Pere Joan en Daroca en 1445 está documentada en GALINDO ROMEO, P., «Las Bellas Artes...», ob. cit., Apéndice II-D, p. 457, doc. XV.

## LA IRRUPCIÓN DE UN NUEVO LÉXICO: LAS INFLUENCIAS FLAMENCAS

Si las primeras décadas del siglo XV se caracterizan por una fuerte impronta borgoñona, en la segunda mitad de siglo las formas del gótico internacional irán cediendo paso a nuevas influencias que en este caso llegarán, en gran medida, desde el norte de Europa, concretamente desde territorios germánicos y flamencos. Algunos autores han querido sumar a estos influjos septentrionales otros procedentes de diferentes zonas italianas, aunque en el caso particular de la ciudad de Zaragoza estas influencias fueron prácticamente nulas.<sup>6</sup>

Como es habitual las nuevas formas irrumpieron en la Península a través de diferentes canales, lo que explica su precoz asimilación y rápida divulgación.<sup>7</sup> Uno de los primeros conductos por los que penetró el nuevo estilo escultórico

---

6. La presencia de artistas italianos en la Península está estudiada de forma pormenorizada en DE BOSQUE, A., *Artistes italiens en Espagne, du XIV<sup>e</sup> siècle aux Rois Catholiques*, París, 1965. Frente a la proliferación de escultores italianos en otras zonas de la Corona, concretamente en la ciudad de Valencia, no existe ninguna referencia a estancia alguna en la ciudad de Zaragoza.

7. Para un estudio exhaustivo tanto de los artistas venidos del norte como de las obras importadas que marcarán el cambio estilístico en la Corona de Aragón ver ESPAÑOL BERTRÁN, F., «La escultura tardogótica en la Corona de Aragón», *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 287-333. Para un estudio sobre la penetración y asimilación de nuevas formas artísticas en la Corona de Aragón ver ESPAÑOL BERTRÁN, F., «La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)», *Cuadernos del CEMYR*, nº 5, (La Laguna, 1997), pp. 73-106.

fue a través de las manufacturas artísticas importadas: la documentación permite obtener información sobre la exportación nórdica de tapices, pinturas, telas pintadas, retablos, esculturas exentas, etc. La doctora Francesca Español llama la atención sobre un producto artístico que sin duda fue de gran importancia a la hora de aprehender las nuevas formas en lo que a la escultura se refiere: *les terracotes* o figuras de barro cocido, ya que su pequeño tamaño permitía un fácil transporte y una penetración directa del nuevo léxico.<sup>8</sup>

Sin desmerecer la importancia puntual que tuvieron las diferentes piezas septentrionales en la introducción del nuevo estilo, no cabe duda de que la forma más directa de penetración estuvo relacionada con la llegada de artistas foráneos que fijaron su residencia en tierras aragonesas y que importaron de primera mano las formas vanguardistas, ya que esta presencia sin duda influyó en los artistas vernáculos que, en su mayor parte, pronto se adaptaron a las “nuevas formas”. En la ciudad de Zaragoza la documentación y los últimos estudios permiten ofrecer una pequeña síntesis tanto de los artistas foráneos y autóctonos como de sus obras más sobresalientes; en los apartados siguientes se ofrece una visión de ambos aspectos, personas y obras.

## LOS PROTAGONISTAS: ARTÍFICES EXTRANJEROS Y VERNÁCULOS

El conocimiento de los escultores, tanto extranjeros como vernáculos,

---

8. ESPAÑOL BERTRÁN, F., «La escultura tardogótica...», ob. cit., pp. 291-292.

que trabajaron en Zaragoza a lo largo del siglo XV es muy desigual. Es cierto que en algunos casos concretos conocemos gran cantidad de datos de un personaje determinado y sus obras escultóricas, pero en otras muchas ocasiones lo que ha llegado hasta nosotros son nombres de artífices de los cuales no se conserva ninguna obra segura, u obras cuya autoría es desconocida. Para una mejor comprensión del panorama escultórico de la Zaragoza del 1400, inmediatamente se intentará trazar una breve síntesis de los nombres más relevantes, así como de sus obras más destacadas, para pasar a continuación a un breve análisis de aquellas obras significativas cuyo autor es imposible identificar a través de la documentación existente. Para terminar, y de manera independiente, se dedicarán sendos apartados al monumental retablo de la Catedral zaragozana, así como al fenómeno de los bustos-relicario.

La documentación referente a los diferentes escultores es muy precaria en lo que a las primeras décadas del siglo XV se refiere. Así, será a partir de los años cuarenta y cincuenta cuando se pueda hablar con mayor propiedad de nombres y personajes. Antes de pasar a analizar la nómina de nombres vinculados a obras conservadas, se hace obligado, aunque sólo sea a través de una breve mención, recordar la existencia de todos aquellos nombres que ha sido imposible vincular con obra alguna o, sencillamente, su obra ha desaparecido o nunca fue ejecutada.

En este sentido, y a modo de pequeña aportación, al final del presente artículo se adjunta un documento inédito en el que aparece el nombre de un

maestro de maçonería desconocido hasta el momento, Bertholomeu Cerbera, al que se vincula una talla de la Virgen y el Arcángel Gabriel para la capilla de Nuestra Señora de la Piedad del Monasterio de San Agustín de Zaragoza. La existencia de un segundo documento, también adjuntado en el apéndice final, revela que el maestro había contratado diversos trabajos en el citado monasterio, y que a fecha de 21 de abril de 1450 estaban todos efectuados, a excepción de la mencionada Anunciación. El nombre de Bertholomeu Cerbera no ha aparecido hasta el momento en ningún otro documento aragonés, por lo que, hasta posibles nuevas aportaciones pasará a engrosar la lista de artífices cuya labor es, de momento, imposible precisar.

Otro escultor del que se tienen noticias documentales, pero cuya obra tampoco se ha conservado, es Jaime Carreres, maestro de un retablo de alabastro que en el año 1452 se estaba construyendo en la capilla mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Tarazona. Aunque se carece del contrato de la obra, diversos pagos atestiguan su intervención en la fábrica<sup>9</sup> y una descripción de 1548 indica que estaba presidido por la imagen de la Magdalena, a la que acompañaba, en la parte alta, la figura de la Virgen con el Niño. La única referencia a la predela es la mención del Crucificado, aunque se señala que aparecía acompañado

9. Para la referencia sobre Jaime Carreres y el retablo turiasonense, así como los documentos relativos a los diferentes pagos, ver AINAGA ANDRÉS, M. T., y CRIADO MAINAR, J., *La Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Tarazona. Estudio Histórico Artístico*, Tarazona, 1997, pp. 38-39 y 87-88, docs. 5-8.

por otros personajes.<sup>10</sup> La noticia de una donación realizada en 1523 para ayudar a la sustitución del retablo,<sup>11</sup> y el comienzo, en 1556, de las obras del retablo que actualmente ocupa la capilla mayor, hacen pensar que hacia 1525 la obra no se encontraba ya en óptimas condiciones.

### *Pere Joan: la pervivencia del gótico internacional*

Dentro de la nómina de escultores a los que se puede vincular obras concretas debe hacerse referencia, en primer lugar, al barcelonés Pere Joan (doc. 1416-1458), al que ya se ha aludido al hablar de la capilla de los Corporales de la Colegiata de Daroca. Tanto su personalidad artística como su venida a tierras zaragozanas están directamente ligadas al que fue su gran mecenas, el arzobispo don Dalmau de Mur.<sup>12</sup> Su relación de mecenazgo es anterior a la lle-

10. *Ibidem*, p. 39 y 89, nota 9.

11. *Ibidem*, p. 39 y 89, nota 10.

12. La figura de don Dalmau de Mur es esencial para comprender buena parte de las obras que a lo largo de su arzobispado (1431-1456) se llevaron a cabo en Zaragoza. Para un acercamiento a la figura del gran mecenas ver LACARRA DUCAY, M. C., «Un gran mecenas en Aragón: D. Dalmacio de Mur y Cervellón (1431-1456)», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, (Zaragoza, 1981), pp. 149-159, así como JANKE, S., «El retablo de Don Dalmau de Mur y Cervelló del Palacio Arzobispal de Zaragoza: una obra documentada de Francí Gomar y de Tomás Giner», *Aragonia Sacra*, III, (Zaragoza, 1988), pp. 71-90. Las aportaciones más recientes se encuentran en DURÁN GUDIOL, A., y LACARRA DUCAY, M. C., «El testamento de Don Dalmau de Mur y Cervelló, Arzobispo de Zaragoza (1431-1456), nuevas aportaciones», *Aragonia Sacra*, XI, (Zaragoza, 1996), pp. 49-62.

gada de don Dalmau a Zaragoza para ocupar el arzobispado, ya que durante su etapa como arzobispo de Tarragona (1419-1431), ya le había encomendado el retablo mayor de la catedral de dicha sede.<sup>13</sup> Así, Pere Joan llega a la ciudad de Zaragoza en el año 1434 para ocupar el cargo de maestro del retablo mayor de la Seo, cargo que ocupará hasta 1445. Como ya se ha señalado, más adelante se dedicará un apartado especial a esta obra, por lo que en este momento se prestará atención al resto de obras que Pere Joan realiza durante su etapa zaragozana.<sup>14</sup> Entre las obras conservadas destaca el sepulcro de don Hugo de Urriés, obispo de Huesca-Jaca (1421-1443), cuyo frontal en alabastro policromado se conserva en el Museo Diocesano de Huesca. La parte conservada presenta una media figura de la Virgen y el Niño en altorrelieve, flanqueados por las armas de don Hugo, y acompañados por un epitafio que asegura la identificación y la fecha de la muerte del prelado.<sup>15</sup>

---

13. Las cuestiones relativas a la intervención de Pere Joan en el retablo de la Catedral de Tarragona se encuentran estudiadas de forma minuciosa en MANOTE, R., «El retaule major de la Catedral de Tarragona, obra de l'escultor Pere Joan», *Clau. Revista de Cultura*, (Tarragona, 1999), pp. 61-88.

14. La gran mayoría de las atribuciones a Pere Joan se deben al investigador estadounidense Steven Janke, quien a lo largo numerosas publicaciones ha ido ampliando y concretando la labor del barcelonés en Zaragoza. Para la trayectoria artística de Pere Joan ver JANKE, S., «Observaciones sobre Pere Johan», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV, (Zaragoza, 1991), pp. 111-120, y LACARRA DUCAY, M. C., *El retablo mayor de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1999, pp. 42-51. Las reseñas bibliográficas referentes a obras concretas se señalarán al aludir a cada una de éstas.

15. Ver JANKE, S., «Observaciones...», ob. cit., pp. 112-114 y fig. 4, y JANKE, S., «Escultura gótica

En el Museo de Zaragoza se conserva la magnífica media figura del Ángel Custodio en alabastro policromado, cuya similitud estilística con otras obras de Pere Joan (como es el caso de las figuras de los ángeles que sostienen, en el pie del retablo mayor de la Seo, los escudos de don Dalmau de Mur) vinculan su realización al catalán.<sup>16</sup> En lo que a su datación se refiere, aunque no está documentada, se han barajado fechas cercanas a 1440, y para su posible ubicación original se ha señalado la llamada Puerta del Ángel, una de las puertas de la ciudad, o alguno de los edificios civiles de la capital aragonesa.<sup>17</sup>

Una obra fundamental dentro de la producción de Pere Joan es la imagen titular del retablo de la catedral de Tarazona, Nuestra Señora de la Huerta. A pesar de que en el siglo XVII el retablo gótico fue reemplazado por el que actualmente preside la Seo de Tarazona, el fervor popular hizo que la imagen tallada por Pere Joan siguiera ocupando el lugar principal del nuevo retablo. El responsable del estudio y valoración de la pieza fue Steven Janke quien, en un primer momento y debido a la ausencia de documentación, atribuyó la obra a Pere Joan gracias a sus paralelismos con la Virgen titular del retablo de la Seo de Tarragona, obra documentada del cata-

---

en el Alto Aragón», *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón medieval* 'catálogo de la exposición', Huesca, 1993, p. 127.

16. La atribución a Pere Joan de la figura del Ángel Custodio proviene de JANKE, S., «Observaciones...», ob. cit., pp. 116-118, figs. 5-8.

17. La información aportada en este artículo proviene de LACARRA DUCAY, M. C., *El retablo mayor...*, ob. cit., pp. 42-43.

lán.<sup>18</sup> Esta atribución pudo confirmarse documentalmente años más tarde, durante la última visita del estadounidense a Zaragoza, a través de un documento referente a los pagos realizados por Pascual Ortoneda, artista principal del retablo, a Pere Joan y Anthon Dalmau, mazonero, por la participación de ambos en la talla de los elementos de madera del citado retablo.<sup>19</sup> La documentación del pago, el 23 de septiembre de 1438, permitió asimismo datar con precisión la fecha de la talla, anterior a la fecha de dicho pago y posterior al 10 de enero de 1437, fecha del encargo del retablo a Pascual Ortoneda.<sup>20</sup>

El repaso a la labor escultórica de Pere Joan en la ciudad de Zaragoza debe completarse con una obra no conservada y que menciona Steven Janke al estudiar la talla titular de Tarazona. Se trata de otra pieza en madera encargada para el desaparecido retablo de Pentecostés, contratado en 1443 por don Gonçalvo de la Caballería para una capilla de la casa de la ciudad de Zaragoza.<sup>21</sup> Las diferentes descrip-

---

18. Ver JANKE, S., «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta, una nueva atribución», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXVI, (Zaragoza, 1982), pp. 17-21.

19. Toda la documentación e información acerca del retablo de la Seo de Tarazona aparece recogida en JANKE, S., «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, (Zaragoza, 1987), pp. 9-18, espec. p. 12 y p. 16, doc. 11.

20. *Ibidem*, p. 13, doc. 1.

21. El contrato aparece recogido en SERRANO Y SANZ, M., «Documentos relativos a la pintura

ciones permiten afirmar que la complejidad de este retablo fue mayor que la correspondiente a la Catedral de Tarazona, ya que en este caso no se trata de una imagen titular aislada sino de un verdadero relieve narrativo (dedicado a la Pentecostés) que ocupa el espacio central del retablo.

En el año 1446 Pere Joan regresa a su Cataluña natal, abandonando la ciudad de Zaragoza, para seguir camino hacia Nápoles, sede de la Corte de Alfonso V de Aragón, donde el Castel Nuovo comienza a adquirir importancia como centro artístico, cuya figura principal será el mallorquín Guillem Sagrera.

#### *La asimilación de las nuevas formas: el modelo septentrional*

Muy habituales dentro del campo escultórico fueron las dinastías artísticas que se generalizaron en el ámbito de la Corona. Entre ellas destacan los hermanos Gomar, Antoni y Francí (doc. 1443-1477), cuyo origen catalán no impide que su labor pueda rastrear-se también por tierras aragonesas. Antes de pasar a analizar brevemente su labor escultórica en Zaragoza, debe apuntarse que el estilo de los Gomar se encuentra ya plenamente integrado dentro de las nuevas formas importadas de la Europa septentrional, por lo que su estética será radicalmente opuesta a la de Pere Joan y al gótico internacional.

---

en Aragón durante los siglos XIV y XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXV, (Madrid, 1916), p. 421, doc. XX.

Tal y como apuntó Steven Janke, las primeras noticias documentales que aparecieron sobre los Gomar los vinculaban con obras realizadas en madera, y más concretamente con la sillería del coro de la Seo zaragozana, bajo el mecenazgo del arzobispo Dalmau de Mur.<sup>22</sup> Aparentemente los hermanos llegaron a Zaragoza en el año 1444 para comenzar las obras, que estuvieron dispuestas para su uso por el capítulo en el año 1453.<sup>23</sup> La sillería, en madera de roble flamenco y planta rectangular, constaba de 117 asientos, a los que se ingresaba a través de tres accesos, uno principal y dos secundarios.<sup>24</sup> Los temas elegidos para la ornamentación de los paneles, de gran sobriedad, fueron arquitectónicos y vegetales, ornamentos flamígeros y tra-

22. El presente estado de la cuestión no incluye un análisis de las sillerías corales zaragozanas por tratarse de una manifestación artística de tal envergadura que precisa de un análisis y estudio propios. Tan solo se abordará brevemente la sillería del coro de la Seo, por entender que se trata de una obra clave dentro de la trayectoria de Francí Gomar. En este sentido debe señalarse que el desplome del cimborrio de la Seo en el año 1498 provocó un tremendo deterioro en la misma. Ya en el siglo XVI Bernat Valenciano será el encargado de rehacer los asientos, siguiendo el modelo original de Antoni y Francí Gomar. Para un estudio sobre las sillerías aragonesas de finales del siglo XV y principios del siglo XVI ver MORTE GARCÍA, C., «Los coros aragoneses: sillerías tardogóticas y renacentistas», en IZQUIERDO PERRÍN, R. [editor], *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, La Coruña, 2001, pp. 219-274.

23. Ver JANKE, S., «El retablo de Don Dalmau de Mur y Cervelló...», ob. cit, pp. 78-80 y pp. 87-88, docs. 3-5.

24. LACARRA DUCAY, M. C., «La Seo. Catedral del Salvador» en FATÁS, G. [coord], *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, 1982, p. 153.



*Silla episcopal del coro. Catedral de Zaragoza. Francí Gomar, 1444-1453.*

cerías que atestiguan de forma clara la plena introducción del nuevo estilo completamente vanguardista.<sup>25</sup> Esta obra es la única que ejecutaron los dos hermanos de forma conjunta, ya que en 1453 Antoni Gomar es llamado por Alfonso V para realizar la sillería del coro del Castel Nuovo napolitano, permaneciendo su hermano Francí en la ciudad de Zaragoza.

25. Para las decoraciones vegetales de la sillería coral de la Seo ver DELGADO ECHEVERRÍA, J., «Hortus Conclusus, tierra prometida. La sillería gótica de la Seo de Zaragoza», *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, LXXXII, (Zaragoza, 2000), pp. 111-155.

Si el arzobispo don Dalmau de Mur jugó un papel fundamental en el mecenazgo artístico de Pere Joan, no será menor su importancia en la carrera escultórica de Francí Gomar. Así, tal y como reveló en un estudio Steven Janke, hacia el año 1456 don Dalmau encarga a Francí Gomar un retablo en alabastro para una capilla del palacio arzobispal de Zaragoza.<sup>26</sup> A pesar de la innegable presencia de las nuevas formas flamencas, patente a través de las ambientaciones espaciales y un variado tratamiento de los rostros y paños que visten a los diferentes personajes, el formato del retablo remite directamente a los retablos realizados por Pere Joan en Tarragona y Zaragoza. Así, el sotobanco aparece ocupado por las armas del arzobispo don Dalmau de Mur, mientras en el banco pueden contemplarse cuatro escenas narrativas relativas a San Martín de Tours y Santa Tecla, que flanquean el espacio central ocupado por la escena de la Pentecostés.

En el mencionado artículo de Steven Janke se señala la hipótesis, admitida en la actualidad por la mayoría de los investigadores, de que el resultado final del retablo de don Dalmau de Mur fuese una combinación de escultura y pintura; de este modo los mencionados banco y sotobanco de alabastro hicieron, en realidad, la función de predela para unas tablas pintadas dedi-

---

26. Para un estudio del retablo, así como de toda la documentación relativa al mismo, ver JANKE, S., «El retablo de Don Dalmau de Mur y Cervelló...», ob. cit. En la actualidad el banco y el sotobanco del retablo forman parte de la magnífica colección del Museo de los Claustros de la ciudad de Nueva York, por lo que, al igual que ocurre con otras joyas medievales hispanas, no puede admirarse en su ubicación original.

cidas también a San Martín y Santa Tecla (flanqueados por los Santos Valero, Vicente, Agustín y Lorenzo) cuyo artífice fue el pintor Tomás Giner. Asimismo Janke aclara la atribución anterior, que vinculaba el retablo con discípulos de Pere Joan,<sup>27</sup> al ofrecer la documentación necesaria para relacionar el retablo con Francí Gomar y otro integrante de su taller.<sup>28</sup>

Las relaciones estilísticas han permitido atribuir a Francí Gomar algunas obras cuya autoría no puede deducirse a través de la documentación. Es el caso de la Virgen con el Niño procedente de la desaparecida Iglesia de San Andrés de Zaragoza y que en la actualidad se encuentra en la Iglesia Parroquial de San Valero de la misma ciudad. La gran calidad de la pieza de alabastro hizo que en un primer momento se quisiera atribuir a un artista flamenco desconocido.<sup>29</sup> Sin embargo su similitud con los rasgos de las figuras que decoran el retablo de don Dal-

---

27. Esta atribución se debe a Augusto L. Mayer que incluye el retablo de don Dalmau de Mur en el apartado dedicado a Pere Joan de Vallfogona en MAYER, A., *El estilo gótico en España*, Madrid, 1960, p. 110.

28. Janke atribuye el banco y cuatro de las escenas del sotobanco a la mano de Francí Gomar (el relieve central de la Pentecostés, la conversión de Santa Tecla, la prueba de fuego de Santa Tecla y San Martín partiendo la capa), mientras en la escena de la visión de San Martín ve la mano de una persona vinculada a Gomar, seguramente un destacado miembro de su taller. Ver JANKE, S., «El retablo de Don Dalmau de Mur y Cervelló...», ob. cit., pp. 77 y 85.

29. Ver OLIVÁN, M. I., y LACARRA DUCAY, M. C., «Otros edificios y lugares de interés» en FATÁS, G. [coord.], *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, 1982, pp. 447-448.

mau de Mur en el palacio arzobispal, ha hecho que se pusiera en relación con Francí Gomar o algún integrante de su taller.<sup>30</sup>

En relación con esta escultura de la Virgen con el Niño debe mencionarse otra de temática similar que se encuentra en la Iglesia Parroquial de la Asunción de Cariñena y que hasta el momento permanece sin estudiar. A pesar de poseer unas facciones sensiblemente más anchas que la figura de San Valero, el rostro de la Virgen de Cariñena, ligeramente ladeado, de nariz fina y ojos levemente entornados, remite irremediabilmente a la talla zaragozana. Las correspondencias estilísticas también son patentes a la hora de analizar la túnica de María, de talle alto, que cae en elegantes pliegues paralelos hasta arremolinar-se a la altura del suelo. Los rizos dorados del Niño, que acentúan la forma de su cabeza, así como sus redondeadas mejillas y expresión infantil, no hacen más que añadir parecidos entre los dos grupos escultóricos. Las similitudes entre las dos imágenes, a pesar de que la calidad de la Virgen de Cariñena sea sensiblemente menor, obliga a tener en cuenta una posible vinculación de ésta con Francí Gomar o su taller.

También por parentesco estilístico se ha atribuido a Francí Gomar uno de los dos relieves con ángeles tenantes con escudos que se encuentran en el Museo de Zaragoza. El atribuido a Francí Gomar, en piedra arenisca, procede del antiguo palacio de la Diputación del Reino que data de la cuarta



*Nuestra Señora con el Niño.  
Iglesia Parroquial de Cariñena.*

década del siglo XV. La doctora María Carmen Lacarra no duda en relacionar la fisonomía de la figura del ángel con la de aquellos que acompañan la figura de San Martín en la escena de la revelación del Cristo al Santo de Tours en el retablo del arzobispo don Dalmau.<sup>31</sup> Sin embargo si atendemos a la autoría del relieve propuesta por Janke en su artículo sobre el mencionado retablo, el relieve del Museo zaragozano debe-

30. Ver JANKE, S., «El retablo de Don Dalmau de Mur y Cervelló...», ob. cit., p. 86.

31. Ver LACARRA DUCAY, M. C., *El retablo mayor...*, ob. cit., p. 57.

ría relacionarse con un discípulo o miembro del taller de Gomar.

En el año 1449, antes de incorporarse a la fábrica del retablo mayor de la Seo, Francí Gomar realiza las portadas laterales y banco de un retablo, hoy desaparecido, para la capilla lateral de la Virgen Blanca de la Catedral zaragozana. Volveremos sobre este retablo, ya que la imagen titular del mismo no fue obra de Francí Gomar, sino de un escultor extranjero llamado Fontaner de Usesques del que se tratará inmediatamente.

La actuación de Francí Gomar al frente del retablo mayor de la Seo se desarrollará, tal y como se verá en el apartado dedicado al mismo, entre 1457 y 1460. Sin embargo noticias documentales permiten constatar su permanencia en Zaragoza hasta el año 1477, fecha de su último encargo conocido, la mazonería del desaparecido retablo titular de Santa María de Maluenda<sup>32</sup> (Zaragoza).

Si los hermanos Gomar son representativos de las dinastías artísticas de origen catalán, los Sariñena son su equivalente en tierras aragonesas. A lo largo de la segunda mitad del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI son varios los personajes del mundo artístico con este apellido que aparecen recogidos en la documentación,<sup>33</sup> aunque en

su gran mayoría se trata de maestros de obras. Sin embargo para la problemática que nos ocupa, esto es, la escultura zaragozana del siglo XV, es interesante mencionar la intervención de dos de los integrantes de esta dinastía, Domingo y Mateo, en las obras del retablo mayor de la Iglesia Parroquial de San Salvador en Ejea de los Caballeros. Aunque el mueble gótico original fue modernizado a principios del siglo XVIII, todavía subsiste la mazonería ejecutada por los dos fusteros zaragozanos y documentada entre los años 1463 y 1476.<sup>34</sup>

Tal y como se ha señalado unas líneas más arriba, en los mismos años en que Francí Gomar realiza su labor escultórica en Zaragoza, la documentación revela el nombre de un artífice extranjero, nativo de Morlaas, localidad cercana a Pau (Francia), llamado Fontaner de Usesques (doc. 1446-1449). Son pocos los datos que hasta el momento tenemos de este tallista de imágenes. Un documento de 1446 lo vincula con un imponente retablo encargado por el vicescanciller de Alfonso V, don Juan de Funes, para su

---

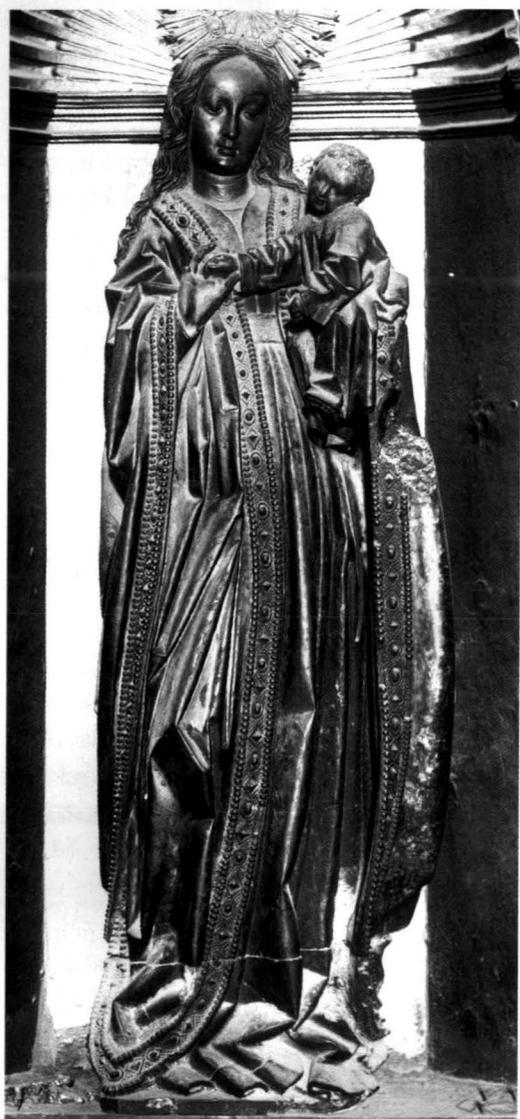
Viana, anejo 2, Homenaje a José María Lacarra, vol. I, (Zaragoza, 1986), pp. 121-123. Los artífices documentados en el siglo XVI aparecen recogidos en GÓMEZ URDÁÑEZ, C., *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, tomo II, Zaragoza, 1988, pp. 251-256.

---

32. El contrato aparece publicado en MAÑAS BALLESTÍN, F., *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, 1979, pp. 207-209, doc. II.

33. Para los artífices del siglo XV ver FALCÓN PÉREZ, M. I., «La construcción en Zaragoza en el siglo XV: organización del trabajo y contratos de obras en edificios privados», *Príncipe de*

34. Los documentos relativos a diferentes pagos y a la conclusión de la obra aparecen recogidos en LACARRA DUCAY, M. C., «Retablo de San Salvador. Iglesia parroquial de San Salvador. Ejea de los Caballeros. Informe histórico-artístico», *Joyas de un Patrimonio 'catálogo de la exposición'*, Zaragoza, 1990-1991, pp. 13-84, espec. pp. 48-50, doc. 9, pp. 57-60, doc. 14, pp. 62-66, doc. 15 y pp. 66-68, doc. 16.



*Virgen Blanca. Catedral de Zaragoza.  
Fontaner de Usesques, 1448.*

capilla privada en la Iglesia zaragozana de San Francisco.<sup>35</sup> Aunque un do-

35. El contrato del retablo del vicescanciller Funes fue publicado por SERRANO Y SANZ, M., «Documentos relativos a la Bellas Artes en Aragón (siglos XIV y XV)», *Arte Español*, III, (Madrid, 1916), pp. 520-522. El artículo ya mencionado de Steven Janke ofrece nuevos datos sobre Fontaner de Usesques, pero contiene una errata en las fechas relativas al retablo del vicescanci-

cumento del año 1449 cancela la obra, la relevancia del cliente hace suponer que el escultor era un artífice importante y de prestigio. Ya se ha mencionado la imagen titular que para el retablo de la Virgen Blanca de la Seo talla en el año 1448. Esta pieza sigue ocupando el lugar principal del retablo que sustituyó en el siglo XVII al original de Francí Gomar.<sup>36</sup> El último encargo del que tenemos conocimiento data del mes de marzo de 1449, y en él el escultor se obligaba a tallar y pintar escudos de armas para *las casas del Reino* en Zaragoza, que pueden contemplarse actualmente en el Museo de la ciudad.<sup>37</sup>

*La escultura de finales del siglo XV:  
Gil Morlanes y Gil de Brabante*

El panorama escultórico del último tercio del siglo XV estará ocupado por tres de las figuras más relevantes no sólo del gótico zaragozano, sino peninsular: el maestro Ans, su discípulo, el darocense Gil Morlanes y Gil de Brabante. Del maestro Ans trataremos al analizar el retablo mayor de la Seo, ya que fue responsable del mismo entre los años 1467-1469 y 1473-1477.<sup>38</sup> El ori-

ller Funes (señala como año del contrato 1449 y no 1446), ver JANKE, S. «El retablo de don Dalmau de Mur y Cervelló...», ob. cit., p. 78.

36. Ver LACARRA DUCAY, M. C., *El retablo mayor...*, ob. cit., p. 57, y «La Seo. Catedral del Salvador», ob. cit., pp. 125-126.

37. JANKE, S. «El retablo de don Dalmau de Mur y Cervelló...», ob. cit., p. 78 y p. 87, doc. 2.

38. Las noticias documentales recogidas por María Carmen Lacarra en su monografía dedicada al retablo mayor de Zaragoza, ya citada, confirman que el maestro Ans alternó su activi-

gen septentrional europeo del maestro Ans<sup>39</sup> dejará paso de manera definitiva al nuevo estilo caracterizado por los influjos flamencos y germánicos.

Los últimos encargos escultóricos del siglo XV zaragozano estarán vinculados a la figura de Gil Morlanes (doc. 1474-1512), procedente de Daroca, y que formó en la capital aragonesa un importante taller que acaparó la mayoría de los proyectos.<sup>40</sup> Su formación

---

dad en la Seo con otros encargos. En este sentido se le han atribuido diferentes piezas como la imagen titular de la cripta de la parroquia-basílica de Santa Engracia (Zaragoza), así como algunas de las figuras del retablo plateresco que actualmente se encuentra en una dependencia capitular de la Seo. Ver LACARRA DUCAY, M. C., *El retablo mayor...*, ob. cit., p. 62. La discrepancia de algunos investigadores con estas atribuciones, debido a diferencias estilísticas, han hecho que no se incluyan en el presente estudio, ver ESPAÑOL BERTRÁN, F., «La escultura tardogótica...», ob. cit., p. 299, nota 67.

39. No queda claro a través de la documentación la ciudad precisa de la que era oriundo el maestro Ans, ya que mientras algunos datos apuntan a Austria, otros lo vinculan con Alemania. Ver LACARRA DUCAY, M. C., *El retablo mayor...*, ob. cit., p. 60.

40. La bibliografía sobre Gil Morlanes es muy amplia; los trabajos pioneros se deben a SERRANO Y SANZ, quien publicó una serie de artículos en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, recogiendo tanto datos biográficos como documentos. Ver SERRANO Y SANZ, M., «Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del XVI», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXIV, (Madrid, 1916), pp. 351-380; «Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del XVI. Documentos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXVI, (Madrid, 1917), pp. 92-102 y «Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del XVI. Conclusiones», *ibidem*, pp. 357-359. Para nuevas aportaciones ver JANKE, S., «Gil Morlanes el viejo: nuevo estudio de sus obras góticas», *Aragonia Sacra*, IV, (Zaragoza, 1989), pp. 115-122.

con el maestro Ans, al que sustituye al frente de la fábrica del retablo de la Seo, determinará en gran medida su estilo, muy próximo al naturalismo germánico. Su vinculación a los proyectos del arzobispado<sup>41</sup> y su nombramiento como escultor del rey en 1493 revelan la importancia que tuvo en el ámbito artístico zaragozano.<sup>42</sup> Sin embargo, tal y como señala Francesca Español, la gran dimensión empresarial de su taller hizo que en él trabajasen artistas de formación muy diversa, lo que se traduce en la desigual calidad de sus obras.<sup>43</sup>

A pesar de que la documentación confirma encargos a lo largo de la década de los ochenta, ninguno de ellos ha llegado hasta nuestros días, por lo que la primera obra conservada data del año 1489, cuando Fernando el Católico e Isabel de Castilla le encargan el sepulcro del Inquisidor del Santo

---

41. En el año 1484 Gil Morlanes fue nombrado por el arzobispo don Alonso de Aragón primer maestro de la sede zaragozona. El documento y su estudio aparecen recogidos en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Precisiones sobre la política artística de don Alonso de Aragón, arzobispo de Zaragoza (1478-1520)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXII, (Zaragoza, 2000), pp. 294-298 y p. 305.

42. El nombramiento de Gil Morlanes como escultor del rey fue publicado en MORTE GARCÍA, C., «Miguel Ximénez y Gil Morlanes el Viejo, artistas de Fernando el Católico», *Miscelánea de Estudios en honor a Don Antonio Durán Guadiol*, Sabiánigo, 1981, p. 221.

43. Ver ESPAÑOL BERTRÁN, F., «La escultura tardogótica...», ob. cit., p. 315, y MATEOS RUSILLLO, S. M., «La figura del artista empresario en la escultura de la Corona de Aragón: Gil Morlanes el Viejo», *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 551-557.

Oficio en Aragón, don Pedro Arbués.<sup>44</sup> El Inquisidor de Aragón había sido asesinado cuatro años antes mientras rezaba ante el altar mayor de la Seo zaragozana, en el mismo lugar en que más tarde se emplazaría su sepulcro. Ya en el siglo XVII sufrió modificaciones al ser trasladado a la nueva capilla que se dedicó a Pedro Arbués con motivo de su beatificación, y que se encuentra próxima al transepto de la catedral, en el lado de la epístola. Estas modificaciones obligan a acudir a fuentes literarias para conocer de primera mano la disposición original<sup>45</sup> del sepulcro: la fosa que contenía la caja sepulcral estaba cubierta por una lauda con la figura del santo en bajorrelieve, rodeada por un epitafio que identifica al santo y recuerda su asesinato en el año 1485.

El monumento sepulcral propiamente dicho estaba formado por un túmulo rectangular con la efigie tallada en bulto redondo y flanqueada por las escenas narrativas que recuerdan los acontecimientos que rodearon su muerte (el encuentro de la víctima con sus asesinos, el ataque, el asombro de



*Lauda sepulcral de San Pedro Arbués.  
Gil Morlanes el Viejo, 1489.*

44. Para un estudio del sepulcro de Pedro Arbués ver RICO CAMPOS, D., «El sepulcro de Pedro Arbués y su contexto», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIX-LX, (Zaragoza 1995), pp. 169-197.

45. Las fuentes literarias aparecen recogidas en JANKE, S., «Gil Morlanes el Viejo...», ob. cit., p.117, RICO CAMPOS, D., «El sepulcro de Pedro Arbués...», ob. cit, p. 173 y VV. AA., *Las necrópolis de Zaragoza*, Zaragoza, 1991, pp. 231-236. Rico Campos recoge la noticia del hallazgo en el Archivo Secreto del Vaticano de un desplegable con un dibujo detallado del sepulcro, que debió enviarse a Roma en relación con la beatificación de Arbués, ver CAMPOS RICO, D., «El sepulcro de Pedro Arbués...», ob. cit., p. 173, nota 14.

los canónigos al encontrar el cuerpo del inquisidor, el traslado del cuerpo herido y los funerales tras su muerte). La duplicación de los retratos se debe, seguramente, a que a pesar de que en un primer momento se ideó un enterramiento sencillo, la dignidad del enterrado exigió un sepulcro de mayor calibre, añadiéndose la parte superior.<sup>46</sup>

En el mismo año de realización del sepulcro de Pedro Arbués, Gil Morlanes contrata la realización del sepulcro de Catalina de Beaumont, duquesa de

46. Ver JANKE, S., «Gil Morlanes el Viejo...», ob. cit., p. 118.



*Relieve del sepulcro de San Pedro Arbués. Gil Morlanes el Viejo, 1489.*

Hijar, en la capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza.<sup>47</sup> A pesar de que la obra no se ha conservado, es una clara señal de la importancia que tuvo el taller del darocense en la confección de sepulcros a lo largo de las últimas décadas del siglo XV. Esta preeminencia del taller de Gil Morlanes en la confección de sepulcros, unida a su cargo como escultor de cámara, fue la que le llevó a realizar, por encargo de Fernando el Católico, las tumbas de los padres del monarca, Juan II y doña Juana Enríquez, en el monasterio tarraconense de Poblet.<sup>48</sup> El encargo fue llevado a

cabo entre 1493-1499<sup>49</sup> y, tal como afirma el profesor Janke, a pesar de su mal estado de conservación son patentes al-

---

M., «Gil Morlanes, escultor...», ob. cit., p. 367, nota 1. Se trata de la crónica de la inhumación definitiva de los cuerpos, enviada por el abad del monasterio a Fernando el Católico, en la que, entre otros datos, menciona la asistencia de «Egidio Morlanes, obrero de los sepulcros». A esta primera noticia se suman dos documentos de más reciente publicación, en los que se detallan sendos pagos al escultor: JANKE, S., «Gil Morlanes el Viejo...», ob. cit., p. 122, doc. 6, y MORTE GARCÍA, C., «Fernando el Católico y las artes», *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*, (Zaragoza, 1993), p. 161, nota 20.

47. *Ibidem*, p. 119.

48. La autoría del sepulcro ya fue recogida en el año 1756 en FINESTRES, J., *Historia de el Real monasterio de Poblet*, Cervera, 1756, p. 80, y el documento aparece recogido en SERRANO Y SANZ,

49. ESPAÑOL BERTRÁN, F., «El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes, en Poblet», *Locus Amoenus*, IV, (Barcelona, 1998-1999), p. 97.

gunas de las particularidades estilísticas del escultor: las figuras en alabastro, vestidas con armadura de época y vestido de corte, respectivamente, muestran los ropajes angulosos y la peculiar manera de quebrar los pliegues, característicos del darocense.<sup>50</sup> En todo caso los restos fragmentarios atestiguan la excelente calidad del sepulcro que fue, sin duda, una de las obras más sobresalientes del escultor.<sup>51</sup>

Para completar el panorama de escultores documentados que trabajan en Zaragoza y en su ámbito de influencia a lo largo del siglo XV, y cuyo lenguaje todavía se mantiene dentro del estilo del gótico final, debe aludirse al mazonero Gil de Brabante (doc. 1499-1510, ¿1547?), radicado en Huesca y uno de los artífices más consolidados del periodo. Un documento de 1499 lo vincula con el retablo mayor de la Colegiata de Santa María de Bolea,<sup>52</sup> y otro, datado en 1508, lo relaciona con los trabajos de escultura y mazonería (hoy desaparecidos) del retablo mayor, dedicado a Santiago Apóstol, de la Iglesia Parroquial de Grañén<sup>53</sup> (Huesca).

50. JANKE, S., «Gil Morlanes el viejo...», ob. cit., p. 120.

51. Gil Morlanes sigue activo durante la primera década del siglo XVI; esta cronología y el estilo de estas obras, asimilado ya el nuevo lenguaje a la romana, exceden el ámbito de este trabajo, por lo que no serán analizadas.

52. JANKE, S., «Escultura gótica en el Alto Aragón...», ob. cit., p. 173.

53. MORTE GARCÍA, C., «El retablo mayor de la Iglesia Parroquial de Grañén», *El retablo de Grañén*, 'catálogo de la exposición', Huesca, 1992, pp. 20-21 y pp. 75-76, doc. n.º 1.

Estos dos documentos, junto con los pactos para el retablo de Bujaraloz, hoy perdido, y fechado en 1510,<sup>54</sup> han servido para vincular este escultor, procedente de tierras septentrionales, con otras piezas muebles tanto en Huesca como en la provincia de Zaragoza.

De fecha temprana, 1497, es el retablo dedicado a Santiago el Mayor en la Catedral turiasonense de Nuestra Señora de la Huerta, cuya mazonería se atribuye al maestro Gil en virtud de sus semejanzas con la de Bolea.<sup>55</sup> Paralelamente a las similitudes formales entre los dos retablos, el hecho de que el pintor encargado de la policromía en el retablo de Tarazona sea Pedro Díaz de Oviedo, colaborador habitual en las realizaciones de Gil de Brabante (como ocurre en el antiguo retablo mayor de la basílica de San Lorenzo en la capital oscense) refuerza la atribución.<sup>56</sup> Tal y como se desprende de la documentación este retablo se convirtió en modelo a imitar, tanto para los retablos del

54. DEL ARCO, R., «Documentos inéditos de arte aragonés», *Seminario de Arte Aragonés*, IV, (Zaragoza, 1952), pp. 73-75, doc. XIV.

55. MORTE GARCÍA, C., «El retablo mayor...», ob. cit., pp. 20-21 y ESPAÑOL BERTRÁN, F., «La escultura tardogótica...», ob. cit., pp. 300 y 322. El retablo aparece estudiado, aunque sin atribuir su mazonería a Gil de Brabante, en LACARRA DUCAY, M. C., «Retablo de Santiago el Mayor», *El espejo de nuestra historia* 'catálogo de la exposición', Zaragoza, 1991-1992, pp. 78-79.

56. Para las pinturas del retablo de Santiago en la Seo de Tarazona ver el análisis de María Carmen Lacarra mencionado en la nota 55, así como diferentes alusiones en CRIADO MAINAR, J., «Las artes plásticas del Primer Renacimiento en Tarazona (Zaragoza). El tránsito del moderno al romano», *Turiaso*, X, tomo II, (Tarazona, 1992), pp. 329-393, espec. 392-393.

Pilar (1502) y de San Martín (1505), en la misma catedral de Tarazona, como para el de San Marcos de Cascante (1509) y el retablo mayor de Nuestra Señora de Ágreda, en Soria (1511).<sup>57</sup>

Finalmente, en la mencionada Colegiata de Bolea se conserva un segundo retablo, en madera policromada, dedicado a San Sebastián, cuya imaginería presenta notables similitudes con el retablo mayor, por lo que también se admite como obra del maestro Gil.<sup>58</sup> Todas estas piezas muebles pueden inscribirse dentro de la corriente estilística del gótico final, enmarcada dentro del naturalismo procedente del norte de Europa, concretamente del ámbito germano-flamenco.

En la ciudad de Huesca se conservan dos piezas talladas en madera que, sin demasiadas dudas, se admiten como obras de Gil de Brabante; para el pórtico del antiguo Hospital de Nuestra Señora de la Esperanza talló el maestro Gil un tímpano en madera de roble con la representación de la Resurrección de Lázaro (c. 1500), que actualmente forma parte de los fondos del Museo de Bellas Artes de la ciudad.<sup>59</sup> Los dos personajes principa-

les aparecen acompañados por María Magdalena, Marta y dos apóstoles, situados todos en un terreno rocoso lleno de pequeños matorrales. Los rostros de rasgos finos, con bocas pequeñas y frentes prominentes, junto a la peculiar manera de representar los tejidos, con abundantes y abultados pliegues, son sólo algunas de las afinidades a través de las cuales se ha vinculado al artista del relieve con el escultor del retablo mayor de la Colegiata de Santa María de Bolea.

En la Iglesia de San Pedro el Viejo se conserva una deliciosa Anunciación (c. 1500-1505), costeada por el primer prior de la iglesia, Juan Cortés, cuyas armas aparecen en la parte baja.<sup>60</sup> Se ignora si se trataba de un altar privado cuyas puertas se han perdido o si formaba parte de un retablo dedicado a la Virgen, sufragado por el mencionado prior. La relación formal de las figuras con las tallas del retablo mayor de Bolea, junto a la evidente inspiración en modelos figurativos de los talleres flamencos de las últimas décadas del siglo XV, han justificado la atribución a Brabante.<sup>61</sup>

El catálogo de obras atribuidas a Gil de Brabante se completa con la talla de la gran clave del crucero en la Catedral de Huesca, pintada por Díaz de Oviedo, con las armas del obispo Juan de Aragón y Navarra.<sup>62</sup> Finalmente France-

---

57. Los documentos que vinculan el retablo de Santiago como modelo de los demás retablos mencionados aparecen recogidos en *ibidem*, pp. 425-426, docs. 1 y 2 y pp. 429-430, doc. 5.

58. JANKE, S., «Escultura gótica en el Alto Aragón...», ob. cit., p. 173 y MORTE GARCÍA, C., «Huesca entre dos siglos», *Signos...*, pp. 199-211, espec. p. 208.

59. Para la atribución ver JANKE, S., «Escultura gótica en el Alto Aragón...», ob. cit., p. 173; y MORTE GARCÍA, C., «La Resurrección de Lázaro», *Signos...*, p. 472.

---

60. JANKE, S., «Escultura gótica en el Alto Aragón...», ob. cit., p. 173 y MORTE GARCÍA, C., «Anunciación», *Signos...*, p. 474.

61. *Ibidem*.

62. JANKE, S., «Escultura gótica en el Alto Aragón...», ob. cit., p. 173.

sa Español ha sugerido incluir en la órbita de Gil de Brabante una Virgen con el Niño conservada en la Iglesia de Nuestra Señora de la Oliva (Ejea de los Caballeros), cuyo estilo coincide con el del artífice.<sup>63</sup>

#### OBRAS SIN ATRIBUIR: LOS PROTAGONISTAS ANÓNIMOS

Repetidamente se ha aludido a la dificultad que se plantea a la hora de adjudicar las obras a artistas determinados. Así, una vez mencionadas aquellas que la documentación o atribuciones estilísticas permiten relacionar con un artífice concreto, es obligado atender, aunque sea de forma breve, a aquellas piezas cuya autoría nos es desconocida hasta el momento. Es el caso de la magnífica talla en madera de roble, conservada en la Iglesia de San Felipe y Santiago de Zaragoza, y que representa la imagen de Cristo sentado, esperando la muerte. Aunque diferentes autores han atribuido la talla a otros tantos imagineros, en la actualidad se acepta de forma unánime la opinión de Steven Janke que la atribuye a un artista de origen septentrional europeo, catalogándola como obra importada.<sup>64</sup>

63. ESPAÑOL BERTRÁN, F., «La escultura tardo-gótica...», ob. cit., p. 300, nota 82.

64. Para la reproducción de la talla, así como su análisis y atribución ver LACARRA DUCAY, M. C., «Cristo sentado esperando la muerte», *El espejo de nuestra historia* 'catálogo de la exposición', Zaragoza, 1991-1992, p. 518. Esta obra se ha relacionado con otra imagen de temática similar, custodiada en la capilla de San Enrique, en la Catedral de Burgos, y cuyo estilo se relaciona con la tradición escultórica del sur de Holanda hacia 1500. Para el análisis del Cristo de Bur-

Otra de las piezas que permanecen todavía sin atribuir es el sepulcro de don Juan I de Aragón, hijo natural del rey Juan II y sucesor de don Dalmau de Mur al frente de la sede zaragozana. Tras su muerte en el año 1475 su sepulcro fue erigido en la capilla mayor de la Seo, tal y como corresponde a un miembro de la familia real.<sup>65</sup> Se trata de un arcosolio inserto en un nicho que se abre en el lado del evangelio, con la imagen yacente del difunto sobre la tumba. El frente de la misma aparece compartimentado en cinco casas, ocupada cada una de ellas por una imagen sedente en relieve de otros tantos santos. El nicho superior está ocupado por la escena de la Piedad en altorrelieve, flanqueada por la escena del reparto de la capa de San Martín, San Jerónimo acompañado por el león y San Miguel venciendo al demonio. En la parte superior unos ángeles tenantes sostienen las armas del difunto.<sup>66</sup> Todo el conjunto evidencia una clara inspiración en las formas nor-europeas y más concretamente con el estilo germánico del maestro Ans, aunque tal y como ya se ha señalado, y a

gos ver YARZA LUACES, J., «Cristo, Varón de Dolores» en *Tesoros de la catedral de Burgos* 'catálogo de la exposición', Burgos, 1995, p. 100.

65. Aunque se desconoce la fecha de inicio de la obra, se sabe que en el año 1508 estaba prácticamente terminada, ya que se encontraba desmontada en casa de Pedro Zapata, prior de Santa María la Mayor. Ver MORTE GARCÍA, C., «Fernando el Católico...», ob. cit., p. 177, nota 73, y p. 191, Apéndice B, docs. 13 y 14.

66. La descripción del sepulcro está tomada de VV. AA., *Las necrópolis...*, ob. cit., pp. 225-229. Paralelamente en MORTE GARCÍA, C., «Fernando el Católico...», ob. cit., p. 191, Apéndice B, doc. 14, puede leerse un inventario que describe las piezas del sepulcro.



*Sepulchro del arzobispo Juan I de Aragón. Catedral de Zaragoza.*



*Sepulcro de Lope Ximénez de Urrea. Iglesia parroquial de Épila.*

pesar de que los investigadores han propuesto diferentes nombres, se desconoce la identidad de su autor.

La Iglesia Parroquial de Santa María de Épila alberga otro gran monumento sepulcral de finales del siglo XV, el de don Lope Ximénez de Urrea, primer Conde de Aranda y Virrey de las Dos Sicilias, muerto en 1490. Se trata de un sepulcro en mármol, de caja adosada al muro con la estatua del yacente en la cubierta. El frente aparece compartimentado en cinco casas, ocupada la central por el escudo de armas, y las cuatro laterales por parejas de santos sedentes, identificados por sus atributos. La cabeza del conde, de rasgos muy personalizados y una gran serenidad, apoya sobre una almohada rica-

mente labrada, mientras a sus pies un león sujeta su escudo de armas. La gran calidad de la imagen del finado se traslada también al frente del sepulcro, donde los santos se disponen en diferentes y variadas actitudes, ataviados con amplios ropajes cuyos pliegues, al igual que las arquitecturas que cubren sus cabezas, parecen anunciar el Renacimiento.

La capilla de Nuestra Señora la Blanca de la Seo de Zaragoza alberga un retablo en alabastro dedicado a la Flagelación de Cristo que aparece, en un relieve muy plano, flanqueado por santos y donantes.<sup>67</sup> El banco aparece divi-

67. Para un estudio monográfico del retablo ver REQUEJO DÍAZ, E., «Un retablo de la Seo de



*Retablo de la Flagelación. Casa titular.  
Catedral de Zaragoza.*

dido en tres casas, ocupadas las dos laterales por parejas de santos y la central por la figura de la Virgen acompañada por San Juan Bautista y por San Miguel. Todo el conjunto está rematado con un relieve de la Pasión, a cuyos lados dos tablas pintadas representan a las dos figuras del tema de la Anunciación. El carácter flamenco de la obra hace que su cronología deba situarse, en cualquier caso, en la segunda mitad del siglo. Elena Requejo Díaz, a través del estudio

Zaragoza», *Suma de estudios en homenaje al Ilustrísimo Doctor Ángel Canellas López*, Zaragoza, 1969, pp. 893-902.

de la vestimenta de los diferentes santos y donantes, ha precisado todavía más esta fecha, datando el retablo entre 1480 y 1490.<sup>68</sup> En lo que a su autoría se refiere, Steven Janke ha señalado algunos paralelismos de la figura del santo situado a la izquierda de la escena central con una lauda en la que aparece tallada la figura de Pedro Arbués y que seguramente sirvió para cerrar, hasta la construcción del sepulcro definitivo, la sepultura del santo. En el caso de que la lauda fuese, como se presume lógico, obra de Gil Morlanes, el retablo de la Flagelación podría ser igualmente una obra indocumentada del darocense.<sup>69</sup>

Otro retablo de características similares al estudiado en el párrafo anterior, en alabastro y de relieve muy plano, se encuentra en la Iglesia de la Candelaria de Luceni<sup>70</sup> (Zaragoza). La ausencia de otros retablos que empleen esta técnica de relieve extremadamente plano hace pensar en una modalidad exclusiva de la zona.<sup>71</sup> La disposición del retablo de Luceni sigue la articulación propia de los retablos de la época: banco compartimentado en casas y cuerpo de una calle conteniendo dos escenas. Las cinco casas del banco albergan, bajo tracerías góticas, a cuatro santos en posición sedente y perfectamente reconocibles gracias a sus atributos (San Andrés, San Pablo,

68. *Ibidem*, p. 901.

69. Sobre la lauda sepulcral y sus paralelismos con el retablo de la Flagelación ver JANKE, S., «Gil Morlanes el Viejo...», ob. cit., p. 118.

70. SÁNCHEZ SANZ, M. P., «Un retablo de la iglesia de Luceni», *Suma de estudios...*, pp. 903-907.

71. ESPAÑOL BERTRÁN, F., «La escultura tardogótica...», ob. cit., p. 322.

San Pedro y San Bartolomé), que flanquean la escena central de la Piedad. El cuerpo central del retablo está ocupado por el ya mencionado tema de la Presentación del Niño en el Templo y rematado por las dos figuras de la Anunciación flanqueando al grupo del Calvario. Nuevamente, al igual que ocurría en el retablo de la capilla de Nuestra Señora la Blanca de la Seo zaragozana, es el estudio de la indumentaria de los personajes el que permite aproximar una fecha de ejecución; aunque la vestimenta apunta a la moda de mitad del siglo XV, el hecho de encontrarse el retablo en el ámbito rural, donde las novedades llegan con cierto retraso, hace suponer una fecha cercana a 1475.<sup>72</sup>

## EL RETABLO MAYOR DE LA SEO DE ZARAGOZA

Para continuar este recorrido por la escultura de la ciudad de Zaragoza en el último siglo del gótico quedaría por aludir a la que es, sin duda, su obra más sobresaliente: el retablo mayor de la Seo. Su importancia radica no sólo en el resultado final, que puede ser considerado como una obra clave del tardogótico europeo, sino por haber reunido en su fábrica, a lo largo de más de cinco décadas, a algunos de los artistas más relevantes de la plástica de la zona.<sup>73</sup> Pero su excepcionalidad va

todavía más allá, ya que se convertirá en un referente para toda una serie de retablos monumentales que en los años posteriores van a surgir tanto en la misma capital como en su área circundante.<sup>74</sup>

Como ya se ha visto Pere Joan llega a Zaragoza en el año 1434, y será en el mes de mayo del año siguiente cuando comiencen las obras del retablo mayor, colaborando con él, en los primeros momentos, Anthon Dalmau, con quien volvería a coincidir en la fábrica del retablo de Tarazona. Aunque fue el arzobispo don Dalmau de Mur quien promovió la venida del catalán, se sabe con seguridad que el proyecto del nuevo retablo fue impulsado de forma conjunta con el Cabildo de la Seo, al aparecer ambos escudos en el sotobanco.

Al haber sufrido remodelaciones a lo largo de los años siguientes, de esta primera etapa subsisten tan sólo el mencionado sotobanco y el banco; éste aparece compartimentado en siete casas, en las que alternan cuatro episodios de las leyendas de los Santos aragoneses Valero, Lorenzo y Vicente con otras tres hornacinas destinadas a contener los bustos-relicario de los mismos santos, que fueron regalados a la Seo por el antipapa Benedicto XIII, y sobre los que se tratará en el siguiente apartado. Como es lógico las cuatro escenas son un claro exponente del estilo gótico internacional, en el que se había

72. Para el análisis de la indumentaria y las conclusiones sobre la posible datación ver SÁNCHEZ SANZ, M. P., «Un retablo de la iglesia de Luceni...», ob. cit., pp. 906 y 907.

73. Para un estudio completo del retablo, incluyendo la documentación más reciente, ver LACARRA DUCAY, M. C., *El retablo mayor...*, ob. cit.

74. La monumentalidad y los rasgos vernáculos del retablo de la Seo (principalmente la custodia eucarística de su zona central) son los que más tarde podrán contemplarse en las obras retabísticas de Damián Forment o Gil Morlanes. Ver ESPAÑOL BERTRÁN, F., «La escultura tardogótica...», ob. cit., p. 317.



*Curación de una endemoniada por intercesión de la reliquia de San Valero. Banco del retablo mayor.  
Catedral de Zaragoza. Pere Johan, 1434-1439.*

formado Pere Joan y del que era un máximo exponente.

Esta parte baja del retablo está ya terminada en el año 1439, y al año siguiente Pere Joan comienza a idear el cuerpo principal, concebido en alabastro y madera. Poco ha quedado de esta parte central ya que, tal y como se verá más adelante, años más tarde las tallas en madera de Pere Joan son sustituidas por otras historias labradas en alabastro. Sí subsiste de aquel momento un marco circular formado por ocho cabezas de ángeles, que en su momento sirvieron para encuadrar una media figura de Dios Padre, que se encuentra en la actualidad en el Museo de Arte de Cataluña, sobre el que se volverá más adelante.<sup>75</sup>

Ya en el año 1457 el sucesor de don Dalmau de Mur, Juan de Aragón, contratará a otro catalán, Francí Gomar, para terminar la parte superior, inconclusa en época de Pere Joan. No tenemos ningún documento que especifique sus intervenciones en el retablo, por lo que las partes que con él se relacionan son meras atribuciones, aunque fundadas en el parentesco estilístico con otras de sus obras. Así, las contraportadas laterales, junto con las representaciones simbólicas de los cuatro evangelistas que cierran lateralmente el banco, de acusado naturalismo, podrían ser testimonio de la intervención de Gomar en el retablo.

---

75. Para la identificación de esta pieza ver JANKE, S., «Some observations on Pere Johan and the main retable of the Seo of Zaragoza», *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. I, Barcelona, 1998, pp. 422-423.

En 1467, sólo siete años después de la conclusión del retablo por Francí Gomar, el Cabildo decide emprender ciertas renovaciones en el retablo, para las que contrata al maestro Ans (doc. 1467-1477), cuya personalidad y estilo han sido analizados más arriba. A pesar de que realiza otras intervenciones en la fábrica, tales como las esculturas que ocupan los frentes de los pilares que estructuran el cuerpo del retablo, la gran aportación del maestro Ans fue, sin duda, la sustitución de las tres escenas narrativas de la parte central que años antes, en madera, había tallado Pere Joan. Es ahora cuando el retablo comienza a adquirir su aspecto actual, ya que sobre los fondos en alabastro que había colocado el primer maestro de la Seo, el maestro Ans va a idear tres grupos escultóricos dedicados a la Epifanía, a la Transfiguración y a la Ascensión.

En este panorama general de la escultura no tendría sentido una descripción minuciosa de las escenas, aunque sí debe señalarse que el modo de trabajo, a través de figuras o grupos de figuras talladas independientemente y colocadas a posteriori, remite sin duda al despiece que rige los retablos flamencos, llenos de personajes.<sup>76</sup>

Terminada esta primera intervención del maestro Ans, un segundo contrato, firmado en 1473, le volvería a vincular nuevamente con el retablo, esta vez para sustituir el coronamiento arquitectónico en madera por otro pétreo y suplir la figura central de Dios Padre, a la que ya hemos aludido, por

---

76. Ver ESPAÑOL BERTRÁN, F., «La escultura tardogótica...», ob. cit, p. 318.



*La Epifanía. Casa titular del retablo mayor. Catedral de Zaragoza. Maestro Ans, 1473.*

una custodia eucarística que a modo de óculo se abra sobre el grupo de la Epifanía.<sup>77</sup> Las tres escenas principales se coronan con tres doseles de tracería calada en los que se insertan tres grupos compuestos por parejas de personajes neotestamentarios o parejas de santos. A su vez éstos apoyan sobre peanas sostenidas por medias figuras veterotestamentarias.

Aunque esta segunda fase de intervención del maestro Ans significa, a priori, la finalización de las obras del retablo, un desgraciado incidente obligó a la intervención de un último maestro, su discípulo Gil Morlanes: un incendio en la primavera de 1481 ocasionó la pérdida parcial tanto del ático como de parte del guardapolvo. Será un año después cuando el darocense sea contratado, junto al maestro Megas, para reconstruir todas las piezas dañadas por el fuego.

#### LA ESCULTURA EN PLATA: LOS BUSTOS-RELICARIO

Al analizar la intervención de Pere Joan en el retablo mayor de la Seo, ya se ha aludido a la presencia en el banco de tres bustos-relicario dedicados a santos aragoneses. Estas *cabezas*,

77. A las ocho cabezas de ángeles que rodeaban la media figura de Dios Padre, talladas por Pere Joan, se suma en este momento una novena cuya misión era tapar el hueco superior que había dejado la tiara que portaba la escultura sustituida. Este noveno ángel es atribuido por María Carmen Lacarra a Gil Morlanes, colaborador y sucesor del maestro Ans en las obras del retablo. Ver LACARRA DUCAY, M. C., «El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza (1434-1487)», *Retablos esculpidos en Aragón: del gótico al Barroco*, (Zaragoza, 2002), p. 116.

tal y como son nombradas en la documentación de la época, constituyeron un apartado de enorme éxito en los años finales del siglo XV, y fueron precisamente los bustos de la Seo los que, en cierta medida, inauguraron esta singular tipología. Los tres llegaron a Barcelona, procedentes de los talleres de Aviñón, en noviembre de 1405,<sup>78</sup> acompañados por seis bustos con destino a diferentes templos de la Corona.

Uno de ellos, destinado a cobijar las reliquias de Santa Engracia en el santuario de las Santas Masas,<sup>79</sup> fue fundido en 1808 en el transcurso de la guerra hispano-francesa, junto con otro busto, confeccionado en Zaragoza, y dedicado a San Lamberto; otros dos de los relicarios, ofrendados por Benedicto XIII al convento dominico de Calatayud, representaban las efigies de Santo Tomás de Aquino y San Pedro Mártir,<sup>80</sup> aunque corrieron suerte similar a la del ya mencionado busto de Santa Engracia. La carencia de documentación no permite sacar conclusiones sobre el resto de representaciones que llegaron a la Corona.

Los relicarios de la Catedral del Salvador estaban destinados a albergar,

78. ZURITA, J., *Anales de la Corona de Aragón*, vol. IV, lib. 10, Zaragoza, 1978, p. 890.

79. CRIADO MAINAR, J., y ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., «El busto relicario de San Valero de la Seo de Zaragoza. Noticia de su reforma por Francisco de Agüero (ca. 1448-1452)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIX-LX, (Zaragoza, 1995), pp. 134-136, doc. 1.

80. CUELLA ESTEBAN, O., *Aportaciones culturales y artísticas del Papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud*, Zaragoza, 1984, pp. 195-196, doc. 6.

respectivamente, la cabeza de San Valero, la mandíbula y dientes de San Lorenzo y unas pocas reliquias de San Vicente. Los tres aparecen representados hasta la altura de los hombros y van montados sobre una peana poligonal de dos pisos (la inferior fue una incorporación de principios<sup>81</sup> del siglo XIX).

La peana original, de carácter arquitectónico, recuerda la traza de un castillo almenado, y su parte inferior aparece recorrida por la inscripción que hace referencia a la titularidad, datación e identidad del donante, cuyas armas aparecen sostenidas por dos ángeles tenantes en la parte frontal. Aparecen cubiertos con una capa pluvial lisa que remata en un riquísimo collarino recorrido por siete medallones cuadrilobulados decorados con esmaltes. Mientras las cinco placas centrales van decoradas con delicadas composiciones vegetales, los dos frontales se reservan, en los tres casos, para una escena narrativa: la Anunciación en el caso del obispo San Valero, la Epifanía en el busto de San Lorenzo y la Coronación de la Virgen en el caso de San Vicente. El hecho de que las escenas narrativas sigan una secuencia temporal dentro de la Historia Sagrada indica que desde su ejecución los tres bustos tenían ya una ordenación jerárquica.

El rostro del Santo Obispo es el de un anciano barbado, de gesto naturalista y expresivo, de una fuerte individualidad, lo que ha hecho que la devoción popular viera en él el rostro del

81. ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, vol. II, Madrid, 1981, p. 273.

mismo Benedicto XIII.<sup>82</sup> Mientras la barba se ha dejado en el color natural de la plata, la carnación del cuello, orejas y rostro han sido policromados para añadir realismo a la figura. El gran verismo con que está tratado el busto, a diferencia de la belleza idealizada presente en sus dos compañeros, así como diferentes cartas notariales de mediados del siglo XV, han llevado a la conclusión de que a pesar de llevar la fecha de 1397, la configuración actual data de una refundición realizada entre los años 1448-1452.<sup>83</sup> En lo que a los Santos diáconos se refiere, ya se ha señalado que responden a un modelo figurativo diferente, y la mayor rigidez de sus rostros está más cercana a las tendencias escultóricas de finales del siglo XIV y principios del siglo XV.<sup>84</sup>

82. Es extensísima la bibliografía que existe sobre el busto de San Valero, por lo que a continuación sólo se indican algunas referencias: TORRALBA SORIANO, F., «San Valero Obispo» en *El espejo de nuestra historia...*, p. 120; ESTEBAN LORENTE, J. F., «Busto de San Valero», *Benedicto XIII, El Papa Luna* 'catálogo de la exposición', (Zaragoza, 1994), pp. 223-224; LACARRA DUCAY, M. C., «Benedicto XIII y el arte», *Ibidem*, pp. 101-111; y CRIADO MAINAR, J., y ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., «El busto relicario...», ob. cit.

83. Para las primeras noticias relativas a esta refundición ver ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., y CRIADO MAINAR, J., «La fábrica de la primitiva Seo de San Salvador de Zaragoza», *La Plaza de la Seo. Zaragoza. Investigaciones histórico-arqueológicas*, Zaragoza, 1989, p. 33, nota 31. Para un estudio mucho más amplio ver CRIADO MAINAR, J., y ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C., «El busto relicario...», ob. cit., pp. 129-133.

84. Para una descripción, aunque escueta, del busto de San Vicente ver ESTEBAN LORENTE, J. F., «Busto de San Vicente», *El espejo de nuestra historia...*, ob. cit., p. 344.



*Busto relicario de San Valero. Catedral de Zaragoza.*

*Busto y peana, 1397. Cabeza, 1448-1452.*

En la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza se conserva un busto, en este caso únicamente devocional, ya que no contiene reliquias, que representa a Santa Ana, la Virgen y el Niño.<sup>85</sup>

85. Una descripción de la pieza en CRUZ VALDOVINOS, J. M., «114. Imágenes de Santa Ana, la Virgen y el Niño», *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, 1992, pp. 201-203.

La pieza, en plata dorada, encarna el busto de la santa con velo sobre la cabeza y manto encima de los hombros, ambos ricamente adornados. Su mano izquierda apoya sobre la figura de la Virgen María, de cuerpo entero, ataviada con manto y túnica. Sus brazos se alargan hasta tocar los hombros del Niño, sentado sobre sus rodillas y vestido con una túnica corta que deja ver

sus hombros. Tanto el halo que lleva la santa como las coronas de la Virgen y del Niño se deben a modificaciones que sufrió la imagen en el siglo XVIII. La generalización de estas imágenes triples en territorios hispánicos a lo largo de la segunda mitad del siglo XV y la primera del siglo XVI, así como el mayor tamaño de Santa Ana, ha llevado a los especialistas, a falta de documentación alguna, a datar la pieza como obra del siglo XV.<sup>86</sup>

La Iglesia zaragozana de San Pablo atesora, junto a otros bustos fechados en los siglos XVI, XVII y XVIII, la *cabeza* de San Gregorio Ostienese, encargada al platero Pedro Durán en 1497 para albergar la mandíbula inferior de San Gregorio de la Langosta.<sup>87</sup> El rostro del santo responde a los esquemas figurativos presentes en la pintura zaragozana del último cuarto del siglo XV,<sup>88</sup> de acusada volumetría y rasgos fuertemente marcados. En lo que a sus vestiduras se refiere, la capa aparece ricamente decorada a base de motivos repujados y cincelados, y el frente aparece ocupado por dos figuras en medio relieve de los Santos Pablo y Blas. El capillo de la parte posterior aparece decorado con la escenificación de la consagración episcopal del titular, siguiendo la iconografía característica.

86. CRUZ VALDOVINOS, J. M., «La platería», *El Pilar de Zaragoza*, (Zaragoza, 1984), pp. 335-336.

87. CRIADO MAINAR, J., «La Tradición medieval de los bustos relicarios zaragozanos al filo de 1500. Las esculturas de plata de San Gregorio Ostiense y Santa Isabel de Bretaña», en *Aragón en la Edad Media. XVI. Homenaje al Profesor Emérito Ángel San Vicente Pino*, (Zaragoza, 2000), espec. pp. 232-234, doc. 2.

88. *Ibidem*, p. 223.

El gran éxito que alcanzarían este tipo de esculturas de plata en el ámbito zaragozano en los siglos posteriores, eleva aún más, si cabe, la importancia de estos cinco bustos conservados de finales del siglo XV, ya que son los pioneros de una tipología a la que a lo largo de los siglos se sumarán ejemplares de un magnífica calidad artística.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### 1

1450, abril, 21

Zaragoza

*Bertholomeu Cerbera, maestro de mazonería, vecino de Zaragoza, se obliga a fray Johan Gallego y fray Domingo Baquero, diputados del monasterio de San Agustín de Zaragoza, a hacer una Salutación de la Virgen para la capilla de Nuestra Señora de la Piedad del dicho monasterio.*

Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [A.H.P.Z.], Domingo Salabert, protocolo de 1450, ff. 189 v.-190.

[Anotado al margen derecho: Obligacion].  
Eadem die.

Yo, Bertholomeu Cerbera, maestro de maçoneria, bezino de la ciudat de Caragoca, attendient e considerant la singular devocion que yo he en la capiella de senyora Santa Maria de Piedat del monesterio de senyor Sant Agostin de la dita ciudat, por tanto, de mi cierta sciencia, et cetera, prometo e me obligo [entre líneas: a vos, don fray Johan Gallego, don fray Domingo Baquero, diputados por los frailes del dito monasterio] de fazer en la dita capiella dos ymages enbotidas clamadas la Salutación, es a saber, la ymagen de la Virgen Maria e la ymagen del angel Sant Gabriel, con la ¿figura? de una chara o ¿tenuça? en medio. Con las condiciones siguientes: que

vos, ditos don fray Johan Gallego e don fray Domingo Baquero siades tovidos de dar e dedes toda la mano obra pora obrar las ditas ymagines, encara que siades tovidos de dar a comer e beuer a mi e adaque-llas personas que con mi obraran las ditas ymagines durant la dita obra. Et con aquesto prometo e me obligo de fazer la dita obra bien e lealment por mi parte. Et a todo aquesto tener e cumplir obligo todos mis bienes, et cetera. Et nos, ditos fray Johan Gallego e fray Domingo Baquero, asi como personas diputadas a lo sobredito, prometemos e nos obligamos de tener e conplir todo lo sobre dito, et cetera.

Presentes testimonios fueron adaquesto Johan de Cervera, mestro de casas, e Miguel Baquero, laurador, vezinos de la dita ciudat.

2

1450, abril, 21

Zaragoza

*Fray Johan Gallego y fray Domingo Baquero, diputados del monasterio de San Agustín de Za-*

*ragoza, reconocen que Bertholomeu Cerbera, maestro de mazonería, vecino de Zaragoza, ha efectuado todos los trabajos a los que estaba obligado con dicho monasterio a excepción de una Salutación de la Virgen para la capilla de Nuestra Señora de la Piedad del mismo, a la que se refiere el anterior documento.*

A.H.P.Z., Domingo Salabert, protocolo de 1450, ff. 190-190 v.

[Anotado al margen derecho: Dificacion].

Eadem die.

Nos [tachado: Johan e Bar] fray Johan Gallego, presentado en Santa Theologia, e fray Domingo Baquero, frayres de dito monasterio, asi como a personas diputadas por venerables prior e frayres del dito monasterio, et cetera, en los ditos nombres a torgamos e en verdat reconocemos a vos Bertholomeu de Cervera, maestro de maçoneria, bezino de la ciudat de Zaragoza, que auedes feyto e obrado toda e qualquiere obra que nos fuesedes tenido ni obligado fazer en el dito monasterio [tachado: e].

