

Al-Qannīs

CAJER DE ARQUEOLOGIA DE ALCANIZ

القانيش

3-4

1995



EL CASTILLO DE
ALCAÑIZ

José Antonio Benavente Serrano
coordinador

ÍNDICE

Introducción	7
ARQUEOLOGÍA	
José Antonio BENAVENTE SERRANO, <i>Memoria de las excavaciones arqueológicas del ala oeste del castillo de Alcañiz. Campaña de 1986</i>	13
M ^a Ángeles de la TORRE RUIZ, Luis SERRANO ENDOLZ y Arturo MORALES MUÑIZ, <i>La fauna de mamíferos recuperados en el yacimiento del castillo de los calatravos, Alcañiz (Teruel)</i>	65
María Isabel ÁLVARO ZAMORA, <i>La cerámica decorada del castillo de Alcañiz</i>	91
María Esperanza ORTIZ PALOMAR y Juan Ángel PAZ PERALTA, <i>La cerámica gris del castillo de los calatravos (Alcañiz, Teruel)</i>	153
José Antonio BENAVENTE SERRANO, Esther ARCHE, Fco. Javier NAVARRO y José SERRATE, <i>La cerámica común del castillo de Alcañiz</i>	169
Miguel Ángel ZAPATER BASELGA, <i>Pequeños objetos de piedra, hueso y vidrio del castillo de Alcañiz</i>	217
Gonzalo M. BORRÁS, <i>Restos arquitectónicos del castillo de Alcañiz</i>	221
Luis SORANDO MUZAS, <i>Fragmentos metálicos de un morrión de fusilero del Rgto. de Milicias Provinciales de Burgos n.º 4 (1828-1841)</i>	225
HISTORIA	
José Antonio BENAVENTE SERRANO y Carmelo LASA GRACIA, <i>Alcañiz en época islámica</i>	231
Carlos LALIENA CORBERA, <i>El castillo de Alcañiz en la Edad Media</i>	269
Eliseo SERRANO MARTÍN, <i>Notas sobre las reparaciones del castillo de Alcañiz durante la Edad Moderna</i>	283
Luis SORANDO MUZAS, <i>El castillo de Alcañiz durante la guerra de Independencia (1808-1814)</i>	293
ARQUITECTURA	
Miguel A. LAGUÉNS GONZÁLEZ, <i>Evolución urbana en Alcañiz</i>	301
Francisco Javier JIMÉNEZ ZORZO, Ignacio MARTÍNEZ BUENAGA, José Antonio MARTÍNEZ PRADES y Jesús Miguel RUBIO SAMPER, <i>El castillo medieval de Alcañiz: Arquitectura y Glyptografía</i>	347
ARTE	
Jordi ROVIRA i PORT y Angels CASANOVAS i ROMEU, <i>El complejo pictórico del castillo de Alcañiz</i>	369
Rosalía CALVO ESTEBAN, Ángel HERNANSANZ MERLO, M ^a Luisa MIÑANA RODRIGO, Fernando SARRIÁ ABADÍA y Raquel SERRANO GRACIA, <i>El sepulcro de Juan de Lanuza, virrey de Aragón en la iglesia del castillo de Alcañiz</i>	427

ARTE

El sepulcro de Juan de Lanuza, virrey de Aragón, en la iglesia del castillo de Alcañiz*

Rosalía Calvo Esteban
Ángel Hernansanz Merlo
M.^a Luisa Miñana Rodrigo
Fernando Sarriá Abadía
Raquel Serrano Gracia

INTRODUCCIÓN

En este apartado daremos unas notas sobre lo que son los restos del único sepulcro adosado bajo arcosolio, plenamente renacentista, conservado en Aragón, de los varios que se construyeron en la primera mitad del siglo XVI, así como de su autor, el escultor Damián Forment¹.

Este sepulcro ha sido estudiado, entre otros, por Cid Priego, Salas, etcétera, que tomaron como base el contrato de la obra que había publicado Manuel Abizanda². Desafortunadamente, Abizanda dejó sin publicar partes sustanciales del mismo que hoy nos permiten entender mejor la obra.

CONTRATO DEL SEPULCRO

Por este documento notarial³ conocemos que el 1 de febrero de 1537, casi cuatro años después de la muerte de Juan de Lanuza, el comendador Fray García Conchillos y el prior del castillo, Fray Hernando de Segovia “[...] como disponedores [...] de la anima y conciencia del dicho difunto [...]” encargaron un sepulcro al imaginero de acuerdo a una “traca y muestra” que el escultor había dibujado. Este dibujo, firmado al dorso por los encargantes, será, una vez concluido el sepulcro, la guía con la que “[...] dos maestros puestos cada uno por cada parte [...]” periten si lo hecho por el escultor se corresponde con lo encargado y éste pueda cobrar la última paga.

El hecho de los cuatro años transcurridos desde el fallecimiento de D. Juan y la frase “como disponedores que son de la anima y conciencia” parecen sugerir que fueron los frailes los que escogieron el escultor que había de hacer la sepultura⁴. Nada sabemos de Fray Hernando, pero

* Este artículo fue redactado a finales de 1987 y publicado en *Seminario de Arte Aragonés*, XLIV, 1991, pp. 297-321.

1. Por tanto éste no es un sepulcro traído de Italia como creyeron en el siglo pasado Nicolás SANCHO (*Descripción Histórica Artística detallada y circunstanciada de la ciudad de Alcañiz y sus afueras*, Alcañiz, Imprenta Ulpiano Huerta, 1860, p. 37) y Jesús TABOADA (*Mesa revuelta. Apuntes de Alcañiz*, Zaragoza, 1898, p. 145).

2. Manuel ABIZANDA, *Documentos para la Historia Artística y Literaria de Aragón*, tomo II, Zaragoza, 1917, pp. 230-232.

3. AHPZ, notario Pedro López, 1 de febrero de 1537, fols. 57 y 58.

4. Lo anterior no excluye que fuese el finado el que dejase mandado quién había de hacer su sepultura. Puede que Juan de Lanuza (embajador del consejo del reino, comendador de Piedra Buena, Calanda, etcétera) entrase en contacto con

de Fray García Conchillos de Embun⁵ sabemos que fue caballero de Alcántara, comendador por la Orden de Calatrava de Castell de Castells y Bexix y camarero de Fernando de Aragón cuando era Duque de Calabria. Actuó, que tengamos noticias documentales, en cuatro obras escultóricas, dos encargos de Damián Forment y dos de Juan de Moreto⁶.

Los hermanos Conchillos⁷, y muy especialmente entre ellos, el obispo de Lérida D. Jaime⁸, fueron los mayores encargantes individuales de escultura en esta época, y Damián Forment fue el escultor que recibió los encargos principales, sin duda porque era el escultor mejor considerado en aquellos años. Como además tenía experiencia en hacer este tipo de sepulcros, parece lógico que se recurriese a él para este encargo.

En el contrato se le pide al imaginero un sepulcro de 28,5 por 18 palmos (5,5 m de alto por 3,47 m de ancho)⁹, que cumplió cabalmente pues se pueden medir 3,46 m de ancho y estimar una altura de 5,7 m, no siendo cierta la afirmación recogida por Cid Priego y por Salas¹⁰ de que el artista falló al hacer un sepulcro de las medidas adecuadas y por ello se vio obligado a reformar la capilla. Las únicas obras a las que estaba sujeto según el contrato, y que posiblemente realizó, fue la de asentar la sepultura con las mínimas obras posibles.

la obra de Forment a través de su "mayordombre", llamado asimismo Juan de Lanuza, quizá el mismo mercader Juan de Lanuza que junto a García Conchillos entendieron en el peritaje del retablo y sepulcro de Pérez de Almazán hecho por Forment (AHPZ, not. Luis Sora, 15 de junio de 1518, fol. 262 y el mismo notario 19 de junio de 1518, fol. 264, respectivamente).

5. A. y A. GARCÍA CARRAFA, *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispano Americana*, tomo 25, Madrid, 1927, p. 126 y ss. JOSÉ M.^a SANZ y JOSÉ HERNÁNDEZ, *Datos para la Historia de Tarazona*. AHPZ, not. Miguel de Uncastillo, 1540, fol. 129: Fray García hace comendador para cobrar 1.270 ducados de oro que le habían consignado en las Cortes de Monzón de 1537, firmándolo el rey.

6. La primera en 1518 en compañía del canónigo del Pilar Joan Calvo, en que actúa en la tasación del retablo que para la capilla de Miguel Pérez de Almazán (protector y amigo de la familia Conchillos) había hecho Damián Forment en la iglesia del Pilar (Manuel ABIZANDA, *op. cit.*, tomo II, p. 179). La segunda el 23 de agosto de 1535, es el encargo que junto al infanzón García de Olaviano, ejecutor testamentario de Elvira de Castejón, viuda del hermano de Fray García, Gonzalo Conchillos Dembun, hacen al imaginero florentino Juan de Moreto de un retablo para la ermita de la Virgen del Moncayo, contratado en 1536 -F. ABBAD RÍOS, «Estudios del Renacimiento Aragonés», *AEA*, 72, 1945, p. 329- y finalizado en 1537, ya que el 30 de enero recibe el último cobro del retablo (AHPZ, not. Pedro Bernuz, fol. 21v), que actualmente se encuentra en Corella (Navarra) en la Colección Arrese. En los dos siguientes, actúa como albacea del virrey Juan de Lanuza, así el 30 de enero de 1537 contrata con Fray Hernando de Segovia el hasta el momento inédito retablo mayor de Sallent. La parte de talla con Juan de Moreto (AHPZ, not. Pedro Bernuz, fols. 18v-19) y la pintura con Antón de Plasencia y Martín García (el mismo notario y archivo, fols. 20v-21). El retablo se peritó en presencia de García Conchillos, Fray Hernando de Segovia y el mercader Gregorio La Cabra el 5 de octubre de 1537 (AHPZ, not. Miguel de Uncastillo, fols. 157-160). Finalmente, la cuarta, es este sepulcro de Alcañiz.

7. La familia Conchillos, originaria probablemente del pueblo del mismo nombre, cerca de Tarazona, fue ejemplo de la ascensión de la pequeña nobleza rural en los años postreros del siglo XV y comienzos del XVI, asociándose en una rama a la burguesía mercantil y dedicada a las leyes (Santángel y Español) y en otra a la nobleza. De esta última destacan los hermanos Conchillos Dembun (que García Carrafa dice Conchillos Quintana pero que en muchos documentos son citados como Conchillos Dembun, así: Gonzalo Conchillos Dembun, obispo de Lérida -AHPZ, not. Miguel de Uncastillo, fol. 33-; Fray García Conchillos Dembun -AHPZ, not. Miguel de Uncastillo, fol. 157-), que con los descendientes de otro hermano, Lope, llegaron a ser condes de Villaumbrosa, emparentando con los condes de Fuensalida y Olivares en Castilla.

8. Jaime Conchillos Dembun, obispo de Lérida, construyó en 1530 para su enterramiento en el claustro del Pilar una capilla funeraria, para la que contrató con Damián Forment por 23.000 sueldos dineros jaqueses un retablo el 5 de diciembre de 1527 y un sepulcro por 2.420 sueldos dineros jaqueses (4 de diciembre de 1529), Manuel ABIZANDA, *op. cit.* D. Jaime debió contribuir económicamente en la construcción del retablo mayor de la iglesia de la Magdalena de Zaragoza, ya que en el encargo (31 de diciembre de 1524) se le pide a Damián Forment que ponga en las polseras las armas del obispo. También a Forment le encargó D. Jaime el 22 de marzo de 1529 un retablo para la capilla funeraria de su hermano Pedro Conchillos en la iglesia de la Magdalena de Tarazona. Para la capilla funeraria de la familia en la catedral de Tarazona, encargó D. Jaime a Juan de Moreto el 15 de febrero de 1535 el retablo de la Concepción y el Crucifijo, que fue dorado y pintado por Antón de Plasencia y Prudencio de la Puente (por un costo total de 13.200 sueldos dineros jaqueses).

9. Tomando el palmo de Zaragoza a 0,193 m, según A. ROMERO ALMIENARA, *Tablas de reducción de pesos y medidas*, Zaragoza, 1892.

10. Xavier de SALAS, «Escultores renacentes en el Levante Español», *Anal. y Bol. de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. I, n.º 1, 1939, p. 89. C. CID PRIEGO, «El sepulcro de D. Juan de Lanuza», *SAA*, VII-IX, 1957, pp. 96-97.

Asimismo, se detallan en el documento todas las representaciones que incluyen las siete Virtudes, la Virgen con el Niño, San Juan y el cordero, la Verónica, los escudos del encargante y la orden y los niños (10 más numerosas cabezas) que llenan todos los espacios, así como los elementos arquitectónicos que se insiste se labren "al romano", esto es, según la corriente renaciente.

Para pagar los 20.000 sueldos jaqueses que costó la obra, se acuerda el modo tradicional de hacerlo, en tres tandas iguales. Con la primera el artista acopiaba materiales y comenzaba la obra, la segunda la recibía mediada la obra y la última una vez asentada y "visada" conforme a lo acordado. De acuerdo a esto, una vez firmado el contrato, se entrega a Forment el primer tercio (6.666 sueldos y 8 dineros). Conocemos el pago del segundo recibo el 16 de junio de ese año¹¹, siendo lo acordado acabarlo antes de febrero de 1538.

Como garantía de que los encargantes pagarán, ponen ante el notario los bienes testamentarios y un garante (el mercader Gregorio de la Cabra) y como aval de que el escultor no cobrará los primeros pagos sin entregar nada, pone su persona y todos sus bienes, dando como fiador a otro mercader (Bartolomé García), todo ello de acuerdo a la costumbre de la época.

ESTADO ACTUAL DE CONSERVACIÓN

Esta obra, única en Aragón, está actualmente muy deteriorada. Según Xavier de Salas y Vicente Bardavíu¹² el deterioro actual comenzó con la guerra de la Independencia, a raíz de la llamada batalla de Alcañiz, deterioro que se agudizó con las guerras carlistas al ser la iglesia del castillo almacén, cuadra y cuartel. Al comenzar el presente siglo, a juzgar por el dibujo y descripción de Taboada en 1898, la fotografía y comentarios de Manuel Abizanda y lo que Vicente Bardavíu comentó a Salas, aún se conservaba completa la corona de cabezas de angelotes, un ángel de los que están sentados encima del arquitrabe, restos del yacente, la urna, un león, un grifo, parte del ángel que sostenía la Verónica (o quizá el escudo del encargante), la inscripción y varias virtudes sin cabeza en los intercolumnios y otras por el suelo. Los ángeles de las enjutas estaban en buen estado.

Durante la última guerra civil y en los años siguientes prosiguieron los destrozos, al decir de Cid Priego, en búsqueda de supuestos tesoros y por la desidia que llevó a los niños del lugar a usar las figuras como blanco de sus piedras. En la figura 1 hemos representado el estado actual del sepulcro. A fin de hacer más fácil la comprensión de lo que luego se dice, hemos representado en la figura 2 una reconstrucción ideal de como debió ser el sepulcro cuando fue acabado, basándonos, principalmente, en el contrato y en los dibujos, fotografías y descripciones dadas por Nicolás Sancho (1860), Jesús Taboada (1898), Manuel Abizanda (1917), Xavier de Salas (1939) y Cid Priego (1957)¹³.

11. Manuel ABIZANDA, *op.cit.*, tomo II, p. 232.

12. Xavier de SALAS, *op. cit.*, pp. 87-88.

13. Pese a todo, nos hemos visto obligados a tomarnos algunas licencias. Así, el tema de la Virgen con el Niño, San Juanito y el Cordero, que no aparece en ninguna representación conocida, lo hemos dibujado semejante a un tondo de Giovanni F. Rustici, uno de los innumerables seguidores de Rafael repitiendo sus modelos de Madonnas con o sin San Juan (Madonnas de la Sedia, Alba, Cordellino, della Tonda, La Belle Jardiniere, Virgen del Prado, etcétera). De las figuras conservadas actualmente en el Ayuntamiento de Alcañiz, se ha representado a la izquierda la Prudencia (añadiéndole el espejo en la mano derecha y la serpiente en la izquierda) y a la derecha la Fortaleza. La Justicia se ha representado en la clave con la espada y la balanza, como dice el contrato. En los intercolumnios superiores, la Fe, a la izquierda con la cruz y el cáliz, y la Esperanza a la derecha, que de las varias iconografías usuales en la época se ha tomado la de doncella con las manos unidas. En los intercolumnios inferiores la Templanza se representa mezclando el vino con el agua y la Caridad con dos de los tres niños habituales. Hemos supuesto que el trozo de ángel conservado es parte de la representación de la Verónica, que se ha ejecutado como era tradicional en los modelos centroeuropeos de donde pudo tomar la estampa. Los niños con las antorchas son semejantes a los del sepulcro de Pedro Enríquez en Sevilla de Antonio di Aprile. En cuanto a la inscripción, no sabíamos cuál escoger entre Sancho, Taboada, Abizanda y Cid, así que nos decidimos por este último, sustituyendo la palabra para él dudosa "Alto" por la versión de Abizanda "Ilustre" abreviado.

EL ARTISTA: DAMIÁN FORMENT (1480?-1540)

Damián Forment es bien conocido en Aragón, por la calidad de su obra y por la abundancia de bibliografía referida a este maestro¹⁴. Procedente de Valencia, en 1509 ya se encuentra en Zaragoza y aquí permanecerá hasta su muerte, aunque ésta tuvo lugar cuando trabajaba en 1540 en Santo Domingo de la Calzada.

La presente obra, contratada 3 años antes de su muerte, está realizada en su época de madurez y plenitud y ello se refleja en las figuras y estructura de la obra.

La formación del escultor, estilísticamente, se adscribe al taller familiar, en la ciudad de Valencia, punto neurálgico por donde entran desde la segunda mitad del siglo XV las nuevas formas renovadoras procedentes de Italia.

La larga nómina de obras contratadas nos hace señalar a este escultor como uno de los artistas más prestigiosos de Aragón y de España en estas fechas de la primera mitad del siglo XVI y, sin lugar a dudas, uno de los más conocidos, teniendo de forma estable uno de los más numerosos e importantes talleres de la península.

Este último aspecto se verifica si tenemos en cuenta varias cuestiones. En primer lugar, Damián Forment suscribe una gran cantidad de contratos de aprendizaje¹⁵ y alguno de estos aprendices permanecieron ligados al taller del maestro, como oficiales o imagineros a sueldo, durante varias décadas¹⁶. En segundo lugar, sus realizaciones se corresponden con las obras de más entidad del momento artístico en el que vive. Así podemos citar, como ejemplos máximos, los retablos mayores de la basílica del Pilar de Zaragoza y de la catedral de Huesca, obras de grandes proporciones, que ocuparon al taller de Damián Forment en su ejecución durante más de veinte años.

Además, hay que tener en cuenta otros aspectos que confirman lo ya señalado con anterioridad, así, respecto al capítulo de colaboraciones con otros talleres o escultores, hecho habitual en la época, apenas se constata en la documentación de obras de Forment esta característica, ya que Forment mantiene la independencia con respecto a los otros talleres zaragozanos del momento (Juan de Moreto, Gabriel Joly, Gil de Morlanes, Esteban de Obray, etcétera). Por el contrario, efectúa subcontratos de obra parcial, bien con imagineros o mazoneros, cosa que no le supone la pérdida de dirección de las obras¹⁷. Este último aspecto es debido al gran número de encargos que tenía al mismo tiempo.

Por otro lado, y volviendo al tema del aprendizaje, el taller de Damián Forment fue un centro de formación de escultores, tanto de Aragón como del resto de la península. De este modo, podemos constatar la importancia de este escultor si tenemos en cuenta que en 1532¹⁸ Felipe de Bigarny, famoso escultor castellano de origen francés, autor de excelentes obras, envió a su hijo Gregorio, de 19 años, desde Burgos a Zaragoza a aprender durante dos años el oficio de imaginero con el valenciano, volviendo después a Castilla donde trabajó en Burgos y Toledo.

Asimismo, podemos citar también los ejemplos de Lucas Giraldo, que llegará a Zaragoza procedente de Burgos en 1512, para más tarde trasladarse a contratar obras en el obispado de

14. Únicamente señalaremos los trabajos más conocidos: Manuel ABIZANDA, *Damián Forment, el escultor de la Corona de Aragón*, Barcelona, 1942; G. LLADRES, *Documentos sobre Forment*, Huesca, 1914; Xabier de SALAS, *op. cit.*; y A. SOUTO, *El retablo de San Miguel de los Navarros*, Zaragoza, 1983.

15. Ver F. SARRIÁ; R. SERRANO; R. CALVO; A. HERNANDEZ MERLO y L. MIÑANA, «Contratos de aprendizaje en la escultura aragonesa de la primera mitad del s. XVI», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, 1989, pp. 91-92.

16. Entre otros se puede citar a Miguel de Peñaranda, Juan de Salas, Juan de Liceyre, Nicolás de Urtiens, etcétera.

17. Por ejemplo Miguel D'Arabe, Guillemin Lebeque, etcétera.

18. AHPZ, not. Juan Navarro, 5 de noviembre de 1532.

Ávila. También el caso de Hernando de Arce, que pasaría a ejercer su profesión en Navarra, o el del escultor Juan de Salas¹⁹ quien, posteriormente, se trasladará a Palma de Mallorca.

Además, y en este mismo sentido, hay que tener en cuenta que el taller de Damián Forment, tal vez debido a su propia fama en la época, efectuó diversas contrataciones fuera de Aragón. Así, ejecutó el retablo mayor del monasterio de Poblet, el mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada y, en 1539, nombró procurador para capitular un retablo en la ciudad de Perpiñán²⁰.

Al estudiar la obra de este artista encontramos una larga nómina de contratos, unos 30, de los cuales 3 ó 4 encargos no debieron llegar a realizarse (retablo del monasterio de Predicadores²¹, retablo de los Santos Justo y Pastor en Barcelona²², San Juan de Vallupí en Calatayud y el retablo mayor de Híjar²³).

Gran parte de su creación está dedicada a los retablos (24, de los que debieron terminarse únicamente 20) y, dentro de éstos, los retablos mayores absorbieron la mayoría de su tiempo (12 al menos). También sabemos que realizó, como mínimo, 4 sepulcros en capillas, cuyos propietarios eran personas de gran renombre en Aragón (Pérez de Almazán, Cocci, Conchillos, Lanuza). Por último, esculpió igualmente bustos-relicario (3 que conocemos) e imágenes para la grandiosa custodia de La Seo, colaborando con el platero Lamaison.

Lamentablemente, de toda su vasta producción únicamente se conserva una tercera parte, y no completa, ya que de algunas obras sólo quedan fragmentos, como por ejemplo del retablo de Velilla de Ebro y el sepulcro objeto de estudio. Del resto de los enterramientos que contrató no se ha salvado ninguno, lo que dificulta el análisis comparativo y la evolución del escultor a través de este tipo de obras.

A lo largo de la producción de Forment, se observan diferencias estilísticas fundamentales.

En la escultura, estas diferencias son menores que en las estructuras de retablos y sepulcros y que en las decoraciones, y casi siempre debidas a que han sido realizadas por su taller y no por su mano (como por ejemplo el retablo de San Pablo y el de San Miguel). Igualmente, el tipo de encargo y el tema que se le pide representar condicionan la aparición de estas diferencias. La iconografía de los retablos mayores se repite incansablemente (ciclos de la Vida de la Virgen y de la Pasión de Cristo, principalmente), hecho que condiciona la libertad del artista a la hora de componer; no obstante, las figuras de Forment tienen, desde sus primeras obras, un claro acento del renacimiento italiano.

Las mazonerías de los retablos contratados por el maestro Damián no son lo más destacado de su obra, coincidimos con Checa²⁴ que las denomina como "paradigma de las ambigüedades y contradicciones aparecidas en el renacimiento español". Hay retablos con pervivencias góticas como los mayores del Pilar y la catedral de Huesca, ya mencionados anteriormente, y el de San Pablo, en el convento del Carmen, y el mayor de Binéfar, pero en todos estos casos este aspecto viene determinado por el hecho de que van a ocupar el lugar preferente de la iglesia, como retablos mayores, y por las preferencias de los contratantes, la curia eclesiástica, todavía reacios a cambios y a nuevos presupuestos estilísticos. Esto no quiere decir que en otros retablos mayores, como los de San Miguel de los Navarros, monasterio de Poblet, Velilla de Ebro y Santo Domingo de la Calzada, no ensayara diversas tipologías renacentistas, pero todas ellas adolecen de una

19. Ver R. SERRANO; R. CALVO; A. HEINANSANZ; L. MIÑANA y F. SARRIÁ, «Nuevas aportaciones documentales a la obra del retablo mayor del Pilar y al taller de Damián Forment, 1509-1518», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, 1989, pp. 161-181.

20. Para realizar un retablo dedicado a San Juan. El procurador es Juan de Landemain -AHPZ, not. Miguel de Uncastillo, 3 de junio de 1539-.

21. J. CRIADO MAINAR, «La dotación de la capilla mayor del convento de Santo Domingo de Zaragoza (1497-1589). Reflejo de las mutaciones en las artes plásticas del Renacimiento aragonés», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, 1989, pp. 309-350.

22. J.M. MADURELL y MARIMÓN, «Escultores renacentistas en Cataluña», *An. y Bol. del Museo de Arte de Barcelona*, p. 269.

23. R. CALVO, *El retablo mayor de la iglesia de San Juan de Vallupí (Calatayud)*, Tesis de Licenciatura, 1985, inédita.

24. F. CHECA, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, 1983, p. 141.

verdadera concepción tectónica y de proporciones. Sin embargo, advertimos que en un grupo de retablos, todos ellos desaparecidos y de los que nos queda constancia a través de sus contratos notariales y de testimonios escritos –retablos de Pérez de Almazán (El Pilar), de Jorge Cocci (Santa Engracia), Jaime Conchillos (El Pilar), Domingo Español (El Portillo), otro de Jaime Conchillos (en la iglesia de La Magdalena de Tarazona) y de Jaime de Luna (Caspé)–, sus estructuras correspondían a una tipología más acorde con la concepción arquitectónica renacentista, según se desprende de la descripción indicada en dichos contratos y de la distribución de la iconografía que está representada, preferentemente, por figuras individualizadas.

Junto con este grupo de retablos para capillas particulares para los que, a su vez, los titulares de las mismas encargaron también a Forment la construcción de enterramientos familiares, podemos encuadrar el sepulcro de Juan de Lanuza en la villa de Alcañiz.

De dichos enterramientos, únicamente el de la capilla de Pérez Almazán en El Pilar es descrito en la capitulación notarial, mientras que de los de Jaime Conchillos, Jorge Cocci y también el de Jaime de Luna, no queda constancia de su descripción. Aun así, podemos pensar sin temor a equivocarnos que no desentonarían en cuanto a estilo con los retablos que se habían erigido en las capillas, todos ellos “al romano”.

Volviendo a la descripción del sepulcro de Pérez Almazán, advertimos que Forment en 1516 ya debió hacer un sepulcro de arcosolio, lo más seguro “al romano”²⁵, y que quizá fuera el primer antecedente en Zaragoza del que, 21 años más tarde, realizaría en el castillo de Alcañiz.

Es indudable que Forment se acomodaba a las exigencias del contratante y que su estilo se encontraba más mediatizado en el grupo de retablos mayores que en el de obras de particulares, que quizá fuesen contratadas con mayor libertad por parte del escultor y donde éste expresaba su arte con mayor independencia. Este aspecto puede apreciarse en las figuras de las virtudes que, como ya se ha indicado, son un claro ejemplo de purismo italiano, y también en la estructura y proporción de la traza que tiene un sentido constructivo desarrollado con clara concepción tectónica y de proporciones, frente al retablo mayor del monasterio de Poblet realizado diez años antes.

EL SEPULCRO: ELEMENTOS FORMALES

El sepulcro deriva directamente de un modelo italiano de mediados del siglo XV que siguió utilizándose a comienzos del siglo XVI. Se estructura en forma de sepulcro adosado bajo arcosolio, concebido a la manera de un arco de triunfo: sobre unas gradas, un arco central de medio punto cobija el lecho sepulcral, que queda flanqueado por sendos paramentos divididos en dos pisos sobre un alto basamento. Cada piso se estructura en torno a un espacio cerrado en arco de medio punto con hornacina avenerada, flanqueado de medias columnas adosadas de fuste retallado. Un entablamento corrido cierra el conjunto, coronado por un frontón triangular en cuyo tímpano quedaría albergado el tondo con la imagen de la Virgen y el Niño.

Como podemos apreciar en la reconstrucción ideal de la figura 2, esta sepultura de Alcañiz repite con ligeras variantes el modelo italiano, así en su estructura como en los motivos decorativos de la misma, que responden a típicos modelos de ascendencia lombarda.

La estructura de arcosolio conecta con una amplia tradición europea en monumentos funerarios, y en su forma renaciente encontramos abundantes ejemplos florentinos²⁶, pero fue en el

25. Manuel ABIZANDA, *op. cit.*, p. 181. En la capitulación se le encarga la hechura de 6 imágenes, una sepultura y un arco de alabastro sobre ella. El retablo, que hizo también Damián Forment en esta capilla, era de madera y alabastro, con figuras individualizadas en casas. La portada se contrató el 28 de abril de 1516 con Audalla Gali, totalmente “al romano”.

26. Por su influencia posterior citaremos solamente los sepulcros del cardenal Jacques de Portugal (1461-1466) de A. Rossellino; el de Leonardo Bruini de B. Rossellino (1444) y el de Carlo Marsuppini de D. de Settignano, todos ellos en Florencia.

norte de Italia donde más fue aceptada la fórmula del arco triunfal, destacando los sepulcros de los hermanos Lombardi, de los cuales encontramos buena muestra en la ciudad de Venecia. Uno de éstos, el monumento funerario de Nicolás Marcello, realizado en 1474 por Pietro Lombardo en la iglesia de San Juan y San Pablo de Venecia, puede ponerse en directa comparación con el de Alcañiz, con el que coincide el diseño general, las figuras en pie de las Virtudes de los intercolumnios, los leones que soportan la urna, etcétera.

En España, se encuentran varios sepulcros de estructura semejante en Sevilla, Toledo, Santiago de Compostela, Bellpuig, etcétera, realizados principalmente por artistas italianos, o españoles formados en Italia²⁷. En Aragón, creemos que anteriores a éste de Alcañiz pudieron construirse varios sepulcros de este mismo modelo que, lamentablemente, han desaparecido, pero de los que conservamos descripciones parciales que así nos lo hacen creer. Nos estamos refiriendo a dos sepulcros del monasterio de Santa Engracia en Zaragoza. El primero, del canciller Selvagio, fue encargado a Alonso de Berrugete (probablemente el 20 de diciembre de 1518) para la capilla de San Juan Bautista²⁸, y el segundo, del matrimonio del vicecanciller Antonio Agustín y Aldonza Albanel²⁹, fue encargado a Gil Morlanes hijo (hacia finales del año 1526)³⁰. De la lectura de la descripción que en 1737 hizo Fr. L.B. Martón parece deducirse que ambos son del tipo tratado, aunque desgraciadamente no se conozcan con detalle los contratos, o recibos, lo bastante explícitos como para que por su costo nos hablaran de su tamaño o esplendor³¹. Por otra parte, también en Aragón, encontramos otras obras que claramente son antecedentes de esta sepultura de Alcañiz, nos estamos refiriendo a la portada de Juan de La Sala en la catedral de Jaca, con su estructura de arco de triunfo, dos pisos laterales separados por fuertes entablamentos con figuras entre columnas adosadas³², etcétera; obra de un artista florentino, Juan de Moreto, que introdujo en ella una interpretación de acento toscano con un sentido constructivo claro, característica ausente en la mayoría de las arquitecturas de Forment. Aunque ésta de Alcañiz sea de las más clásicas que se conservan de él, introdujo detalles de gusto manierista como colocar la figura de la Justicia en la clave del arco, lo que rompió el entablamento corrido debiendo dejar la figura volada.

27. Sobre los sepulcros de los Aprile, Pace Gazinni y Giovanni de Nola, ver J. CONTRERAS, *Escultura de Carrara en España*, Madrid, 1957. Son de destacar los sepulcros del cardenal Hurtado de Mendoza en Sevilla, obra de Fancelli (1509); Pedro Enriquez, de Antonio di Aprile; Catalina de Ribera, de Pace Gazinni; los Marqueses de Ayamonte, de los Aprile y Pier A. della Scala; Ramón Folch, de Giovanni de Nola; y Alonso Carrillo, de Vasco de la Zarza; entre otros.

28. El contrato fue publicado por Manuel ABIZANDA, *op. cit.*, tomo II, pp. 253-254. En *Origen y antigüedades de el subterráneo y celeberrimo Santuario de Santa Maria de las Santas Masas, oy Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza, de la Orden de Nuestro Padre San Geronimo*, Zaragoza, 1737, de Fray León Benito MARTON, podemos leer en la página 710: "[...] la capilla tercera de S. Juan Bautista tiene a la derecha el sepulcro sumptuoso de su flamenco fundador D. Juan Selvagio, Gran canciller de Aragon, de alabastro con cuatro columnas de orden jonico, sus pedestales y cornisas correspondientes, en medio la urna y de medio relieve su efigie, adornando los remates dos escudos de armas reales y la resurrección de Cristo todo de ingeniosas tallas. A los extremos de la urna sobresalen mucho dos celeberrimas estatuas de las Virtudes cuerpos enteros que admiran cuantos lo entienden [...]".

29. Fr. L.B. MARTON, *op. cit.*, en la página 709, leemos: "[...] La primera capilla por la izquierda del retablo mayor es la de S. Geronimo que edifico D. Antonio Agustín, vicecanciller de Aragon. Sepulcro de alabastro con dos columnas de orden corintio adornado de varias efigies de las Virtudes y debajo la urna en la que yace sepultado con su efigie encima de medio relieve y que la sostienen carteloncillos agradables por la variedad de sus entallados y molduras. Frontero gravado su epitafio se registra en 12 líneas latinas [...]".

30. Hemos encontrado dos albaranes de pago, uno del 27 de mayo y otro del 11 de junio, donde se declara que ya estaba hecho (AHPZ, not. Ximeno Gil, 27 de mayo de 1527, fol. 125; y del mismo notario, 11 de junio de 1527, fol. 140).

31. Tampoco los datos conocidos de los sepulcros de Jorge Cocci en Santa Engracia y Pérez Almazán en El Pilar, construidos por Forment, nos aclaran nada. La del obispo Jaime Conchillos creemos que por el precio (2.420 ss.) no debió ser de este tipo.

32. R. CALVO; A. HERNANDEZ; L. MIÑANA; F. SARRIÁ y R. SERRANO, 'Juan de Moreto "florentín", un artista italiano en el siglo XVI aragonés', *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés*, 1986, pp. 391-411.

Por supuesto, además de modelos contruidos, habría modelos impresos, de los que Forment tenía una buena colección³³.

Tomando otro aspecto, el de la decoración conservada, podemos observar que hay unos pocos motivos que se reparten por la arquitectura: máscaras, dragones, cuernos de la abundancia, cabezas de caballo, figuras antropomorfas, etcétera. Son elementos de raíz lombarda comunes a todos los monumentos funerarios aragoneses de la primera mitad del siglo XVI³⁴, pero que Forment los trabaja, en ésta como en otras obras, de un modo característico, interpretando las colecciones de muestras disponibles, difundidas por la gran pujanza de las prensas zaragozanas³⁵.

En cuanto a las figuras, de las que únicamente se conservan dos en buen estado, nos hablan de la gran belleza que tendría el conjunto. No hay que olvidar que éstas iban colocadas en lo más alto del sepulcro y por tanto alejadas del espectador, también hay que indicar que habitualmente estas figuras no eran las que se ejecutaban con mayor esmero.

Desde sus primeras obras, Forment utiliza un acentuado tono quattrocentista en sus figuras, en las cuales hay diferencias de tratamiento entre las femeninas y las masculinas, ya que mientras a las primeras les da un modelado delicado de suave belleza e idealismo, a las segundas les impone unos rasgos más acentuados con tonos realistas y populares. Los amplios volúmenes de sus personajes, unido al canon corto que utiliza, les resta elegancia y ligereza, aunque no por ello pierden majestuosidad, acentuada ésta por el tratamiento de los paños y plegados. Las composiciones son equilibradas, con estructuración de planos de carácter casi pictórico, ayudándose de un detallismo arquitectónico o anecdótico según sea la historia representada exterior o interior; este detallismo también se observa en los vestidos y quizá sea el rasgo de Forment más nórdico.

En el caso que nos ocupa, en las dos esculturas depositadas en el Ayuntamiento de la villa de Alcañiz, no hay duda de que el escultor se valió de modelos italianos, pues las Virtudes conservadas recuerdan fuertemente los modelos de Marco Antonio Raimondi. En estas figuras, Forment alcanza un purismo italiano de aguda influencia rafaelesca; a la belleza ideal se suman el virtuosismo del acabado y una severa contención expresiva que se traduce en elegancia y serenidad clásica; así como unos volúmenes equilibrados, junto con la delicadeza en la ejecución y disposición de las telas de ritmos suaves.

APROXIMACIÓN A UNA INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA

Como se ha advertido a lo largo de este trabajo, el sepulcro del virrey Lanuza en Alcañiz es uno de los pocos ejemplos renacentistas de esta tipología que todavía podemos contemplar in situ en Aragón, aunque sea parcialmente. A pesar de su desgraciado estado de conservación, los restos existentes y el conocimiento del contrato suscrito para la ejecución de la obra permiten una reconstrucción bastante aproximada. Sobre ella hemos basado nuestra primera aproximación a una lectura iconográfica del monumento funerario de Juan de Lanuza (ver fig. 2). Una correcta adecuación estética e ideológica se llevó a cabo en su concepción, apareciendo contenidos iconográficos que desarrollarían, a nuestro entender, un programa de salvación, donde se conjugarían el planteamiento cristiano de la muerte con elementos expresivos del pensamiento humanista y platónico al respecto.

33. Las muestras o modelo de un artista eran uno de los bienes más preciados de un taller. Así, Forment, cuando tomó como aprendiz a Gregorio de Bigarny, una de las pocas condiciones que le puso es que el mancebo no sacara muestras del taller.

34. Este repertorio hace su aparición hacia 1520, coincidiendo con la llegada a Aragón de Juan de Moreto, difundiéndose ampliamente y continuando su uso de este modo hasta mediados de siglo, aunque en obras retardatarias se prolongó mucho más tiempo.

35. Por ejemplo unas caras semejantes a éstas de Alcañiz se encuentran en la portada del libro impreso en Zaragoza en 1526: VINDEL, «Manual gráfico y descriptivo del bibliófilo hispano-americano», Madrid, Imprenta Góngora, 1934, lám. 2.287, p. 265.

Concretaremos el discurso iconográfico del sepulcro sirviéndonos de los siguientes puntos:

INSCRIPCIÓN Y ELEMENTOS HERÁLDICOS

Según se aprecia en la reconstrucción del monumento funerario, aparecería una inscripción en la zona inferior del mismo. Taboada la transcribió así: "Esta sepultura es del muy alto señor D. Juan de Lanuza, Bisorrey de Aragón, comendador mayor de Alcañiz, electo maestre mayor de Montesa: murió a veinte y cinco de Marzo del anno 1535"³⁶.

El contenido de la lápida quedaba refrendado por los elementos heráldicos: sobre el vaso inferior del sepulcro figuraba el escudo de los Lanuza sostenido por niños, símbolo del linaje del difunto y resumen de los altos cargos y dignidades detentados en vida. Sobre ambos frisos de los pequeños entablamentos del primer piso del arco triunfal, se situaba el escudo de la Orden de Montesa. Es decir, Juan de Lanuza unió en su persona altas responsabilidades políticas y religiosas, en una fórmula bien acorde con la actitud renacentista y humanista del hombre de estado, que además indica los méritos alcanzados que hacen al encargante acreedor de la salvación.

ICONOGRAFÍA DEL SEPULCRO

Encontramos aquí, como por otra parte sucede en toda la obra, elementos iconográficos ajustados al repertorio renacentista. El vaso inferior donde figuraba el escudo de los Lanuza arriba nombrado quedaba flanqueando por sendos grifos colocados sobre las esquinas. Este animal mitológico era considerado en la antigüedad guardián de tesoros y tumbas, y su utilización en la iconografía cristiana se remonta a los sarcófagos paleocristianos³⁷. El arte funerario renacentista los utilizó frecuentemente; los encontramos, por ejemplo, en la tumba del príncipe Juan, en Ávila, o en la de los Reyes Católicos, en Granada, ambas obras de Domenico Fancelli.

Sobre esta urna, una pareja de leones sostenía la cama sepulcral donde reposaba la figura del yacente; el lecho quedaba guardado por sendas representaciones de niños con hachas o antorchas. En cuanto a los leones, ya hemos dicho anteriormente que aparecen en muy semejante disposición en la tumba de Nicola Marcello (1474), en Venecia. Otro caso de utilización de dichos animales en contexto funerario es el sepulcro de Leonardo Bruni, en Florencia, obra de Bernardo Rossellino (1444). Son elementos iconográficos muy empleados en época medieval, y, según Cantó, ya en los enterramientos paleocristianos venían a significar "el poder de Dios"³⁸, que bien puede aludir a la esperanza en la resurrección y la misericordia divina³⁹.

Las dos figuras en pie de niños con hachas se repiten igualmente en otras obras funerarias renacentistas, como el ya nombrado sepulcro del príncipe Juan, o el de Pedro Enríquez, obra de Antonio di Aprile, en la capilla de la Universidad de Sevilla. Cabría interpretarlos como Eros y Thanatos, expresivos por tanto de la concepción platónica del amor como clave para una filosofía de la muerte, que convierte a ésta en necesario vehículo hacia la perfección, según un discurso paralelo a los planteamientos cristianos⁴⁰.

El despliegue iconográfico realizado en esta zona concreta de la obra, que explica de alguna manera una noción "del más allá", se cierra con la imagen de la Santa Faz sostenida por ángeles: símbolo menos cruento que el habitual Calvario en los retablos funerarios aragoneses de la pasión

36. Jesús TABOADA, *op. cit.*, pp. 145.

37. L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tomo I, Paris, PUF, 1956-1958, p. 117.

38. J. CANTÓ RUBIO, *Símbolos del arte cristiano*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1985, pp. 174-175.

39. El simbolismo de la resurrección se atribuye al león a partir del Génesis, 49, 9. La alusión del mismo a la misericordia divina se entiende sobre todo cuando aparece el león en la puerta de los templos, como en el caso del tímpano de la catedral de Jaca (no hay que perder de vista, sin embargo, que la arquitectura de este sepulcro se concibe como "puerta"). Ver al respecto L. REAU, *op. cit.*, p. 93.

40. Sobre estos conceptos, E. WIND, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1972. El capítulo X lleva por título «Amor como dios de la muerte».

de Cristo, garantía máxima de salvación. En la portada de la capilla del Patrocinio de la colegiata de Daroca encontramos otra representación de la Santa Faz dentro de un ámbito funerario⁴¹.

ICONOGRAFÍA Y ESTRUCTURA EN EL ARCO TRIUNFAL

En general, sería posible afirmar que es aquí donde se patentiza más claramente la idea de la salvación en su sentido de triunfo sobre la muerte, apoyado en el pensamiento cristiano y platónico acerca del triunfo de la virtud.

El concepto de tránsito y victoria final, desde el que contempla la muerte, queda reflejado en la propia estructura del arco triunfal. Antecede a éste una breve escalinata; a partir del sueño de Jacob en el Génesis, la escalera viene a interpretarse en la simbología cristiana como transición y comunicación entre dos mundos⁴². Precisamente, esta misma concepción ritual de tránsito quedaría planteada por la arquitectura del arco de triunfo, al que Hani considera "la puerta por excelencia"⁴³, según el valor sacro que dicha estructura adquirió en la tradición romana, donde se entendía como "puerta solar", verdadero "Arcus Divorum"⁴⁴. Dado el contexto funerario en el que nos hallamos, cabría acercar esta interpretación a la del arco de triunfo como puerta al más allá, símbolo además de la victoria sobre la muerte, según las propias palabras de Cristo: "Yo soy la puerta, el que por mí entrare se salvará [...]"⁴⁵.

El arco de triunfo se alza sobre altos basamentos donde se halla representada una imagen de la muerte: los huesos cruzados, que se sitúan a la misma altura visual que la lápida funeraria. Nuevamente se haría hincapié en el triunfo sobre la muerte, y en la idea de ésta como premisa necesaria.

Distribuidas por el arco triunfal se encontraban las figuras de siete virtudes: las cuatro cardinales (Prudencia, Fortaleza, Templanza y Justicia) y las tres teologales (Fe, Esperanza y Caridad). La introducción de virtudes en las obras funerarias renacentistas fue relativamente habitual⁴⁶. La práctica de la virtud como forma de comportamiento sirve tanto para la moral religiosa cristiana, como para la concepción humanista del caballero y del gobernante. En el monumento funerario de Juan de Lanuza, la Justicia quedó ubicada finalmente sobre la clave del arco central, en un claro protagonismo. Acaso no sería incorrecto suponer una alusión al recto y justo proceder del virrey de Aragón; hay que recordar que su colocación es en el contrato de la obra una clara exigencia de los comitentes⁴⁷.

En las enjutas del arco volvemos a encontrar sendos "putti", a los que creemos representación de Eros. El de la izquierda lleva los típicos atributos: arco, carcaj y flechas, según todavía se puede discernir. El de la derecha presenta un escudo, al que no sabemos si acompañó algún otro

41. L. MIÑANA; F. SARRIÁ; R. SERRANO; R. CALVO; A. HERNANDEZ; D. PÉREZ Y F. MAÑAS, «La capilla del Patrocinio de la iglesia colegial de Daroca: datos documentales», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, 1989, pp. 183-206.

42. Ver J. CANTÓ RUBIO, *op. cit.*, p. 152. El sueño de Jacob se recoge en Génesis, 28, 12-15.

43. J. HANI, *El simbolismo del templo cristiano*, Barcelona, Edic. José J. de Olañate, 1983, pp. 80-81.

44. "Los romanos asociaron el arco con los cielos, así que la Porta Triumphalis vino a convertirse en el Arcus Divorum [...]", S. SEBASTIÁN, «El programa simbólico de la Catedral de Palma», *Mayurca*, II, 1969, p. 18.

45. Un ejemplo de "puerta al más allá" sería, según la interpretación de Santiago Sebastián, la del patio del palacio de La Calahorra. S. SEBASTIÁN, *Arte y Humanismo*, Madrid, Citedra, 1978, pp. 97-105. Las palabras de Cristo aparecen en San Juan, 10, 9.

46. Ya se ha señalado la presencia de virtudes en las hornacinas distribuidas en el arco de triunfo del sepulcro veneciano de Nicola Marcello. Las cuatro virtudes cardinales se hallan representadas en la tumba del príncipe Juan (Santo Tomás de Ávila), entre otros posibles ejemplos.

47. *El Cortesano*, de Castiglione, alude a las virtudes que deben adornar al caballero (Prudencia, Fortaleza, Templanza; libro I, cap. IX), y se menciona a la Justicia como virtud básica del gobernante (libro IV, cap. D). Hay coincidencia, como sucedía en otros aspectos, entre la filosofía del humanismo y la moral cristiana. En el sepulcro del virrey Lanuza, la Justicia se sitúa además sobre un imaginario triángulo equilátero, exactamente sobre su vértice superior. Según Piero Valeriano, el triángulo es la representación figurada de la Justicia. P. VALERIANO, *Hieroglyphica sine de sacris aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarii*, Basilea, 1567, libro XXXIX, f. 292.

elemento (no hay indicaciones documentales al respecto y el estado de conservación de la figura no permite deducir nada más). Según Alciato, el niño portador del escudo sería también representación de Eros⁴⁸. Enlazaríamos entonces con el discurso iconográfico que planteamos para la zona del sepulcro, con una nueva alusión al amor como forma de entender la muerte.

Coronando el discurso iconográfico del monumento funerario, estaba el grupo de la Virgen con el Niño y San Juanito. El relieve se encontraba en el tondo aún persistente, ligado a la estructura general a través de una decoración renacentista muy del gusto de Forment: cabecitas de ángeles, y flanqueado por sendos <sc139>putti<sc140>. Su disposición nos remite a las “imago clipeata”, provenientes de la tradición funeraria romana. La iconografía cristiana prefiere la representación de Cristo resucitado, o del Cristo de los Dolores, o incluso de Dios Padre, como sucede en el sepulcro del obispo Mercado, atribuido a Siloé⁴⁹. Encontramos, sin embargo, otros ejemplos donde la Virgen con el Niño culmina la iconografía funeraria, como los sepulcros florentinos de Leonardo Bruni, Jacopo di Portogallo, o Carlo Marsuppini. En nuestro caso, además de la consideración del papel de la Virgen como principal intercesora, habría que pensar en la alusión a la pasión de Cristo que supone la inclusión de la figura de San Juanito.

DECORACIÓN

Como el resto de los elementos, los motivos ornamentales distribuidos como telón de fondo, por toda la arquitectura del sepulcro del virrey Lanuza, responden igualmente al sentido funerario de la obra. Algunos de los más significativos son los siguientes.

Trofeos, símbolo de la victoria, se hallan con cierta frecuencia en los monumentos funerarios renacentistas: sepulcro de los Reyes Católicos en Granada; de Ramón Folch de Cardona en Bellpuig; capilla de San Miguel en la catedral de Jaca; etcétera.

El carnero, que se encuentra en las columnas del primer piso del arco triunfal, posee un simbolismo sacrificial procedente de la tradición romana, y en la “Hieroglyphica” de Valeriano se entiende, entre otras acepciones, como representación de la muerte⁵⁰. También en estas columnas así como en el friso del entablamento del primer piso se sitúan dragones, o basiliscos, que según Horapolo simbolizan la eternidad⁵¹.

Por último, señalaremos el motivo que recorre el friso del entablamento superior: una máscara entre cuernos de la abundancia. La máscara, que en la simbología funeraria romana representaba la transformación, se acompaña de la cornucopia alusiva a la “hilaritas”, entendida como paz eterna, goce divino⁵².

En definitiva, y como conclusión, queremos reiterar la significación que adquiere el hecho de que en el sepulcro de Juan de Lanuza (sin duda uno de los monumentos funerarios más relevantes de la escultura renacentista aragonesa) Forment plasmará un programa iconográfico, donde se conjugan los planteamientos cristianos con las ideas humanistas y platónicas, como suele ser tan frecuente en la época. Desgraciadamente no es posible comparar esta obra con otras del mismo autor de igual tipología. No hay que perder de vista, por otro lado, la importancia del papel desempeñado por los encargantes, como parece deducirse de la minuciosa descripción iconográfica realizada en el contrato. Así, el sepulcro alzañizano constituye uno de los ejemplos fundamentales para el análisis de la creación escultórica del renacimiento aragonés en la primera mitad del siglo XVI.

48. ALCIATO, *Emblemas*, Madrid, Editora Nacional, 1975, emblema CXIII.

49. F. CHECA, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 167.

50. Ver F. CUMONT, *Recherches sur les symbolismes funéraires des romains*, Paris, 1942, p. 221; y P. VALERIANO, *op. cit.*, edición de Bâle, 1556, libro LXX.

51. ORIAPOLLINIS (Horapolo), *De sacris notis et sculpturis libri duo (Hieroglyphica)*, Paris, 1551, libro I, n.º 1.

52. P. VALERIANO, *op. cit.*, edición de Bâle, 1556, libro LVI.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Transcripción del contrato de la obra del sepulcro de Juan de Lanuza. Las partes omitidas por Manuel Abizanda en su publicación aparecen aquí en cursiva.

Capitulación y concordia fechas y tractadas entre el magnifico señor Fray Garcia Conchillos comendador de Castell de Castells y de Vixix y Fray Hernando de Segovia prior del Castillo de Alcañiz de una parte y mase Damian Forment ymaginario de la obra sobre el llabrar de la sepultura del quondam Don Joan de Lanuca, ollim virrey de Aragon y comendador mayor de Alcañiz la qual sepultura a de se llabrada de piedra de allabastro de la forma de una traca y muestra que el dicho maestre Damian Forment ha debuxado *la qual esta firmada a las espaldas de mano de los dichos señores así como disponedores que son de la anima y conciencia del dicho difunto y es pro ut sequitur.*

Primeramente afroze el dicho Damian Forment de llabrar la sobredicha sepultura de allabastro *de la suerte y manera que se tiene en la traca debuxada de mano de maestre Forment la qual traca esta al modo romano la qual a de tener de ancho sin bollantes de molduras diziocho palmos de coudo y de alto veintiocho palmos y medio, dende el suelo de la sepultura ata lo que mas sube el redonde de los serafines que esta encima de la cornisa mayor y esto sin el baso que esta por finicion.*

Item dicha sepultura a de tener encima de todo un redondo de serafines y dentro de dicho redondo a de aver una Nuestra Señora con el ninio en los brazos y San Juan *Batista* como ninio a los pies de Nuestra Señora con el cordero.

Item a los lados de dichos serafines a de aber dos fojas al romano una a cada parte y los fines de dichas fojas una rosa con un ninio encima asentado con los brazos cruzados como en la dicha traza esta y asu costado de dichos ninios una virtud a cada costado asentado la una sera la Prudencia y la otra Fortaleza.

Item debajo de dicho redondo y fojas a de aber una cornisa y friso y alquitrabe labrado de la suerte y manera que en la traca esta y enmedio del friso a de aber una Virtud que sera Justifica *asentada* y estara en el lugar que esta la muerte debuxada.

Item debaxo del arquitrabe un arco de molduras y al canto del arco unos cartones colgantes y en el papo del arco una obra romana de molduras y rosas como esta en la traca y en el angulo del arco un ninio a cada parte *como esta en la traca debuxada.*

Item debaxo del arco en el plano de la paret a de aber un redondo de molduras y dentro del redondo una Veronica y dos angeles uno a cada parte del redondo que muestra que le tienen con las manos y el respaldo de la pared llosas de allabastro.

Item debaxo de dicha Veronica y angeles a de estar el bulto del sobredicho señor Don Juan de Lanuza al modo y manera que esta en la traca y el baso donde este echado fecho al modo romano con unas veneras y festones *como en la traca esta debuxado* y una escama y baxo en el dicho basso unas fojas al romano y debaxo del dicho basso dos leones y un elmete que muestre que tiene el baso y a los cantones un ninio a cada parte con unas achas en las manos que muestran llorar.

Item debaxo destes ninios y lleones a de aber una moldura al romano con unos grifos a los cantos y enmedio un feston con dos ninios que muestran que tiene el feston y dentro del dicho feston un escudo con las armas del dicho virrey de bulto.

Item a los llados desta obra a de aber quatro collunas llabradas a cada parte al modo rebestidas de follage de medio arriba al modo que estan las del vicecanciller micer Agostin en su sepultura de Santa Engracia y en las quatro *collunas* mas altas los festones que estan alto en la traca *debuxados que esten de-medio abaxo* y estas solunas que esten rellabadas al tercio es a saber de tres partes de la gordeza *los dos de reliebe y a los lados de dichas collunas que muestren unos membretos parezcan catos de pillastros y dentro entre columna y columna una virtud de bulto que seran quatro son asaber fe y esperanza y caridad y templanza.*

Item a donde fenece el arco a de aber una croniza friso y alquitrabe y en dicho friso a de aber un escudo a cada parte uno con las armas de la horden de bulto.

Item a los llados del arco a la parte de dentro de aber unos membretos anchos con unas fojas y frutos al modo de festones colgantes y debaxo de las columnas mas baxas y virtudes a de aber una moldura romana con unos pedestales y en ellos a modo de trofeo unos guesos de muerto.

Item entre pedestalla a de aber un epigrama con letras cavadas y enchadas de betun negro las quales seran las que quieran los dichos señores disponedores. *Y del costado de la epigrama hasta las pedestallas a de aber ballagostos que seran quatro a cada parte digo cinco sacados de una pieca con el respaldo y reliebe de tres partes de su gordeza las dos y debaxo unas molduras al romano.*

Item toda la sobredicha obra a de dar puesta el sobredicho maestro Forment en el castillo de Alcañiz en el lugar donde a de estar asentada la dicha sepultura a costas del dicho maestro Forment y portes y gastos de asiento y rompiér la paret de piedra y andamios e y todo y alxec y lo que fuere necesario en ella por precio de veinte mil sueldos digo XX mil sueldos jaqueses de buena moneda corrible y de peso y estos veinte mil sueldos partidos y pagados en tres tercios y el primero tercio luego ante poner mano en la obra y el segundo media labrada y el postrero tercio por fin y pago puesta y asentada dicha sepultura en su lugar como dicho es.

Item el dicho Forment les ofrece a los dichos señores de dar acabada dicha obra como dicho esta en tiempo de un año contadero del día que le libraran el primer tercio y paesto si antes del tiempo del dicho anno hubiese acabado dicha obra el dicho Forment que antes sean obligados los señores disponedores de pagar sin dilación lo que le restaran a pagar.

Item toda esta obra sobredicha acabada y asentada conforme a esta capitulacion y traca como dicho es que sea vista y reconocida por dos maestros puestos cada uno por cada parte los quales maestros sean tomados por juramento que diran la verdad.

Die primo mensis febrero anno MDXXXVII Cesarauguste en presencia de mi Pedro Lopez Notario y de los testigos infrascriptos comparecieron y fueron personalmente constituidos los muy Reverendos y Magnificos Fray Garcia Conchillos comendador de Castell y de Castels y de Bixix y Fray Ferrando de Segobia prior del castillo de la villa de Alcañiz así como executores segunt disponedores de la alma y bienes del quondam don Juan Lanuza comendador mayor de Alcañiz de una parte y maestre Damian Forment ymaginario vecino de la ciudad de Caragoca de la otra los quales dixeron que Capitulacion o segunt concordia havia sido fecha tratada y concordada entre ellos en cerca una sepultura que se havia de fazer del dicho Don Joan de La Nuza mediante y con los capitulos arriba insertos los quales dieron y libraron en poder y manos de mi dicho notario presentes los testigos infrascriptos y como aquellos yo quissiese en presencia de los dichos partes leber y dixeron los tenian y tubieron por leidas, etc., et prometieron y se obligaron en los dichos nombres y cada uno de ellos tener, firmar y cumplir lo contenido en las sobredichas capitulaciones cada una de las dichas partes lo que aquellos es obligada y a ello tener y cumplir obligaron los dichos executores los bienes de la disposicion y para mayor seguridad daron por fianca y principal cumplidor de todo lo que ellos son obligados al magnifico Gregorio de La Cabra mercader ciudadano de Caragoca qui presente era y el dicho maestro Forment obliga su persona y todos sus bienes y para mayor seguridad dio por fianza y principal pagador y cumplidor al magnifico Bartolome Garcia mercader habitante en Caragoca que presente era y los sobredichos Gregorio La Cabra y Bartolome Garcia tales fianzas respectivamente se constituyeron assi las dichas partes como las dichas fiancas renunciaron sus juges e sometieron obligacion y large.

Testes el Magnifico Francisco de La Cabra mercader y Pedro Quintanilla escribiente habitante en Caragoca.

Eadem die el dicho maestre Damian Forment atorgo haver recebido de los dichos executores y por manos del dicho Gregorio La Cabra seis mil seyscientos sesenta y seis sueldos y ocho dineros jaqueses en parte de pago de el primero terecio y porque es verdat aotorgo albaran.

Testes qui supra proxime nominati.

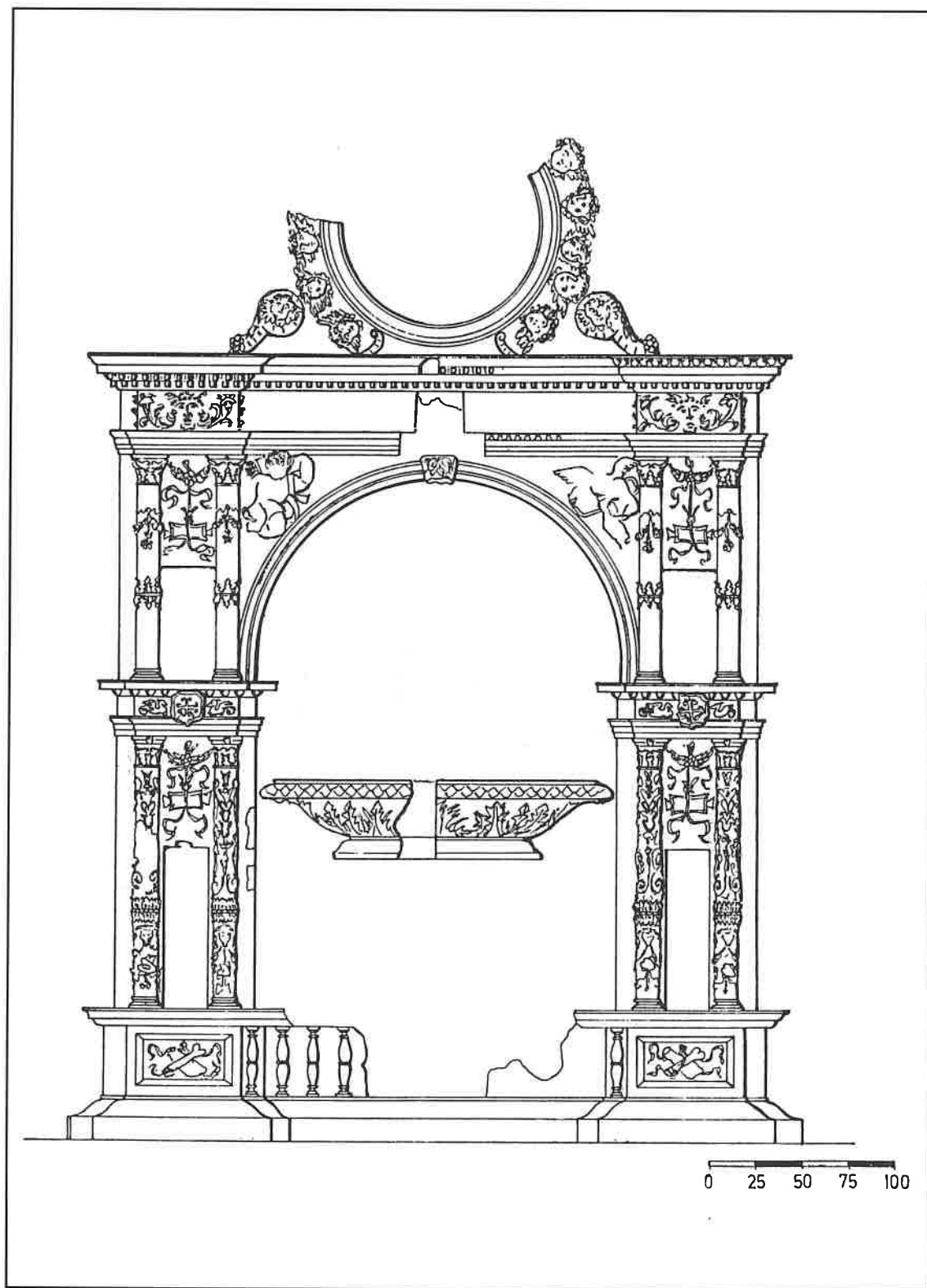


Fig. 1. Estado actual del sepulcro de Juan de Lanuza en el castillo de Alcañiz.

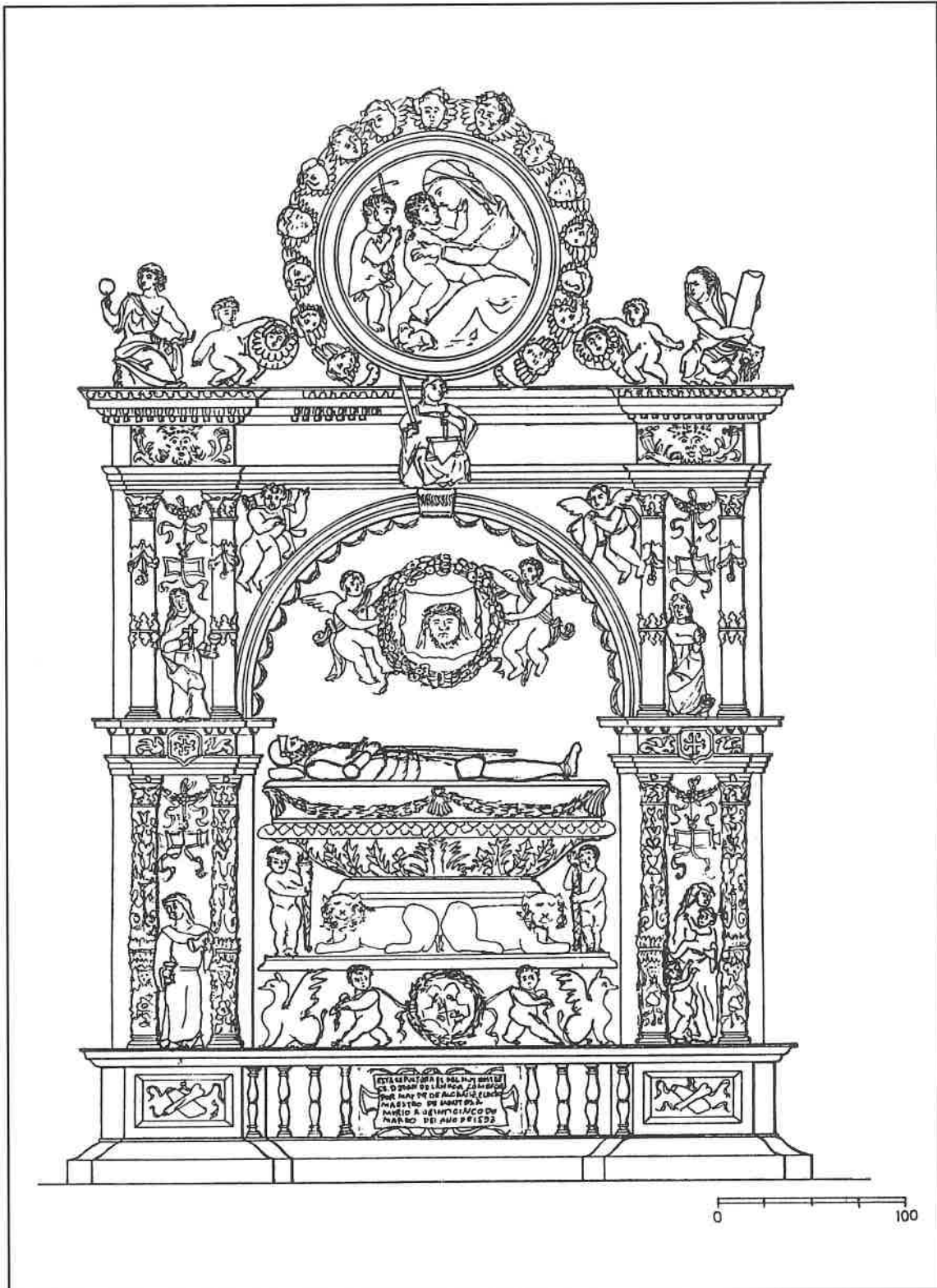


Fig. 2. Reconstrucción ideal del sepulcro.



Fig. 3. Sepulcro del comendador Juan de Lanuza en la iglesia del castillo de Alcañiz (foto de F.J. Sáenz).



Figs. 4 y 5. Detalles del sepulcro del comendador Juan de Lanuza en la iglesia del castillo de Alcañiz (foto de F.J. Sáenz).



Fig. 6. Figura de la Fortaleza procedente del sepulcro del comendador Juan de Lanuza.



Fig. 7. Figura de la Prudencia procedente del mismo lugar que la anterior.