

**EL ANTIGUO RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO,  
HOY EN PLASENCIA DEL MONTE:  
DEL DISEÑO EN PAPEL A LA OBRA ESCULPIDA**

M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO\*

Actualmente preside la iglesia parroquial de Plasencia del Monte un magnífico retablo romanista tallado en madera policromada procedente de la iglesia de Santo Domingo de Huesca. Este retablo fue encargado al joven escultor oscense Juan Miguel de Orliens en 1598 por la cofradía del Rosario para su recién concluida capilla, donde estuvo alojado hasta mediados del siglo XVIII. Después, en la nueva iglesia de Predicadores, edificada entre 1687 y 1695, se construyó otra capilla del Rosario y sus responsables consideraron apropiado dotar también ese espacio de un nuevo retablo. En 1746 la obra de Orliens se vendió a la iglesia de Nuestra Señora de la Corona, hasta ahora su destino final, donde ha sido restaurada por la empresa Antique entre 2011 y 2012.<sup>1</sup>

Afortunadamente, además del retablo se conservan documentos fundamentales de cara a su estudio y comprensión. Los más conocidos son la capitulación de la obra, pactada con Juan Miguel de Orliens el 11 de mayo de 1598, analizada por Federico Balguer

---

\* Universidad Autónoma del Estado de Morelos (Cuernavaca, México). fontanacc@hotmail.com

<sup>1</sup> Sobre la identificación del retablo de Orliens con el de Plasencia del Monte véase BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “El retablo mayor de Plasencia del Monte y su posible autor”, *Diario del Alto Aragón*, 16 de abril de 1989, y NAVAL MAS, Antonio, “El antiguo retablo del Rosario en la iglesia de Santo Domingo de Huesca”, *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto de 1990.

y M.<sup>a</sup> José Pallarés;<sup>2</sup> y el contrato firmado con Agustín Jalón el 15 de enero de 1606 para proporcionarle su acabado pictórico, estudiado por Javier Ibáñez.<sup>3</sup> Aquí nos vamos a ocupar especialmente de otra información que ha pasado más desapercibida: las indicaciones dadas en la traza adjunta a la capitulación de 1598 y las solicitudes hechas a Orliens en un segundo contrato, fechado en 1599, reseñado por María Esquíroz.<sup>4</sup> A través de todo ello se puede advertir la importancia que el parecer del cliente y el peso de la normativa en materia de imágenes derivada de Trento tuvieron en la factura de la obra.<sup>5</sup>

Los documentos utilizados aquí requieren de una pequeña presentación:

- La traza es un dibujo realizado en tinta sepia, con toda probabilidad por Juan Miguel de Orliens, donde se muestra el alzado y la planta del retablo con una serie de anotaciones añadidas, al parecer todas, excepto una, procedentes de una misma mano. Dichas anotaciones unas veces completan pero otras rectifican los elementos mostrados gráficamente. Es decir, que no solo aclaran posibles dudas que pudieran surgir durante el proceso de realización, sino que corrigen el primer planteamiento del escultor. Esto viene a demostrar, sin lugar a dudas, que fueron introducidas por los representantes de la cofradía, en calidad de responsables de la obra final.
- El segundo contrato se firmó el 14 de mayo de 1599, nuevamente entre los responsables de la cofradía y el escultor, tras la inspección llevada a cabo en

<sup>2</sup> BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, y M.<sup>a</sup> José PALLARÉS FERRER, “Retablos de Juan de Palamines (1506) y de Juan Miguel Orliens (1598) en Santo Domingo de Huesca”, *Argensola*, 107 (1993), pp. 183-188.

<sup>3</sup> IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, “La policromía en la retabística aragonesa ente los siglos XVI y XVII: el retablo de Nuestra Señora del Rosario del Convento de Santo Domingo de Huesca (hoy en la parroquial de Plasencia del Monte)”, *Aragonia Sacra*, XIII (1998), pp. 125-147.

<sup>4</sup> ESQUÍROZ MATILLA, María Auxiliadora, “Notas documentales del taller de los Orliens en Huesca”, *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés (Alcañiz, 1987)*, Zaragoza, DGA, 1989, pp. 207-232, esp. p. 218.

<sup>5</sup> En este sentido, es muy significativo lo ocurrido en torno al retablo de capilla de san Miguel de la Seo de Zaragoza. El retablo fue concertado el 24 de noviembre de 1569 entre el mercader Gabriel Zaporta y el escultor Guillem Salbán, según dio a conocer Ángel San Vicente. En el documento correspondiente queda de manifiesto cómo Zaporta estaba en profundo desacuerdo con el sencillo diseño de Salbán, y por ello “es concertado entre las dichas partes que por quanto si se hisiese conforme a la trasa sería obra pobre, simple y de poco sugeto” tenían que cobrar protagonismo los detalles esculpidos: “ninos, serafines, figuritas, frutas, liensos y otras cosas de las que los muy buenos entalladores oi acostunbran labrar”. SAN VICENTE PINO, Ángel, *Lucidario de bellas artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, pp. 157-160, doc. 137, cit. en CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón: pintura y escultura, 1540-1580*, Tarazona / Zaragoza, CET / IFC, 1996, p. 330.

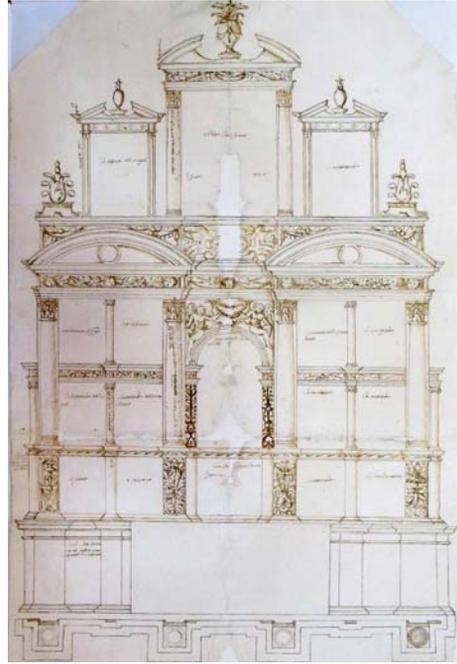
la obra ya terminada.<sup>6</sup> La escritura notarial de capitulación y concordia está redactada en el reverso de un documento donde seguramente los cofrades escribieron las condiciones que se debían cumplir por ambas partes. Pero ese pliego de condiciones resulta desconcertante porque su redacción da muestras de ser anterior a la fecha del acto público. La mayor parte de las cláusulas tratan de asegurar la conclusión del primer contrato, o, en su defecto, de sancionar su incumplimiento, situaciones ya superadas en mayo de 1599, pues, como se ha indicado, para entonces el retablo ya se había dado por terminado. Por otro lado, alguna cláusula, como la que apremia al escultor para que haga lo antes posible la nueva imagen de la Virgen del Rosario, está tachada (no se sabe si por haber sido ya entregada la escultura o por haberse desestimado su realización), y otros puntos están rectificadas o tienen añadidos. En definitiva, lo más probable es que estas condiciones se escribieran antes de dar inicio a la obra y que una vez terminada, como algunas de ellas seguían pareciendo necesarias, se incluyeran en esta segunda capitulación. Incluso en un determinado momento se hace referencia a la traza, y se añade “vieja”, pero no porque se hiciera una posterior a la conocida de 1598, sino seguramente porque muchos de sus planteamientos ya habían sido revisados.

La información contenida en ambos documentos es muy importante porque, además de reflejar el estilo y la formación del escultor, da muestras del gusto y las preferencias de los clientes, aspectos por lo general difíciles de advertir, pero muy a tener en cuenta a la hora de valorar la configuración final de cualquier obra o las posibles inconsistencias en la evolución de una determinada carrera profesional. Del peso que tuvo en este caso la opinión del encargante da idea el hecho de que la capitulación del 11 de mayo de 1598 no se cancelara hasta el 3 de diciembre de 1600, aunque consta que retablo nuevo estaba colocado en la capilla y listo para una primera visura en abril de 1599.<sup>7</sup> Sin duda se demoró la cancelación definitiva del contrato hasta que Orlens introdujo las modificaciones que se le reclamaban, algunas conocidas documentalmente y otras puestas de manifiesto al comparar lo pactado con la obra realizada.

---

<sup>6</sup> AHPHu, not. Pedro de Rasal, 1599, n.º 1096, ff. 364r-365r, en ESQUIROZ MATILLA, María Auxiliadora, est. cit., p. 218. El documento está fechado el 14 de mayo, y no el 4, como indica Esquíroz, aunque el término *décimo* está añadido a la fecha, que inicialmente registraba “die quarto”.

<sup>7</sup> AHPHu, not. Pedro de Rasal, 1599, n.º 1096, f. 260v, en ESQUIROZ MATILLA, María Auxiliadora, est. cit., p. 218.



*Retablo de Nuestra Señora del Rosario (1598-1603), hoy en Plasencia del Monte, antes de su restauración en 2011-2012, y traza de su autor, Juan Miguel de Orliens (1598). (Fotos: José M.<sup>a</sup> Nasarre López y M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

Si a esto sumamos que se estaba debatiendo entonces sobre el uso y el carácter de la imagen religiosa en la Contrarreforma, advertiremos la importancia que, a modo de ejemplo de una época, tiene el proceso de diseño y ejecución del retablo de Nuestra Señora del Rosario de Huesca.

#### LA INFORMACIÓN DIBUJADA Y LA INFORMACIÓN ESCRITA

La traza, como es habitual, refleja a la perfección el diseño de la mazonería para hacer especial hincapié en los motivos más sobresalientes y definatorios. Así, se detallan los capiteles de los soportes, el desarrollo de los fustes y el ornamento de pedestales, frisos, frontones, enjutas y remates. Y allí donde no alcanza el dibujo se añade la información que proporciona la escritura. Algunas anotaciones, como se ha dicho, completan la información gráfica, pues señalan las escenas de la vida de Cristo y de María que, como misterios del Rosario, habían de tallarse en las distintas casas. El

documento del segundo contrato incluso especifica: “Más que los misterios sean de más de medio relieve y que para estos aya de tener el señor Joan Miguel estampas [*tachado*: y si no las quisiere tener que tengan los misterios las figuras que ahora tienen]”.<sup>8</sup> Las constituciones sinodales de la época insistían en evitar cualquier tipo de duda sobre los temas plasmados en las obras de iglesia. Así las de Pamplona, promulgadas por el obispo Bernardo de Rojas y Sandoval en 1591, por lo que se refiere a los ornamentos de plata señalaban que, “quando sea menester alguna figura, o remate, o labor, se ponga en la escriptura que se hiciere”.<sup>9</sup> Solicitar además a Orliens el uso de grabados suponía garantizar la calidad del resultado final, por un lado, y también velar por la veracidad del contenido, evitando la inclusión de escenas apócrifas.

### *Los elementos formales*

Otras notas de la traza —y esto es muy importante— modifican el contenido del dibujo. Se añaden de puño y letra elementos en la mazonería —cartelas, vasos y pirámides para decorar el cuerpo de remate—, o incluso se introducen cambios en los elementos existentes; por ejemplo, las columnas que articulan las calles están dibujadas con estrías helicoidales, pero sobre una de ellas se puntualiza que sea con las estrías rectas y se deje el tercio inferior “lleno”, sin trabajar (“estas columnas el tercio [*tachado*: entorchado] lleno y la caña estriada derecha”). A este respecto es más explícita la cláusula correspondiente de 1599. Las estrías helicoidales no agradaban a los cofrades, pero tampoco las rectas en todo el fuste porque “pareçen colunas de cama”. La solución dada a Orliens, trasladada de forma sintética en la traza, es “que el tercio de arriba sea astriado drecho y el tercio bajo de talla, y si no las quisiere açer, por ser esto fuera de la traça, que nos las dexé el tercio bajo lleno de madera, para que los asignados puedan acerlas acer como les diere gusto”.<sup>10</sup> Finalmente esta decoración, en sintonía con la utilizada en el resto del mueble, correría por cuenta de Orliens. Por otro lado, en la traza no se hizo mención de la imagen que debía acoger la casa central, porque la capitulación ya contemplaba la realización de una figura de la Madre de Dios —del Rosario, se comprende— de bulto.

<sup>8</sup> AHPHu, not. Pedro de Rasal, 1599, n.º 1096, f. 364v.

<sup>9</sup> *Constituciones sinodales del obispado de Pamplona*, Pamplona, Tomás Porrals, 1591, caps. 6 y 7, cit. en MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Paloma, *Ídolos e imágenes: la controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid / Caja de Ahorros de Salamanca, 1990, p. 234.

<sup>10</sup> AHPHu, not. Pedro de Rasal, 1599, n.º 1096, ff. 364v-365r.

No cabe duda de que los responsables de la cofradía del Rosario antes de firmar el contrato con el escultor incluyeron las aclaraciones y los cambios que consideraron necesarios. De hecho, el grupo que asistió a la firma fue numeroso y difícilmente dejaría algo en suspenso. En el acto, protocolizado ante el notario Pedro de Rasal, estuvieron presentes los priores de la cofradía, José Miguel de Latorre y Josepe Laudes; los mayores Juan Garcés, Jaime de Diago mayor y Bartolomé de Lacasa, alias *Sam-périz*; más los asignados “para dicho efecto”, Juan Vicente mayor, Martín de Laita, Jerónimo de Ulat y Jaime Plasencia, y también Martín de Lacambra.

El gusto de los cofrades y de sus asesores difería algo del que trataba de imponer el escultor. Ellos deseaban un mueble lujoso, acorde con la ferviente devoción mariana, donde no tenía razón de ser una excesiva desornamentación. Se advierte en la versión original del diseño —en el dibujo propiamente— una limpieza en la traza y una falta de ornato en la mazonería para las que no estaba todavía preparado el gusto de los clientes. Por eso no fue aceptada la forma simple con que se destacaba el cuerpo de remate, y para corregir su excesiva sencillez se solicitaron cartelas laterales. Algo similar ocurrió con las pilastras, cuyo fuste se debía cajear para alojar decoración en su interior.

En lo referente a las columnas es importante tener en cuenta ciertos antecedentes. Entre 1595 y 1597, y por encargo del Concejo oscense, Juan Miguel de Orlens realizó un retablo para la ermita de San Jorge. Se trata de su primer retablo documentado, y en cuanto a tratamiento formal constituye el punto de partida y una referencia obligada del que ahora nos ocupa.<sup>11</sup> Sus columnas subrayan el aspecto tectónico del mueble, por ser de estrías helicoidales en el piso inferior y principal, y reservar solo las retalladas al tercio para la casa central del cuerpo de remate. Sin embargo, los cofrades del Rosario reclamaron a Orlens esta segunda opción, más trabajada y ornamental, que él ya estaría desechando por obsoleta. Recordemos que los fustes

---

<sup>11</sup> La obra de Juan Miguel Orlens es tan importante como extensa. Entre los primeros contratos destaca la conclusión del retablo mayor de la catedral de Barbastro, en el que trabajó junto con los escultores Pedro Martínez y Pedro de Armendia entre 1600 y 1602. A ellos corresponden la mazonería y la figuración del cuerpo y el remate del retablo, tallados en madera y colocados sobre el basamento de alabastro, realizado con anterioridad por Forment y Liceyre. Véase sobre este retablo ALAMAÑAC, Isabel, “El obispo don Carlos Muñoz y el arte en la catedral de Barbastro”, *Argensola*, 89 (1980), pp. 157-181. Para la biografía de Orlens son fundamentales el estudio de Gonzalo M. BORRÁS GUALIS *Juan Miguel Orlens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, IFC, 1980, y el citado de María Auxiliadora ESQUIROZ MATILLA.

totalmente estriados verticalmente parecieron a los cofrades propios de “columnas de cama”. Poco importaba que se acercaran a la opción más clásica, difundida por los intérpretes de Vitruvio, y que por tanto estuvieran a la vanguardia en su momento; ellos las infravaloraron por estar asociadas al ajuar doméstico.

En fin, el gusto de los encargantes era más proclive al ornato, sin que esto significase que fuera necesariamente retardatario. No eran novedosas las columnas decoradas en el tercio inferior, pero sí las pirámides que pedían para completar el frontón central o el diseño de artesones en los laterales del sotabanco.

### *La figuración*

El único desnudo, inocente en grado superlativo porque afectaba a dos angelitos provistos ya en el dibujo de un paño estratégicamente colocado, fue censurado en la traza con la frase: “estos ángeles sean vestidos”. No es necesario insistir en el énfasis puesto por los moralistas de la época para que las imágenes sagradas reflejaran decoro y honestidad. Tanta importancia se dio a este punto en Trento que la sesión XXV del concilio encargó a los obispos cuidar en sus respectivas diócesis del uso legítimo dado a las imágenes y de que no hubiera en ellas nada profano ni deshonesto. En 1593 el obispo de Huesca Martín Cleriguech (1584-1594) ordenó que se recogiera en la sacristía de la iglesia de San Lorenzo el retablo de los Reyes porque estaba “indecente” por los motivos que después se intuyen. Pero los obreros encargados de cumplir este mandato hicieron caso omiso y tres años más tarde el nuevo obispo, Diego Monreal, les recordó que borrarán “las figuras de un hombre y una mujer” —demasiado profanos en sus vestiduras o deshonestos en su aspecto general, no se sabe exactamente— y, quizás para no dar pie a una nueva falta, indicó que “se pinte de enladrillado lo que se pintare”. Se atendió a la instrucción episcopal bastante después, en 1601, y solo parcialmente, porque el pintor portugués que por fin eliminó las controvertidas figuras continuó “la historia conforme lo demás de la pintura”.<sup>12</sup>

Una frase añadida en la traza del retablo de Orlens destaca entre las demás porque se escribió con otra letra, aunque debe de proceder de la misma revisión o censura. Es esta: “en los quatro pedestales quatro virtudes de medio reliebe”, y se refiere a la

---

<sup>12</sup> FONTANA CALVO, M.<sup>a</sup> Celia, *La fábrica de la iglesia de San Lorenzo de Huesca (1607-1624): aspectos económico-sociales*, Huesca / Zaragoza, IEA / IFC, 1992, p. 43, n. 136.



*Plinto con grutescos en la traza y versión final con san Vicente en el retablo de Nuestra Señora del Rosario, hoy en Plasencia del Monte. (Fotos: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo y José M.<sup>a</sup> Nasarre López)*

decoración que debían acoger los plintos de las columnas del cuerpo del retablo alojados a lo largo del banco. El dibujo había previsto unos paneles de grutescos con colgaduras, cueros recortados, flameros, cabezas de cordero o carnero, zarcillos y elementos vegetales,<sup>13</sup> pero es obvio que una opinión instruida en los postulados de la Iglesia se mostró en desacuerdo. Durante décadas los grutescos —las formas libres inspiradas en los motivos descubiertos a finales del siglo xv en la Domus Aurea de Nerón— habían hecho acto de presencia en las obras más variadas del Renacimiento, aportando con su sola presencia un codiciado sello de modernidad, pero en el último tercio del xvi se discutió seriamente

<sup>13</sup> Esta es una decoración grutesca de tipo belifontiano, que desbancó en torno al año 1560 tanto a los grutescos fantásticos como a los de contenido mitológico, según Jesús CRIADO MAINAR, *op. cit.*, p. 233.

su utilización. Lo que hasta entonces había encontrado un acomodo por enlazar con los motivos simbólicos medievales ahora se cuestionaba e incluso se prohibía.<sup>14</sup> En el contrato para la fábrica del retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Santoyo (Palencia), realizado entre 1562 y 1573, se especifica que las figuras se hagan “conforme a lo que se requiere particularmente cada cosa della y no grutescos ni cosas impropias a la historia” y se insiste particularmente en no llenar espacios con grutescos.<sup>15</sup>

El cardenal Gabriele Paleotti, en su *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Bologna, 1582), criticó duramente el gusto de su época por esta forma decorativa. Su principal argumento era sencillo y derivado de la razón por la que ya lo había puesto en tela de juicio Vitruvio en el siglo I a. C.: si la pintura debía imitar la naturaleza, y el pintor, lo verdadero o verosímil, no tenían razón de ser criaturas irreales fruto exclusivo de la imaginación humana, ajenos a las creaciones del mundo natural.

Además, el tema se relacionaba con la oposición que había mostrado san Bernardo en el siglo XII hacia las atractivas figuras profanas plasmadas en los claustros de los monasterios, en el sentido de que nada movían a la piedad y que por el contrario sus monstruosidades ridículas distraían a los monjes en su meditación. En consonancia con lo anterior, Paleotti comentaba que el grutesco todavía se podía tolerar en un ámbito profano, pero que en el religioso no tenía cabida, ya que no favorecía la devoción ni traía a la memoria las cosas divinas.<sup>16</sup>

#### LA OBRA REALIZADA

¿Y finalmente qué ocurrió en el retablo de la Virgen del Rosario? ¿Orliens siguió las sucesivas observaciones señaladas por la cofradía? ¿Introdujo además otros cambios? De todo un poco. Efectivamente, atendió a la mayor parte de las mejoras solicitadas para aumentar el valor ornamental del mueble. A esto corresponden las indicaciones puestas por escrito en la traza y también las rectificaciones firmadas al año siguiente, tras llevarse a cabo la primera revisión del retablo, efectuada en abril o

---

<sup>14</sup> Un estudio básico sobre el grutesco, sus características, sus fases y sus formas de penetración en España, en FERNÁNDEZ ARENAS, José, “La decoración grutesca: análisis de una forma”, *D’Art: Revista del Departament d’Historia de l’Arte*, 5 (1979), pp. 5-20.

<sup>15</sup> MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Paloma, *op. cit.*, pp. 233-234.

<sup>16</sup> Este autor dedicó al tema una larga argumentación. Véase PALEOTTI, Gabrielle, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, Arnaldo Forni, 1582, pp. 425-452.

mayo de 1599 por los inspectores de ambas partes, el platero Juan Antonio, en nombre de la cofradía, y el pintor Andrés de Arana, por parte del escultor, quienes tenían que comprobar si “dicho altar que está parado en la capilla de Nuestra Señora del Rosario en dicho monasterio” estaba de acuerdo a la traza pactada.<sup>17</sup>

Pero no todas las modificaciones realizadas por Orliens responden a lo emanado de esas solicitudes documentadas. Una segunda visura, posterior a la capitulación del 14 de mayo de 1599, de la que no tenemos constancia textual, supuso más cambios, fundamentalmente para enriquecer devocionalmente el retablo. En lugar de vasos ornamentales en los frontones o de virtudes de tipo general en el basamento se colocaron niños vestidos y santos, estos en la parte inferior para que resultaran bien visibles: los patronos de Huesca, san Lorenzo y san Vicente, más dos dominicos principales, santo Domingo y santa Catalina de Siena.<sup>18</sup> En el retablo de la ermita de San Jorge ya se había dado la misma solución.

Por lo que se refiere al grutesco, cabe pensar que su reducción cuantitativa y su simplificación formal fueron previstas por Orliens ya en el momento de comenzar a trabajar en la mazonería. El grutesco propiamente no desapareció de la obra —tampoco se había solicitado estrictamente—, pero sin duda se despojó de muchos elementos, lo que le hizo perder interés y simbolismo, conforme a los requerimientos pautados por los expertos.<sup>19</sup> No hubo problema para mantener el friso de cabezas angélicas, flores y frutos previsto en la traza, y que por cierto no era nuevo en la obra de Orliens, pues, con ligeras variantes, ya lo había utilizado en el retablo de San Jorge.

El retablo mayor de la catedral de Barbastro, dedicado a la Asunción de la Virgen, marca el camino seguido en el progresivo retroceso del grutesco. Según quedó establecido en la capitulación, pactada entre el obispo Carlos Muñoz y los escultores Pedro Martínez, de Calatayud, y Juan Miguel de Orliens y Pedro Armendía, de Zaragoza, el 13 de marzo de 1600, se debían decorar con grutescos los frisos del cuerpo principal y del remate (en el primer caso, “que en el friso del dicho cornisamento se

<sup>17</sup> AHPHu, not. Pedro de Rasal, 1599, n.º 1096, f. 260v.

<sup>18</sup> En cuanto a las escenas, se ordenaron de forma distinta, pues se había previsto la sección izquierda para la infancia de Cristo y la derecha para la glorificación de Cristo y de María, pero, al menos actualmente, los relieves están ordenadas horizontalmente y no asociadas en grupos laterales.

<sup>19</sup> Esto se corresponde con la pintura de rameado introducida en los retablos desde finales del siglo XVI en paulatina sustitución de los grutescos. CRIADO MAINAR, Jesús, “El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huer-ta de Tarazona (Zaragoza): noticias sobre su realización, 1605-1614”, *Artigrama*, 21 (2006), pp. 417-452, esp. p. 436.

haya de labrar una talla brutesca a lo romano”, y en el segundo, “y la talla del friso también brutesca a lo romano”).<sup>20</sup> No se siguieron, sin embargo, estas cláusulas, pues en lugar de grutescos los campos de los frisos muestran carnosos roleos vegetales, algo que los responsables de la inspección no afearon en la visura correspondiente: por el contrario, quedaron satisfechos con el cambio a lo “moderno”, pues la labor “brutesca” —señalaron— ya no era permitida en las obras eclesiásticas.<sup>21</sup> Esto supone un cambio cualitativo con respecto al retablo oscense, pues las formas sustitutivas no derivan de una base grutesca simplificada; retoman, por el contrario, otro motivo del arte romano, una de cuyas variantes, el *roleo animado*, adquirió protagonismo en obras tan significativas como el Ara Pacis, realizado en honor a Augusto en el siglo I a. C., y en su variante moderna perduró hasta el Barroco. En el retablo de Barbastro se comprueba la consolidación de la eliminación del grutesco en otros campos, pues tampoco hay rastro de él en los fustes ni en los plintos de las columnas.

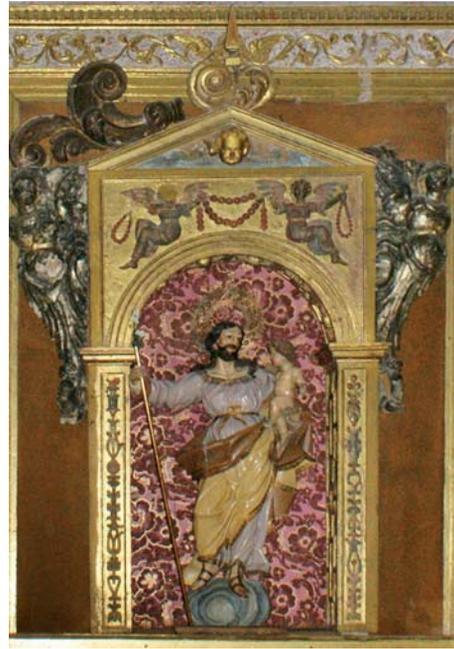
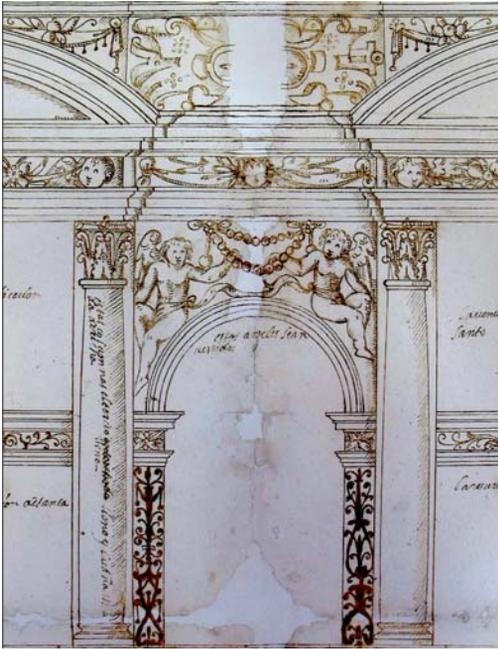
#### LO QUE SE QUEDÓ EN HUESCA Y LO QUE SE MARCHÓ

Pero volvamos al retablo de la Virgen del Rosario. Los cuerpecitos de los ángeles se cubrieron, pero esta muestra de decoro no es visible en Plasencia, porque la casa donde están alojados los ángeles nunca salió de la iglesia de Santo Domingo. Esta pieza del siglo XVI todavía puede verse hoy como parte integrante de un curioso retablo barroco de san José, fruto de una variada mezcla de elementos reaprovechados. Orliens vistió los ángeles y los redujo de tamaño para que cada uno de ellos pudiera sostener un rosario individual en una actitud semejante a como la Virgen del Rosario se los ofrece a los santos de la orden, o como en los lienzos de almas del purgatorio los entregan los ángeles para la salvación de los devotos.

Todavía podemos especular qué ocurrió con la titular del retablo del Rosario. La respuesta en este caso puede encontrarse en la sacristía de Plasencia, pues allí se conserva una imagen con esa advocación y seguramente del siglo XVI. Pero ¿fue tallada por Orliens? Si bien es cierto que se le solicitó una talla de Nuestra Señora del Rosario en 1598, cabe dudar si realmente llegó a realizarla. Como se ha dicho antes, en el

<sup>20</sup> AHPHu, not. Francisco Aguasca, 1600, n.º 3686, f. 116r.

<sup>21</sup> El protocolo donde se encuentra el documento de visura, fechado en 1601, no se encuentra disponible en la actualidad dado su mal estado de conservación. Las observaciones anotadas están basadas en la lectura que hace de él Isabel ALAMAÑAC, art. cit., p. 162.



*Ángeles en la casa central del retablo según la traza y tal como se hicieron finalmente, hoy en el retablo de san José de la iglesia de Santo Domingo de Huesca. (Fotos: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo y José M.<sup>a</sup> Nasarre López)*

contrato de 1599 se tachó la cláusula donde se pedía con urgencia esta obra, quizás porque ya se le había dado cumplimiento, aunque cabe la posibilidad de que finalmente los cofrades liberaran del encargo al escultor. Realmente la talla de la Virgen conservada en Plasencia se aleja del tipo físico repetido por Orlens en el retablo, y especialmente del que utiliza para esta advocación en la casa central del banco.

Lo extraño es que se trasladara a otro lugar —donde iba a ceder su puesto de honor a la Virgen de la Corona— la imagen del Rosario y no su casa labrada con angelitos. Una hipótesis para explicar los diferentes destinos es la de que el retablo, cuando fue llevado a Plasencia, ya estuviera alterado en su parte central, es decir, que la hornacina barroca restaurada en 2011-2012 no se preparara, como piensa Antonio Naval Mas, de cara a la ubicación del retablo en Plasencia, sino todavía en Huesca.<sup>22</sup>

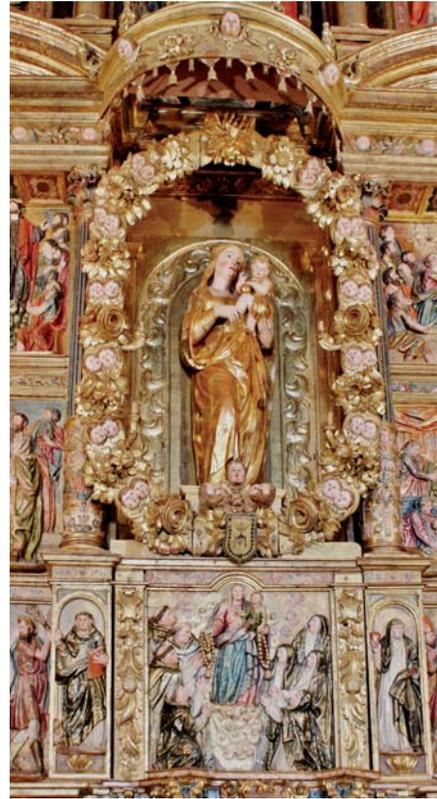
<sup>22</sup> NAVAL MAS, Antonio, art. cit.



*Imagen de Nuestra Señora del Rosario en Plasencia del Monte.  
(Foto: José M.ª Nasarre López)*

De hecho, sus ornamentos son idóneos para la devoción del Rosario. La orla barroca de la Virgen se compone de cabezas de angelitos y rosas, a modo de un rosario monumental, algo que precisamente la cofradía ya solicitó a Orliens en 1599. A la letra pedía que, como “en la traça [vieja] no está la arca o caja de Nuestra Señora acabada, que nos la aya de adornar con algunos serafines por arriba a la redonda y alguna obra dentro [*añadido*: y esto dexamos en confianza de dicho Juan Miguel de Orliens]”.<sup>23</sup> Por otro lado, el dosel con cortinajes sostenidos por angelitos de cuerpo

<sup>23</sup> AHPHu, not. Pedro de Rasal, 1599, n.º 1096, f. 365r.



*Casa central del retablo de Nuestra Señora del Rosario, hoy en Plasencia del Monte, antes y después de la restauración efectuada en 2011-2012. (Fotos: José M.<sup>a</sup> Nasarre López)*

entero es muy parecido al que todavía adorna la embocadura de la actual capilla del Rosario de Huesca.

Otro tanto sucede con la doble predela barroca, que también Naval Mas considera fruto de la adaptación del retablo al nuevo emplazamiento. Posiblemente la predela superior sí se realizara en Plasencia para que el mueble alcanzara la altura del presbiterio, pero por el contrario el sotabanco inferior y el tabernáculo se debieron de incorporar ya en la capilla del Rosario. El sagrario, hoy incompleto, lleva la fecha de 1705 —recordemos que para entonces el retablo estaba en Huesca— y además, junto con el citado sotabanco, está pintado en los tonos azules característicos del mobiliario devocional de la actual iglesia de Santo Domingo de Huesca. Todo ello

indicaría que la primera opción en el siglo XVIII, tras construir la nueva capilla del Rosario, fue reaprovechar el antiguo retablo dándole más altura y prestancia, pero que finalmente se decidió construir otro un nuevo. Las fechas coinciden. En la capilla del Rosario se escribió: “Esta capilla se adornó el año 1744”; y el retablo antiguo de Orliens se vendió a Plasencia dos años después.<sup>24</sup>

Como se ha podido comprobar hasta aquí, el retablo de Nuestra Señora del Rosario tiene una historia larga y compleja, pero equivalente sin duda a las de otras muchas piezas del arte altoaragonés. La diferencia es que esta podemos contarla al disponer de los datos necesarios para reconstruirla, algo que desgraciadamente se da muy pocas veces. Casos como este nos permiten adentrarnos en la siempre interesante *intrahistoria* de nuestro patrimonio.

---

<sup>24</sup> Estudié la capilla del Rosario levantada en 1598 en “El convento de dominicos de Huesca en la Edad Moderna”, *Argensola*, 116 (2006), pp. 15-59, esp. pp. 34, 35 y 48. Doy detalles de la nueva capilla (1698-1744) en ALVIRA LIZANO, Fernando, y M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO, *La iglesia oscense de Santo Domingo: poesía para contemplar*, Huesca, IEA, 2006, pp. 95-96.