

# **TVRIASO X**

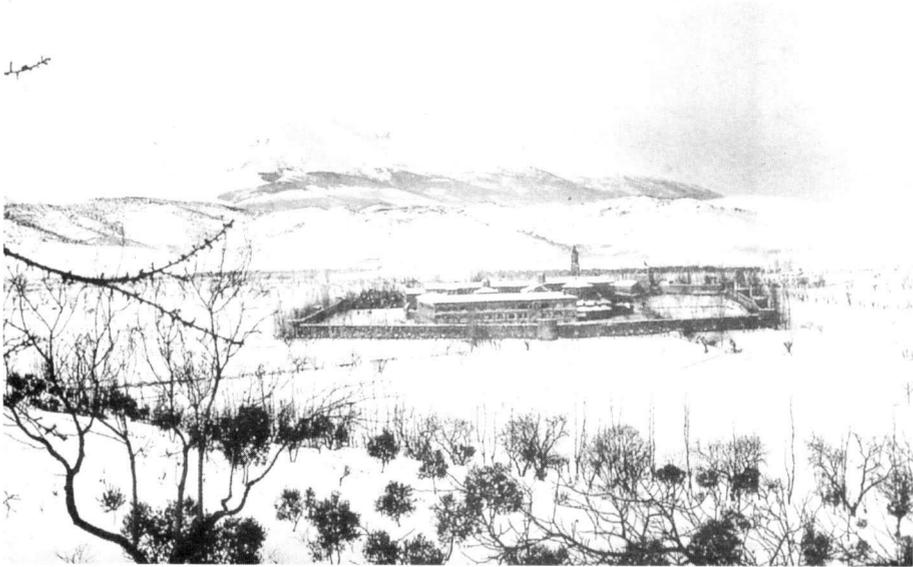


Revista del Centro de Estudios Turiasonenses

# TVRIASO

**X**  
TOMO II

II Encuentro Nacional de Estudios sobre  
**EL MONCAYO**  
CIENCIAS SOCIALES



Fotografía: TEÓFILO PÉREZ URTUBIA

CENTRO DE ESTUDIOS TVRIASONENSES  
Fundación Pública «Institución Fernando el Católico»  
DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA

TARAZONA 1992

CONSEJO DE REDACCIÓN  
DIRECTOR  
José Antonio Hernández Vera

CONSEJEROS  
Javier Bona López  
Juan José Borque Ramón  
José Luis Corral Lafuente  
José Vallejo Zamora  
Severino Escolano Utrilla  
José Ángel García Serrano  
Julio Núñez Marcén

El Consejo de Redacción de TVRIASO  
no se identifica con la opinión de los autores  
en uso del ejercicio de su libertad individual

PORTADA

Publicación n.º 28  
del  
**CENTRO DE ESTUDIOS TVRIASONENSES**  
Apartado 39. TARAZONA (Zaragoza, España)  
Teléfono: 64 28 61  
Telefax: 64 34 62  
I. S. S. N.: 0211-7207  
Depósito Legal: Z-2.919/92  
Composición de textos: EBROLIBRO, S. L.  
Imprime: Imprenta Félix Arilla. Ejea de los Caballeros

# **HISTORIA DEL ARTE**



**LAS ARTES PLÁSTICAS DEL PRIMER RENACIMIENTO  
EN TARAZONA (ZARAGOZA). EL TRÁNSITO  
DEL *MODERNO* AL *ROMANO***

JESÚS CRIADO MAINAR



# **LAS ARTES PLÁSTICAS DEL PRIMER RENACIMIENTO EN TARAZONA (ZARAGOZA). EL TRÁNSITO DEL MODERNO AL ROMANO**

JESÚS CRIADO MAINAR

Tarazona, ciudad llamada a jugar un papel destacado en los campos político y militar en la etapa final de la Edad Media, nunca llegaría a desempeñar un rol de importancia comparable en el desarrollo de las artes plásticas. Será en las postrimerías del siglo XIV cuando, una vez conjurada de forma definitiva la amenaza que durante varias décadas había mantenido todo el somontano de Moncayo en estado de alerta frente a la vecina corona de Castilla, se produzca una recuperación palpable en numerosos aspectos y, entre ellos, también los artísticos. Buena parte del mérito debe ser adjudicado al empeño personal de los hermanos Perez Calvillo que, tras dirigir los destinos de la diócesis durante más de cincuenta años, pondrían broche de oro a su intenso trabajo en pro de su localidad natal con la erección de una capilla en la seo. Consagrada a los Santos Lorenzo, Prudencio y Catalina, el cardenal don Fernando la transformó tras su cuidada dotación (1399-1408) en escaparate del mejor arte funerario del Aragón contemporáneo.<sup>1</sup>

La mayor parte del siglo XV puede considerarse como una nueva etapa de estancamiento para la creación artística aunque, eso sí, jalonada de episodios

---

1. Sobre la dotación artística de esta capilla, véanse los diferentes estudios incluidos en *Retablo de Juan de Levi y su restauración*, Zaragoza, 1990, catálogo de la exposición presentada en el Palacio Episcopal de Tarazona entre el 15 de junio y el 15 de julio de 1990 con motivo de la restauración del retablo a la aludida capilla. Cfr. asimismo la comunicación presentada por M.<sup>a</sup> Teresa AINAGA ANDRÉS en estas Actas.

tan relevantes como la construcción de un gran retablo mayor para la catedral (1437-1441), en el que se darían cita los mejores artífices de los talleres zaragozanos,<sup>2</sup> o la decoración de la capilla que el acaudalado converso Sperandeu de Santa Fe erigió en la iglesia de San Francisco con un retablo ajustado en 1438 con el pintor Blasco de Grañen.<sup>3</sup>

Sin embargo, será con el gobierno de los obispos de la familia Ferriz cuando se establezca el clima adecuado para el notable impulso que alcanzará la escultura y la pintura en las primeras décadas del siglo XVI. Bajo los auspicios de Andres Martinez (1478-1495) se labrará la sillería coral de la seo,<sup>4</sup> un magnífico conjunto que, desmantelado en el otoño de 1985 por necesidades de la restauración del templo, sufre desde entonces una lenta agonía en el claustro. También este prelado edificará una capilla, en el eje de la girola, dedicada a su santo epónimo. De su primitivo retablo de pincel tan sólo pervive una tabla muy dañada con el martirio del titular que hoy se expone en el Museo de Navarra.<sup>5</sup>

Comienza ahora un interesante período que en los aspectos meramente estilísticos coincide con el tránsito entre el gótico y el renacimiento. Dos tendencias que, como en tantos otros lugares de la Península, se solapan en su desarrollo temporal. La ciudad del Queiles cuenta con espléndidas piezas del llamado estilo hispanoflamenco y también con valiosos ejemplos que, por contraposición, testimonian la asimilación gradual de las nuevas modas procedentes de Italia. Los años comprendidos entre 1493, fecha de la contratación del retablo de la capilla de la Purificación de la seo, y 1528, momento en que se inicia la ornamentación de la capilla de San Juan Evangelista de la iglesia de la Magdalena, vivirán el paulatino declinar de la tradición gótica y el progresivo afianzamiento de las formas renacientes, antesala de la gran eclosión de la década de 1530.

A pesar de las mermas ocasionadas con los cambios de gusto, la desidia y las enajenaciones, Tarazona conserva un singular ramillete de obras artísticas

---

2. El retablo fue capitulado con el pintor Pascual Ortoneda, que delegó la ejecución de la mazonería en Antoni Dalmau y la de las imágenes en Pere Johan. Cfr. CABEZUDO ASTRAIN, J.: «Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV», *Seminario de Arte Aragonés*, VII-VIII-IX, (Zaragoza, 1957), pp. 70 y 77-78; JANKE, R. S.: «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta, una nueva atribución», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXVI, (Zaragoza, 1982), pp. 17-21; JANKE, R. 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 Camón Aznar*, XXX, (Zaragoza, 1987), pp. 9-18.

3. LACARRA DUCAY, M.<sup>a</sup> C.: «Cinco tablas del taller del pintor aragonés Blasco de Grañen (c. 1422-1459) en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Anuario*, (Bilbao, 1988), p. 30.

4. SANZ ARTIBUCILLA, J. M.<sup>o</sup>: «Los artistas del coro de la catedral de Tarazona», *Seminario de Arte Aragonés*, I, (Zaragoza, 1945), pp. 33-38.

5. Propiedad de esta institución desde 1963, tras su enajenación por el cabildo capitular. Cfr. MEZQUÍRIZ DE CATALÁN, M.<sup>a</sup> A.: «Labor e incremento del Museo de Navarra, 1963-1967», *Príncipe de Viana*, 110-111, (Pamplona, 1968), pp. 160 y 163, láms. X-1 y X-2, y LACARRA DUCAY, M.<sup>a</sup> C.: «Arte medieval en el Museo de Navarra», *Museo de Navarra*, Pamplona, 1989, p. 99.

pertenecientes a este ciclo (1493-1528), a través de las cuales es posible analizar el enraizamiento de las maneras renacentistas en una localidad que, aún sin ser un núcleo creador, supo aprovechar los beneficios que le reportaba su envidiable situación geográfica, cercana al poderoso foco zaragozano e inmediata a Castilla —vía de penetración de las más avanzadas influencias coetáneas—, para consumir una síntesis fecunda.

En otro orden de cosas, será entonces cuando por fin podamos hablar de talleres con sede permanente en la ciudad, en primera instancia pictóricos y, poco después, también escultóricos. No obstante, durante algunos lustros los maestros señeros seguirán acudiendo desde poblaciones más importantes, en particular de la capital aragonesa, y sólo permanecerán el tiempo imprescindible para cumplir sus compromisos.

Cerrada dicha fase, de acusado carácter experimental, la cabeza de este activo obispado se constituirá entre 1528 y 1545 en centro receptor de primer orden. Durante estos años la catedral de Tarazona pasará a ser un privilegiado mirador de las artes figurativas aragonesas del renacimiento pleno gracias al empeño puesto por diversos mecenas, algunos tan singulares como el prelado Jaime Conchillos. No obstante, el estudio de esta etapa debe efectuarse en el contexto de los talleres zaragozanos, punto de procedencia de sus artífices. Las obras del período exceden el ámbito de los obradores locales, motivo por el cual tan sólo se glosará la figura del obispo Conchillos, el más cultivado patrón renacentista de la primera mitad de la centuria en la capital del Moncayo, y los encargos vinculados a su familia, sin por ello olvidar algunos datos sobre otras piezas de gran interés.

## **HACIA LA ASIMILACIÓN DEL LENGUAJE RENACENTISTA**

La lenta sustitución de las formas artísticas góticas por las renacentistas atravesará en la ciudad de Queiles, al igual que en tantos otros enclaves de la geografía hispana, tres etapas. La primera viene definida por la generalización y ulterior actualización de la moda hispanoflamenca. De gran incidencia aquí, jugará —como intentaremos exponer— un papel clave en la preparación de las condiciones necesarias para el desarrollo de la siguiente fase, marcada por la adopción paulatina y epidérmica del lenguaje ornamental renacentista sobre un sustrato todavía medieval. El último estadio evolutivo se caracteriza por la llegada de formas y modelos plenamente renacentistas importados de los grandes talleres zaragozanos.

Más complejo resulta establecer fronteras cronológicas que acoten cada uno de estos tres tiempos, en particular por lo que se refiere al problema de determinar cuándo se extingue el influjo de la tradición gótica. Creemos, por tanto, mucho más prudente dejar la cuestión sin una respuesta demasiado tajante.

## Predominio de la influencia hispanoflamenca

Son varios los pintores de los que sabemos trabajaron ocasionalmente en Tarazona durante el período de predominio de la moda hispanoflamenca, o lo que es lo mismo, la etapa sometida a los patrones góticos creados en las regiones septentrionales de Europa occidental. Un período que en Aragón se abre con el asentamiento de Bartolome Bremejo en Daroca y Zaragoza en la década de 1470, y que alcanzará su plenitud de la mano de artífices como Martin Bernat —autor del retablo del Patrocinio de la Seo turiasonense— y Miguel Ximenez en los años de gobierno de los Reyes Católicos.

Tanto en Tarazona como en la cercana Tudela (Navarra), la nueva opción asumiría carta de naturaleza merced a un hombre de origen desconocido y acusada personalidad artística: Pedro Diaz de Oviedo. Este pintor, documentado entre 1487 y 1510, ejerció una parte muy destacada de su labor entre las dos ciudades mencionadas pero, desafortunadamente, la pérdida de numerosas piezas coetáneas hace difícil rastrear el alcance real de su huella en la zona.

Entre las obras del maestro sobresale el retablo mayor de la ex-colegial de Tudela (1487-1494), clave de cara a la definición de sus rasgos estilísticos, para cuya realización contó con la colaboración de varios colegas.<sup>6</sup> A partir de éste se le han atribuido por afinidad formal otros dos en la seo turiasonense: los restos del retablo de San Andrés<sup>7</sup> (mayo de 1495), ahora en el Museo de Navarra, y el de Santiago<sup>8</sup> (fechado en julio de 1497). En 1500 contrataba el retablo mayor de Buñuel (Navarra),<sup>9</sup> y en 1509 el de San Marcos de Cascante (Navarra)<sup>10</sup> que, conservado con alteraciones y por el que todavía cobraba en 1510,<sup>11</sup> es hasta la fecha su último encargo identificado.

Las características de su personal manera, presidida por una notable claridad en la estructuración espacial de raigambre nórdica y una poderosa modelación de las figuras no exenta de delicadeza, aspectos que en todo momento

---

6. CASTRO Y ÁLAVA, J. R.: «Pedro Diaz de Oviedo y el retablo mayor de la catedral de Tudela», *Príncipe de Viana*, VII, (Pamplona, 1942), pp. 121-137. El autor recoge en su artículo los datos exhumados hasta ese momento sobre este gran mueble litúrgico.

7. Sobre la fecha, cfr. ARGAIZ, G.: *La Soledad laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España*, vol. VII, *Teatro monástico de la Santa Iglesia, ciudad y obispado de Tarazona*, Madrid, 1675, p. 388.

8. POST, R. Ch.: *A history of spanish painting*, vol. IV, Cambridge-Massachusetts, 1933, pp. 429-440. Su estudio en LACARRA DUCAY, C.: «Retablo de Santiago el mayor», catálogo de la exposición *El espejo de nuestra historia*, Zaragoza, 1991, pp. 78-79.

9. FUENTES PASCUAL, F.: «Un nuevo retablo de Pedro de Oviedo», *Príncipe de Viana*, XX, (Pamplona, 1945), pp. 405-412.

10. SANZ ARTIBUCILLA, J. M.ª: «Pedro de Oviedo, pintor de retablos», *Revista Eclesiástica*, 3, (1931), p. 68.

11. CASTRO Y ÁLAVA, J. R.: «Pedro Diaz de Oviedo...», *ob. cit.*, pp. 128-129 y 134, doc. n.º V.

aparecen conjugados con una primorosa calidad de ejecución y un rico colorido, han sido objeto de recientes estudios.<sup>12</sup> La contribución de Pedro Díaz en la transición hacia el renacimiento en Tarazona hubo de ser capital puesto que las manifestaciones pioneras de artes figurativas renacentistas no son sino una torpe adaptación de los logros adscribibles al gótico final. Hasta muchos años después la ciudad no contará con artistas de altura comparable, capaces de formular una síntesis más acorde con los nuevos tiempos.

Es de suponer que bajo la estela pictórica de Pedro Díaz se desarrollara el quehacer de Anton Martín (doc. 1502-1525, †1528), que en 1502 tasaba en compañía del tudelano Pedro de Miranda el trabajo del primero para Buñuel,<sup>13</sup> y Guillen de Usberges (doc. 1503-1512, †1521), los dos principales pintores presentes en Tarazona en los albores de la centuria. Contamos con obra documentada tanto de uno como de otro, pero la falta de piezas conservadas impide valorar su nivel artístico.

Una función equivalente a la desempeñada en el mundo del color por los exquisitos paneles al óleo salidos de los pinceles de Pedro Díaz iban a tener en el campo escultórico las imágenes incluidas tanto en los arranques de la bóveda como en el propio retablo de la capilla de Santiago. En este caso resulta más sencillo seguir el hilo de los acontecimientos, dado que persiste *in situ* una de las piezas capituladas por el imaginero y entallador Pedro de Cervellera o Cerdeña (doc. 1502-1506), cuya obra parece muy influida por el recinto jacobeo.

En 1502 este escultor recibía la encomienda de la mazonería de un retablo de Nuestra Señora del Pilar para la capilla que Gonzalo Fernández había edificado en la girola de la catedral, junto a la del obispo Andrés Martínez Ferriz —doc. n.º 1—. En el contrato, que detalla con todo cuidado los pormenores de la misma, sobresalen aquellas cláusulas que hacen referencia a los modelos a seguir, en particular el tantas veces aludido conjunto de la capilla que en honor del patrón de España levantara el arcediano Antonio Muñoz. Por desgracia este mueble fue substituido a fines del siglo XVII por otro de similar invocación.

Sin embargo, permanece casi de milagro en su primitiva plaza, desafiando a las intermitentes e interminables tareas de restauración que ya le han privado del tornavoz, la *trona* catedralicia.<sup>14</sup> Encargada a maestre Pedro en el año 1506 —doc. n.º 4—, en ella se aúnan propuestas figurativas hispanoflamencas con un repertorio decorativo mixto, marcado por la convivencia de elementos de tra-

---

12. La más actualizada reseña sobre este pintor en LACARRA DUCAY, M.ª C.: «Pedro Díaz de Oviedo», en el catálogo de la exposición *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, 1990, pp. 46-47. Pese a que son varias las publicaciones que en los últimos tiempos se han hecho eco del maestro, falta todavía un estudio completo de su figura.

13. FUENTES PASCUAL, F.: «Un nuevo retablo...», *ob. cit.*, pp. 406 y 410-411, doc. n.º IV.

14. La noticia de su autoría fue dada a conocer por SANZ ARTIBUCILLA, J. M.ª: *Historia de la fidelísima y vencedora ciudad de Tarazona*, vol. II, Madrid, 1930, p. 90.

dición gótica con otros, sorprendentemente avanzados para la fecha, ya renacentistas.

El panel central del púlpito contiene la representación de un *Ecce Homo* rodeado de los instrumentos de la Pasión que, pese a carecer de la calidad plástica y la fuerza de las imágenes de la capilla del arcediano Muñoz, se sitúa en la misma órbita. El rostro del Varón de Dolores, su parte más cuidada, reproduce los cánones formales aplicados en las mencionadas tallas. De todas maneras, parece poco probable que el maestro de la capilla de Santiago y Pedro de Cervellera sean un mismo artífice.

El escultor del arcediano Muñoz hace gala de un estilo anatómicamente correcto, adornado por el uso de pliegues angulosos que, no obstante, se traducen en una limitada definición de la volumetría espacial, llegando en ocasiones a pecar de excesiva rigidez. Con todo, figuras como la titular suplen esta merma con una serena majestuosidad.

La similitud formal entre las estatuillas del guardapolvo y la peana con los algo menos delicados evangelistas de aljez que decoran las ménsulas es casi total. Su gran coherencia con las tablas del mueble litúrgico ha inducido en ocasiones a formular la, en nuestra opinión, arriesgada hipótesis de su atribución al propio Pedro de Oviedo.<sup>15</sup>

El trabajo de maestre Pedro en la predicadera sólo alcanza un nivel comparable en la labra de las partes ornamentales, tanto góticas como renacentes. Mientras que las esculturas financiadas por Antonio Muñoz son obra de un artífice notable, el *Ecce Homo* denota una inspiración inferior.

El retablo de Santiago estableció, amén de las pautas formales, los esquemas estructurales a seguir durante los quince años siguientes para este tipo de piezas. Tal es al menos lo que se desprende de la lectura de los contratos del referido retablo del Pilar (1502) —doc. n.º 1— y del de San Martín (1505) —doc. n.º 2—, ambos en la seo, del de San Marcos de Cascante (1509), y del mayor de Nuestra Señora de La Cueva de Ágreda (Soria, 1511) —doc. n.º 5—.

Con la excepción del de San Martín, enteramente de pincel, los demás debían ser retablos pictóricos presididos por una talla de bulto. El titular sería albergado en la generalidad de los casos por un *tabernaculo*, en donde se ponga

---

15. Recientemente se han atribuido las partes lígneas del retablo a Gil de Brabante (doc. 1499-1547), maestro afinado en Huesca y que trabajó —con probabilidad con Pedro Díaz— ca. 1496-1500 en el retablo de San Lorenzo de esta ciudad (MORTE GARCÍA, C.: «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Grañén», en el catálogo de la exposición *Retablo de Grañén*, Huesca, 1992, pp. 20-21).

Su estilo, que puede deducirse del retablo mayor de Bolea, presenta afinidades con el de Tarazona. No obstante, será preciso un estudio más profundo de la escultura del momento para poder confirmar o desmentir con mínimas garantías esta hipótesis que, desde luego, también cuenta con sólidos argumentos en contra.

la *yimagen que ha destar en medio* —doc. n.º 1—. A cada lado de éste, una calle articulada en dos pisos,<sup>16</sup> para acabar cerrando el cuerpo con el correspondiente ático, todo guarnecido por un copioso guardapolvo. En la totalidad de los ejemplos reunidos las capitulaciones contemplan la inclusión del preceptivo *piet* o banco en la parte inferior. El lenguaje técnico utilizado en las cartas notariales para definir los componentes de la mazonería son los propios del vocabulario «al moderno»: archetes, pilares, claroboyas, chambranas y tubas.<sup>17</sup>

Para finalizar, en la obligación de retablos como el de San Martín se hizo constar de modo expreso que el pintor debía realizar su labor *al olio, y no nada al temple*, una técnica frecuente entre los maestros del gótico final y de la que Pedro Díaz de Oviedo se había servido con cumplida destreza para conferir a sus paneles notables calidades atmosféricas.

### Adopción de la «máscara plateresca»

Tal vez una de las fórmulas que mejor describe los contenidos plásticos desarrollados en esta segunda etapa sea la feliz expresión recientemente propuesta por Fernando MARIAS.<sup>18</sup> La patente indefinición estilística del momento es en buena medida responsable de la dificultad que los especialistas encuentran para convenir en cómo denominar un fenómeno que hasta hace algunos años se englobaba bajo la engañosa expresión de estilo plateresco.<sup>19</sup> En todo caso, de lo que no parece haber duda es que la puesta al día de las artes plásticas emprendida en el primer cuarto del siglo consistió, en buena medida, en ocultar las últimas manifestaciones góticas tras el uso del nuevo vocabulario «plateresco». Un proceso en el que, con frecuencia, artistas y mecenas olvidaron cualquier intento de comprensión crítica de los mecanismos inherentes al lenguaje formal y estructural importado de Italia a través de los Países Bajos.

Algunas de las creaciones que a continuación repasaremos ofrecen una síntesis paradigmática del problema. Tal puede decirse de la *trona* catedralicia (1506), que hemos visto presidida por un panel tallado en yeso con un *Ecce Homo* hispanoflamenco, y en la que a las tracerías góticas del antepecho de la escalera se contraponen cuatro bellos tableros en la plataforma con una inesperada decoración *a candelieri* y una terminación piramidal para la base, don-

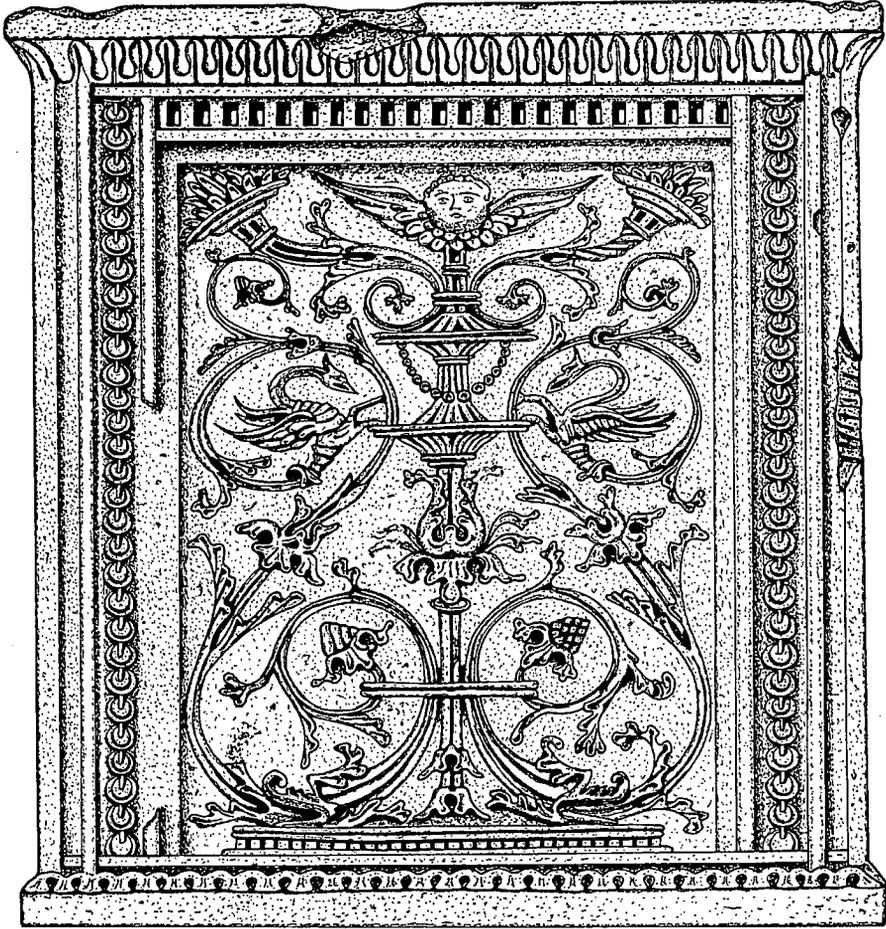
---

16. El retablo de San Marcos, el único conservado de los mencionados, presenta una estructura más compleja, ya que la calle central, ocupada por la talla titular, está flanqueada por otras dos a cada lado. Cada una de estas cuatro calles laterales cuenta con dos pisos.

17. Véanse, no obstante, las precisiones efectuadas más abajo en relación al retablo de Cascante.

18. MARIAS, F.: *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, pp. 40-41 y 203-220.

19. Una buena síntesis del problema en NIETO ALCAIDE, V.: «Renovación e indefinición estilística, 1488-1526», en *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 1989, pp. 58-65.



Panel con decoraciones *a candelieri*. Púlpito de la catedral de Tarazona.  
*Pedro de Cervellera*, 1506. (Dibujo Juan J. Bienes).

de este mismo tipo de ornamentos, adaptados a un formato triangular, se alterna con esfinges.

Pedro de Cervellera, artífice «bilingüe», prometió hacer su cometido *de la labor y hobra quel dicho maestro ha dado et da por muestra en hun papel; ho que sia conforme en la hobra de aquella a una trona questa en Santa Engracia de Caragoca* —doc. n.º 4—. Por desgracia, el púlpito que sirviera de referencia ha sufrido una suerte más adversa que su réplica.

Otro aspecto reseñable es la terminología empleada en el documento, que alude a los cuatro paneles de gusto renaciente como *de obra menuda e romana, segun esta en dicha trona et paper quel da por muestra*. Sin embargo, aunque el contrato estipulaba que los tableros del antepecho de la escalera deberían ser *obrados al romano, de la mesma hobra menuda*, ya comprobamos que recibieron temas de naturaleza gótica.

Pese a estos desajustes, hay que destacar tanto el hecho de la madrugadora aparición de decoraciones *a candelieri* como el de su correcta denominación. No es de extrañar que el modelo propuesto perteneciera al ex-monasterio jerónimo de Zaragoza, puesto que en los primeros años de la centuria fue un foco creador en el que germinaron algunos de los proyectos artísticos más vanguardistas del reino. Tal es el caso de la ornamentación de su perdido claustro, que el pintor castellano Juan Chamorro se comprometió a realizar en 1508 *de obra romana*,<sup>20</sup> o de la portada de la iglesia, cuya ejecución dirigían respectivamente en 1514 y 1515 los escultores Gil Morlanes el Viejo y su hijo.<sup>21</sup>

No obstante, aunque inusuales, no faltan las menciones escritas de motivos *de obra romana* al filo de 1500 tanto en el entorno de la capital aragonesa como en Tarazona.<sup>22</sup> De ello parece desprenderse que las versiones más elementales del repertorio ornamental del nuevo estilo eran conocidas y apreciadas en determinados círculos, pese a lo cual su difusión y general aceptación constituyó una tarea lenta y difícil, en la que la presencia de artífices castellanos como Chamorro —en Zaragoza desde al menos 1502—<sup>23</sup> resultó primordial.

---

20. MORTE GARCÍA, C.: *Aragón y la pintura...*, *ob. cit.*, p. 18.

21. ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, vol. II, Zaragoza, 1917, pp. 96-98.

22. Por lo que respecta a la ciudad del Queiles, la alusión más temprana corresponde a 1502, fecha en la que el pintor Anton Martin tasaba la intervención de Pedro de Oviedo en el retablo de Buñuel. El de Tarazona dio por bueno el quehacer de su colega, no sin antes recomendar que la decoración del sotabanco se enriqueciera con *algun romano, uso sin fullaje alguno* (cfr. FUENTES PASCUAL, F.: «Un nuevo retablo...», *ob. cit.*, pp. 410-411, doc. n.º IV).

23. Isabel Gillon, habitante en Zaragoza, vende a Joan Jamorro —*sic*—, pintor, habitante en la misma ciudad, todas las ropas y bienes muebles que posee en la capital aragonesa por precio de 200 sueldos (Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [A. H. P. Z.], Juan Longares, 1502, s. f.) (Zaragoza, 5-V-1502).

La más temprana cita localizada remonta a 1496, fecha en la que los fabri-  
queros de la seo metropolitana encargaron a los pintores Fernando de Burgos,  
Juan Ochoa y Juan de Sese la decoración de dos de los cruceros recién volteados  
por cuenta del arzobispo Alonso de Aragon. La pintura, que había de  
cubrir las bóvedas y los muros adyacentes, se efectuaría con un ritmo alternan-  
te, compuesto por *una faxa morisqua, otra romana*.<sup>24</sup> Aunque la capitulación  
no precisaba que los pintores, *habitantes en Caragoca de present*, estuviesen  
obligados a ofrecer fianzas del cumplimiento de su labor, a la semana siguiente  
el mercader Guiralt Sanchez juró responder ante el cabildo de las sumas que  
fueran adelantadas a *los pintores castellanos*.<sup>25</sup> El revestimiento de las otras  
bóvedas corrió por cuenta de los aragoneses Juan Benito<sup>26</sup> y Tomas Ram,<sup>27</sup>  
obligados a seguir el modelo establecido por sus colegas foráneos.

En esta ocasión parece razonable aventurar que detrás de la elección de  
los artífices estuviera don Alonso, mecenas de la fábrica. Hijo natural de Fer-  
nando el Católico y personaje en permanente contacto con la corte, sabemos  
que no dudó en acudir a importantes artistas de la corona vecina en situaciones  
tan comprometidas como la vivida tras el hundimiento parcial del cimborrio de  
su iglesia que hizo visurar, entre otros, al arquitecto Enrique Egas.<sup>28</sup>

---

24. *Nos, dichos Lazaro Cortat et Johan Guasch, fabriqueros de la seu, damos a pintar los dos cruceros primeros de las dos nabadas con la paret frontera fasta a la represa inclusive, con la mita de los pilares, a maestre Ferrando de Burgos, et a maestre Johan Ochoa y a Maestre Johan de Sese, pintores, habitantes en Caragoca de present, et por precio de mil sueldos jaqueses, sinse claves, es a saber, una faxa morisqua, otra romana, segunt stan los otros dos cruceros siguiendo la obra...* (A. H. P. Z., Alfonso Frances, protocolo de la seo 1496, ff. 6 v.-7) (Zaragoza, 16-II-1496).

25. A. H. P. Z., Alfonso Frances, 1496, f. 30 v., (Zaragoza, 24-II-1496). El documento fue cancelado un año después, momento en el que cabe suponer el trabajo estuviera finalizado (A. H. P. Z., Alfonso Frances, 1497, f. 50 v.) (Zaragoza, 19-V-1497).

26. Asumió la decoración de otros dos cruceros, *siguiendo la obra de los dos cruceros ya pintados, a saber una faxa de morisco y otra de romano; la una d'espuxelo y la otra de claraboyas* (A. H. P. Z., Alfonso Frances, protocolo de la seo 1496, f. 10) (Zaragoza, 10-III-1496).

27. Se hizo cargo de *los dos cruceros caqueros* con las mismas condiciones que los otros cuatro ya comprometidos (A. H. P. Z., Alfonso Frances, protocolo de la seo 1496, ff. 11 v.-12) (Zaragoza, 17-III-1496).

En total, el número de bóvedas contratadas en el breve plazo de un mes fue de seis, que junto a las dos propuestas como patrón completan las ocho afectadas por la ampliación en el lado de la Epístola. Como se ha apuntado, las tres capitulaciones hacen referencia a dos tramos ya terminados, cuyo ritmo alternante seguirían. Teniendo en cuenta que el plazo otorgado para la materialización del encargo era de un año en los tres casos, hay que deducir que el comienzo de la ornamentación de los dos tramos que sirvieron como modelo se remonta a los primeros meses de 1495.

Sobre las circunstancias de la remodelación de la metropolitana, cfr. 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, pp. 17-43, espec. pp. 40-42, nota n.º 83.

28. LLAGUNO Y AMÍROLA, E.: *Noticia de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración*, vol. I, Madrid, 1829, pp. 303-304; GALINDO ROMEO, P.: «Las bellas artes en Zaragoza (siglo XV)», *Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras*, I, (Zaragoza, 1922-23), pp. 415-416.

Sin embargo, el recurso más o menos eventual y epidérmico a las decoraciones «romanas» no oculta el olvido de los auténticos componentes del nuevo estilo. Principios tales como el uso de la perspectiva monofocal como técnica generadora de espacios mensurables, la normalización de los valores plásticos de la escultura clásica o la aplicación de una sintaxis arquitectónica derivada de los edificios de la Antigüedad, brillan por su ausencia y solo progresarán de modo paulatino.

El hecho de que maestro Pedro presentara a los comitentes un *papel* que había de utilizarse como *muestra* de su quehacer hace pensar que adjuntó una estampa con decoraciones *a candelieri*. Otra posible interpretación es que aportase la copia de algún motivo incluido en la predicadera del monasterio de Santa Engracia.

Admitiendo como más verosímil la primera hipótesis, no se ha conseguido identificar el grabado que inspiró los paneles turiasonenses. No obstante, hay que llamar la atención sobre las coincidencias entre éstos y diversos conjuntos florentinos de ca. 1485-1495, en particular los respaldos taraceados por Domenico del Tasso para la Sala del Cambio de Perugia en 1493 aunque, desde luego, no pueda hablarse de una trasposición literal.<sup>29</sup>

Los relieves del púlpito obrado por maestro Pedro ofrecen uno de los primeros ejemplos bien documentados de decoraciones renacentistas en Aragón<sup>30</sup> que, por supuesto, también cabe considerar de muy temprano en el contexto turiasonense. Hay que esperar otros tres años para volver a encontrar una nueva referencia escrita sobre «obra romana» en la ciudad del Moncayo, aunque esta vez sin aparente coherencia con lo conservado. Cuando en 1509 se capituló el retablo de San Marcos de Cascante con el pintor Pedro de Oviedo se puntualizó *que la maçonería de todo el retablo haya de ser labrada a la romana*, no sin antes haber adscrito con todo lujo de detalles una arquitectura lígnea «al moderno», en la que no faltaban pilares, tabernáculo, tubas y archetes.<sup>31</sup> Tal y como hoy lo contemplamos, el soporte lígneo de este retablo —en buena medida rehecho en la restauración— no exhibe el menor detalle al gusto «romano».

Más interesante es el hecho de que el texto contractual reitere en dos ocasiones *que las ymagines sean obradas y fechas a la arte ytaliana*. Todo en las mismas recuerda la formación septentrional del pintor, salvo el sorprendente esfuerzo por hacer converger los suelos de las distintas tablas que componen

---

29. DACOS, N.: *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London-Leyden, 1969, pp. 98-99 y pl. XCVIII, fig. 162.

30. Una buena panorámica de la cuestión en MIÑANA RODRIGO, M.<sup>a</sup> L. *et al.*, «La capilla del Patrocinio de la iglesia colegial de Daroca: datos documentales», *V Coloquio de arte aragonés, Alcañiz, septiembre 1987*, (Zaragoza, 1989), pp. 189-192.

31. SANZ ARTIBUCILLA, J. M.<sup>a</sup>: «Pedro de Oviedo...», *ob. cit.*, p. 68. La firma del contrato se efectuó en Tarazona.

cada piso hacia una línea de fuga común, ubicada en el eje del retablo, en un intento de crear un espacio unitario en cada uno de los tres niveles horizontales de la fábrica —banco, primer y segundo piso—. Así pues, Pedro de Oviedo, que en obras como el retablo de Santiago de la seo turiasonense ya había evidenciado claras preocupaciones por las cuestiones perspectivas, ensaya en su último trabajo un curioso esquema de estructuración espacial todavía lejos de las concepciones renacentistas pero de notable interés. El maestro tardomedieval ofreció aquí otra prueba de su talento al identificar las novedades de la *arte ytaliana* con un cambio substancial en el problema de la construcción de la caja espacial.

El siguiente paso de este intrincado discurso resulta más difícil de evaluar, al habar desaparecido el retablo que el jurista Miguel de Molino encargó en 1515 al enigmático pintor toledano Pedro Egas para completar la dotación de su capilla funeraria de la seo turiasonense.<sup>32</sup>

El contrato describe una obra que, salvo por una breve mención a los *llanos* de los *atoques* —el frente del guardapolvo—, que deberían contar con molduras *de obra romana*,<sup>33</sup> y otra a las *chambranas* —doseletes— de las casas del cuerpo, que irían labradas *al ytaliano*,<sup>34</sup> pasaría por otra de las piezas entroncadas con el retablo de la capilla de Santiago. El modelo propuesto a Egas para la mazonería fue el también perdido retablo de San Gregorio de la catedral. Éste había sido realizado, sin duda, poco antes, dado que su propietario, el canónigo cascantino Marco Miguel Garces,<sup>35</sup> emprendió la construcción de la capilla que lo albergaría en 1513 —doc. n.º 6—.

---

32. MORTE GARCÍA, C.: «Aspectos documentales sobre la actividad pictórica en Tarazona durante el siglo XVI», *TVRIASO VI*, (Tarazona, 1985), pp. 293-295, docs. núms. 2, 3 y 4.

Miguel del Molino formalizó su último testamento en septiembre de 1520 (Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A. H. P. T.], Francisco Malon, 1520, ff. 211-214 v.) (Tarazona, 16-IX-1520), muriendo poco después (*ibidem*, ff. 260-261 v.) (Tarazona, 4-XI-1520).

33. *Item asimismo tenga los atokes con sus molduras, y en los llanos dellos una obra romana de talla, conforme a la dicha obra, y muy bien dorada, de ancheza la dicha talla de un palmo* (cfr. MORTE GARCÍA, C.: «Aspectos documentales...», *ob. cit.*, pp. 293-295, doc. n.º 2).

34. *Item en los quatro llanos o casas que quedan del dicho retablo haya de haver quatro ymagines, las quales son Sancta Anna, Sancta Maria Magdalena, Sant Miguel, Sant Lazaro, pintadas de pinzel, de la forma y manera que estan en la muestra, con sus dosetes detras dorados y adornados, segunt que cumple y pertenece a la dicha obra. Sobre los quales llanos haya de haver sus chambranas al ytaliano labradas, y de talla bien talladas* (cfr. *ibidem*, pp. 293-295, doc. n.º 2). La transcripción es nuestra, puesto que en la publicación del documento se omite la referencia *al ytaliano*.

35. El canónigo edificó una primera capilla en la antigua iglesia parroquial —hoy santuario de Nuestra Señora del Romero— de la localidad navarra, dedicada a su santo epónimo, como lugar de enterramiento. Encomendó la fábrica en 1505 a los maestros de obras mudéjares Ali Pex y Amet Berros —doc. n.º 3—. En 1509 comprometió con el pintor Pedro de Oviedo la ejecución para la misma del retablo que hemos estudiado más arriba.

En 1513 mosén Marco había cambiado de opinión, pues encargó una nueva capilla, esta vez en la seo, a Berros —doc. n.º 6—. Ignoramos el autor de su retablo, que aparece descrito en la

La trascendencia del retablo de Santa Marta depende de que su artífice, oriundo de Toledo pero vecindado en Zaragoza, pueda ser identificado, tal y como cautelosamente se ha propuesto, con el responsable de la ejecución del retablo mayor de Bolea (Huesca).<sup>36</sup> No es preciso insistir ahora en la importancia del monumental conjunto oscense, verdadera trasposición del repertorio pictórico de Juan de Borgoña a tierras aragonesas, cuyo italianismo de corte cuatrocentista tardaría más de una década en ser asimilado tras la previa aceptación de sus equivalentes en el campo escultórico. Al correcto uso de la perspectiva monofocal añade el maestro de Bolea una mensurada inserción espacial de las figuras, adecuadamente proporcionadas, características a las que cabe sumar una técnica pictórica de raíces flamencas que destaca por el suave modelado de los personajes y una hábil utilización de la luz.

Las únicas obras locales que manifiestan cierta proximidad al lenguaje plástico desplegado en los magníficos paneles de Bolea son dos pinturas embutidas desde hace algunos años en el cuerpo del retablo barroco que decora la actual capilla del palacio episcopal de Tarazona. El Nacimiento y la Adoración de los Magos de la Zuda no alcanzan la alta calidad del mueble oscense, aun a pesar de que ambas obras comparten códigos formales y tratamiento de la figura humana. Las respectivas Epifanías, desarrolladas a partir de una fuente común, no dejan duda sobre los puntos de contacto entre los dos maestros, pero también permiten valorar la distancia que les separa.

La equilibrada combinación entre espacio y protagonistas de la escena de Bolea ha sido alterada en la tabla de Tarazona, en la que se ha incrementado de modo notable el tamaño de los personajes con la consiguiente pérdida de coherencia. El espacio, bien sugerido en la mitad derecha, se organiza en la otra parte mediante una escorzada arquitectura clásica de diseño correcto pero de escala insuficiente, en la que se ha efectuado una aplicación claramente errónea de los principios de la perspectiva monofocal para adaptarla a las líneas de fuga marcadas en el suelo.

Las dos tablas del palacio episcopal son creación de un artífice conocedor del idioma del *Quattrocento* —bien representado en Aragón a través del conjunto de la villa altoaragonesa— pero carente de la destreza y disciplina necesarias para aplicar las técnicas perspectivas renacentes, cuyos principios no termina de comprender.

---

Visita Pastoral al templo de 1548 en los siguientes términos: *tiene el retablo de pinzel, y en medio hay una imagen de Sanct Gregorio, y encima un Crucifijo con dos ymages* (Archivo Diocesano de Tarazona, Arm. 7, caj. 5, n.º 26, Visita Pastoral a la seo de 1548, f. 14).

En agosto de 1519 el prebendado ordenaba testamento, solicitando ser inhumado en su capilla de la seo (A. H. P. T., Francisco Malon, 1519, ff. 192-221 v.) (Tarazona, 5-VIII-1519). Falleció, tras disponer el tercer codicilo testamentario, el 19 de dicho mes en la ciudad del Queiles (*ibidem*, ff. 217-218) (Tarazona, 19-VIII-1519).

36. El más reciente estado de la cuestión en MORTE GARCÍA, C.: «Maestro de Bolea», *Aragón y la pintura...*, ob. cit., pp. 54-57.

Resulta cuanto menos arriesgado apuntar una hipótesis cronológica para estas pinturas. De entrada se desconoce su procedencia, aunque si aceptamos su probable origen turiasonense, la fecha de ejecución podría vincularse con la estancia de Egas en la ciudad. Si su adscripción al castellano no ha podido ser demostrada por las fuentes, al igual que sucede con la más cautelosa atribución del retablo de Bolea a sus pinceles, resulta en todo caso difícil admitir que las pinturas de Tarazona y Bolea sean de la misma mano. Tampoco deben olvidarse las fuertes dudas que aún hoy existen sobre la cronología de las últimas en las que, además, parece clara la participación de más de un artífice.<sup>37</sup> Todo ello hace más lamentable si cabe la desaparición del retablo de Santa Marta.

Los cuatro pintores que configuran la dinastía local de los La Puente, Juan (doc. 1511-1520, †1531) y sus tres hijos Juan, Francisco y Prudencio, conocidos a través del algo posterior retablo de la capilla familiar de San Caprasio (1533) —erigida en la iglesia de San Miguel de Tarazona— y que, en buena lógica, deberían ser los más influidos por Pedro Egas, se sirven de un código formal muy sencillo y unos esquemas figurativos arcaizantes y tremendamente elementales, feudatarios de una fase evolutiva anterior, que nada debe al autor del retablo mayor de la ex-colegiata oscense.<sup>38</sup>

La portada de aljez de la capilla de San Juan Evangelista, levantada en 1518 por Mahoma de Ceuta en la iglesia de Santa María Magdalena, es un perfecto paradigma de la complejidad y del clima de indefinición en que se mueve la plástica aragonesa de estas primeras décadas. El zaragozano adquirió el compromiso de modelarla *de obra romana, conforme la muestra que dio*.<sup>39</sup> Por fortuna, la reforma barroca del templo, que aminoró la altura de las naves colaterales, respetó el trabajo del mazonero mudéjar, hoy oculto en su mayor parte.

La decoración se estructura a base de arquivoltas. Las superiores configuran un gran arco apuntado que se adapta al perfil de la embocadura original de la capilla, mientras que las inferiores conforman un arco de medio punto que

---

37. Las últimas propuestas son la de ÁVILA PADRÓN, A.: «Aproximación cronológica del retablo mayor de Bolea (Aporte crítico del repertorio gráfico)», *Boletín del Museo Camón Aznar*, XXVIII, (Zaragoza, 1987), pp. 61-70, que lo sitúa ca. 1509-1512 a partir del estudio de diversos grabados empleados en su confección, y la de MORTE GARCÍA, C.: «El retablo mayor...», *ob. cit.*, pp. 26-27, que lo considera casi concluido para 1508, cuando fuera puesto como modelo al pintor Cristobal de Cardeñosa en el contrato del retablo mayor de Grañén.

38. El retablo fue vendido en la década de los sesenta de nuestro siglo. En la base de la tabla titular se anotó una inscripción que las fotografías conocidas —Archivo Mas de Barcelona, negativo C-58743— no permiten leer en su totalidad, pero que fecha el trabajo en 1533 como obra de Prudencio y Juan (cfr., no obstante, la lectura errónea recogida por CASTRO Y ÁLAVA, J. R.: «Pintores navarros», *Príncipe de Viana*, VIII, (Pamplona, 1942), p. 260).

39. ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos...*, *ob. cit.*, vol. II, Zaragoza, 1917, pp. 219-220.

Habida cuenta que cuando suscribió el contrato en Zaragoza Mahoma no había visitado la capilla, en la capitulación se explicitó que en caso de que la traza aportada no pudiera adaptarse al arco existente, el artífice haría *huna, dos, tres y quatro muestras mejores que la dicha que tiene fecha, si tantas querra el dicho señor* (A. H. P. Z., Luis Sora, 1518, ff. 302-304 v.) (Zaragoza, 29-VI-1518) —cláusula no transcrita en la publicación referida—.

sigue la línea de la nueva bóveda de terceletes, más baja que la románica. El espacio libre entre las dos arcadas lo ocupa un tímpano en el que sendos leones sostienen un escudo con las armas del obispo Jaime Conchillos, propietario del recinto funerario.

De las tres arquivoltas que componen el arco apuntado, la central se ornamenta con elementos vegetales y animalísticos de tradición hispanoflamenca, ajenos al vocabulario renacentista, mientras que las otras despliegan motivos inspirados en patrones italianos quattrocentistas que el entallador ha sido incapaz de trasladar al yeso. Así, en la decoración pseudo-grotesca del festón más alto unos desdibujados grifos —que más bien semejan palomas— surgen entre róleos y otros componentes de naturaleza vegetal. Por su parte, el frente del inferior aparece recorrido por una guirnalda resultante de la islamización de un característico modelo renaciente. La rosca del arco de medio punto —fileteada por arriba con un listel de triglifos— presenta un lenguaje decorativo propio del gótico final que se prolonga en las jambas de la portada. Hay que destacar el contraste entre la negligente resolución de las decoraciones romanizantes frente a la mucho más aceptable ejecución del resto.

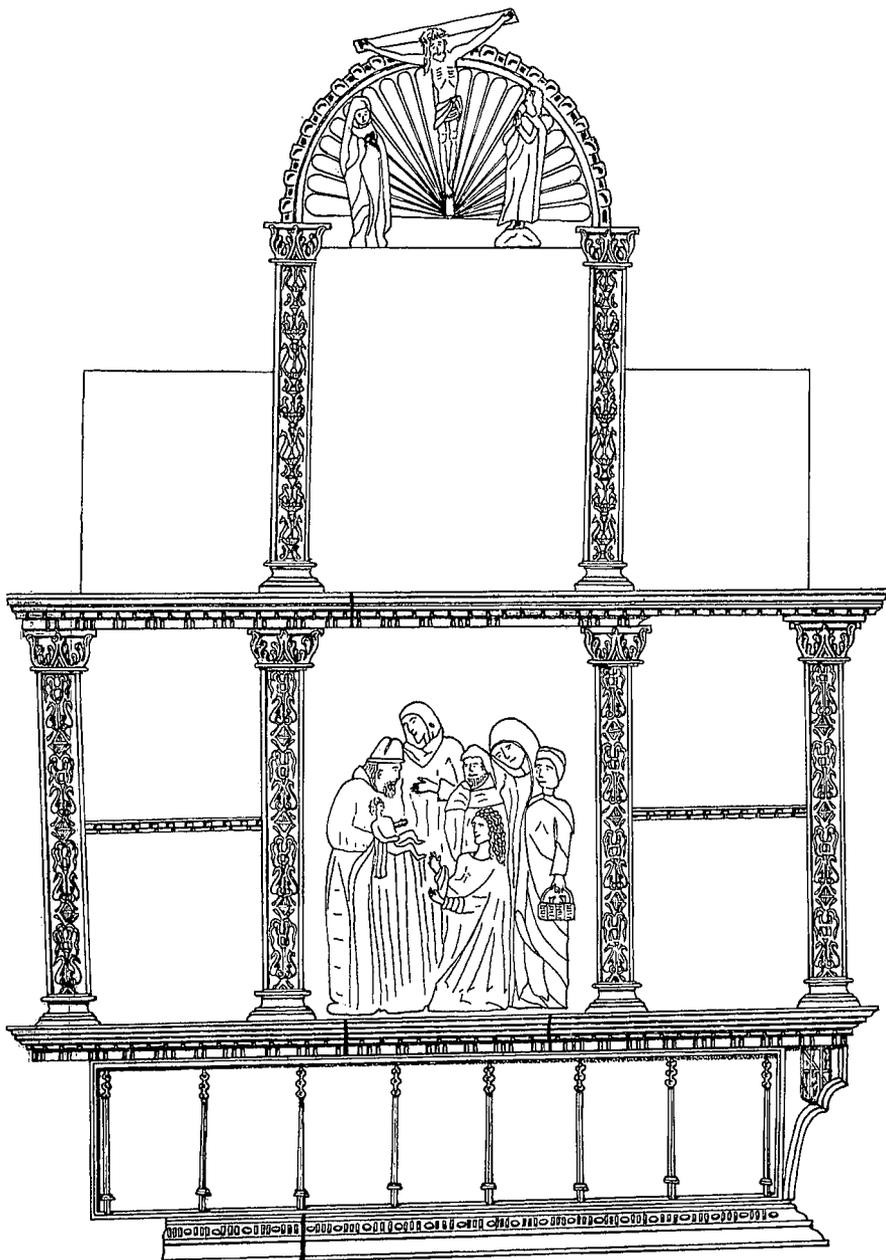
Tampoco el escultor Juan de Heredia (doc. 1515-1521) hace gala en muchos aspectos de su obra de una claridad de ideas muy superior a la demostrada por Mahoma de Ceuta. Su aparición en la escena turiasonense se producirá a raíz de la formalización del contrato del ya mencionado retablo de Santa Marta, en el que participa en calidad de fianza del pintor. Maestro de procedencia ignota, puede adjudicársele la titular del retablo, instalada en la actualidad en el ático del de San Vicente, erigido en el siglo XVIII para substituir al que ahora nos ocupa. Egas capituló la totalidad de la pieza, incluidas la mazonería y la imagen, que debía hacer *como esta trazada y debuxada en el debuxo dado por mano de dicho maestro*. Aunque de factura correcta, en esta escultura —tal vez la mejor salida de sus manos— quedan patentes las mismas rémoras gotizantes que marcan toda la producción de Heredia: canon alargado, composición frontal, rigidez e incoherencia de los plegados.

Su primer trabajo documentado (1516) está constituido por una serie de obras realizadas para mosén Pedro Subiza, prior de La Raga. El eclesiástico le confió la ejecución de un apostolado de madera y una tumba de alabastro que debía dar puestos en Tudela, con toda seguridad en la capilla del promotor,<sup>40</sup> así como una lauda funeraria femenina y un grupo con la Adoración de los Magos que entregaría en Tarazona, tal vez para el enterramiento materno.<sup>41</sup> Ningún término empleado en el contrato permite concluir el código lingüístico empleado en esta ocasión —doc. n.º 7—.

---

40. Fallecido el prior, su hermanastro y albacea Garcia de Arabiano menor, ordenó procurador al tudelano Pedro de Egues, asimismo ejecutor testamentario, para que en su nombre vendiera por inventario los bienes del difunto, sin duda en atención a que dichos bienes estaban en la vecina localidad navarra (A. H. P. T., Francisco Malon, 1529, ff. 183 v.-184) (Tarazona, 4-VIII-1529).

41. Desconocemos cuál pudo ser el lugar de enterramiento de Juana de Estamarin, madre del prior, casada en segundas nupcias con el escudero turiasonense Garcia de Arabiano mayor. Juana, que hizo testamento el 29-VIII-1516, ya había muerto a comienzos de 1517 (A. H. P. T., Francisco Malon, 1517, ff. 23 v.-25) (Tarazona, 12-I-1517).



Estructura del retablo de la Purificación. Catedral de Tarazona. *Pedro de Heredia*, 1519.  
(Dibujo Juan J. Bienes).

La mazonería «a la romana» con que se actualizó el retablo obrado en 1493 por el pintor Martin Bernat para la capilla del Patrocinio de Nuestra Señora de la seo<sup>42</sup> es la única obra documentada de Heredia que ha vencido el paso del tiempo —doc. n.º 8—. El chantre Antonio Talavera, sobrino del fundador y propietario de la capilla, en la que tenía su sede una cofradía consagrada a la Candelaria, renovó en 1519 el «viejo» retablo solicitando a Juan de Heredia una nueva arquitectura línea. La invocación primitiva cedió su plaza a la Purificación, motivo por el cual se esculpió un altorrelieve con este tema para substituir a la bella tabla de la Virgen de Bernat, reubicada entre el nuevo grupo y el Calvario tallado para el ático.

En esta labor de talla Heredia muestra un conocimiento muy superficial de los órdenes clásicos, que contrasta con otras piezas aragonesas contemporáneas producidas por los talleres zaragozanos. Los evidentes solecismos presentes en la mazonería de la Purificación no pueden justificarse por el hecho de que el artifice hubiera de adaptarse al formato de lo ya existente. Idénticos errores y descuidos menoscaban el retablo de los Santos Pedro y Pablo del mismo edificio, que sirvió de pauta en casi todos los pormenores del texto contractual.

Las coincidencias entre ambas mazonerías son tan claras que, a pesar de no existir refrendo de las fuentes, es casi obligado atribuir a Juan de Heredia el retablo con el que el deán Pedro Perez de Añon dotó su capilla de la seo.<sup>43</sup> Don Pedro cerró la primera fase decorativa de su última morada con la colocación de dos series de santos en otras tantas galerías practicadas en los muros laterales, tallados, sin duda, por las mismas gubias que las imágenes del altar. Años más tarde, tal vez hacia 1532,<sup>44</sup> completó el proyecto con la instalación de una sepultura bajo arcosolio de aljéz y alabastro destinada a acoger sus restos mortales, que con los años inspiraría el monumento fúnebre de su sobrino y sucesor en la dignidad capitular, el deán Miguel de Erla y Añon.<sup>45</sup>

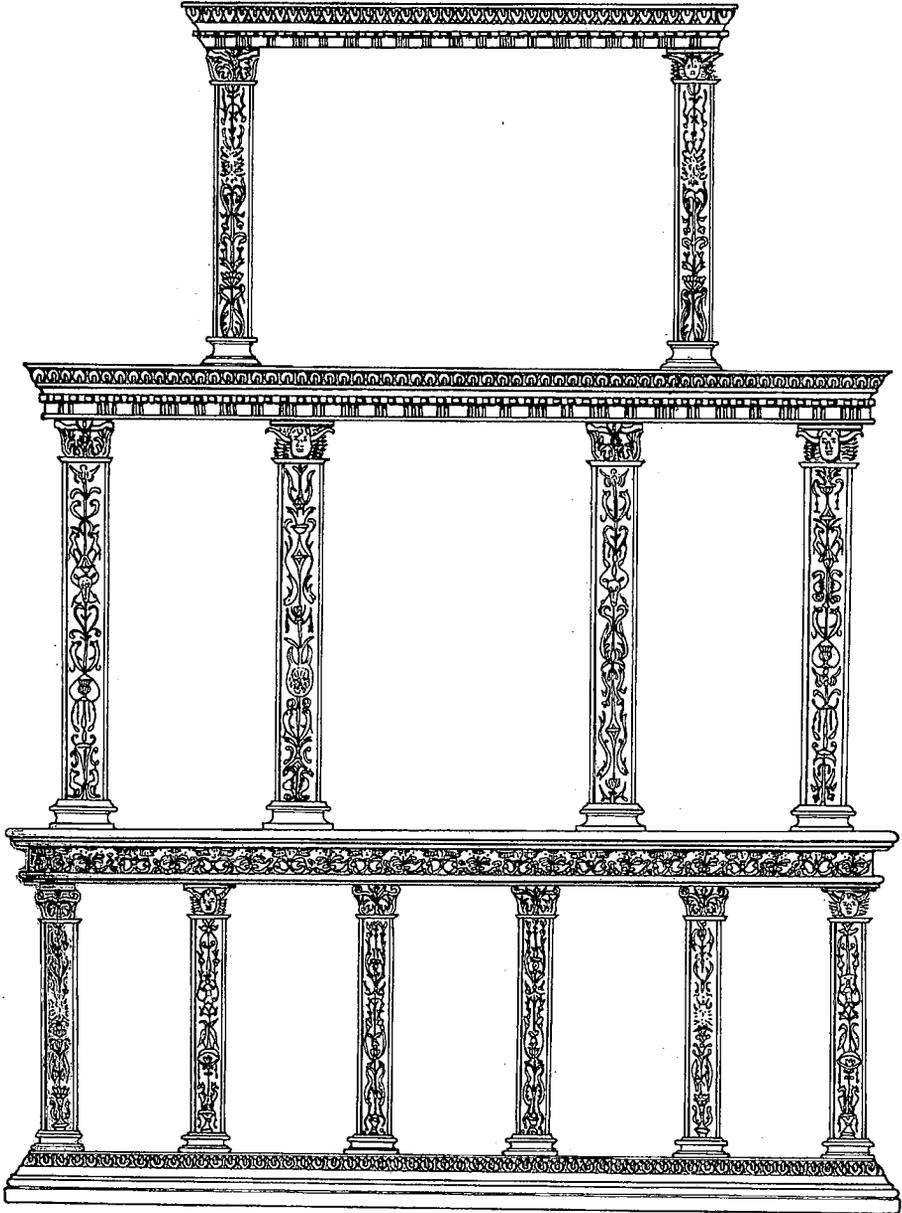
---

42. SERRANO Y SANZ, M.: «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXI, (Madrid, 1914), pp. 444-446.

43. El deán recibió la pertinente licencia capitular para construir la capilla en 1514, fecha *post quem* para la realización del retablo (cfr. SANZ ARTIBUCILLA, J. M.º: *Historia de la fidelísima...*, *ob. cit.*, p. 92, nota n.º 2).

44. El epitafio de la tumba de don Pedro incluye esta data como la de la conclusión de la capilla, retablo e imágenes, pero el hecho de que el mueble litúrgico fuera impuesto como modelo a Heredia en 1519 demuestra que para entonces ya había sido ejecutado. Por tanto, la fecha de 1532 debe ser considerada como un término *ante quem* de la dotación del conjunto que tal vez sea válida para la sepultura. No parece casual que el primer testamento de don Pedro fuera otorgado el 19-XII-1532 (A. H. P. T., Jeronimo Gutierrez, 1543, f. 68) (Tarazona, 3-IV-1543).

45. Realizado en 1554 por Pierres del Fugo y cobijado también bajo un arcosolio, enfrente del mausoleo de su antecesor (cfr. SANZ ARTIBUCILLA, J. M.º: «El maestro entallador Pierres del Fuego. Tragedia familiar y últimas obras en Navarra», *Principe de Viana*, XVII, (Pamplona, 1944), pp. 337-338, doc. n.º IV).



Estructura del retablo de los Santos Pedro y Pablo. Catedral de Tarazona.  
Atribuido a *Pedro de Heredia*, ca. 1514-1519. (Dibujo Juan J. Bienes).

Pese a que el retablo de San Pedro y San Pablo aparece articulado en banco, cuerpo de piso único y ático, éstos todavía no están contemplados como unidades sometidas a los principios rectores de los órdenes clásicos. Los entablamentos, salvo el que separa el banco del cuerpo, prescinden de los canónicos arquitrabe, friso y cornisa, y en la práctica se reducen a una cornisa moldurada, compuesta por varios festones, ornados con triglifos, denticulos, y ovas y dardos. A diferencia de los otros, el que apoya sobre las pilastras del banco cuenta con una faja que hace las funciones de friso, recorrida por un motivo de fuerte sabor cuatrocentista a base de angelotes y candelabros. Las pilastras, dotadas de basa y capitel corintio,<sup>46</sup> aparecen recubiertas por una tosca decoración *a candelieri*. Por último, las tres casas del cuerpo se coronan con conchas averneradas, que en el caso de la mayor y dada la advocación dúplice del altar es bipartita.

El repertorio ornamental del retablo de la Purificación es similar, si bien algunos elementos —como las cornisas molduradas— están aún más simplificados y ninguno de sus «entablamentos» figura completo. El estado actual que ofrece su guarnición línea hace pensar que Heredia no llegó a concluir el trabajo.

Ambos conjuntos destacan por una manifiesta ingenuidad en la aplicación de las normas clásicas que provoca la ausencia del más elemental sentido arquitectónico y que, si bien atemperado, persiste en obras poco posteriores como la mazonería del retablo de la Virgen del Rosario del mismo templo. Sin embargo, es preciso destacar la corrección lingüística con la que se redactó el contrato del retablo de los Talavera, con un adecuado uso de términos como *candelerero* o *entablamento* y un perfecto discernimiento entre el vocabulario *moderno* —reservado para el banco— y el *romano* —empleado en el resto—.

Tanto las imágenes de la capilla del deán Perez de Añon<sup>47</sup> como las de la Purificación o la Santa Marta coinciden en la falta de unos principios estilísticos bien definidos. El maestro acusa en la mayoría de ellas su deuda con la escultura gótica, patente en particulares como el constante recurso a la frontalidad o el empleo de un canon muy alargado —titulares del retablo de los deanes—. Los intentos por romper la rigidez de los plegados tienen como consecuencia la total fractura de su ritmo —profetas del banco de la última obra mencionada—. Más graves, si cabe, son las carencias que afloran en composiciones como la de la casa titular del retablo de los Talavera, en la que se ha prescindido de toda referencia arquitectónica y de cualquier intento de articu-

---

46. Algunas pilastras —dos en el banco, otras tantas en el cuerpo más una quinta en el ático— sustentan capiteles en forma de angelotes. Ignoramos si mantienen su en apariencia desordenada ubicación original, pero es necesario advertir que el retablo manifiesta signos inequívocos de haber sido desmontado en alguna ocasión.

47. La iconografía del retablo y del resto de las imágenes de la capilla aparece descrita en PÉREZ URTUBIA, T.: *La catedral de Tarazona. Guía histórico-artística*, Tarazona, 1953, pp. 60-64.

lación de las figuras. Sin duda nos enfrentamos a un artífice mediocre, formado en la tradición del siglo XV, que ha intentado poner al día sus maneras, pero al que la falta de personalidad propia ha impedido alcanzar unos resultados más satisfactorios.

Sin embargo, el papel desarrollado por Juan de Heredia en el medio artístico turiasonense fue de notable trascendencia. Su retablo de los Santos Pedro y Pablo es la pieza más temprana conservada en la que, con todas las objeciones advertidas, se establece una opción clara por el nuevo estilo. No obstante, con él no desaparece todo resquicio de herencia gótica en las artes plásticas de la ciudad. Pocos años después recalca allí el pintor Pedro de Ponte (doc. 1502<sup>48</sup>-1530, †1532), artífice más retardatario que el autor de las tablas del palacio episcopal pero también de superior influencia en el panorama contemporáneo.

En 1523 los procuradores de García Fernández de Carrascon, tesorero de la catedral de Tarazona, le encomiendan en esta ciudad la ejecución del retablo titular de la iglesia de San Miguel de Ágreda (Soria).<sup>49</sup> Destinado a presidir la cabecera del templo, erigida como capilla funeraria de este interesante personaje que residió en la corte pontificia en calidad de camarero de Alejandro VI, la dotación del recinto se completaría con un notable sepulcro. Dos años después Ponte estaba al frente del no menos importante retablo mayor de la parroquial de Cintruénigo (Navarra). Estas dos obras cierran el período que ahora estudiamos, si bien escapan al desarrollo del Renacimiento en la ciudad del Queiles —el maestro no tornará a las fuentes turiasonenses después de la firma del contrato de 1523 y no hay pinturas en la localidad que se le puedan asignar—.

En Ágreda nos encontramos con una arquitectura enteramente «a la romana» —obra, al parecer, del entallador soriano Antonio Debanos, ya aparejada cuando se ajustaron los servicios del pintor—<sup>50</sup> que enmarca la labor de un artista cuyo estilo no termina de abrazar las fórmulas renacentistas, inclinandose por una línea acusadamente personal, de fuertes contenidos expresivos y clara filiación hispanoflamenca. Otro tanto sucede en Cintruénigo, donde de nuevo coinciden una mazonería italianizante, más avanzada que la anterior

---

48. Ya estaba en Zaragoza para entonces, como prueba el hecho de que rubricara como testigo una carta notarial (A. H. P. Z., Juan Longares, 1502, s. f.) (Zaragoza, 1-XII-1502). Sobre sus primeros trabajos documentaos —en nuestra Señora del Pilar—, cfr. GAY MOLINS, M.<sup>a</sup> P.: «Aportación al estudio de las artes en Zaragoza: 1500-1525», *Congreso Jerónimo Zurita. Su época y su escuela, Zaragoza, mayo 1983*, (Zaragoza, 1986), pp. 433-434.

49. Sobre la identificación de Pedro de Ponte con el pintor hasta entonces conocido como maestro de Ágreda, cfr. MORTE GARCÍA, C.: «La personalidad artística de Pedro Aponte, a partir del retablo de San Miguel de Ágreda (Soria)», *Primer coloquio de arte aragonés, Teruel, marzo 1978*, ed. xerocopiada, pp. 219-234.

No obstante, el primero en delimitar coherentemente esta figura fue ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: «La pintura del Renacimiento en Navarra», *Príncipe de Viana*, XIII, (Pamplona, 1943), pp. 434-444. En estudios posteriores erraría al identificar a Ponte con el autor del retablo de Bolea, otorgando sus verdaderas obras al maestro de Ágreda.

50. MORTE GARCÍA, C.: «La personalidad artística...», *ob. cit.*, p. 225, nota n.º 30. Cfr. asimismo ARRANZ ARRANZ, P., *El Renacimiento Sacro en la diócesis de Osma-Soria*, vol. I, Burgo de Osma, 1979, pp. 347-349.

—debida a Esteban de Obray<sup>51</sup> y Guillen Obispo—,<sup>52</sup> y unos paneles que no acaban de integrarse en el soporte lúneo.

En el segundo caso, tal y como se ha señalado, es indudable que la mayoría de las tablas del cuerpo salieron de otros pinceles. En 1529 Ponte permanecía al frente del proyecto<sup>53</sup> pero tan sólo un año después hacía testamento, habiendo fallecido ya en 1532.<sup>54</sup> Por este motivo se ha planteado la posibilidad de que el trabajo de Cintruénigo hubiera sido finalizado por el pintor zaragozano Juan Gines o Giner,<sup>55</sup> avecindado en la villa Navarra al menos desde 1537.<sup>56</sup>

No hay que descartar esta alternativa dado que Giner, que a comienzos de abril de 1530 entregaba un retablo de la Ascensión para la capilla que la familia Arabiano había construido en la iglesia de San Francisco de Tarazona,<sup>57</sup> traspasaba días antes a su colega Francisco La Puente su parte en la obra que por orden del obispo de Lérida debía efectuar en el retablo de San Juan Evangelista de la Magdalena<sup>58</sup> *por quanto por ocupacion no puede entender en aque-*

---

51. El 1-XII-1525 Pedro de Ponte contrata los servicios de Esteban de Obray para labrar la mazonería del retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cintruénigo (cfr. ABIZANDA y BROTO, M.: *Documentos...*, ob. cit., vol. II, Zaragoza, 1917, pp. 35-36).

52. El 8-II-1530 Esteban de Obray traspasa a Guillen Obispo, entallador francés, la ejecución de la mazonería del retablo titular de Cintruénigo (cfr. CASTRO Y ÁLAVA, J. R.: «Escultores navarros», *Príncipe de Viana*, XIV, (Pamplona, 1944), pp. 33-34, doc. n.º II).

53. *Ibidem*, p. 26.

54. María de Arruego, viuda en primeras nupcias del difunto Pedro de Ponte, pintor, y esposa en segundas de Pedro de Rada, infanzón, domiciliado en Olite, como heredera universal de su primer marido según consta por el [testamento] del mismo, otorgado en Olite a 7-IV-1530 ante el notario Juan de Yracheta, constituye procurador a su actual cónyuge para que en su nombre demande lo que se adeudaba al difunto en Tauste y Plasencia (A. H. P. Z., Juan de Arruego, 1532, ff. 626-626 v.) (Zaragoza, 24-X-1532). El escribano olvidó consignar el término «testamento», aunque no existe duda respecto al sentido del texto. Tampoco hay constancia de que Ponte tuviera a su cargo obras en las dos últimas localidades mencionadas (documento citado por MORTE GARCÍA, C.: «El retablo mayor...», ob. cit., p. 23, nota n.º 19).

55. ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Pintura del siglo XVI*, vol. XIV de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1954, p. 75, sugiere la identificación de Giner con el maestro de Ágrede, hipótesis que la documentación del retablo castellano como obra de Ponte hace imposible. MORTE GARCÍA, C.: «La obra del pintor Pedro de Aponte o del Ponte en Navarra: los retablos de Santa María la Real de Olite y de San Juan Bautista de Cintruénigo», *Homenaje a José María Lacarra*, en *Príncipe de Viana*, anejo-3, (Pamplona, 1986), pp. 575-577, adjudica las tablas del banco a Ponte y las del cuerpo a un pintor de inferior calidad. ECHEVERRÍA GOÑI, P.: *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, 1991, p. 284, otorga las tablas del cuerpo a Juan Giner.

56. Juan Giner, pintor, vecino de Cintruénigo, reconoce tener en comanda de Prudencio de La Puente, pintor e infanzón, vecino de Tarazona, 24 ducados largos castellanos. Firman como testigos Juan Fernando, pintor, y Juan García, habitantes en Tarazona (A. H. P. T., Anton Lamata, 1537, ff. 245-245 v.) (Tarazona, 12-X-1537).

57. MORTE GARCÍA, C.: «Aspectos documentales...», ob. cit., p. 297, doc. n.º 16.

58. La noticia aparece citada en CASTRO Y ÁLAVA, J. R.: «Pintores navarros», *Príncipe de Viana*, 10, (Pamplona, 1943), pp. 24-25.

lla —doc. n.º 11—. Tal vez dicha *ocupacion* estuviera relacionada con la finalización del retablo de Cintruénigo. Incluso es factible que Giner asumiera la conclusión del otro encargo realizado por Ponte en Navarra, el retablo mayor de Santa María de Olite. En esta localidad maestro Pedro tomaba en 1528 un aprendiz y hacía testamento en 1530, lo que apunta a que para entonces aún no había rematado su labor allí —como corroboran varias tablas inconclusas del mueble—. Años después, el propio Giner pintaría sendos retablos para las iglesias de Santa María (1544) y San Pedro (1546) de Olite.<sup>59</sup>

La producción de Pedro de Ponte en tierras del obispo de Tarazona sintetiza un período pletórico de dudas y soluciones equívocas, pero lleno de interés. Los destacados retablos de San Miguel y San Juan Bautista dejan entrever un indiscutible conocimiento de las novedades de la pintura renacentista a la par que un rechazo velado de muchas de sus premisas. En sus tablas conviven la utilización de fuentes grabadas de procedencia nórdica con una aparente despreocupación por estructurar el espacio de modo racional. El artífice prefirió servirse en todo momento de composiciones que favorezcan la puesta en escena de figuras expresivas, en las que luce toda su maestría, aunque para ello rompa la lógica interna de las mismas. Hay evidencias que permiten certificar que las formas propias del gótico van quedando atrás, pero el conjunto manifiesta cierta inhibición ante la estética renaciente.

A semejanza de lo que sucede con la trayectoria pictórica de Pedro de Ponte, las artes plásticas turiasonenses de estas décadas iniciales del siglo XVI son el resultado de un complejo proceso de transición, tan pausado y difícil como inexorable, en el que cada pieza resume las contradicciones que origina la incompreensión del nuevo estilo, sazoadas con una buena dosis de resistencia implícita a su avance.

### **Generalización de los usos del pleno renacimiento**

El lento camino hacia la adopción de las novedades renacentistas alcanza su recta final en torno al año 1528 con la entrada en escena de Jaime Conchillos, obispo de Lérida, uno de los más magnánimos mecenas de las artes plásticas aragonesas en el segundo cuarto de la centuria.

Este turiasonense, nacido en el seno de una de las familias más poderosas de la oligarquía local, obligado a permanecer la mayor parte de su vida lejos por motivos inherentes al desarrollo de su carrera eclesiástica, ejerció una tutela decisiva en la introducción del renacimiento pleno en la ciudad del Queiles. Promotor de importantes proyectos edilicios tanto en su localidad natal como en Zaragoza, puso al frente de los mismos a los más prestigiosos artífices de la capital aragonesa. No hay que olvidar la influencia que en la configuración de

---

59. ECHEVERRÍA GOÑI, P.: *Policromía...*, *ob. cit.*, p. 65, cuadro n.º 1 (aprendizaje de Juan de Hinojedo con Pedro de Ponte el 31-III-1528), y p. 295 (retablos de Santa Ana para la iglesia de Santa María y de Santiago para la de San Pedro).

su cuidado gusto artístico pudo jugar su temprana estancia en Roma, en los albores de la centuria.<sup>60</sup>

Durante muchos años Damian Forment asumió la tarea de materializar sus encargos escultóricos. Conocido es, por ejemplo, su apoyo a la remodelación del retablo mayor de la parroquial de la Magdalena de Zaragoza —encomendada al valenciano en dos fases, en 1519<sup>61</sup> y 1524—. <sup>62</sup> El prelado también sufragó el realizado por el citado imaginero en 1529 para la capilla de Nuestra Señora del Portillo del popular santuario de la capital aragonesa.<sup>63</sup>

Para cobijar sus restos mortales edificó una gran capilla dedicada a la Resurrección en el claustro de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, cuya dotación confió de nuevo a Forment. Fue este escultor quien se hizo cargo del retablo<sup>64</sup> —con imaginería de alabastro— y quien ejecutó el túmulo del obispo,<sup>65</sup> mientras que el cerrajero Jaime Tejedor fundió los rejaos.<sup>66</sup>

---

60. El 12-III-1503 constituía procurador desde Roma a su padre, mosén Pedro Conchillos (A. H. P. T., Juan de Santa Fe, 1509, ff. 82 v.-83) (Tarazona, 18-VII-1509). Por entonces don Jaime ostentaba la dignidad de obispo de Catania, mientras que en 1513 ya regía los destinos de la diócesis de Lérida (A. H. P. T., Juan de Santa Fe, 1512-1513, f. 6) (Tarazona, 13-I-1513).

61. En marzo recibía 100 ducados *en parte y principio de paga del precio que la dicha parroquia me ha de pagar por la obra del piet del retablo del altar mayor de la dicha yglesia, el qual tengo de fazer de bulto por vigor de una capitulacion* (A. H. P. Z., Pedro Martínez de Insausti, 1519, f. 214) (Zaragoza, 9-III-1519). Al mes siguiente ingresaba 800 sueldos por idéntico concepto (*ibídem*, ff. 267 v.-268) (Zaragoza, 9-IV-1519).

62. ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos...*, *ob. cit.*, vol. II, Zaragoza, 1917, pp. 202-204. De esta fase de las obras data el mecenazgo de don Jaime sobre el retablo.

63. El 18 de mayo Domingo Español, consejero de la cofradía de N.ª S.ª del Portillo recibía 3.500 sueldos del obispo, *los quales han de servir para azer un retablo de alabastro y fusta donde sea mudada la ymagen de Nuestra Señora del Portillo* (A. H. P. Z., Luis Sora, 1529, f. 153 v.), que al día siguiente se contrataría con Forment (cfr. ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos...*, *ob. cit.*, vol. I, Zaragoza, 1915, pp. 98-99). Unos meses después, el escultor cobraba 1.166 sueldos y 8 dineros en pago del segundo tercio del trabajo (A. H. P. Z., Pedro Serrano, 1529, f. 417) (Zaragoza, 22-XI-1529). La obra estaba a punto el 27-IV-1530, cuando el eclesiástico consignó 2.000 sueldos *para dorar y pintar el retablo que nuevamente se a fecho en la iglesia de Nuestra Señora del Portillo de la dicha ciudad, donde la imagen de Nuestra Señora se a de mudar* (A. H. P. Z., Luis Sora, 1530, ff. 296 v.-297).

64. Forment, que capituló el retablo el 5-XII-1527, subcontrató su mazonería a Guillemín Leveque el 8-VII-1528 y las labores de dorado a Miguel Lorenzo el 9-IV-1529, que luego las cedió a Juan Lumbier y Sancho Villanueva (cfr. ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos...*, *ob. cit.*, vol. II, Zaragoza, 1917, pp. 213, 214, 216 y 217). Amén de estos datos, cfr. un albarán de 7.000 sueldos otorgado por Forment el 3-IV-1529 en parte de pago de los 23.000 en que se ajustó el retablo (A. H. P. Z., Luis Navarro, 1529, f. 94 v.), y la cancelación de la subcontrata de Leveque el 18-X-1529 (*ibídem*, ff. 311 v.-312), citada ésta en HERNANDEZ MERLO, A., *et al.*, «Juan de Moreto y Martín García: obras de colaboración (1530-1541)», *Seminario de Arte Aragonés*, XLII-XLIII, (Zaragoza, 1990), p. 363, nota n.º 19.

65. Ajustado el 4-XII-1529, ya había sido concluido el 3-VII-1530 (ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos...*, *ob. cit.*, vol. II, Zaragoza, 1917, p. 212), aunque antes, el 29-IV-1530, el imaginero firmaba albarán de 35 ducados a cuenta de los 110 en que había sido acordado (A. H. P. Z., Luis Navarro, 1530, f. 169).

66. ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos...*, *ob. cit.*, vol. II, p. 344.

En Tarazona afrontó el equipamiento de la capilla de San Juan Evangelista en la iglesia de la Magdalena, punto de reposo de sus padres,<sup>67</sup> y de la del Crucifijo de la seo, lugar de descanso eterno de su hermano, el deán de Jaca Gonzalo Conchillos.<sup>68</sup>

Tras construir una nueva bóveda y una portada de aljez (1518) para la primera,<sup>69</sup> ubicada en el ábside románico del lado de la Epístola, encargó a Forment su retablo el 22-III-1529, al que más adelante añadiría Juan de Moreto las preceptivas polseras.<sup>70</sup> El dorado y pintura de las puertas fue concertado inicialmente con el batihoja Miguel Lorenzo<sup>71</sup> el 13-IV-1529 pero, al igual que sucediera con el retablo de la capilla del Pilar, éste lo dejó en principio en manos de los pintores Juan Lumbier y Sancho de Villanueva —doc. n.º 9—, y después de Juan Gines y Pedro de Vitoria —doc. n.º 10—. Por su parte, Gines cedería su participación en el trabajo al pintor local Francisco de La Puente el 22-III-1530 —doc. n.º 11—.

Amén de la propia capilla y su portada, hoy cerrada y transformada en sacristía del templo, sólo subsisten las interesantes puertas de este retablo, fechadas en 1530 en el jarrón sito en la parte baja de la cara exterior. Cabe atribuir éstas a Pedro de Vitoria, dada su improbable vinculación con Francisco de La Puente, cuyo estilo no diferiría mucho del muy arcaizante de sus hermanos Juan y Prudencio, autores del retablo de San Caprasio (1533, antes en San Miguel de Tarazona). De este modo, hay que identificar con Vitoria (doc. 1527-1541) al hasta ahora anónimo maestro de la Seo, autor, junto a las puertas turiasonenses, de cuatro tablas custodiadas en la metropolitana.<sup>72</sup>

El retablo de San Juan Evangelista sirvió de estímulo en los años inmediatos para la confección de otros muebles litúrgicos, tanto de pintura como de

---

67. Pedro Conchillos, caballero, y Margarita de Quintana, padres del prelado, dispusieron sus últimas voluntades en 1510, solicitando ser enterrados en la capilla de San Juan Evangelista de la Magdalena, que ya contenía los restos de los progenitores de mosén Pedro (A. H. P. T., Juan de Santa Fe, 1510, ff. 95 v.-125 v.) (Tarazona, 17-XI-1510). Este último fallecía en los primeros días de 1517 (A. H. P. T., Francisco Malon, 1517, ff. 26 v.-27) (Tarazona, 12-I-1517).

68. Su testamento en A. H. P. Z., Luis Sora, 1514, ff. 535-539 v., (Zaragoza, 27-X-1514). Según el epitafio que figura en su sepulcro, el óbito tuvo lugar el día 26-XI-1519.

69. Ya se ha hecho referencia a ella con anterioridad. Para su contrato cfr. ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos...*, ob. cit., vol. II, Zaragoza, 1917, pp. 219-220.

70. El contrato con Forment en *ibidem*, pp. 214-216. Sobre las polseras, cobradas por el florentino el 11-I-1539, cfr. HERNANDEZ MERLO, A., *et alt.*, «Juan de Moreto y Martín García...», ob. cit., p. 363, nota n.º 19.

71. ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos*, ob. cit., vol. II, Zaragoza, 1917, p. 218.

72. No es posible desglosar ahora los componentes estilísticos de Pedro de Vitoria, ligados en ciertos aspectos a los maneras de Amberes. Sobre el maestro de la Seo, cfr. MORTE GARCÍA, C.: «Nacimiento de la Virgen», «Presentación de la Virgen en el templo», «Nacimiento de Jesús» y «Adoración de los Reyes Magos», núms. 2, 3, 19 y 27 del catálogo de la exposición *Maria en el arte de la diócesis de Zaragoza*, Zaragoza, 1988, pp. 44-47, 78-79 y 94-95.

escultura. Entre ellos, los de mayor interés son el de Santa Bárbara de la Magdalena y el de San Lorenzo de la seo, costeados ambos por miembros de la familia Carnicer.

Sin embargo, el excepcional retablo que el obispo de Lérida contrató con Juan de Moreto el 15-II-1535 para la capilla de la Purísima y el Crucifijo de la Seo,<sup>73</sup> uno de los mejores conjuntos salidos de los talleres zaragozanos de la primera mitad de la centuria que conservamos, constituye el cénit de esta etapa. La pieza ya había sido instalada el 23-VIII-1535, cuando Moreto terminó de percibir sus emolumentos.<sup>74</sup> Poco más tarde, Anton de Plasencia y Prudencio de La Puente tomaron a su cargo el dorado.<sup>75</sup>

Cuando Moreto acudió a Tarazona para asentarlos, recibió el encargo de otro retablo, destinado a la capilla mayor de la ermita de Nuestra Señora de Moncayo —doc. n.º 13—, en la actualidad en la Colección Arrese de Corella (Navarra). Esta pequeña joya de la escultura renacentista aragonesa fue sufragada con cargo a los cien florines donados en su testamento por Elvira de Castejon.<sup>76</sup> En los primeros meses de 1539, una vez liquidado su improte el escultor,<sup>77</sup> se acordaba el dorado con Prudencio de La Puente para un año después proceder a su colocación.<sup>78</sup>

---

73. El acuerdo en ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos...*, *ob. cit.*, vol. II, Zaragoza, 1917, pp. 268-269. Al pie de la concordia, testificada por el notario Jeronimo Sora, se protocolizaron sendos albaranes de 1.500 sueldos —a 18-II-1535— y 1.000 sueldos —a 13-VII-1535—.

74. A comienzos de agosto el prelado nombraba procuradores para traer el retablo desde Zaragoza al notario Miguel Gobierno, a Diego de Almagro y al propio Moreto (A. H. P. T., Francisco Malon, 1535, ff. 252 v.-253) (Tarazona, 3-VIII-1535). Unos días después el imaginero reconocía haber recibido los 6.000 sueldos del precio (*ibidem*, f. 269) (Tarazona, 23-VIII-1535). Estas noticias fueron dadas a conocer por ABBAD RÍOS, F.: «Estudios del Renacimiento aragonés. II. Las obras de Juan de Moreto», *Archivo Español de Arte*, 72, (Madrid, 1945), p. 324.

75. La capitulación, suscrita el 24-I-1536, recogida en ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos...*, *ob. cit.*, vol. II, Zaragoza, 1917, pp. 270-271. En abril de 1536 los pintores cobraban 2.000 sueldos en pago del segundo tercio de sus haberes (A. H. P. T., Anton Lamata, 1536, ff. 58-58 v.) (Tarazona, 14-IV-1536).

76. Doña Elvira, viuda de Gonzalo Conchillos de Embun —sobrino del obispo de Lérida—, mandó en su testamento ser enterrada en la capilla familiar de la Magdalena, dejando 100 florines para la fabrica de la hermita de Nuestra Señora Sancta Maria de la Peña del Piet de Moncayo (A. H. P. T., Francisco Malon, 1531, ff. 369-371 v.) (Tarazona, 13-XII-1531).

77. El 30-I-1537 Moreto ingresaba 480 sueldos, correspondientes al segundo plazo del acuerdo, y el 9-II-1539 otros 180, esta vez a cumplimiento de pago de la obra, amén de 88 en satisfacción de una clave para la capilla mayor de la ermita y de unas polseras para el retablo de la capilla Conchillos de la Magdalena de Tarazona (cfr. HERNANDEZ MERLO, A., *et alt.*, «Juan de Moreto y Martín García...», *ob. cit.*, p. 363, nota n.º 19).

78. Los datos relativos a la contratación tanto de la escultura como de las labores de dorado, así como a la instalación del retablo, fueron divulgadas por SANZ ARTIBUCILLA, J. M.ª: *El Moncayo. Ciencia, turismo, religión*, Tarazona, 1935, pp. 91-93. La capitulación de la parte pictórica publicada *in extenso* en MORTE GARCÍA, C.: «Aspectos documentales...», *ob. cit.*, pp. 298-299, docs. núms. 22 y 24.

Perdido el retablo de Forment para la Magdalena, las obras de Juan de Moreto en la seo turiasonense y en el santuario de Moncayo constituyen el máximo exponente de esta tercera y última etapa en el proceso de asimilación de los modelos renacentistas en la ciudad del Queiles. La importancia de estos retablos ya fue ponderada por Francisco ABBAD,<sup>79</sup> pero su verdadera trascendencia no ha sido establecida hasta fechas más recientes. Debemos a Ángel HERNANSANZ la más rigurosa aproximación a la personalidad del maestro italiano a partir del análisis, entre otras piezas, del retablo de la Purísima.<sup>80</sup>

El florentino desempeñó un cometido decisivo en la configuración tipológica del retablo aragonés del Renacimiento. Sus creaciones sobresalen por un acusado carácter tectónico y un modélico equilibrio entre arquitectura —por primera vez concebida al amparo de las normas clásicas— y decoración. La gran calidad de su variado repertorio ornamental, de raíz toscano-lombardo, se caracteriza por una perfecta gradación del relieve que persigue efectos lumínicos próximos al *schacciato* donatelliano.

También es notable su labor como imaginero, tradicionalmente postergada. Las esculturas de Moreto exhiben un estilo de neta raigambre clásica, mensurado y sereno, con clara preferencia por la figura aislada y de concepción monumental que, al parecer, gozó de una aceptación más limitada que sus trabajos de talla.

El conjunto funerario de la capilla de la Purísima y el Crucifijo se completa con dos sepulturas alabastrinas de bulto redondo que corresponden a los entierros de los deanes Lope Conchillos, fundador del recinto, y Gonzalo Conchillos, respectivamente tío y hermano del obispo de Lérida. Los arcosolios en que se asientan están incluidos dentro de un gran arco conopial ornado con fabulosas decoraciones a *candelieri* de yeso. Aunque se desconoce la autoría de este original monumento dúplice, los motivos que despliega están en sintonía con los que aparecen en el retablo de Moreto.

Sí conocemos, por contra, al autor del túmulo del secretario imperial Pedro Quintana. Ubicado en la capilla mayor de la iglesia de San Francisco, una fábrica que don Pedro financió a cambio de recibir la pertinente licencia de enterramiento en ella, este *bulto* de alabastro fue encargado al escultor Gabriel Joly. En 1532 el picardo lo remitía a la ciudad —doc. n.º 12— por medio de un colaborador, el también imaginero Juan Perez [Vizcayno].<sup>81</sup> Como

---

79. ABBAD RÍOS, F.: «Estudios del Renacimiento aragonés...», *ob. cit.*, pp. 323-330.

80. HERNANSANZ MERLO, A.: *Aportaciones a la escultura aragonesa del siglo XVI. El retablo de la Concepción de la capilla Conchillos de la catedral de Tarazona*, Tesis de Licenciatura inédita, defendida en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza en junio de 1985; CALVO ESTEBAN, R., *et. alt.*, «Juan de Moreto "Florentin", un artista italiano en el siglo XVI aragonés», *IV Coloquio de arte aragonés, Benasque, septiembre 1985*, (Zaragoza, 1986), pp. 391-410.

81. El sepulcro, que había partido de Zaragoza el 10-II-1532, estaba en Tarazona el día 16, cuando Juan Perez [Vizcayno], tras asentararlo en San Francisco, cobraba los 9 ducados pendientes

hemos intentado demostrar en otro lugar, pensamos que su ejecución debe adscribirse al discípulo.<sup>82</sup>

El delicado yacente del secretario Quintana es otra de las valiosas piezas que corrobora la altura adquirida por Tarazona en la década de 1530 como centro de mecenazgo artístico. Los más notables escultores del momento contribuyeron al enriquecimiento de sus principales templos con retablos y sepulturas. Ya hemos pasado revista a las aportaciones de Forment, Moreto y Joly-Vizcayno, a las que cabe sumar varias creaciones de Esteban de Obraj. De modo paralelo, pintores como Alonso de Villaviciosa, Juan Fernandez Rodriguez y Jeronimo Vallejo Cosida, llevaron a la sede episcopal las novedades del Alto Renacimiento italiano, estilísticamente por delante de la manera de los profesionales de la gubia citados.

El óbito del obispo Conchillos, acaecido el 3-IV-1542, constituye una referencia cronológica casi perfecta para cerrar el período.<sup>83</sup> Don Jaime retornó a su patria chica para morir, aunque con posterioridad su cadáver fuera trasladado a Zaragoza para recibir sepultura en la capilla de la Resurrección.<sup>84</sup> Tras el deceso se procedió a levantar inventario de los bienes del finado, integrados en lo substancial por tapicerías, ropa y, sobre todo, plata.<sup>85</sup> Prueba de la exquisita sensibilidad artística del prelado, que le condujo a optar en sus numerosas empresas edilicias por los mejores artistas de la época, es que su oratorio privado, tal y como desvela la relación de sus propiedades, estuviera presidido por un retablo de esmaltes.

## LOS HITOS EN LA ACEPTACIÓN DE LAS FORMAS DEL ROMANO

Las manifestaciones artísticas que hemos analizado dibujan un panorama modesto, propio de una ciudad que en modo alguno puede ser tenida como particularmente permeable al proceso de asimilación de las novedades rena-

---

de pago (A. H. P. T., Francisco Malon, 1532, dorso de una misiva autógrafa de Joly, incluida entre los ff. 89 v.-90) (Tarazona, 16-II-1532).

82. HERNANDEZ MERLO, A.; MIÑANA RODRIGO, M.<sup>a</sup> L.; SERRANO GARCÍA, R. y CRIADO MAINAR, J.: «La transición al Segundo Renacimiento en la escultura aragonesa (1550-1560)», *Boletín del Museo Camón Aznar*, L. (Zaragoza, 1992), en prensa.

83. La carta pública de muerte del prelado en A. H. P. T., Francisco Malon, 1542, ff. 90-90 v., (Tarazona, 3-IV-1542).

84. El día 4 los canónigos recibieron el cadáver a la espera de su conducción a la capital, depositándolo en la capilla del Crucifijo de la seo (*ibidem*, ff. 94 v.-95) (Tarazona, 4-IV-1542). Ocho días después decidieron encomendarlo a Martín de Sese, tesorero de la seo turiasonense, secretario y cabezalero del difunto, para que éste lo custodiase hasta su destino final (*ibidem*, ff. 95-96) (Tarazona, 12-IV-1542).

85. Citado por SANZ ARTIBUCILLA, J. M.<sup>a</sup>: *Andrés Marcuello, argentero de Tarazona*, Tarazona, 1935, p. 29, nota n.º 2.

centistas. Junto a la ausencia de un tono medio aceptable en el conjunto de las producciones auspiciadas por los mecenas turiasonenses, fruto de la falta de entidad de esta sede episcopal para atraer artífices importantes, destaca la desorientación patente en muchas de ellas, acorde con la indefinición estilística a la que tantas veces se ha hecho alusión y que, para ser justos, es patrimonio común de la mayoría de los focos peninsulares contemporáneos. En este sentido, las realizaciones de los profesionales activos en la ciudad del Queiles reflejan lo que por entonces acontecía no sólo en Zaragoza sino también en los más aventajados núcleos de Castilla.

No obstante, trabajos como la decoración *a candelieri* del púlpito catedralicio (1506) certifican una rápida aceptación del vocabulario ornamental del nuevo estilo, en este caso refrendado por una notable calidad de ejecución. El contrato del mismo refiere su dependencia del monasterio jerónimo de Santa Engracia, verdadero taller abierto a las novedades italianizantes a través de Castilla, con lo que ayuda a reconstruir el gráfico de la transmisión de influencias en los primeros compases del renacimiento aragonés, con anterioridad a la llegada del imaginero valenciano Damian Forment.

Parece obligado incluir un breve recordatorio de los promotores de las obras de arte por las que de modo paulatino aflorarían las formas renacentistas en la ciudad del Queiles. Resulta sintomática la nutrida presencia entre ellos de miembros del cabildo catedralicio en detrimento de otros grupos sociales.

Para comprender esta circunstancia es preciso recordar que a partir de la década de 1490 se inició la edificación de capillas en las naves de la seo, primero en el lado del Evangelio y, más tarde, a raíz de la reconstrucción del claustro a comienzos del siglo XVI, también en el de la Epístola. Fueron los capitulares quienes asumieron en la mayor parte de los casos la erección y dotación de estos recintos, improvisados centros de asimilación de los principios del *ars nova* en primera instancia y de los usos «al romano» después. Hasta 1530 no será significativa la participación de mercaderes, un colectivo que con anterioridad se había decantado —o tenido que conformar— con la oferta pastoral de los franciscanos, instalados a pocos cientos de metros de la catedral.

Los escasos inventarios de bienes conservados ofrecen una información parca sobre estos personajes y, en general, testimonian un nivel de vida que se nos antoja sencillo. Para algunos componentes del cabildo la riqueza parece medirse más por los útiles de plata que por tapicerías, pinturas y otros objetos de lujo, mucho más apreciados por comerciantes e infanzones; excepcional es la existencia de libros o estampas, sobre todo los de contenido no religioso.<sup>86</sup>

---

86. Una de las relaciones más detalladas es la de los bienes de mosén Marco Miguel Garcez, propietario de la capilla de San Gregorio de la catedral y de la de San Marcos de Cascante, quien amén de dos retablos —dedicados al Crucifijo y la Quinta Angustia— y una tabla con la Verónica guardaba en sus casas de Tarazona varios tapices y un total de cinco libros, entre ellos *un libro augustino sobre el Salterio* (A. H. P. T., Francisco Malon, 1519, ff. 219-223 v.) (Tarazona, 19-VIII-

La situación no experimentará cambios perceptibles hasta la década de 1540, cuando el contexto artístico y cultural de la ciudad se haya transformado de modo substancial.

Con anterioridad a 1528 el grado de asimilación de las novedades renacentistas en el campo de la imaginería fue muy limitado, si no inexistente. La fuerte impronta establecida por el autor de las esculturas de la capilla de Santiago, en cuya órbita deambula Pedro de Cervellera, sólo sería quebrada —suponemos— con la llegada del retablo de San Juan Evangelista de Forment, aunque la obra más temprana conservada que refleja el nuevo estilo sea el yacente del secretario Quintana (1532). A juzgar por lo conocido, Pedro de Heredia actuó como un epígono del maestro de Santiago, contentándose con perpetuar su estilo, que en unas ocasiones exagera —canon de las figuras del retablo de San Pedro y San Pablo— y en otras simplifica.

La pérdida de piezas de incuestionable importancia no impide valorar los pasos dados en la asimilación del renacimiento en el campo pictórico. Desde la obra tardogótica de Pedro Díaz de Oviedo hasta las aportaciones de los maestros responsables de la introducción de las formas del *Cinquecento*, todos los hitos claves están representados en Tarazona. Por aquí pasaron Egas y Aponte, abanderados de la línea italianizante de contenido cuatrocentista el primero y de la adaptación del lenguaje hispanoflamenco a las nuevas formas el segundo, extremos entre los que se mueven los artífices de las décadas iniciales del siglo.

Con la posible salvedad de Pedro Díaz, ninguno de los artistas de alto nivel representados en la ciudad instaló su obrador a orillas del Queiles por un periodo dilatado, mientras que paralelamente pintores locales como Martín, Usberges o los La Puente se inhibieron de los cambios ofertando a sus mecenas unos servicios menos pretenciosos. Sin embargo, este suceso no eclipsa el meritorio papel desempeñado por Tarazona en esta fase temprana.

---

1519). Absolutamente extraordinario es el caso del canónigo mosén García de Aybar, al que se inventariaron tras su muerte 117 libros de *pliego mayor*, de *impresa*, y otros 36 pequeños (A. H. P. T., Francisco Malon, 1530, ff. 40 v.-43) (Tarazona, 9-II-1530).

Otro tanto puede decirse del repertorio de los bienes que Fortun Díaz de Escoron, propietario de un altar en la girola de la seo, atesoraba en sus casas del barrio turiasonense del Cinto. El notario dio cuenta en su registro de un buen número de piezas de plata, efectuó una detallada descripción del archivo familiar —que incluía numerosos documentos del siglo XIV— y dio fe de la existencia en el estudio de un *oratorio de dos tablas de pintura de Flandes, con dos ymágenes de Nuestra Señora y Sant Jeronimo, y unas oras de pergamino de letra gruesa, iluminadas, cubiertas de tabla* (A. H. P. T., Francisco Malon, 1532, ff. 341-364) (Tarazona, 2-IX-1532).

Para finalizar, muy interesante es el testamento del cirujano Gonzalo Ferrandez, mecenas y propietario de la capilla de Nuestra Señora del Pilar de la seo, en el que dona a su esposa sus libros de *quirurgia*, que a continuación detalla: *un Guido, un Leon Franc, un Tesoro de Pobres, un Regni de Galieno, un Libro de todas enfermedades, unas Tablas de luna de Bonet, una Filemotomia de sangrias, un Flo Santorum, un libro de San Lazaro obispo de Jaen, un Isopet, un lybro de San Lazaro* (A. H. P. T., Jeronimo Lopez de Xep, 1519, s. f. entre ff. 162 y 163) (Tarazona, 24-XI-1519).

El campo más proclive a la adopción de las novedades renacentistas es, lógicamente, el de la ornamentación, ya se trate de retablos o de elementos arquitectónicos aislados. Los jalones para valorar la difusión del lenguaje «al romano» son el púlpito de la seo (1506), la portada de la capilla Conchillos de la Magdalena (1518) y las mazonerías de los retablos de los Santos Pedro y Pablo (ca. 1514-1519) y de la Purificación (1519). Su observación permite advertir dos cuestiones: el peso del bilingüismo en las obras más tempranas y la deficiente declinación de los principios tectónicos del nuevo idioma, empeño más enjundioso que el simple uso de estampas para la confección de motivos decorativos. De la combinación de ambas resulta un «edificio» más o menos rico pero carente de lógica interna en su articulación.

Será precisa la aportación de savia nueva procedente de los talleres de la capital para poner orden en el caos generado por el tránsito del *moderno* al *romano*. Las obras de Forment, Obray o Joly-Vizcayno pero, sobre todo, las de Moreto, tuvieron que impactar en la Tarazona de la década de 1530, provocando un efecto en cierto modo comparable a la revolución artística acontecida en Zaragoza entre 1518 y 1520.

El retablo de la Purísima y el Crucifijo de la seo marca el cénit en la asimilación de los modelos artísticos italianos anteriores a la eclosión romana del Alto Renacimiento, y equipara la ciudad del Queiles en cuanto a nivel de aceptación con la capital aragonesa. La fecha de conclusión de este primoroso repertorio escultórico (1536) coincide con el avecindamiento en Tarazona de dos destacados maestros septentrionales: el imaginero Baltasar Febre o de Arras,<sup>87</sup> y el escultor y entallador Pierres del Fuego,<sup>88</sup> natural de Beauvais (Francia). Con ellos dará comienzo una nueva etapa, efectiva a partir de 1545, caracterizada por la progresiva preponderancia de los obradores locales frente a las piezas y artistas originarios de otros lugares. En su trabajo, que no aporta cambios sustanciales de carácter formal, se apoyará la creación en las décadas siguientes de un importante foco artístico, en muchos aspectos independiente de Zaragoza.

## LOS PROTAGONISTAS DEL CAMBIO

El corpus documental que ha sido posible recopilar sobre los responsables de la introducción del renacimiento en Tarazona es bastante sucinto, en especial el capítulo consagrado a aquellos personajes que durante un segmento de su carrera establecieron su taller en la ciudad del Queiles.

---

87. CASTRO, J. R.: «Escultores navarros», *Príncipe de Viana*, XVII, (Pamplona, 1944), pp. 314-321.

88. SANZ ARTIBUCILLA, J. M.º: «El maestro entallador Pierres del Fuego. Sus primeros oficiales y obras en Navarra», *Príncipe de Viana*, XV, (Pamplona, 1944), pp. 145-158; y «El maestro entallador Pierres del Fuego. Tragedia familiar...», *ob. cit.*, pp. 329-338.

A los nombres reunidos en la relación que a continuación presentamos —los pintores Pedro de Oviedo, Anton Martin, Guillen de Usberges y Enrique Egas, así como los escultores Pedro Cervellera y Juan de Heredia— sería obligado añadir los de diversos artífices mencionados esporádicamente por las fuentes turiasonenses y de los que carecemos de información sobre sus tareas profesionales. En esta situación de penumbra se encuentran pintores como Juan de Alfaro<sup>89</sup> (doc. 1501-1502), Juan de Lezcano<sup>90</sup> (doc. 1502) y Martin Muñoz<sup>91</sup> (doc. 1512). Los miembros de la familia La Puente, Juan y sus tres hijos Juan, Francisco y Prudencio han sido omitidos por no conservarse obra documentada de ellos anterior a 1530, año en el que con toda seguridad ya había fallecido el fundador de la dinastía.<sup>92</sup>

Se ha excluido de la nómina a los maestros con obrador permanente en otras ciudades que sólo recalaron en Tarazona de modo circunstancial. Tal es el caso de Pedro de Ponte o de los artistas contratados por el obispo de Lérida para la dotación de las capillas de su familia. No obstante, haremos sendas excepciones con Pedro de Oviedo y Enrique Egas, el primero por la notable trascendencia de su obra en el problema que nos ocupa, y el segundo porque las únicas referencias escritas sobre su etapa aragonesa son las ocasionadas por su actividad en Tarazona.

### **Pedro Diaz de Oviedo (doc. 1487-1510)**

Este influyente maestro de la pintura gótica hispanoflamenca mantuvo obrador abierto durante la mayor parte de su carrera profesional en Tudela, ciudad desde la que abasteció de retablos a diversas localidades del deanado navarro, llegando a colaborar al menos en dos ocasiones al ornato de la catedral turiasonense.

Para la ex-colegial de la capital de la Ribera realizaría entre 1487 y 1494 un monumental retablo mayor, uno de sus principales trabajos.<sup>93</sup> Este magnífico conjunto le abriría las puertas del alto clero de la sede episcopal, pues en los años inmediatos debió pintar dos retablos —no documentados— de San Andres y Santiago, destinado el primero a la capilla homónima edificada por el obispo Andres Martinez Ferriz —fechado en 1495— y el último para la capilla del arcediano de Tarazona Antonio Muñoz —datado en julio de 1497—.

---

89. A. H. P. T., Fernando Villarreal, 1500-1501, f. 99 v., (Tarazona, 8-II-1501); Juan de Santa Fe, 1502, ff. 248 v.-249, (Tarazona, 9-XII-1502).

90. A. H. P. T., Fernando Villarreal, 1502-1503, f. 12 v., (Tarazona, 28-II-1502).

91. A. H. P. T., Francisco Malon, 1512-1513, ff. 29-29 v., (Tarazona, 19-III-1512). A diferencia de los casos anteriores, Muñoz, que procedía de Castilla, no era vecino de Tarazona.

92. A. H. P. T. Anton Lamata, 1531, f. 99, (Tarazona, 30-I-1531).

93. CASTRO Y ÁLAVA, J. R.: «Pedro Diaz de Oviedo...», *ob. cit.*, pp. 121-137.

Al año siguiente lo encontramos ocupado en el dorado de la clave de la capilla mayor de la catedral de Huesca.<sup>94</sup> En relación con esta visita a la capital altoaragonesa ha sido puesto el antiguo retablo titular de la iglesia de San Lorenzo de dicha ciudad, del que se conservan varias tablas.<sup>95</sup>

Instalado de nuevo en Tudela, Diaz de Oviedo pintará el retablo mayor de Buñuel entre 1500 y 1502.<sup>96</sup> Su pista desaparece entre la última fecha y 1509, momento en el que acepta en Tarazona el encargo de su última obra identificada, el retablo de San Marcos de Cascante,<sup>97</sup> por cuya ejecución aún cobraba en 1510.<sup>98</sup>

Además de la producción documentada y atribuida, la adscripción a su círculo de colaboradores o de artífices directamente influidos por él de una serie de importantes obras en Navarra, sitúan a Pedro Diaz como el más cualificado representante de la pintura hispanoflamenca en este reino y uno de sus protagonistas aventajados en Aragón.

### **Anton Martin (doc. 1502-1525, †1538)**

La práctica totalidad de la actividad artística conocida en Anton Martin gira en torno a Tarazona, ciudad en la que residió como vecino durante más de tres décadas. Sin embargo, la referencia más temprana —del 23-VI-1502— nos conduce a Navarra, donde junto a su colega tudelano Pedro de Miranda es requerido para visurar el trabajo de Pedro de Oviedo en el retablo titular de Buñuel.<sup>99</sup>

De vuelta a Tarazona, el 2-VIII-1502 comparece como testigo en la capitulación de la mazonería del retablo de Nuestra Señora del Pilar, encargado por el cirujano Gonzalo Fernandez para su capilla de la seo —doc. n.º 1—. Este hecho permite aventurar a Martin como probable autor de los paneles de esta obra desaparecida.

El 19-V-1505 se hace cargo de un retablo de San Martín para el altar edificado por el platero turiasonense Pedro Arenillas en la girola de la catedral —doc. n.º 2—. El mueble fue solicitado por mosén Mateo Cascante, albacea del argentero, de conformidad con lo dispuesto en el testamento del difunto.<sup>100</sup>

---

94. ARCO Y GARAY, R.: *La catedral de Huesca*, Huesca, 1924, p. 74.

95. LACARRA DUCAY, M.ª C.: «Intercambios artísticos entre Navarra y Aragón durante el siglo XV», *I.º Congreso General sobre Historia de Navarra, Pamplona, septiembre 1986*, en *Príncipe de Viana*, anejo-11, (Pamplona, 1988), pp. 291-292.

96. FUENTES PASCUAL, F.: «Un nuevo retablo...», *ob. cit.*, pp. 405-412.

97. A. H. P. T., Juan de Añon, 1506-1509, s. f., (Tarazona, 12-III-1509). Publicado por SANZ ARTIBUCILLA, J. M.ª, «Pedro de Oviedo...», *ob. cit.*, p. 68.

98. CASTRO Y ÁLAVA, J. R.: «Pedro Diaz de Oviedo...», *ob. cit.*, p. 134, doc. n.º V.

99. FUENTES PASCUAL, F.: «Un nuevo retablo...», *ob. cit.*, pp. 410-411, doc. n.º IV.

100. *Item quiero sia fecha una capilla entre la capilla de la Trinidad y la de los cardenales de la seu de la dicha ciudad, la qual luego que sia yo finado se aya de començar la dicha obra. Y en caso*

El 8-VII-1507 Antón alquila unas casas en compañía de su esposa Graciana de Soria, sitas en Barrionuevo<sup>101</sup> —antigua judería—, mientras que para el período 1508 y 1509 tan sólo contamos con sendas apariciones como testigo en otras tantas cartas notariales de contenido irrelevante para nuestro estudio.<sup>102</sup>

Dos años después, el 29-VIII-1511, contrata conjuntamente con sus colegas Guillen de Usberges y Pedro de la Serna, pintor de La Almunia de Doña Godina (Zaragoza), la conclusión del retablo titular de la parroquia de la localidad soriana de La Cueva de Ágreda —doc. n.º 5—. Esta es la última mención sobre su quehacer artístico. Ignoramos si con posterioridad siguió ejerciendo la profesión de pintor, si bien las fuentes continúan calificándolo como tal en las menciones exhumadas de 1512,<sup>103</sup> 1513,<sup>104</sup> 1516<sup>105</sup> y 1525.<sup>106</sup>

A partir de esta última se abre un largo paréntesis que se prolonga más allá de la fecha de su muerte. Lo cierto es que ya había fallecido en 1538, año en el que su viuda otorgaba cierta escritura pública.<sup>107</sup>

### **Pedro de Cervellera (doc. 1502-1506)**

Las fuentes disponibles hasta el momento suministran unas referencias sobre el autor del púlpito de la seo que difícilmente podrían ser más confusas. De esta suerte, tan sólo ha sido posible localizar cuatro citas documentales del artista que arrojan hasta tres transcripciones diferentes de su apellido.

Así, el 2-VII-1502 Pedro de Cerdeña, entallador e imaginero, se comprometía a realizar la mazonería del retablo de Nuestra Señora del Pilar para el cirujano Gonzalo Fernandez —doc. n.º 1—. Unos meses después, el 29-XI-1502, era el entallador Pedro de Glisons, habitante de presente en Tarazona, quien recibía en alquiler unas casas emplazadas en carrera Tudela, por tiempo de un año.<sup>108</sup>

---

*que los señores obispo y canonigos alli no diesen lugar, quiero sia fecha la dicha capilla en aquel lugar donde a mis cabecaleros sia bien visto* (A. H. P. T., Fernando Villarreal, registro de testamentos 1504, ff. 397-397 v.) (Tarazona, 14-X-1504).

101. A. H. P. T., Juan de Santa Fe, 1507, ff. 96-96 v., (Tarazona, 8-VII-1507).

102. A. H. P. T., Juan de Santa Fe, 1508, ff. 86 v.-87 v., (Tarazona, 26-VII-1508); Pedro García, 1509, ff. 13 v.-14 v., (Tarazona, 9-I-1509).

103. A. H. P. T., Pedro García, 1512, ff. 252 v.-253, (Tarazona, 31-VII-1512).

104. A. H. P. T., Pedro García, 1513, ff. 76-77 v., (Tarazona, 17-II-1513).

105. A. H. P. T., Francisco Malon, 1516, ff. 43-44, (Tarazona, 18-I-1516); cfr. MORTE GARCÍA, C.: «Aspectos documentales...», *ob. cit.*, p. 295, doc. n.º 5.

106. A. H. P. T., Jeronimo Lopez de Xep, 1525, ff. 123-123 v., (Tarazona, 29-VIII-1525); cfr. MORTE GARCÍA, C.: «Aspectos documentales...», *ob. cit.*, p. 296, doc. n.º 11, en donde se refiere erróneamente el documento como protocolizado por el notario Francisco Malon.

107. A. H. P. T., Sebastian Salzedo, 1538, ff. 210-213, (Tarazona, 7-IX-1538).

108. A. H. P. T., Pedro García, 1502, ff. 257-257 v., (Tarazona, 29-XI-1502).

El 20-IX-1505 Pedro Cervellera, entallador, figura como testigo al pie de un acta notarial,<sup>109</sup> y el 1-VIII-1506 es maestre Pedro, entallador, quien acomete la construcción de la *trona* catedralicia —doc. n.º 4—.

Resulta de todo punto improbable que cada texto haga referencia a un maestre Pedro diferente, aunque no hay que descartar la posibilidad de que los de 1502 correspondan a un personaje distinto que los de 1505-1506. Sin embargo, la lógica apunta a que todos aludan a un mismo artista, dotado de un apellido de difícil pronunciación e incierta grafía, tal vez de procedencia extranjera —¿Cerdeña?—.

Hasta que nuevas investigaciones arrojen luz sobre este interrogante preferimos plantear la hipótesis de un solo individuo aunque, desde luego, sin descartar categóricamente otras alternativas.<sup>110</sup>

### **Guillen de Usberges (doc. 1503-1512, †1521)**

A pesar de que Guillen de Usberges acudió con más asiduidad que maestre Pedro a las botigas de los notarios turiasonenses, en realidad también es poco lo que atisbamos sobre su andadura profesional como pintor. Su primera comparecencia tuvo lugar el 4-I-1503, cuando junto a su esposa Gracia de Embun, vende un corral en Barrionuevo.<sup>111</sup> En los años siguientes continuó residiendo en Tarazona en calidad de vecino, como corroboran sus episódicas intervenciones como testigo en cartas públicas de 1505,<sup>112</sup> 1508<sup>113</sup> y 1510.<sup>114</sup>

En 1511 contrató en compañía de sus colegas Anton Martin y Pedro de la Serna la conclusión del retablo mayor de la iglesia parroquial de La Cueva de Ágreda —doc. n.º 5—. Esta es la única noticia relativa al desarrollo de su actividad pictórica que hemos logrado espigar en las fuentes.

---

109. A. H. P. T., Pedro García, 1505, f. 306, (Tarazona, 20-IX-1505).

110. En 1529 *maestre Pedro el imaginero* recibía licencia en compañía de su esposa para enterrarse en el claustro de la seo (QUADRADO, J. M.º: *Recuerdos y Bellezas de España. Aragón*, Barcelona, 1844, p. 320, nota n.º 1). La distancia cronológica entre esta noticia y las conocidas sobre el autor del púlpito no imposibilita que todas se refieran a un mismo artífice, pero tampoco lo hace demasiado probable.

111. A. H. P. T., Pedro García, 1503, s. f., (Tarazona, 4-I-1503).

112. A. H. P. T., Pedro García, 1505, ff. 216 v.-217, (Tarazona, 10-VI-1505); *ibidem*, f. 376 v., (Tarazona, 25-XI-1505).

113. A. H. P. T., Juan de Santa Fe, 1508, ff. 6 v.-7, (Tarazona, 26-V-1508).

114. A. H. P. T., Juan de Santa Fe, 1510, ff. 57 v.-58 v., (Tarazona, 29-VI-1510); *ibidem*, ff. 83-83 v., (Tarazona, 17-IX-1510). Para el primer documento, cfr. MORTE GARCÍA, C.: «Aspectos documentales...», *ob. cit.*, p. 293, doc. n.º 1, en donde se cita erróneamente como protocolizado por el notario Francisco Malon.

En 1512 aún vivía,<sup>115</sup> pero nada más volveremos a saber de él si no es la confirmación de que ya había fallecido cuando en 1521 su hijo Pedro Usberges entraba como aprendiz en el obrador del calcetero Juan Muñoz.<sup>116</sup>

### **Pedro Egas (doc. 1515-1522)**

Las únicas citas documentales sobre este enigmático pintor son las vinculadas a la hechura del retablo de Santa Marta, destinado a la capilla que bajo idéntica advocación había erigido el jurista Miguel del Molino en la catedral de Tarazona.

En la capitulación, firmada el 26-VI-1515, Egas se dice natural de Toledo y vecino de Zaragoza.<sup>117</sup> Sin embargo, por el momento no han sido localizadas otras noticias relativas a su quehacer o, al menos, a su residencia en la capital aragonesa.

En Tarazona debió permanecer el tiempo imprescindible para cumplir con este encargo, por el que otorgó albaranes el 26-VIII-1515 y el 2-I-1516.<sup>118</sup> Durante los siguientes seis años ignoramos sus andanzas profesionales, pues hasta 1522 no vuelve a reaparecer —ahora en Toledo—, en relación con Juan de Borgoña.<sup>119</sup>

### **Juan de Heredia (doc. 1515-1521)**

Son escasas las noticias conocidas sobre este escultor, aunque suficientes para ligarlo con una serie de piezas de notable importancia en el proceso de asimilación del lenguaje artístico renacentista en Tarazona.

Su primera mención conocida corresponde al 26-VI-1515, cuando calificado de entretallador, actúa como fianza del pintor Pedro Egas en el contrato del retablo de Santa Marta de la seo.<sup>120</sup> Este documento permite atribuirle la primi-

---

115. A. H. P. T., Pedro García, 1512, ff. 73-73 v., (Tarazona, 22-II-1512); *ibidem*, ff. 220 v.-221 v., (Tarazona, 15-VI-1512).

116. A. H. P. T., Juan de Mencal, 1521, ff. 28-28 v., (Tarazona, 2-IV-1521).

117. A. H. P. T., Francisco Malon, 1515, ff. 165-167, (Tarazona, 26-VI-1515). Cfr. MORTE GARCÍA, C.: «Aspectos documentales...», *ob. cit.*, pp. 293-295, doc. n.º 2.

118. A. H. P. T., Francisco Malon, 1515, f. 221 v., (Tarazona, 26-VIII-1515); época de 620 sueldos. Del mismo notario, 1516, f. 13 v., (Tarazona, 2-I-1516); época de 1.120 sueldos —en la que se incluye albarán anterior— en parte de pago de los 100 florines en que se concertó el trabajo. Ambas cartas citadas por MORTE GARCÍA, C.: «Aspectos documentales...», *ob. cit.*, p. 295, docs. núms. 3 y 4.

119. ZARCO DEL VALLE, M.: *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte español. II. Documentos de la catedral de Toledo*, vol. I, Madrid, 1914, pp. 28, 146, 183 y 192.

120. MORTE GARCÍA, C.: «Aspectos documentales...», *ob. cit.*, pp. 293-295, doc. n.º 2. En la transcripción de la autora no se deja constancia de la condición de *entretallador* del artifice, que se dice vecino de la ciudad del Queiles.

tiva titular, conservada en el ático del retablo construido en el siglo XVIII para substituir al del pintor toledano.

Un año y medio después, el 29-XII-1516, tomaba a su cargo la realización de un apostolado y un grupo de la Epifanía en madera, una tumba de arcosolio con arquitectura y yacente, y una lauda de alabastro por encargo de mosén Pedro Subiza, prior de La Raga. Parte de las piezas serían entregadas en Tudela y parte en Tarazona —doc. n.º 7—.

El 12-I-1519 contrataba una mazonería «al romano» destinada a substituir la existente en el retablo ejecutado en 1493 por el pintor Martin Bernat para la capilla que la familia Talavera poseía en la seo —doc. n.º 8—. El hecho de que en la capitulación se proponga como modelo el retablo de los Santos Pedro y Pablo del mismo templo, encargado por el deán Pedro Perez de Añon para su capilla, con cuya arquitectura lúnea y figuras guarda notables similitudes, apoya la atribución a Heredia tanto de este retablo como de las dos galerías de imágenes que decoran los laterales del recinto funerario.

La reseña sobre Juan de Heredia se cierra con un dato sobre su vida privada. El 9-VIII-1521 obtiene licencia para edificar unas casas en un huerto ubicado en las proximidades del monasterio de San Francisco.<sup>121</sup> Nada sabemos de su actividad posterior.

---

121. A. H. P. T., Francisco Malon, 1521, ff. 171-171 v., (Tarazona, 9-VIII-1521).