

**EL RETABLO MAYOR DEL MONASTERIO
DE VERUELA. NOTICIAS SOBRE SU ERECCIÓN
Y DESAPARICIÓN**

JESÚS CRIADO MAINAR

EL RETABLO MAYOR DEL MONASTERIO DE VERUELA. NOTICIAS SOBRE SU ERECCIÓN Y DESAPARICIÓN

JESÚS CRIADO MAINAR

Los ascensos consecutivos a la silla abacial de Veruela de don Hernando de Aragon (1535-1539) y don Lope Marco (1539-1560) rindieron importantes frutos en el ámbito de las artes. Los proyectos que impulsaron no sólo alcanzaron al monasterio sino también a las principales localidades del somontano de Moncayo sometidas a su jurisdicción.

Algunas, como Bulbunte (Zaragoza), vieron cómo se ponía fin a la construcción de una nueva iglesia (1533-1536) en substitución del edificio anterior, cuyas modestas proporciones habían quedado en evidencia *con el ahumento de los nuevos christianos convertidos de moros*.¹ Otras, caso de Vera (Zaragoza) o Alcalá de Moncayo (Zaragoza), también mudaron sus adocenados templos medievales por nuevas fábricas renacentistas (benedicidas en 1554), más solidas y espaciosas.² En casi todos los lugares del dominio se rehicieron molinos y almacenes, símbolos del poder señorial ejercido por los monjes. De igual modo, la dotación litúrgica de las respectivas parroquiales fue enriquecida con diversos ornamentos y cruces.

No obstante, Veruela polarizó la atención de ambos eclesiásticos, destacando de modo particular por su celo edilico don Lope Marco, siempre respaldado en sus empresas artísticas por las bien nutridas arcas de don Hernando de Aragon, desde 1539 arzobispo de la metropolitana.

1. CRIADO MAINAR, J.: «La construcción en el dominio verolense durante el segundo tercio del siglo XVI. 1. Documentos», *TVRIASO VI*, (Tarazona, 1985), pp. 254-256, docs. núms. 1-5.

2. *Ibidem*, pp. 275-276, docs. núms. 33, 34 y 36.

Pese a lo mucho invertido en mejorar oficinas, granjas y talleres, los gastos encauzados hacia la construcción de la actual cerca monástica (1541-1553)³ junto a los destinados a la renovación de diversas dependencias claustrales son los que más interés reportan por corresponder a ámbitos que han llegado hasta nosotros en un estado próximo al que cabe suponer presentaban a la muerte de don Lope.

Así, en los años centrales de su mandato (1548-1551) se substituyeron las primitivas cubiertas de madera sobre arcos diafragma del dormitorio y refectorio —sala ésta sobre la que se instaló una nueva librería con elegante artesonado— y se levantaron tres de las cuatro galerías del claustro superior.⁴

Como colofón a todas estas mejoras, el abad dispuso la erección de su propia capilla funeraria en el brazo Norte del transepto de la iglesia abacial entre 1547 y 1550.⁵ Consagrada a San Bernardo, todavía guarda el magnífico sepulcro de alabastro esculpido por un maestro anónimo para cobijar sus restos.

Esta pieza constituye un hito fundamental para el estudio de la escultura aragonesa del Renacimiento, al igual que sucede con el retablo que para la misma capilla contratara en 1556 Arnao de Bruselas⁶ —en la actualidad conservado en la vecina parroquial de Vera— y como lo sería de haber perdurado el gran retablo mayor del templo, cuya ejecución quedó confiada en 1540 a Jerónimo Vicente Vallejo, alias Cosida, una de las personalidades artísticas más sugerentes del período.⁷

LA CONSTRUCCIÓN DEL RETABLO MAYOR. DESCRIPCIÓN

El retablo mayor de Santa María de Veruela fue uno de los más importantes encargos de arte mueble acometidos por los talleres zaragozanos durante la década de 1540. En su ejecución confluyeron la tradición de la pujante escultu-

3. SANZ ARTIBUCILLA, J. M.ª: «Los Navarros en el Real Monasterio Cisterciense de Veruela», *Príncipe de Viana*, n.º 9, (Pamplona, 1942), pp. 406-413; BLANCO TRIAS, P.: *El Real Monasterio de Santa María de Veruela. 1146-1946*, Palma de Mallorca, 1949, pp. 164-166; CRIADO MAINAR, J.: «La construcción en el dominio verolense...», *ob. cit.*, pp. 273-274, docs. núms. 31 y 32, y «La construcción del recinto amurallado del monasterio de Veruela (Zaragoza). Datos históricos y técnicas constructivas», (en prensa).

4. BLANCO TRIAS, P.: *El Real Monasterio...*, *ob. cit.*, pp. 166-169; SANZ ARTIBUCILLA, J. M.ª: «Real Monasterio Cisterciense de Veruela», *Seminario de Arte Aragonés*, n.º 2, (Zaragoza, 1946), pp. 29-36, y CRIADO MAINAR, J.: «La construcción en el dominio verolense...», *ob. cit.*, pp. 271-272, docs. núms. 25, 26, 28 y 29.

5. SANZ ARTIBUCILLA, J. M.ª: «Los Navarros en el Real Monasterio Cisterciense de Veruela», *Príncipe de Viana*, n.º 6 (Pamplona, 1942), pp. 25-29, y CRIADO MAINAR, J.: «La construcción en el dominio verolense...», *ob. cit.*, pp. 265-272, docs. núms. 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24 y 27.

6. *Ibidem*, pp. 276-277, doc. n.º 37.

7. El más reciente y detallado estudio sobre este pintor en CRIADO MAINAR, J.: «Tradicción y renovación en los usos profesionales de los talleres pictóricos zaragozanos del Pleno Renacimiento», *Boletín del Museo Camón Aznar*, L, (Zaragoza, 1992), en prensa.

ra aragonesa de los años anteriores y la renovación del campo de la pintura en la persona de su más destacado protagonista, alcanzando unos resultados muy notables.

A pesar de haber desaparecido casi en su totalidad, disponemos de fuentes de naturaleza diversa —desde restos materiales hasta documentos narrativos— que permiten rehacer de forma bastante fidedigna su apariencia.

Datos documentales sobre la construcción

Sin duda, el primer pilar para la reconstrucción son las fuentes escritas. Por fortuna contamos con documentación excepcionalmente precisa sobre el proceso constructivo del retablo mayor de la iglesia abacial de Nuestra Señora de Veruela.

ABIZANDA Y BROTO publicó un extracto del concierto firmado entre don Hernando de Aragon y don Lope Marco con Jeronimo Vallejo, *ymaginario y pintor*, para su realización. Asimismo, este autor dio la noticia de la existencia de otros dos contratos suscritos por el pintor, el primero con Nicolas de Lobato para la ejecución de la mazonería y el segundo con Miguel Peñaranda y Juan Vizcayno para la imaginería.⁸ En una monografía anterior ya tuvimos oportunidad de publicar el texto íntegro de los tres memoriales⁹ que, no obstante, hemos creído aconsejable incluir también en el Apéndice documental del presente trabajo —docs. núms. 3, 4 y 5—.

Todos estos diplomas, que aportan uno de los testimonios más tempranos localizados de la colaboración mantenida entre Vallejo y quien a partir de entonces iba a ser su principal patrono y protector, demuestran que al despuntar la década de 1540 nuestro pintor contaba ya con un importante y bien organizado taller capaz de afrontar empresas comprometidas.

Tanto el tamaño del retablo —62 x 36 palmos— como el montante económico estimado —1.000 ducados— corroboran la gran relevancia del encargo dentro del mercado artístico aragonés. También el precio ajustado con el mazonero —3.600 sueldos—¹⁰ y con los imagineros —5.750 sueldos— pueden ser considerados como elevados. El pintor se reservaba, por tanto, 12.650 sueldos para acometer el dorado y estofado de la fábrica.

8. ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, vol. I, Zaragoza, 1915, pp. 49-53.

9. CRIADO MAINAR, J.: «La construcción en el dominio verolense...», *ob. cit.*, pp. 256-260, docs. núms. 6-10.

10. A esta cifra hay que añadir los 1.886 sueldos pagados en 1544 por el guardapolvo del retablo, no contemplado en la capitulación inicial. De este modo el gasto total de la mazonería asciende a 5.486 sueldos.

La pieza no estaba terminada para el 4-XI-1542 como afirmamos equivocadamente en una publicación anterior¹¹ —doc. n.º 6—, aunque casi en esa misma fecha, el 6-XI-1542, el convento iniciaba los preparativos para su futura instalación con el desmonte y ulterior traslado a Bulbuenta del retablo mayor viejo —doc. n.º 2 [III]— que, a juzgar por los restos conservados, también debía de ser un mueble de proporciones notables.

Según los datos hasta ahora inéditos consignados con el *Libro de memorias* del abad don Lope Marco,¹² fue preciso esperar hasta abril de 1544 para que se procediera a emplazar el nuevo retablo en la capilla mayor de la iglesia. Este asiento nos informa asimismo de que entonces se hicieron sus célebres puertas, por las que Vallejo, responsable de su ejecución,¹³ percibió la crecida suma de 4.700 sueldos. A esta cifra aún había que añadir el importe del bastidor, obrado por el fustero Pedro García, y la sarga —doc. n.º 2 [IV]—.

Al parecer, el retablo fue colocado sin guardapolvo, elemento que, desde luego, no consta descrito en los contratos. Esta parte iba a ser obrada por *masse Nicolas [de Lobato] con quatro oficiales* en 1544, año del montaje de la fábrica. La comunidad religiosa aportó los materiales, mantuvo a los artífices durante los seis meses ocupados por la labor y, además, satisfizo al mazonero la abultada cantidad de 1.886 sueldos, amén de otros 2.000 para Jerónimo Vallejo por el dorado y la pintura. Este también comió, junto con dos criados, a cargo del cenobio mientras duró su trabajo —doc. n.º 2 [V]—.

Aún faltaba un último detalle que se postergaría hasta 1551: la realización de las puertas bajas del banco del retablo, esculpidas entonces por un artífice anónimo y doradas por *masse Pietro ¿Morone?*,¹⁴ con un coste total de 1.108 sueldos —doc. n.º 2 [VII]—.

De este modo, el balance global de lo invertido en el retablo, sin contabilizar los desembolsos ocasionados por su transporte desde Zaragoza a Veruela

11. CRIADO MAINAR, J.: «La construcción en el dominio verolense...», *ob. cit.*, p. 260, doc. n.º 10. Pese a que los 2.000 sueldos percibidos por el pintor en esta ocasión formaban parte de los 8.000 que debía cobrar por el último tercio del precio acordado, no constituían el finiquito del mismo.

12. Se trata de una de las numerosas versiones conocidas del *Libro de memorias* de fr. Lope Marco. Esta copia, en realidad un extracto de las más amplias memorias del arzobispo don Hernando de Aragón custodiada en una biblioteca particular, fue efectuada —según se hace constar al final de la misma— en tiempos del abad fr. Francisco Hurtado de Mendoza (1595-1602), sin duda por un monje del cenobio. Debo al bibliófilo Ricardo Centellas su conocimiento.

13. Vicente CARDERERA, que aún pudo verlas en su emplazamiento original, fue el primero en atribuir las mamparas a este pintor (cfr. el prólogo a su edición de MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, 1866, p. 23).

14. En el índice del *Libro de memorias* ya citado figura la siguiente entrada: *Masse Pietro, pintor affamado*. 47. El único pintor de este nombre activo en Aragón en la década de 1550 es Pietro Morone, documentado por primera vez en Zaragoza en 1552 (cfr. ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos...*, *ob. cit.*, vol. III, Zaragoza, 1932, p. 12. El pintor, que aparece tomando un aprendiz, figura como *micer Pedro Italiano, pintor*).

—también por cuenta de la casa— y la manutención de los artífices en el cenobio durante el montaje y ejecución de algunas partes, asciende a 32.104 sueldos.

Descripción del retablo

Según explicita la capitulación, el retablo debía ejecutarse en todos los detalles conforme al *debuxo que acerca la dicha obra esta ya fecho, y esta en poder del dicho señor arcobispo*.¹⁵ No obstante, tal y como siempre solía acontecer con las obras capituladas o trazadas por Jeronimo Vallejo, las cartas contractuales desmenuzan hasta los menores detalles. Gracias a ello y a la estrecha relación tipológica que mantenía con el también desaparecido de Valderrobres¹⁶ (Teruel), se puede llevar a cabo una anastilosis bastante fiel de su aspecto general.¹⁷

Como ya se ha dicho, el retablo mayor de Veruela era una fábrica imponente, de 62 x 36 palmos. Dividido en *sotabanco, pie y cuerpo*, coronado por un ático sobre la calle mayor y rodeado por un ostentoso guardapolvo. Finalmente, el *edificio* se cerraba con dos enormes puertas de sarga pintadas por ambas caras.

La zona inferior arrancaba con un sotabanco acotado por las dos puertas de acceso a la parte posterior, en las que se incluyó a dos personajes vestidos con hábito cisterciense y que, a decir de ARGAIZ, eran los retratos de don Hernando y don Lope.¹⁸ Sobre éste, el banco o pie, apoyado en una *peayna al romano, con molduras*, y configurado por cinco casas más seis entrecalles.

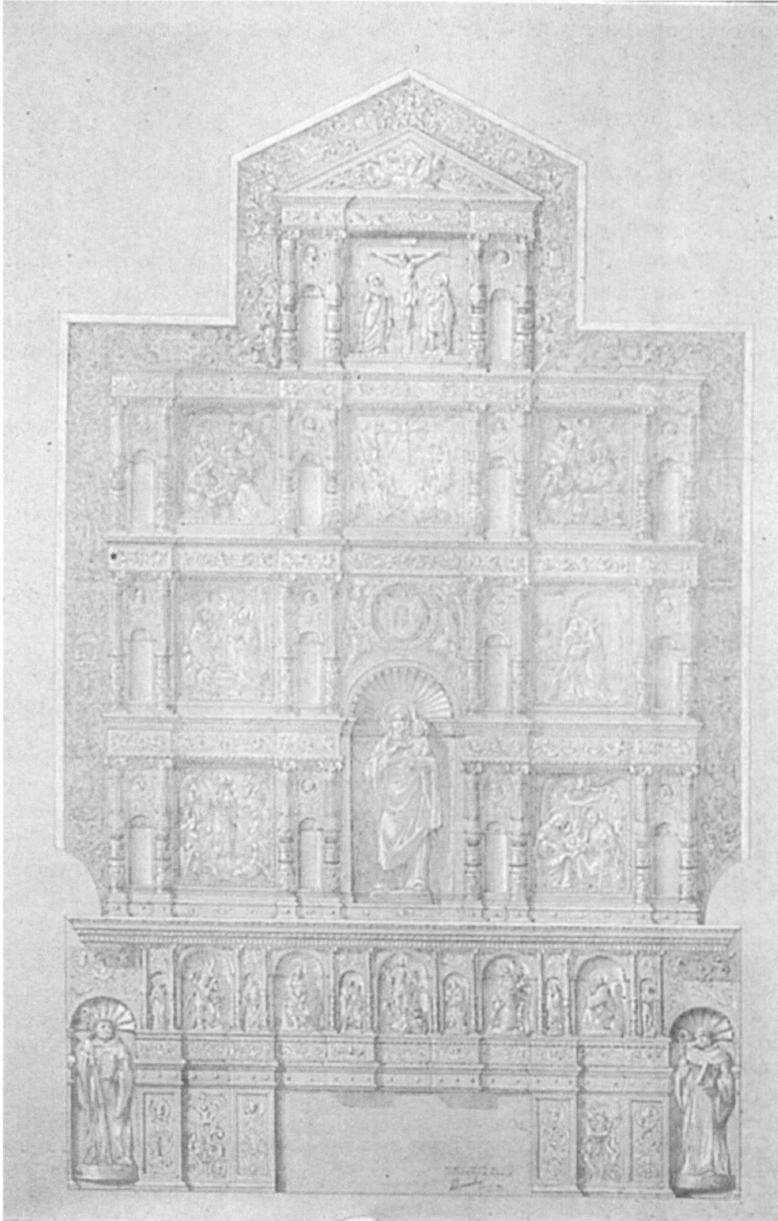
La arquitectura de cada una de estas casas estaba formada por *unos menbretos con sus portales redondos labrados al romano, y unas veneras para dar el concavo necesario*. En ellas se esculpió *de bultos enteros* una serie de *las ystorias de la Passion*: la Oración en el Huerto, la Flagelación, la Resurrección, un Ecce Homo y Jesús con la Cruz a cuestas. Las entrecalles serían en todo simila-

15. Las cursivas proceden de los traslados contractuales incluidos en el Apéndice documental, núms. 3, 4 y 5.

16. Sobre el retablo de Valderrobres, cfr. CRIADO MAINAR, J.: *El círculo artístico del pintor Jeronimo Cosida*, Tarazona, 1987, pp. 18-20, en donde se recogen todos los datos conocidos sobre su construcción.

17. Deseo agradecer a Ángel Hernansanz su amabilidad por facilitarme un dibujo con su propuesta de reconstrucción del retablo mayor de Veruela, que ha servido de base para la realización de la presentada en este trabajo. También es preciso recordar a Víctor Alonso, profesor de la Escuela-Taller de Restauración «Monasterio de Veruela», recientemente fallecido en trágicas circunstancias, que supo trasladar con cariño y paciencia al tablero las indicaciones que le facilité para trazar la propuesta de reconstrucción que aquí se publica.

18. 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. 645. Los documentos de construcción del retablo guardan silencio sobre este particular.



Reconstrucción del retablo mayor de Veruela. *Jeronimo Vallejo Cosida* y otros, 1540-1551. Casi totalmente desaparecido. (Dibujo de Víctor Alonso).

res a las del cuerpo principal, *con sus figuras y medallas redondas*, acotadas por *dos columnas, con su capitel y basa cada una*, y en ellas se representaría a San Gregorio, San Lucas, San Juan, San Mateo, San Marcos y San Jerónimo. Sobre las columnas de las entrecalles reposaría un entablamento de la misma anchura que el conjunto del banco.

El paso del pie al cuerpo se hacía con *balahostros pequeños, los cuales azen una tirada en todo el ancho del retablo*.

A su vez, esta zona se articulaba en tres calles, la principal tal vez algo más ancha. Mientras las dos laterales se dividían en tres pisos, la central dejaba el espacio correspondiente a los dos niveles inferiores para la casa mayor, coronada por *una Beronica con dos angeles por sobreportal* y se cerraba con un ático. Las casas venían definidas por dos entrecalles, similares en su organización a las del banco, hasta un total de catorce para todo el cuerpo. Por su parte, cada piso se separaba del inmediatamente superior por medio de su correspondiente entablamento.

El programa iconográfico seleccionado para esta parte, compuesto por asuntos de la vida de la Virgen, era el habitual en los retablos titulares de los templos bernardos. En la calle del Evangelio, de abajo arriba, la Asunción, la Purificación y la Epifanía. En la central y en el mismo orden, Nuestra Señora en la casa mayor con un tondo de la Verónica, la Pentecostés y un Calvario coronado por un frontón con Dios Padre. En la calle de la Epístola, el Nacimiento del Salvador, la Visitación de Santa Isabel a la Virgen y la Natividad de María.

Uno de los componentes más espectaculares del retablo hubieron de ser, sin lugar a dudas, las monumentales puertas de sarga, concebidas tanto para protegerlo como para adaptar su iconografía a las necesidades del tiempo litúrgico. Causa de admiración para visitantes tan significados como ARGAIZ,¹⁹ el hecho de que no fueran incluidas en el contrato, unido al infortunio de su actual pérdida, dificulta sobremanera todo ensayo descriptivo que exceda la simple identificación de sus temas principales.

Estos nos resultan conocidos merced a la mención que de los mismos efectuara QUADRADO.²⁰ Así, en la cara exterior figuraban la Resurrección de Lázaro y la Entrada de Jesús en Jerusalén; en la interior, la Ascensión y la Asunción de la Virgen.²¹

19. *Ibidem*, p. 645.

20. QUADRADO, J. M.ª: *Recuerdos y bellezas de España. Aragón*, Barcelona, 1844, p. 326.

21. Según ARGAIZ los temas representados en la parte interior eran *la Ascension de Christo, con la Virgen, y los Apostoles, todo de grandes cuerpos, y al oleo. En el otro esta el de la Conception de Nuestra Señora* (cfr. *La Soledad laureada...*, *ob. cit.*, p. 645). El autor confunde, por tanto, la segunda escena, mientras que la descripción que hace de la primera coincide con su equivalente en las puertas de Valderrobres.

Como es lógico, también ignoramos con qué tipo de enmarque arquitectónico contaban esas cuatro escenas, si bien cabe aventurar una presentación muy similar a la de las puertas del retablo mayor de Valderrobres, contratadas pocos años después (1545) por el propio Vallejo. Pese a que estas últimas desaparecieron durante la Guerra Civil, las fotografías antiguas demuestran que sus dos hojas interiores fueron planteadas a modo de sendos arcos triunfales, encuadrando en cada caso una escena de iconografía idéntica a la descrita para Veruela.²²

ALTERACIONES Y DESAPARICIÓN

El retablo mayor del monasterio de Veruela no sufrió modificaciones substanciales en el transcurso de los cerca de tres siglos que presidió las ceremonias litúrgicas del templo, si se exceptúan algunas variaciones de índole menor.

La más destacada de todas fue acometida en el breve abaciado de fr. Juan Ximenez de Tabar (1617-1618) y consistió en la adición de un trasagrario en la parte posterior del banco. Desconocemos la apariencia que pudo ofrecer este pequeño camarín, al que se accedía por las puertas bajas, puesto que no contamos con ninguna descripción detallada del mismo.²³ Parece que la pieza, concebida de conformidad con la moda imperante a comienzos del siglo XVII, pervivió hasta la definitiva desmantelación del conjunto.

Los cronistas decimonónicos nos relatan que la salida de la comunidad religiosa subsiguiente a la desamortización de 1835 hundió a Veruela en el más absoluto de los abandonos. Una de las primeras víctimas de la desidia sería el gran retablo mayor, pues cuando poco antes de 1844 José M.^a QUADRADO visitó el monasterio la monumental máquina renacentista ya había desaparecido. Según una tradición recogida por este escritor y que aún hoy permanece viva entre las gentes del somontano de Moncayo, habría sido quemada para extraer de las cenizas las partículas del oro empleado en su dorado.²⁴

Unos años antes de su pérdida, Valentín CARDERERA tuvo el privilegio de contemplar en Veruela este celebrado repertorio plástico. Décadas después, cuando el conjunto ya había sido desmembrado, el académico le rendiría un emocionado homenaje póstumo por medio de su pluma:

22. Archivo Mas de Barcelona, negativos C-28283 y C-28285.

23. BLANCO TRÍAS, P.: *El Real Monasterio...*, *ob. cit.*, p. 192. Según este autor más tarde se instaló en el trasagrario la bella tabla flamenca de la Virgen con el Niño que, donada al monasterio por don Martín de Gurrea, duque de Villahermosa, hoy se custodia en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza (*Ibidem*, pp. 213-214).

24. QUADRADO, J. M.^a: *Recuerdos y bellezas...*, *ob. cit.*, pp. 326-327.

Es de bellissimo estilo renacimiento, con algunos recuerdos de ojival en adornos accesorios, y trae a la memoria en su conjunto los famosos retablos del Pilar de Zaragoza y de la catedral de Huesca, labrados por Forment en alabastro. Este es de madera. Se eleva a grande altura en tres tableros, levantándose el del medio, respecto de los colaterales, en un rectángulo decorado con ángeles que, adorándola, sostienen la Santa Faz. En el centro de este tablero principal campea un gran medallón con la Santísima Virgen en alto relieve, mirando al cielo y rodeada de hermosos ángeles en ademán de subirla al cielo: otros dos medallones, menos altos, ocupan los tableros colaterales; representan asuntos de la vida de la Virgen; corre sobre ellos una línea de Santos.

Una serie de lindísimas estatuillas de unos treinta y cinco centímetros de alto adornan y dividen verticalmente los extremos y bordes exteriores e interiores de estos tableros, y muchas otras decoran horizontalmente las dos divisiones del cuerpo más bajo, que simula sostener todo el retablo descrito, con dos zonas de altos y bajos relieves interporados con adornos y estatuillas en sus respectivos nichos.

La Cena del Señor está primorosamente esculpida en la zona más baja y a la vista del celebrante, añadiéndose otras representaciones de la Pasión.

Además de las dos zonas descritas, tiene un basamento y un zócalo que eleva el retablo con majestad.²⁵

La destrucción, de la que felizmente se salvaron algunas piezas escultóricas, no afectó a las puertas de sarga. Éstas aún ocupaba su plaza original cuando en 1877 la Compañía de Jesús se hizo cargo de Veruela. La última mención conocida de las mismas figura en el inventario notarial levantado a instancias de la comunidad religiosa con carácter previo a su asentamiento en el monasterio.²⁶

Tal vez cuando dos años después los religiosos procedieron a *renovar* el altar principal²⁷ se optara por descolgar las gigantescas mamparas de lienzo, de cuyo destino posterior sabemos francamente poco. Una fotografía de la capilla mayor obtenida en 1927 con motivo de la celebración de los cincuenta años de presencia jesuítica en la antigua fundación bernarda permite comprobar que para entonces ya no pendían de sus muros. Otra instantánea perteneciente a la misma serie reproduce una interesante pintura de la Última Cena que, como veremos, podría haber formado parte de la zona baja de los lienzos. Además, esta circunstancia confirmaría que en esa fecha las célebres puertas de sarga obradas por Jeronimo Vallejo habían sido fragmentadas.

25. La descripción está incluida en *Iconografía española*, Madrid, 1855. Citamos el texto según la transcripción recogida en BLANCO TRÍAS, P.: *El Real Monasterio...*, ob. cit., pp. 160-161.

26. Entre los bienes inventariados figuran *unas grandes mamparas que sirven de retablo en el altar mayor* (citado por *ibidem*, p. 283).

27. *Ibidem*, pp. 286-287.

EL RETABLO A TRAVÉS DE SUS RESTOS

No disponemos de más noticias sobre la historia de este singular retablo que, a decir de ARGAIZ, se contaba entre *los primorosos* del reino.²⁸ Los elementos integrantes del mismo que nos han llegado o, al menos, que hasta ahora han sido identificados, son escasos y hoy aparecen dispersos.

En los almacenes del monasterio se guardan los restos de lo que hasta hace pocos años se conocía como Museo de Veruela y que, en realidad, era una modesta exposición de objetos de índole diversa confeccionada por los jesuitas tras su instalación en el cenobio con las piezas de arte mueble que habían conseguido sobrevivir a los expolios del siglo XIX, los materiales obtenidos en la excavación del cercano poblado celtibérico de La Oruña y algunos elementos de interés etnológico.²⁹

Dentro del primer grupo sobresale una serie de fragmentos escultóricos y dos sargas que, con toda probabilidad, proceden de la gran máquina realizada entre 1540 y 1551 para el altar titular de la iglesia abacial.

Otro conjunto es el formado por las cuatro telas que se exhiben en la parroquial de Bulbunte y que, tradicionalmente, también se han puesto en conexión con el retablo de Veruela. Este edificio atesora asimismo dos tablas medievales que constituyen el único vestigio conservado del mueble litúrgico que hasta el año 1542 ocupó la capilla mayor de la abacial verolense.

Junto a los elementos ya consignados, existe un número difícil de establecer de esculturas y fragmentos de sargas que con el transcurso de los años han pasado a engrosar los fondos de diversas colecciones particulares o permanecen en paradero desconocido, cuyo origen verolense parece claro.

Pinturas procedentes del retablo gótico

De entrada, resulta obligado mencionar las dos tablas góticas custodiadas en la iglesia de Bulbunte, única muestra supérstite del que fuera primitivo retablo mayor de Veruela. Estas piezas, de dimensiones poco habituales, no han suscitado una atención excesiva entre los especialistas hasta fechas muy recientes.

La primera, de 206 x 103 cm, ha sido objeto de una reciente restauración. Presenta a Nuestra Señora de los Ángeles entronizada, en una de sus iconogra-

28. ARGAIZ, G.: *La Soledad laureada...*, *ob. cit.*, p. 645.

29. Los materiales arqueológicos fueron inventariados por miembros del Centro de Estudios Turiasonenses. Cfr. BONA LÓPEZ, I., *et al.*, «Catálogo de la colección arqueológica del monasterio de Veruela» *TVRIASO IV*, (Tarazona, 1983), pp. 9-92. Agradezco a los autores su deferencia por haberme llamado la atención sobre los restos procedentes del antiguo retablo mayor.

fías más habituales.³⁰ A su derecha y a escala reducida, se sitúa la figura arrodillada del donante. Luce hábito bernardo y de su boca surge una ínfula con una leyenda parcialmente perdida y de difícil lectura. Pese a este sólido argumento, hasta hace muy poco ningún estudioso había relacionado la pintura con el vecino monasterio.

La otra tabla, en proceso de restauración, es un Calvario de grandes proporciones —201 x 132 cm—, en el que la imagen del Crucificado aparece flanqueada por la Virgen y San Juan, con la compañía de diversos personajes que complementan la escena. Un sencillo paisaje de rocas sobre fondo de oros esgrafiados cierra la composición.³¹

Como ya indicó GUDIOL RICART, estas dos pinturas corresponden a la fase inicial del período Gótico Internacional y su cronología se sitúa en las mediaciones del año 1400.³² La evidencia de su origen verolense queda ahora confirmada con la noticia de que el 6-XI-1542 el *retablo viejo* del cenobio fue trasladado a la parroquial de Bulbunte para posibilitar la instalación de la nueva fábrica —doc. n.º 2 [III]—.

Restos escultóricos

La serie más completa de imágenes procedentes del retablo renacentista que conocemos es la que atesora el propio monasterio. Está compuesta por una Santa Lucía, un santo diácono, un San José, una anciana que sostiene una figura infantil en su regazo, dos personajes arrodillados y dos puertas aveneradas de considerable tamaño que representan sendos monjes bernardos.³³

Al lado de estas piezas, cuyo nexos con la obra que analizamos es incuestionable, se guardan un buen número de fragmentos escultóricos de diversas épocas, algunos de los cuales podrían proceder asimismo del conjunto. No obs-

30. Una excelente reproducción de la pintura efectuada en 1947 y, por tanto, anterior a su restauración, en el Archivo Mas de Barcelona, negativo C-96695. También existe en el mismo fondo una fotografía de la otra pieza conservada del retablo —negativo C-96694—. La comparación entre dichas instantáneas y el estado que en la actualidad presentan las pinturas resulta muy ilustrativa.

31. La pieza fue presentada en una fase intermedia de su restauración en la muestra *Joyas de un patrimonio*, celebrada en Zaragoza entre el 28-XII-1990 y el 3-III-1991. Su estudio histórico, a cargo de LACARRA DUCAY, M.ª C.: «Coronamiento de retablo procedente del monasterio de Veruela», pp. 1-4. Esta autora ha sido la primera en plantear la procedencia verolense de ambas tablas. Las dimensiones que ofrecemos del Calvario son las consignadas en el catálogo de la exposición, mientras que las de la titular han sido tomadas por el autor.

32. GUDIOL RICART, J.: *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971, pp. 38 y 75, n.º 83.

33. Las esculturas aparecen citadas en ARRUE UGARTE, B., et al., *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*, vol. I, *Partido judicial de Tarazona*, Madrid, 1990, pp. 360-361. Cfr. asimismo CALVO RUATA, J. I.: *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, 1991, pp. 401-407.

tante, el lamentable aspecto que presentan —retallados, con vestigios de calcinación y pérdida casi total de la policromía original— impide establecer su filiación de manera más precisa.

La imagen de Santa Lucía es una bella escultora de 76 cm de altura que viste túnica roja con detalles en blanco y azul ceñida a la cintura, decorada con delicados motivos vegetales estofados en oro, sobre la que pende una capa dorada anudada en el talle. Tiene la mano derecha recogida sobre el busto y en la izquierda porta una bandeja en la que exhibe los atributos de su martirio. La disposición general, con el hombro izquierdo ligeramente adelantado y la rodilla opuesta semiflexionada, en actitud de avanzar, se ajusta al clásico contrapuesto.

La segunda pieza, de idénticas dimensiones, representa a un santo diácono —tal vez San Esteban o San Vicente— cuya mano derecha ha perdido la palma martirial. Con la izquierda, adelantada, sujeta un volumen que muestra al espectador. Sobre el alba lleva la preceptiva dalmática que ha sido dorada sobre preparación de bol rojo visible en varios lugares; el cuello, mangas y tercio inferior de esta prenda han sido estofados en rojo. La excelente decoración de grutescos y otros motivos vegetales obtenida al raspar en estas zonas la pátina roja que cubre la base de oro, confirma la participación personal de Jerónimo Vallejo al frente de las tareas de dorado. Esta talla, al igual que la anterior bastante bien conservada pero algo inexpresiva, ofrece también una correcta interpretación de los principios compositivos del contrapuesto.

Por su tamaño, ambas figuras formarían parte en origen de las imágenes concebidas para ocupar las catorce entrecalles del cuerpo del retablo, cuya iconografía nos resulta desconocida por no especificarla ninguno de los contratos de la obra.

Peor suerte ha corrido San José, una escultura de la que tan sólo subsiste la mitad superior —fragmento de 56 cm—. Salvo el cuidado rostro, la parte frontal del cabello, varios dedos de la mano derecha y algunos sectores de la túnica, el resto aparece hoy retallado, resultando casi irreconocible el Niño Jesús, que el Santo Varón sostiene en su diestra. Por desgracia, la policromía, que en las áreas conservadas exhibe un magnífico trabajo de dorado y estofado sobre el blanco y azul, se ha perdido casi por completo. Tal vez los retalles, también apreciables en diversos fragmentos que no estudiaremos aquí, tuvieron por objeto la eliminación de las superficies calcinadas.

Es probable que también este San José ocupara en principio un puesto entre las entrecalles del cuerpo del retablo, dado que su iconografía, con el Niño en brazos, imposibilita su adscripción a las casas del Nacimiento del Salvador o de la Adoración de los Magos.

Otra imagen de gran interés es la que figura a una anciana sentada con un recién nacido en su regazo y que sólo puede proceder de la casa de la Nativi-

dad de la Virgen, correspondiente al último piso de la calle de la Epístola. La pieza, que mide 73 cm, ofrece un penoso estado de conservación con abundantes grietas, pérdida de casi toda la policromía y desprendimiento de la mayoría del estuco sobre el que se asentó aquélla. A pesar de su emplazamiento primitivo a una altura estimable, no carece de gracia. En origen, la decoración pictórica le conferiría una apariencia mucho más rica. La parte posterior, completamente plana, no fue trabajada, hecho que corrobora su relación con una de las casas del mueble litúrgico.

También subsisten dos desvirtuados miembros de lo que otrora fuera el colegio apostólico representado en la Pentecostés, en el tercer nivel de la calle central. Ambos personajes, arrodillados y en actitud orante, presentan un estado calamitoso con pérdida casi total de la decoración pictórica. La zona posterior de estas tallas, de 83 y 90 cm de altura respectivamente, es plana.

Sin embargo, el componente escultórico más espectacular de la antigua fábrica renaciente que se guarda en el cenobio es el conjunto configurado por las dos puertas bajas añadidas al retablo en 1551. De grandes proporciones —210 x 76 cm—, en las mismas se tallaron en mediorrelieve otros tantos personajes ataviados con hábito cisterciense a los que se ha identificado con los promotores del encargo, don Hernando de Aragon y don Lope Marco.³⁴

En efecto, en ambas figuras sobresalen las respectivas cabezas, ejecutadas en altorrelieve. Constituyen un trabajo muy cuidado, en el que se ha conseguido un alto grado de individualización, por lo que no hay que descartar la posibilidad de que el imaginero hubiera recibido la orden de retratar a los comitentes.

Las puertas fueron doradas por Pietro Morone, con unos resultados no exentos de mérito pero que distan mucho de los alcanzados por Jerónimo Vallejo en los otros elementos estudiados. Destacan los fondos que enmarcan las figuras, decorados con labores vegetales en oro sobre campo de azul.

Todas estas piezas, hoy sumidas en el olvido, necesitan una cuidada restauración que detenga el paulatino proceso de degradación a que están sometidas y que, en la medida de lo posible, les restituya su primitivo esplendor.

No son éstos, pese a todo, los únicos elementos de carácter escultórico conservados del retablo de la abacial. Al parecer, un grupo importante de tallas se salvó del incendio que siguió al desmantelamiento de la fábrica renaciente y hoy se encuentran distribuidas entre diversas colecciones particulares. Tenemos certidumbre de la existencia de varias imágenes pero tan sólo

34. El primero en proceder tal identificación fue ARGAIZ, G.: *La Soledad laureada...*, *ob. cit.*, p. 645. Con posterioridad ha sido seguida por otros autores, entre ellos José M.^o LÓPEZ LANDA, que en su *Estudio arquitectónico del Real Monasterio de Nuestra Señora de Veruela*, Lérida, 1918, p. 10, nota n.º 2, recoge la noticia de que por entonces las puertas estaban almacenadas en una capilla del claustro de la catedral de Tarazona.

hemos podido contemplar una. La filiación verolense de esta pieza no ofrece dudas y su parentesco con las imágenes descritas resulta irrefutable.

La escultura, de 78 cm, representa de nuevo a un santo diácono de difícil identificación cuyas proporciones son ligeramente más achaparradas que las de su compañero del monasterio. Con la mano izquierda, recogida sobre las vestiduras, sostiene un libro, mientras que la derecha, adelantada, ha perdido la palma martirial y muestra evidentes signos de haber estado sometida a la acción del fuego. Sobre el alba, cubierta por un denso punteado negro, viste una bella dalmática dorada. El bol rojo empleado en la preparación aflora en los pliegues. El cuello y las empuñaduras han sido estofadas con delicados grutescos de oro raspados sobre una veladura de azul. En el tercio inferior de la prenda diaconal completa la decoración un exquisito motivo de lo mismo formado por dos grifos afrontados sobre un candelero central similar al utilizado en los azulejos de arista con los que por las mismas fechas se alicataron diversas dependencias del cenobio. La disposición de la figura se acomoda una vez más a las convenciones del contraposto renacentista.

Se trata, sin lugar a dudas, de la mejor escultura reconocida por ahora como procedente del retablo. Aunque con alguna grieta, su estado de conservación es en general bastante bueno. Jeronimo Vallejo consiguió en los motivos ornamentales de su lujosa dalmática un trabajo que está a la altura de los mejores efectuados en su género en todo el Renacimiento aragonés.

Fragmentos pictóricos

Junto a estas esculturas, poco conocidas por los estudiosos, existe un grupo de pinturas realizadas con la técnica del temple a la cola sobre soporte de sarga de lino³⁵ que han merecido una mejor suerte bibliográfica. Desde hace algunos años vienen siendo puestas en relación con la labor efectuada por Jeronimo Vallejo en el retablo mayor de Veruela.

El conjunto está integrado por una Anunciación bipartita, un Nacimiento y una Epifanía expuestos en la parroquial de Bulbunte,³⁶ amén de los dos profetas custodiados en los almacenes del monasterio.³⁷ A estas seis pinturas,

35. Para el estudio de las técnicas empleadas en la realización de estas sargas, cfr. BARBOZA, C., *et al.*, «Sargas-puertas del retablo mayor de Santa María de Veruela. Informe de la restauración», n.º 10 de *Joyas...*, *ob. cit.*, pp. 157-160.

36. Estos cuatro fragmentos fueron dados a conocer por ABBAD RÍOS, F.: *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, 1957, pp. 302-303. Tras su restauración, la Anunciación fue presentada en la exposición *Aragón y la pintura del Renacimiento* (n.º 22 del catálogo, pp. 127-133), y el conjunto de las cuatro telas en *Joyas de un patrimonio* (n.º 10 del catálogo, pp. 147-154).

37. Los profetas fueron descubiertos por miembros del Centro de Estudios Turiasonenses con motivo de la realización del catálogo de la colección arqueológica de Veruela. A su exquisita amabilidad debo el conocimiento de estas piezas, que tuve oportunidad de publicar por primera

recientemente restauradas, hay que añadir ahora otra con una representación de la Última Cena, en la actualidad en paradero desconocido.

Tal vez la de mayor calidad sea la Anunciación. Aunque está dividida en dos piezas —San Gabriel, de 249 x 138,5 cm, y la Virgen, de 249 x 140 cm—, una construcción ilusoria constituida por dos pilastras corintias que soportan un entablamiento le confiere unidad a la par que la enmarca.

La composición ha sido elaborada a partir de un grabado de Raimondi sobre modelo de Rafael,³⁸ quedando a la izquierda un majestuoso arcángel en actitud de avanzar y a la derecha Nuestra Señora, sorprendida por el anuncio de su milagrosa concepción mientras reza arrodillada en un reclinatorio. Ambos personajes, separados por una estilizada columna corintia, comparten tanto la trama argumental como el espacio arquitectónico, organizado sobre un punto de fuga único. Encima de las cabezas de los dos protagonistas, a la altura del entablamiento, sendos escudos de armas nos recuerdan que don Hernando de Aragon financió esta exquisita pintura.

Tanto en la Navidad —259,5 x 149 cm— como en la Epifanía —259 x 149 cm— se ha prescindido del encuadre arquitectónico exterior, limitándose las notas de este tipo a las construcciones imprescindibles para la organización de las escenas.

Así, en el Nacimiento del Salvador las figuras se sitúan delante de unas ruinas que sirven de apoyo a un rudimentario pesebre formado por dos troncos y un techo de paja sobre el que campea un coro angélico. Más abajo, María y José centran la composición, mientras el Recién Nacido es presentado a dos pastores que llegan por la derecha para adorarlo. Sobre éstos, un ángel situado en segundo plano anuncia la Buena Nueva a otros compañeros por medio de una cartela en la que se lee: GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA PAX.

La tela mantiene el alto tono exhibido por Vallejo en la anunciación. Tanto uno como otro tema fueron ensayados en ocasiones posteriores por el pintor. Vale la pena traer a colocación la desaparecida tabla titular del retablo de Monzón³⁹ (Huesca, 1558-ca. 1562), una pintura en la que el artífice repetirá de modo casi literal el esquema compositivo de la Navidad de Bulbunte.

En la Adoración de los Reyes la intervención de los discípulos fue más intensa que en los casos anteriores. La sarga se estructura a partir del Niño

vez en 1987 (cfr. CRIADO MAINAR, J.: *El círculo artístico...*, *ob. cit.*, pp. 43-44, nota n.º 69 y pp. 102-105, láminas núms. 2 a 5).

38. MORTE GARCÍA, C.: «Anunciación», n.º 22, del catálogo de la exposición *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, 1990, p. 132.

39. Hay reproducción de la misma en Archivo Mas de Barcelona, negativo C-19360. Los datos documentales sobre este retablo en ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos...*, *ob. cit.*, vol. III, Zaragoza, 1932, pp. 27-30, y CRIADO MAINAR, J.: *El círculo artístico...*, *ob. cit.*, pp. 74-77, docs. núms. 10 y 11.

que, sentado en el regazo de su madre, divide la escena en dos bloques: el compuesto por los progenitores —sin duda, las figuras más cuidadas— y el grupo de los Magos, en el que sobresale un elegante rey negro.

También en esta oportunidad unas ruinas ayudan a recrear el ambiente. Mientras tanto, en la mitad superior se evoca la llegada de la comitiva. Así pues, en ambas pinturas se rememora otra fase de la narración, desarrollada a escala reducida en segundo plano. Vallejo no insistirá en este recurso en versiones posteriores de los mismos temas, ya que el juego resta coherencia a la pintura. Algunas de ellas, caso de la Adoración de Trasobares⁴⁰ (Zaragoza, 1566), denotan la obtención de resultados mucho más satisfactorios a partir de una composición similar en casi todo.

Otro grupo de telas es el constituido por los dos profetas de los almacenas de Veruela y que, en realidad, son los únicos restos identificados de lo que en otro tiempo pudo ser una serie más amplia. Antes de su restauración estas piezas presentaban un avanzado estado de degradación, con pérdida parcial del soporte y de algunos sectores de la película pictórica.⁴¹

La primera, de 155 x 72 cm, representa al profeta Melquisedec. Este anciano barbado viste túnica blanca, capa azul con capucha calada sobre la cabeza y manto rojo. En la mano derecha lleva una jarra y en la izquierda un pan que apoya contra el pecho. La inscripción incluida primitivamente en la cartela que recorre la figura resulta ilegible.

Jeronimo Vallejo concibió su personaje a modo de estatua ubicada dentro de una hornacina. Ésta forma parte de una ilusión arquitectónica más compleja constituida por dos pilastras corintias que apoyan en un basamento y, a su vez, reciben el peso del preceptivo entablamento. La combinación de tonos grises y ocre empleada confiere al edículo un bello efecto plástico. Mientras el friso está decorado con grutescos en los que alternan grifos y mascarones, los campos de las pilastras lucen una ornamentación vegetal a base de hojas de parra y pequeños frutos. Por debajo del basamento discurre la parte correspondiente de una inscripción más amplia sobre campo azul en la que en letras doradas se lee: ORATORIVM PROPRVS.

Como ya indicamos en otra ocasión,⁴² el pintor reiterará en el Isaías conservado en el Museo Provincial de Zaragoza —tabla procedente, al parecer,

40. Sobre el retablo de Trasobares, cfr. *ibidem*, pp. 40-41 y 84-86, doc. n.º 16; MORTE GARCÍA, C.: «Retablo de Nuestra Señora de la Asunción. Trasobares. Informe histórico-artístico», n.º 12 de *Joyas...*, *ob. cit.*, pp. 171-191.

41. Tras su restauración en 1990, el profeta Melquisedec —el mejor conservado de ambos— fue presentado en la exposición *Aragón y la pintura del Renacimiento* (n.º 23 del catálogo, p. 133) y también formó parte de la muestra *Joyas de un Patrimonio* (n.º 10 del catálogo, p. 150).

42. CRIADO MAINAR, J.: *El círculo artístico...*, *ob. cit.*, pp. 44-45, nota n.º 69. En el profeta de Aula Dei el pintor ha procedido a invertir la disposición de la figura.

del retablo mayor de Aula Dei (1574-ca. 1583)— el modelo desarrollado para el anciano de Veruela. Este hecho evidencia una vez más la gran fidelidad mantenida por Jeronimo Vallejo hacia sus propuestas figurativas iniciales a lo largo de toda su carrera.

El otro profeta, de similares dimensiones, ha sufrido un deterioro más intenso. El autor veterotestamentario reproducido es de difícil identificación ya que no porta atributos y la leyenda que en otro tiempo lucía su cinta resulta ilegible. Presenta un enmarque arquitectónico similar al descrito para Melquisedec. El trozo de inscripción que en origen recorrería la parte inferior de su basamento se ha perdido al faltar el pertinente retazo de tela. También esta figura será reinterpretada por Vallejo en una pintura del retablo cartujano, ya que su disposición coincide con la de un San Juan Bautista que, al parecer, formaba pareja con el Isaías citado.⁴³

Una de las instantáneas publicada en la colección que en 1927 realizó la Compañía de Jesús para conmemorar el cincuentenario de su presencia en Veruela muestra la puerta principal de la sacristía mayor. En la parte alta de la fotografía se reproduce lo que sin duda era otro de los fragmentos procedentes de las desmanteladas puertas del retablo.⁴⁴

Ignoramos el paradero actual de la pintura, de la que tan sólo queda el cerco que dejó en el muro al ser descolgada. Gracias a esta huella sabemos que tenía unas dimensiones aproximadas de 183 x 323 cm.⁴⁵ La instantánea permite constatar que contaba con un encuadre arquitectónico muy similar al detallado para los profetas.

Representa el tradicional motivo de la Última Cena, de nuevo confeccionado a partir de una estampa de Marcantonio Raimondi sobre composición atribuida a Rafael. Como siempre, el pintor ha efectuado una reinterpretación bastante personal del grabado, aunque la organización de la escena y diversos personajes de la misma tienen un claro paralelo en el original. Vallejo ha recurrido a la aplicación de un punto de vista algo más alto que le permite incrementar el tamaño de los apóstoles dispuestos en primer término, en la parte anterior de la mesa.

43. Las tablas de Isaías y del Precursor fueron atribuidas a Cosida por MOYA VALGAÑÓN, J. G.: «Jeronimo Vicente Vallejo», *Bellas Artes*, 63, (Madrid, 1979), p. 74. Sobre las mismas, cfr. MORTE GARCÍA, C.: «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II», *Boletín del Museo Camón Aznar*, XXXI-XXXII, (Zaragoza, 1988), pp. 183-184, nota n.º 2.

Hay reproducción de las mismas en Archivo Mas de Barcelona, negativos Z-6719 —Isaías— y Z-6720 —San Juan—.

44. Deseo manifestar mi reconocimiento a Juan J. Borque, director de la Escuela-Taller de Restauración «Monasterio de Veruela», por haberme puesto al corriente de la existencia de esta fotografía.

45. La huella dejada por el lienzo permite medir con exactitud la anchura —323 cm— pero no así la altura, que hemos calculado a partir de las proporciones de la fotografía.

Tal y como puede verse, en realidad es muy poco lo que conservamos de las grandes puertas pintadas por Jerónimo Vallejo en 1544 para el retablo mayor de Veruela. Además, tan sólo conocemos con certeza sus temas principales y, por tanto, no hay que descartar la hipótesis de que los fragmentos identificados pudieran proceder de otros conjuntos.

El único punto de partida posible para la reconstrucción ideal de las mamparas verolenses es el que proporcionan las fotografías antiguas de la cara interior de las del retablo de Valderrobres (1545-1550), obradas también por nuestro pintor.

Aquí las escenas están incluidas en una espectacular arquitectura fingida. Las dos principales —Ascensión en el lado del Evangelio y Asunción en el de la Epístola— han sido concebidas como otros tantos arcos triunfales que apoyan en los preceptivos basamentos y cuentan con un coronamiento para cubrir el ático. A diferencia de las puertas de Ibdes (Zaragoza), contratadas en 1555 por Pietro Morone y Juan Catalan,⁴⁶ las de Valderrobres no estaban divididas en «altas» y «bajas». Pese a que los artífices se comprometieron a hacer su trabajo siguiendo el modelo de los lienzos de Veruela, creemos que, en realidad, estos últimos se aproximarían más en su disposición general a los de Valderrobres que a la que presentan los confeccionados por el maestro italiano.⁴⁷

Todavía resulta más difícil elucubrar sobre la organización de la cara exterior, pues no disponemos de instantáneas de esta parte del retablo turolense. Lo más probable es que los motivos principales representados en dicha zona —Resurrección de Lázaro y Entrada de Jesús en Jerusalén— disfrutaran de un encuadre arquitectónico común, quizás adintelado, con su basamento en la zona baja y un ático en la alta.

Estos dos últimos ámbitos —basamento y ático— alojarían escenas por ambas caras, como sucedía en Valderrobres. Uno de los negativos conocidos permite comprobar que en la parte inferior de uno de sus lienzos —lado del Evangelio— se pintó la Circuncisión del Señor.

La Última Cena de Veruela pudo ocupar una plaza equiparable en la zona baja, probablemente en el exterior. Sus 323 cm, a los que hay que añadir la arquitectura, casi completan los cerca de cuatro metros de anchura con que cada hoja contaría en origen. Tal vez los dos profetas estuvieran también alojados en el basamento.

46. GALIAY SARAÑA, J.: «Un retablo de Pedro Moreto», *Seminario de Arte Aragonés*, II, (Zaragoza, 1945), pp. 8-9.

47. Al margen de la iconografía, la principal diferencia entre las respectivas caras internas de las puertas de Valderrobres e Ibdes reside en la división entre puertas altas y bajas que presentan las últimas, ya que también éstas cuentan con un encuadre arquitectónico que les confiere apariencia de arcos triunfales.

Queda por analizar el grupo constituido por las cuatro piezas de Bulbuen- te. La restauración a que han sido sometidas ha demostrado que estas telas inte- graban un solo conjunto de dos caras, ya que en la parte posterior de los marcos de la Natividad y la Epifanía quedan restos pictóricos de grisallas que coinciden con la arquitectura de la Anunciación. Sus dos piezas iban, pues, engastadas en las primeras. Cuando los batientes permanecían cerrados mostraban la escena dúplice de la Anunciación y cuando estaban abiertos las otras dos —Nacimien- to en el lado del Evangelio y Adoración en el de la Epístola—. ⁴⁸

La iconografía de la Anunciación aparece con frecuencia en los áticos de las puertas de retablos. Sin embargo, los 298 cm de anchura que totalizan los lienzos de Bulbuen- te resultan insuficientes para cubrir los cuatro metros que sumaban el Calvario más las polseras de Veruela.

Existe un pequeño detalle al que no se ha prestado la necesaria atención. Los escudos de don Hernando de Aragon incluidos en estas sargas no presen- tan distintivos arzobispales —sombrero y cordones—, cuando el contrato sus- crito entre Jeronimo Vallejo y Nicolas de Lobato el 8-I-1541 ordena que en el retablo de Veruela *las armas del señor arcobispo se an de azer de reliebe, con el capelo y flecos* —doc. n.º 8—.

Don Hernando fue nombrado arzobispo de la metropolitana el 30-III- 1539 y tomó posesión de su archidiócesis el 7-VI-1539, siendo consagrado en Veruela el 10-XI-1539. Con anterioridad a estos sucesos, pocos meses después de ser promovido al rango de abad del cenobio bernardo, ⁴⁹ concertó la realiza- ción de un órgano para la iglesia de su monasterio con Martin de Amarite. Capitulado en Zaragoza el 21-VI-1535, ⁵⁰ ya había sido concluido por el organe- ro el 19-V-1540 —doc. n.º 1—. Sabemos por el *Libro de memorias* de don Lope Marco que el instrumento fue asentado en la abacial el 20-VII-1540, ⁵¹ encar- gándose Vallejo de las labores pictóricas, que le reportaron 1.320 sueldos —doc. n.º 2 [1]—.

Este trabajo, cuya conclusión es anterior en unos meses a la fecha de con- tratación del retablo mayor —16-XII-1540—, constituye el primer ejemplo documentado de colaboración entre el eclesiástico y el gran pintor zaragozano. Tal vez las sargas de Bulbuen- te fueran concebidas como puertas de dicho ins-

48. Estas dos últimas aún conservan en el correspondiente lado lateral las primitivas argollas sobre las que en origen girarían y que, a la vez, servirían para sostenerlas.

49. Don Hernando fue electo abad el 28-I-1535 por muerte de fr. Jeronimo Tris. Tomó posesión del cargo en Veruela a 23-II-1535.

50. El texto del contrato no se ha conservado al haberse perdido el protocolo del notario Jay- me Talayero correspondiente al año 1535 en el que fue incluido (cfr. doc. n.º 1).

51. Este documento hace constar que el órgano había sido realizado por Martin de Cordoba, por lo que cabe suponer que éste y Amarite fueran un mismo artífice. Sobre Martin de Cordoba, cfr. CALAHORRA MARTÍNEZ, P.: *La música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII*, vol. I, pp. 111-112; el autor no documenta el apellido Amarite en relación con los miembros de esta familia de organeros.

trumento musical,⁵² procedencia que justificaría el que las armas que las presiden carezcan de distintivos arzobispales, substituidos por una orla vegetal.⁵³ Pese a que en el momento de su conclusión don Hernando ya gobernaba la metropolitana, la contratación del órgano fue una de las primeras empresas abordadas por el eclesiástico tras su nombramiento como abad de Veruela.

No obstante, al faltar la preceptiva capitulación u otros datos documentales más precisos que permitan suplantar sus contenidos, la nueva hipótesis que ahora planteamos, pese a contar con importantes argumentos a favor, no puede ser considerada como definitiva. Lo que sin embargo está fuera de toda duda es que, en contra de la opinión tradicional, las sargas de Bulbuenta no proceden de las grandes mamparas pintadas por Vallejo en 1544 para el retablo de Veruela.

52. En Aragón casi no se han conservado puertas de órganos. No obstante, este elemento era empleado de forma habitual para proteger dichos instrumentos del polvo y otros agentes. Un buen ejemplo es el constituido por el encargado al propio Martín de Córdoba por los regidores del Hospital de Nuestra Señora de Gracia en 1539, cuando aún no había concluido el de Veruela, que el artífice había de dar *cerrado, con sus puertas de lienzo enforradas de dentro y de fuera* (Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [A. H. P. Z.], Juan de Alfaxarin, 1538-1539, s. f.) (Zaragoza, 18-IV-1539).

Tenemos constancia de otras puertas de órganos aragoneses de estas mismas fechas con una estructura formal e iconográfica idéntica a la que presentan las sargas de Bulbuenta, lo que constituye un importante argumento a favor de la hipótesis que aquí planteamos.

53. Sobre el escudo se ve el arranque de lo que, con probabilidad, era un báculo y del que aún se aprecia el nudo. Sin embargo, la mitra y la voluta del símbolo abacial han desaparecido, tal vez porque a las puertas les falte un fragmento del bastidor en esta parte alta.