La capilla de Pedro Martínez de la Canal en la catedral de Calahorra

The chapel of Pedro Martínez de la Canal in the cathedral of Calahorra

Ana Jesús Mateos Gil*

Resumen

La capilla de San Pedro es una pequeña joya renacentista en el interior de la catedral de Calahorra. Construida hacia 1524 y dotada en las décadas siguientes, está cerrada con una reja de hierro que ejemplifica a la perfección el estilo de transición al Renacimiento de la rejería castellana, con su barrotaje gótico y su decoración de grutescos primitivos, entre los que destacan medallones y láureas con bustos de santos. En su interior, un retablo de alabastro, el único realizado enteramente en este material en La Rioja y relacionado estilísticamente con el cercano reino de Aragón, muestra una estructura y una decoración plenamente renacentistas, que evidencian varias manos y dos etapas constructivas.

Palabras clave: Catedral de Calahorra; Reja; Retablo; Grutescos, Renacimiento.

Abstract

The Chapel of San Pedro is a small Renaissance jewel inside the Cathedral of Calahorra. Built around 1524 and endowed in the following decades, it is closed with an iron grating that perfectly exemplifies the style of the transition to the Renaissance of the Castilian grid, with its Gothic bars and its decoration of primitive grotesques among which stand out medallions and wreaths with busts of saints. Inside, the alabaster altarpiece, unique in La Rioja of this material and stylistically related to the nearby kingdom of Aragon, already shows a structure and a decoration fully renaissance, that evidences several hands and two constructive stages.

Key words: Cathedral of Calahorra; Grating; Altarpiece; Grotesques; Renaissance.

* Doctora en Historia del Arte e Investigadora Agregada del Instituto de Estudios Riojanos. E-mail: anajmateos@gmail.com
Deseo agradecer a Carmen Morte García y a Mayte Álvarez Clavijo su orientación y correcciones, así como a Luis Argáiz su amable disposición para colaborar conmigo cada vez que se lo pido y las magníficas fotografías que ilustran este artículo.

A comienzos del siglo XVI, el cabildo catedralicio de Calahorra se planteaba la continuación de las obras iniciadas en 1485 para renovar el templo, que habían concluido con la construcción de la capilla mayor y las dos colaterales, dedicadas a los santos Mártires la del lado del evangelio y a san Sebastián la de la epístola. Terminadas las capillas, entre 1503 y 1509, Juan de Arteaga y Pedro Sánchez de Lequeito erigieron el crucero y, en 1518, Pedro de Olave se hizo cargo de la construcción de las naves, que terminó en 1532[1]. Para hacer posible este proyecto, el cabildo decidió vender algunas de las capillas del cuerpo de naves que estaba en obras, de manera que los patronos corrieran con los gastos de construcción y dotación de estos espacios. Era una práctica habitual que evidenciaba, por parte de los compradores, el deseo de servir a un fin espiritual a la vez que afirmaba su prestigio social, ya que este tipo de recintos, de marcado carácter funerario, expresa el orgullo de su fundador y le proporciona una suerte de fama póstuma, al garantizarle su presencia en el futuro. Tres de estas capillas fueron adquiridas por tres arcedianos catedralicios, por 220 ducados cada una y con las mismas condiciones (fig. 1). Probablemente en 1520, Pedro Jiménez

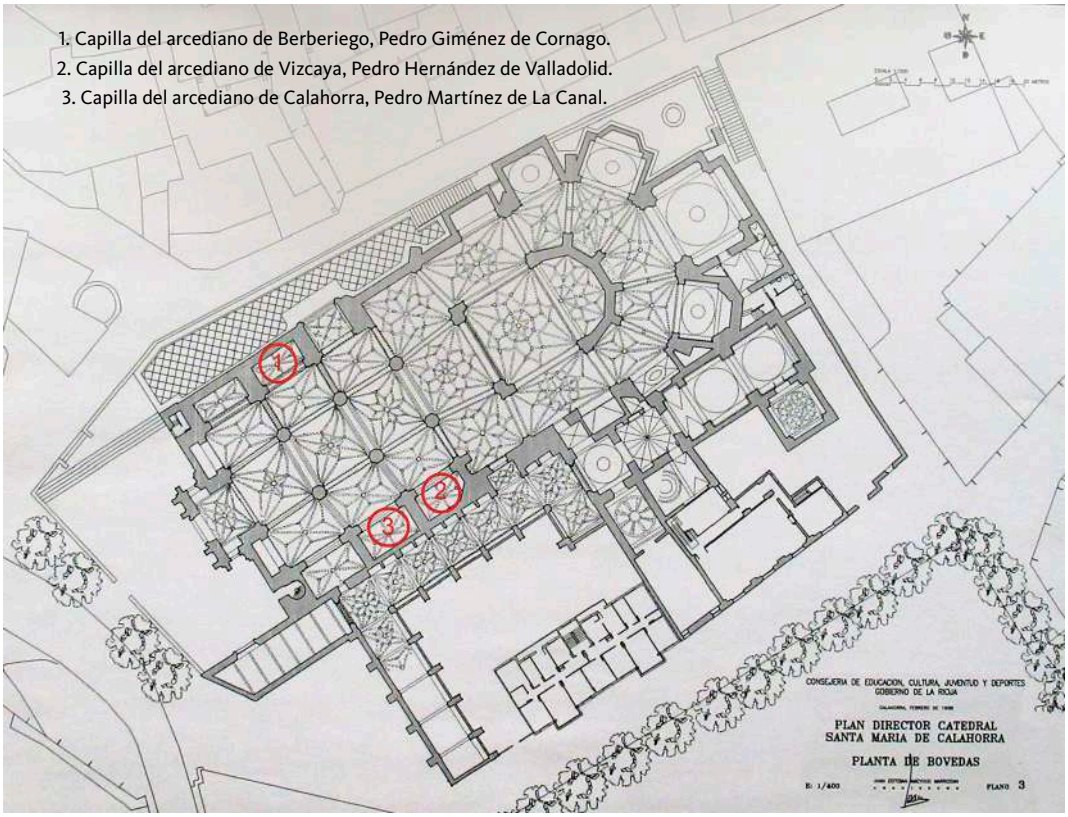


Figura 1. Situación de las capillas vendidas en 1524 por el cabildo catedralicio.

1. Tanto la cabecera como el crucero desaparecieron en el transcurso de las obras de ampliación de la iglesia en la segunda mitad del siglo XVI, manteniéndose en la actualidad tan solo el cuerpo de naves. CALATAYUD FERNÁNDEZ, E. *Arquitectura religiosa en La Rioja Baja: Calahorra y su entorno (1500-1650). Los Artífices*, v. 1, p. 270.

de Cornago, arcediano de Berberiego, adquiró la segunda capilla del lado del evangelio (capilla de la Visitación) que, a comienzos de 1524, estaba terminada, habiendo sido sepultado Pedro Jiménez en ella. Entre 1520 y 1523, los ejecutores del testamento del arcediano de Vizcaya, Pedro Hernández de Valladolid, solicitaron la primera del lado de la epístola (capilla de Santa Ana), todavía en obras en los primeros días de 1524, cuando no había acabado de pagarse todo lo encargado por el testador. Por último, el 9 de enero de 1524, Pedro Martínez de la Canal, arcediano de Calahorra, compró la segunda capilla del lado de la epístola (capilla de san Pedro), con derecho a enterramiento para sí mismo y sus familiares, la facultad de colocar una "ymagen de piedra e bulto o tumba", una reja de hierro con su puerta cerrada, un altar y un retablo y la posibilidad de colocar sus armas o insignias en cualquier parte de la capilla, así como a fundar y dotar una capellanía, nombrando un capellán que celebrara los oficios semanalmente en ella[2]. De estas capillas, revisten especial importancia las de la Visitación y san Pedro, que conservan sus retablos renacentistas originales.

La capilla de san Pedro es un pequeño espacio de planta rectangular cubierto con una bóveda de terceletes de claves lisas, cuyos nervios apoyan en ménsulas semicónicas y queda abierta a la nave por medio de un arco apuntado y moldurado, de perfil gótico y sin decorar. En el interior, los muros son lisos y un pequeño vano adintelado y abocinado, en el muro del fondo, pone en contacto la capilla con el claustro adyacente. El retablo está colocado en el muro del lado este, como los del resto de las capillas del cuerpo de naves y a diferencia de las capillas barrocas, que los instalaron en el muro de fondo. Aunque ha sido utilizada como lugar de enterramiento, no ha quedado vestigio de ningún tipo de sepulcro monumental, ni siquiera en forma de una sencilla lauda, como tampoco han quedado restos de escudos o insignias, si es que se llegaron a colocar. De la dotación de la capilla, el retablo fue ponderado en 1883, cuando Joaquín Carrión dijo de él que "el dicho altar está trabajado con esquisito gusto y notable perfeccion; y si estuviera mejor cuidado, en sitio de más luz y no aparecieran mutiladas muchas de las figuras é imágenes que lo decoran, sería lo que había que ver, una preciosidad en el arte". De forma coetánea, Pedro de Madrazo señalaba la diferencia entre el retablo, que califica de "renacentista bastardo" y la reja, que considera "llevada quizá a la nueva capilla de otra anterior, como no sea que el rejero que la construyó se mostrase en sus obras apegado a un estilo más antiguo que el dominante en su tiempo". En las primeras décadas del siglo XX, llamaron la atención sobre la reja y el retablo tanto Cristóbal de Castro como Lucas San Juan de la Cruz, así como posteriormente Manuel Lecuona en su monografía sobre la catedral, lo que permitió el conocimiento de estas magníficas obras de arte que, en el caso de la reja, llegaron a verse publicadas en obras de carácter nacional, quedando el retablo relegado a un relativo olvido[3].

2. Archivo de la Catedral de Calahorra (en adelante, ACC). Se conservan varias copias de la escritura de venta. Con la sig. 1800, se guardan dos escrituras, la original de 1524 y un traslado fechado el 5 de julio de 1594. Una tercera copia se encuentra en el *Libro de actas capitulares 1524-1530*, libro 110, fols. 1r-2r. Elena Calatayud refiere la existencia de otras en el *Libro de actas capitulares 1516-1524*, fols. 245r-246r y en el *Indice* de Arévalo, libro 230, fols. 84r-85v. CALATAYUD FERNÁNDEZ, E. *Arquitectura religiosa en La Rioja Baja: Calahorra y su entorno (1500-1650). Los Artífices*, v. 1, p. 259. La transcripción de la escritura de 9 de enero de 1524, se encuentra en v. 2, doc. 7, p. 11-13. El convenio fue protocolizado el 5 de julio de 1524 ante el escribano Juan Jiménez de Enciso.

3. CARRIÓN, J. *Apuntes histórico descriptivos de la catedral de Calahorra y noticias de los gloriosos Mártires San Emeterio y Celedonio*, p. 20. MADRAZO, P. de. *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño*, v. III, p. 743. CASTRO, C. de. *Catálogo monumental de la provincia de Logroño,* p. 187 y lámina 91. SAN JUAN DE LA CRUZ, L. *Historia de Calahorra y de sus glorias,* libro 12, p. 12; una imagen del retablo puede verse en la p. 10. LECUONA, M. La catedral de Calahorra (Notas histórico-arqueológicas), p. 88-89; reproduce el retablo en la p. 81. ALCOLEA, S. *Artes decorativas en la españa cristiana. Siglos XI al XIX*, p. 44. CAMÓN AZNAR, J. *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI,* p. 476-477.

1. El promotor: Pedro Martínez de la Canal

El 9 de enero de 1524, la capilla de san Pedro fue vendida al "licenciado Pedro Martinez de la Canal arcediano y canonigo" y los 220 ducados en que fue tasada fueron abonados ese mismo año en "bienes y maravedies pertenecientes al dicho licenciado de la Canal"[4]. En la visita pastoral realizada por el obispo Juan Bernal de Luco el 25 de septiembre de 1554, se dice que en la capilla de san Pedro "ay retablo de alabastro, y un altar, y un frontal de lienço y el altar cubierto de lienço" pero no menciona la reja, que sin embargo debía de estar asentada[5]. Estas escasas noticias proporcionan, por tanto, un marco cronológico para la reja y el retablo entre 1524 y 1554.

En este periodo, la documentación revela la existencia de dos personas llamadas Pedro de la Canal. El primero, Pedro Martínez de la Canal, según su propia declaración era natural de Tricio[6]. En 1497 ya era licenciado, si le identificamos con el "licenciado de la Canal de Tricio" que, en compañía de Gonzalo de Burgos y fray Pedro de "Ancaniano", dictaminan en un pleito entre los clérigos de santa María de la villa de Puerto y el abad de santa María de Nájera[7]. En 1499 residía en la catedral de Calahorra y, como representante del cabildo, participó en los acontecimientos derivados de la agresión contra una vecina de Calahorra, Elvira Jiménez, que terminaron con el enfrentamiento entre el estamento eclesiástico y la justicia y regimiento de la ciudad[8]. En 1501 fue condenado a pena de desnaturalización por el bachiller Navarrete, teniente de corregidor de Calahorra, aunque la apelación del cabildo a los Reyes Católicos consiguió revocar la sentencia, que le hubiera supuesto la pérdida de los frutos y beneficios inherentes a su cargo[9]. En la década de 1520 alcanzó la dignidad de arcediano de Calahorra y fue él quien, en 1524, adquirió la capilla del segundo tramo del lado de la epístola. En su testamento, otorgado en Madrid el 9 de julio de 1539 ante el escribano Francisco Escudero, dice estar "enfermo del cuerpo de vexio y enfermedad y en mi sano juiçio y entero entendimiento natural" y haber residido y servido durante más de 40 años en la catedral calagurritana[10]. Aunque no se ha conservado este documento en su integridad, sí sabemos que en su testamento también instituyó un vínculo o mayorazgo, al que pudo quedar adscrita la capilla, cuyos gastos pudo costear gracias a los ingresos obtenidos de sus cargos eclesiásticos, canónigo y arcediano, a los que hay que sumar las rentas de sus bienes, destacando los recibidos en 1520 como herencia de Martín García, clérigo de Nájera, tras varios años de pleitos[11]. Debió de morir hacia 1539.

El segundo Pedro de la Canal, también canónigo en la catedral de Calahorra, fue uno de los testamentarios de Pedro Martínez de la Canal. En su propio testamento, cerrado y otorgado en Calahorra el 8 de julio de 1563 ante Antonio Muñoz, dijo ser natural de Arenzana, arcipreste de Camero Nuevo y beneficiado de Arenzana de Abajo. Fundó un mayorazgo, cuyo primer poseedor fue

4. CALATAYUD FERNÁNDEZ, E. *Arquitectura religiosa en La Rioja Baja: Calahorra y su entorno (1500-1650). Los Artífices*, v. 2, doc. 6, p. 11.
5. ACC. *Libro de inventario de la catedral,* libro 202, fol. 11v.
6. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (en adelante, ARCHV). Registro de Ejecutorias, caja 1712, 2. Valladolid, 18 de marzo de 1592, fol. 1v.
7. Archivo General de Simancas (en adelante, AGS). Registro General del Sello, leg. 149702, 298. Burgos, 9 de febrero de 1497.
8. El problema se inició cuando María Muro, esposa de Hernando de Cornago, hirió de una cuchillada a Elvira Jimenez, mujer de Juan Sánchez de Tejada. Tras el ataque, la agresora buscó refugio en la iglesia de San Andrés donde, al comparecer la justicia de Calahorra para prenderla, fue protegida por los eclesiásticos, que defendían el derecho al asilo en terreno sagrado. PÉREZ CARAZO, P. *Colección diplomática medieval del archivo parroquial de la iglesia de San Andrés de Calahorra*, doc. 578. Valladolid, 21 de diciembre de 1499.
9. AGS. Registro General del Sello, leg. 150107, 242. Valladolid, 1 de julio de 1501.
10. Tan solo se conoce el encabezado del testamento, el pie y una de sus cláusulas, relacionada con la posesión de ciertos bienes en las localidades de Nájera, Tricio y Arenzana de Abajo. ARCHV. Registro de Ejecutorias, caja 1712, 2. Valladolid, 18 de marzo de 1592, fols. 1v-2v.
11. ARCHV. Registro de Ejecutorias, caja 320, 27. Valladolid, 22 de agosto de 1517. Registro de Ejecutorias, caja 346, 11. Valladolid, 30 de agosto de 1520.

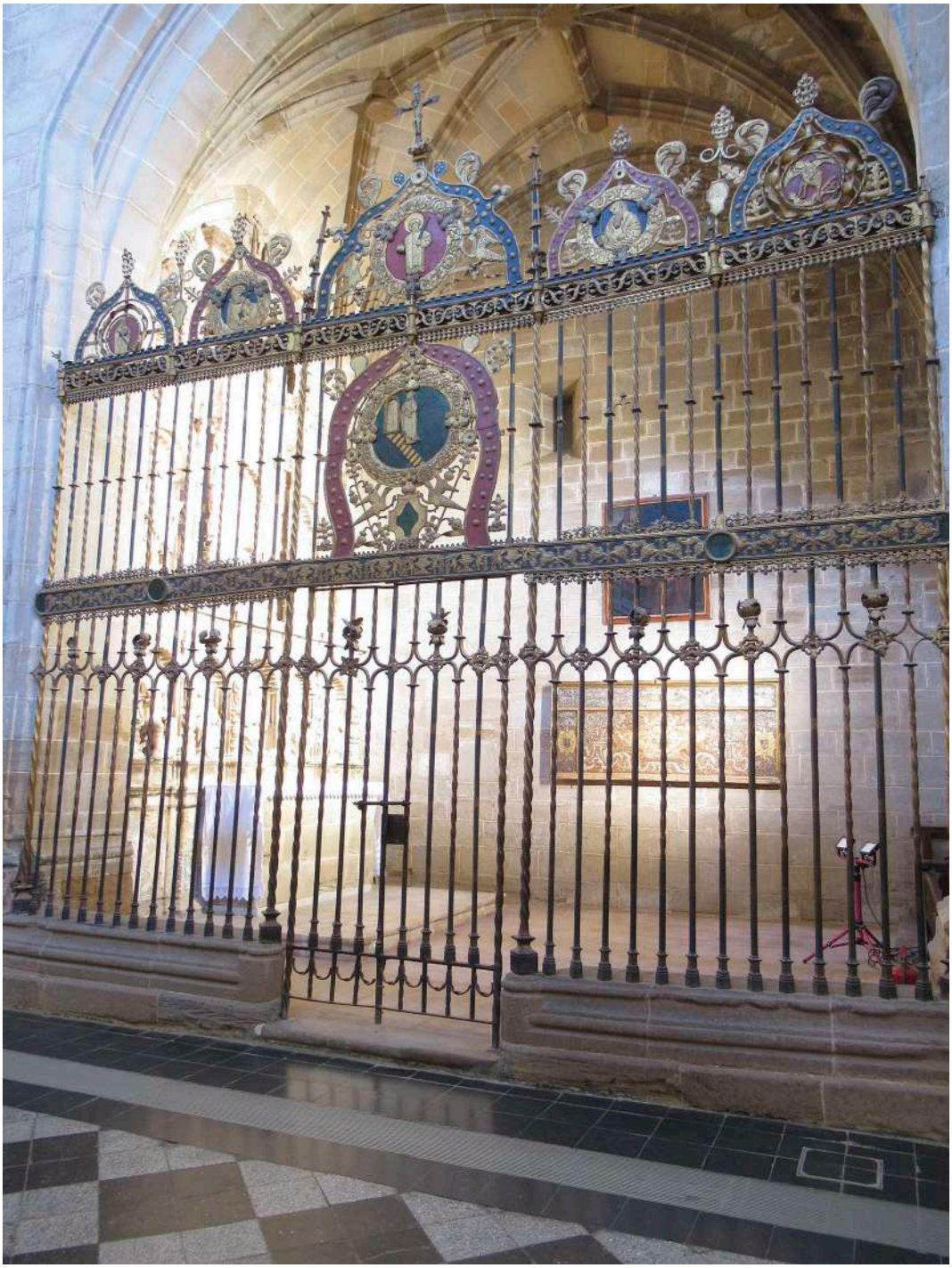


Figura 2. Reja de la capilla de san Pedro.

su sobrino Juan de la Canal, pasando los bienes, al cabo de un corto tiempo, a su heredero universal, Diego de la Canal. El 12 de julio de 1563, cuando ya se encontraba muy enfermo, otorgó dos codicilos, en los que incluye cláusulas referentes a diversos bienes en Arenzana y una manda a su sobrina María de Rada. Fueron testigos de ello Juan Molinero, alguacil, Pascual "moço" y Diego de la Canal[12].

La similitud de nombres entre ambos y la cercanía de sus respectivos lugares de nacimiento, permiten suponer un parentesco cercano entre ambos, que podría quedar confirmado por la coincidencia de apellidos de algunos familiares. En 1539, el licenciado Pedro Martínez de la Canal nombraba testamentario a su sobrino Juan de Rada, que posiblemente sería hijo del Juan de Rada cuya sepultura, en la capilla de san Pedro, se cita en la escritura de venta de 1524. Por su parte, uno de los beneficiados en el testamento de Pedro de la Canal fue su sobrino Pedro de Rada, hijo de Juan de Rada. Por todo ello, cabe pensar que, si el comprador de la capilla hubiera fundado una capellanía en esta capilla, el primer capellán pudo haber sido el Pedro de la Canal[13]. Aunque no hay constancia documental de ello, ambos pudieron participar en la dotación de la capilla.

2. La reja

La reja tiene un papel importante en la concepción de una capilla, por cuanto que separa y protege el recinto, fragmentando el espacio de la iglesia. A la vez, es una cortina transparente que permite el paso de la luz y la visión del interior, haciendo partícipes a todos los fieles de las funciones litúrgicas celebradas en un lugar de acceso restringido. Además, incorpora efectos lumínicos al colocar de manera oblicua los barrotes, presentando dos planos sobre los que incide la luz de distinta forma y aporta efectos cromáticos gracias a la policromía y al dorado, que crea juegos de reflejos, evita la monotonía y desmaterializa la superficie, convirtiendo la reja en un filtro dorado que anticipa el interior de la capilla. La de la capilla de san Pedro es de marcado carácter horizontal y no se ajusta a la forma del arco de acceso (fig. 2). Horizontalmente, consta de dos cuerpos y un coronamiento, separados por frisos continuos, mientras que, en vertical, está estructurada en tres calles, separadas por barrotes capitales, entorchados y de mayor diámetro. Las tres calles tienen una anchura similar, con 10 barrotes la central, donde se encuentra la puerta y 13 las laterales, asentadas sobre un zócalo de piedra con sencillas molduras lisas.

En el cuerpo inferior, de mayor altura, los varales cuentan con una base poligonal moldurada y alternan los cuadrados, colocados en arista, con otros torsos y dorados, escindidos en su parte superior en forma de rombo de lados curvos. A la altura de los rombos, las varas lisas incorporan una roseta de fundición y macollas de cardinas de hojas curvadas y abultadas, dispuestas de forma rítmica, dos en la calle central y 3 en cada una de las laterales. Este cuerpo termina con un friso de chapa repujada, de fondo negro y decoración dorada que cambia según los tramos, siempre repitiendo el mismo motivo: en la calle central es una pareja de ángeles con antorchas en las manos, flanqueando un flamero y, en los laterales, una pareja de dragones afrontados, bebiendo de una fuente (fig. 3). El friso está recorrido, tanto en la parte superior como por la inferior, por un festón calado de flores de lis y queda interrumpido en el centro de las calles laterales por un tondo.

En el piso superior, los varales están anillados y se mantiene la alternancia, habiéndose colocado los torsos sobre los lisos del cuerpo inferior y viceversa. Sobre la puerta (fig. 4), los barrotes han sido sustituidos por un motivo decorativo entre hojarasca, una cinta de chapa en forma ondulada y policromada en rojo, con bolas doradas en registros paralelos. En su interior, alberga una guirnalda vegetal en la que se aprecian flores, unas hojas que podrían ser de laurel, una medalla con

12. ARCHV. Registro de Ejecutorias, caja 1272, 62. Copia del encabezado y algunas cláusulas del testamento, fols. 1r-2r. Registro de Ejecutorias, caja 1272, 62. Copia del codicilo, fol. 1v.

13. Esta hipotética capellanía, que pudo haber fundado cualquiera de los dos canónigos, no consta en la relación de capellanías de la catedral de Calahorra que puede fecharse en el siglo XVI. ACC, sig. 1657.

Figura 3. Reja de la capilla de san Pedro. Detalle del friso inferior.

un busto y un sol. En su interior, un relieve de María subiendo las escaleras del Templo, con las manos juntas ante el pecho en actitud orante. Este medallón parece sostenido por dos aves situadas bajo él y que parecen picotear la guirnalda, entre finos tallos de los que cuelgan granadas y que se prolongan hasta la parte superior, donde se abren pequeñas flores. Bajo las aves, una chapa recortada en forma de cruz de ángulos cóncavos debió concebirse para albergar un escudo. El segundo cuerpo está rematado por un friso que imita torres y paños de muralla; los castilletes, terminados en una lanza en la que ondea un pendón, están colocados sobre los barrotes capitales y en los centros de las calles y, entre ellos, corre un friso de chapa calada y dorada, con roleos vegetales en forma de "S" entre candelabros estilizados. El friso está almenado en la parte superior y, en la inferior, decorado con una fina crestería.

El remate superior o montante de la reja mantiene la división en tres calles por medio de pináculos góticos y en cada calle repite el mismo motivo, un arco conopial lobulado de chapa policromada, con bolas doradas, hojarasca a los lados y labores de fronda en la clave. En las calles laterales los arcos son de menor luz y flecha, abriéndose dos, separados por un barrote entorchado de remate vegetal, con una cartela o escudo de chapa. Cada arco contiene un medallón con la imagen de un santo, de izquierda a derecha, un santo obispo con un báculo y un libro, san Pedro sosteniendo una llave de gran tamaño (fig. 5), un santo diácono vestido con dalmática, que sujeta la palma de martirio y lo que parece ser un

Figura 4. Detalle de la zona central de la reja, sobre la puerta.

libro, san Pablo portando la espada (fig. 6) y san Miguel venciendo al demonio. La policromía de los arcos y de los tondos alterna los colores rojo y azul, y todas las figuras están doradas. Los relieves están enmarcados también de manera diferente, con doble cinta de hierro torsa y dorada en los extremos, y con láureas repujadas en los tres centrales: la de san Pedro está formada por flores y hojas quizás de laurel; la de san Pablo por tallos vegetales terminados en pequeñas hojitas, entre los que se distinguen rostros humanos; en la central, flanqueada por aves, se repiten los mismos tallos y, entre ellos, se han colocado medallones con bustos. Sobre la clave del arco central se alza un pequeño crucifijo.

Figuras 5 y 6. Detalle del montante: tondos de san Pedro y san Pablo.

Los motivos decorativos de la reja admiten una lectura simbólica. El friso superior está conectado con las ideas de fortaleza y de defensa contra el mal, al combinar las torres, expresión de fortaleza y de unión entre el cielo y la tierra, con la muralla, que aporta un sentido de protección contra las influencias exteriores[14]. En las guirnaldas, las hojas de laurel hacen referencia al triunfo y los rostros en medallones constituirían ejemplos de virtud, que el fiel ha de seguir; las aves que se alimentan de estas guirnaldas estarían en relación con las almas que se benefician de los bienes espirituales y las granadas hacen alusión a la fecundidad, a la abundancia de dichos bienes. En cuanto a las imágenes de santos, constituyen modelos a seguir y no puede ser casual la presencia de María subiendo las escaleras del templo, bajo los bustos de san Pedro y san Pablo, máximos representantes de la Iglesia. San Miguel venciendo al demonio incide en la idea de protección ante los peligros que acechan al fiel durante su vida. Lamentablemente, el estado de los otros dos santos no permite su identificación; el obispo con mitra y báculo podría ser otro santo protector, como san Blas y la imagen central podría representar a alguno de los tres santos diáconos que se repiten en el retablo: Lorenzo, Esteban o Vicente. El conjunto parece expresar la idea de que, al igual que la reja supone una defensa ante cualquier ataque, la iglesia acoge a los fieles, los defiende ante los peligros y les proporciona los modelos de vida ejemplar necesarios para alcanzar la salvación, ejemplificada en el crucifijo superior.

Por la parte interior de la capilla, los frisos que dividen los distintos cuerpos de la reja son lisos y, al menos en el inferior, se aprecia una inscripción en letra gótica dorada, que podría hacer referencia al donante o a la dignidad de san Pedro, ya que está interrumpida por escudetes pintados en los que se alternan dos atributos del santo: dos llaves cruzadas y el libro abierto que alude a su condición de apóstol (fig. 6). La inscripción es especialmente visible en la parte derecha de la reja, donde se realizaron algunas catas de limpieza en los años 1995-1996, durante la restauración del retablo. En el friso superior también aparecen los mismos escudetes y en algunos puntos parece intuirse decoración pintada, muy oscurecida.

Por su cronología, estructura y decoración, esta reja corresponde al estilo de transición al Renacimiento, que abarca, aproximadamente, los años 1490 a 1535[15]. Son de tradición gótica la diversidad de los barrotes, entre los que encon-

14. OLAGUER FELIÚ Y ALONSO, F. de. La reja arquitectónica medieval en España. Su implantación, desarrollo, simbolismos y tipologías, p. 95-97.

15. Sobre este tema, véase: CAMÓN AZNAR, J. *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, p. 403-411. OLAGUER FELIU Y ALONSO, F de. El arte del hierro en España. La forja monumental, p. 57-59. MATA TORRES, J. *Entender el arte: la rejería artística*, p. 40-41.

Figura 7. Detalle del friso inferior por la parte interna de la reja.

tramos escindidos, entorchados y cuadrillados, su disposición alterna, las macollas de cardinas del cuerpo inferior, el friso superior de castilletes, los pináculos que refuerzan la verticalidad, los arcos de la crestería y los relieves de plano único, así como la diferenciación en altura entre el centro y los lados de la reja. Las técnicas son también tradicionales, en lo que se refiere a la chapa recortada del friso superior y la policromía es convencional, con fondos de color sobre los que destacan figuras y decoración, dorados al fuego. Sin embargo, son ya novedosos y más propiamente renacentistas, la horizontalidad de la obra, los grutescos de los frisos a base de figuras afrontadas y ordenadas respecto a un eje central, la presencia de la figura humana en láureas o medallones y la técnica del repujado. Algunos motivos, como la pareja de grifos o de aves bebiendo, podrían proceder de fuentes musulmanas, aunque no puede olvidarse que este motivo, de origen oriental, llegó a occidente a través del arte helenístico y resurgió a finales del siglo XV con el descubrimiento de la *Domus Áurea*[16]. Son propias de las primeras décadas del siglo XVI las cintas dobladas a la manera de un conopio, los añadidos en chapa dorada sobre la puerta, el diferente remate en las distintas calles y la ausencia de balaustres, que definen la rejería renacentista a partir de finales del primer cuarto del siglo XVI.

Al no contar con ningún dato documental, ignoramos el nombre de su autor, a la espera de una restauración que pudiera hacer visible la inscripción interior. El friso superior de castilletes, de posible origen toledano[17], coloca esta pieza en la órbita de la rejería castellana y la cercanía geográfica hace pensar en una posible procedencia burgalesa, donde en las décadas de 1520 y 1530 trabajaban los talleres del maestro Hilario y Cristóbal de Andino, aunque también podría estar en relación con algún taller itinerante como el de Juan Francés. En opinión de Santiago Alcolea[18], está más cercana a los modelos de Juan Francés que a los de los rejeros burgaleses que, a comienzos de la década de 1520, ya empleaban balaustres en sus obras[19]. Tomando como punto de partida la venta de la capilla en 1524, la reja es muy tradicional, lo que podría deberse a una reutilización de la pieza o a un origen alejado de las novedades renacentistas, quizá ubicado en un entorno cercano. La primera posibilidad, sugerida por Pedro de Madrazo en 1886, parece cobrar fuerza a la vista de los santos representados en el montante ya que, dada la advocación de la capilla, san Pedro debería ocupar el tondo central y no el lugar secundario en el que aparece, en el que forma pareja con san Pablo. En relación a la segunda hipótesis, María Teresa Álvarez ha dado a conocer el nombre de Arnao de Barsol, artífice de una reja para el convento de san Francisco de Logroño, que debía imitar otra de la iglesia de Santa María de Palacio en la misma localidad y Begoña Arrúe considera que este maestro, de posible formación burgalesa y

16. HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C. La reja de la iglesia del monasterio de Guadalupe, p. 70.

17. OLAGUER FELIÚ Y ALONSO, F. de. La reja arquitectónica medieval en España. Su implantación, desarrollo, simbolismos y tipologías, p. 95.

18. ALCOLEA, S. *Artes decorativas en la españa cristiana. Siglos XI al XIX*, p. 44.

19. GALLEGO DE MIGUEL, A. El arte del hierro en la catedral de Burgos, p. 220-221.

asentado en Santo Domingo de la Calzada, estaría relacionado con la reja de la capilla de san Pedro de la catedral calagurritana[20]. Pueden encontrarse en toda Castilla ejemplares similares en el barrotaje e incluso en la crestería superior, como la reja de la capilla de Jesús Nazareno en San Miguel de Villalón de Campos (Valladolid), considerada del estilo de Juan Francés y datada en el primer tercio del siglo XVI[21] y tondos con imágenes de santos aparecen en el coro de la catedral de Sevilla, obra de fray Francisco de Salamanca, de hacia 1523. Las mayores similitudes se establecen con la reja de la capilla de la Magdalena en la catedral de Santo Domingo de la Calzada, fundada por Pedro Carranza en 1517 y más avanzada desde el punto de vista estilístico, con relieves figurativos policromados y de mayor plasticidad, aunque es similar el perfil del remate, dividido en tres calles por pináculos góticos, el friso de torrecillas con lienzos almenados y el barrotaje gótico, razones por las que José Camón Aznar atribuye ambas obras a un mismo artífice[22].

2. El retablo

El retablo de san Pedro llama la atención, en primer lugar, por el alabastro en que está ejecutado, una piedra blanda y de cualidades traslúcidas que producen efectos lumínicos y que, una vez pulimentada la superficie, es semejante al mármol (fig. 8). Su elevado precio y los requerimientos técnicos hacen que los retablos de alabastro no sean estructuras autoportantes sino que estén elaborados a base de placas unidas a un muro de respaldo, que se va construyendo a la vez que se fijan las placas por medio de mortero, barras, grapas, pasadores, espigas y cuñas. La única excepción la constituyen las imágenes, que suelen ser de un solo bloque, apoyadas a plomo sobre la base y, en ocasiones, aseguradas por medio de cuñas[23]. El empleo del alabastro supone una rareza en La Rioja y, en general, en todo el reino de Castilla donde, a pesar del éxito de las piezas de procedencia inglesa y flamenca que arribaban a los puertos del Cantábrico desde el siglo XV, el alabastro quedó restringido al uso funerario y a esculturas de pequeño formato ligadas al ámbito doméstico, labradas por los grandes escultores del reino, como Felipe Bigarny o Alonso Berruguete[24]. En Calahorra, el alabastro fue utilizado desde el siglo XVI: el fragmento de una imagen femenina apareció como material de relleno en una vivienda y está documentado el empleo de alabastro de Quel o Autol en las fachadas laterales de la parroquial de Santiago y en la fachada principal de la catedral; también es posible que algunos escudos de alabastro de las casonas calagurritanas tengan la misma procedencia[25]. De cualquier forma, se trata de un uso puntual, a diferencia de lo que ocurría en el vecino reino de Aragón, donde existía una amplia tradición de retablos de alabastro desde el siglo XV[26].

20. ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T. *Logroño en el siglo XVI: arquitectura y urbanismo*, v. 2, p. 394-395. ARRÚE UGARTE, B. El arte del hierro en el siglo XVI, p. 395.
21. GALLEGO DE MIGUEL, A. *Rejería castellana: Valladolid*, p. 53.
22. CAMÓN AZNAR, J. *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, p. 477.
23. CANTOS MARTÍNEZ, O. y JIMÉNEZ CUENCA, C. Sistemas constructivos y ornamentación de los retablos en alabastro, p. 11-12.
24. ARIAS MARTÍNEZ, M. Del alabastro renacentista en la Corona de Castilla: una cuestión a estudio, p. 222. PAYO HERNANZ, R.J. Los usos escultóricos del alabastro en Burgos durante la Baja Edad Media y el Renacimiento. 1400-1600, p. 326-327.
25. MATEOS GIL, A.J. *Arte Barroco en La Rioja: Arquitectura en Calahorra (1600-1800). Sus circunstancias y artífices*, p. 100 y 206. MARTÍNEZ GLERA, E. y ÁLVAREZ GONZÁLEZ, T. Escultura de alabastro hallada en la calle Cabezo de Calahorra, p. 179.
26. En alabastro se tallaron los retablos de La Seo de Zaragoza (1434-1480), los de las capillas del palacio arzobispal (1456-1458) y las casas de la Diputación del Reino en Zaragoza (1502), el del castillo de Montearagón (1506), la basílica del Pilar (1509-1519) y la catedral de Huesca (1520-1534). La tradición continuó a mediados de siglo XVI con el conjunto de la capilla de san Bernardo en La Seo de Zaragoza (1550-1554) y los retablos de Nuestra Señora y San Agustín en el zaragozano convento de san Agustín (1551).

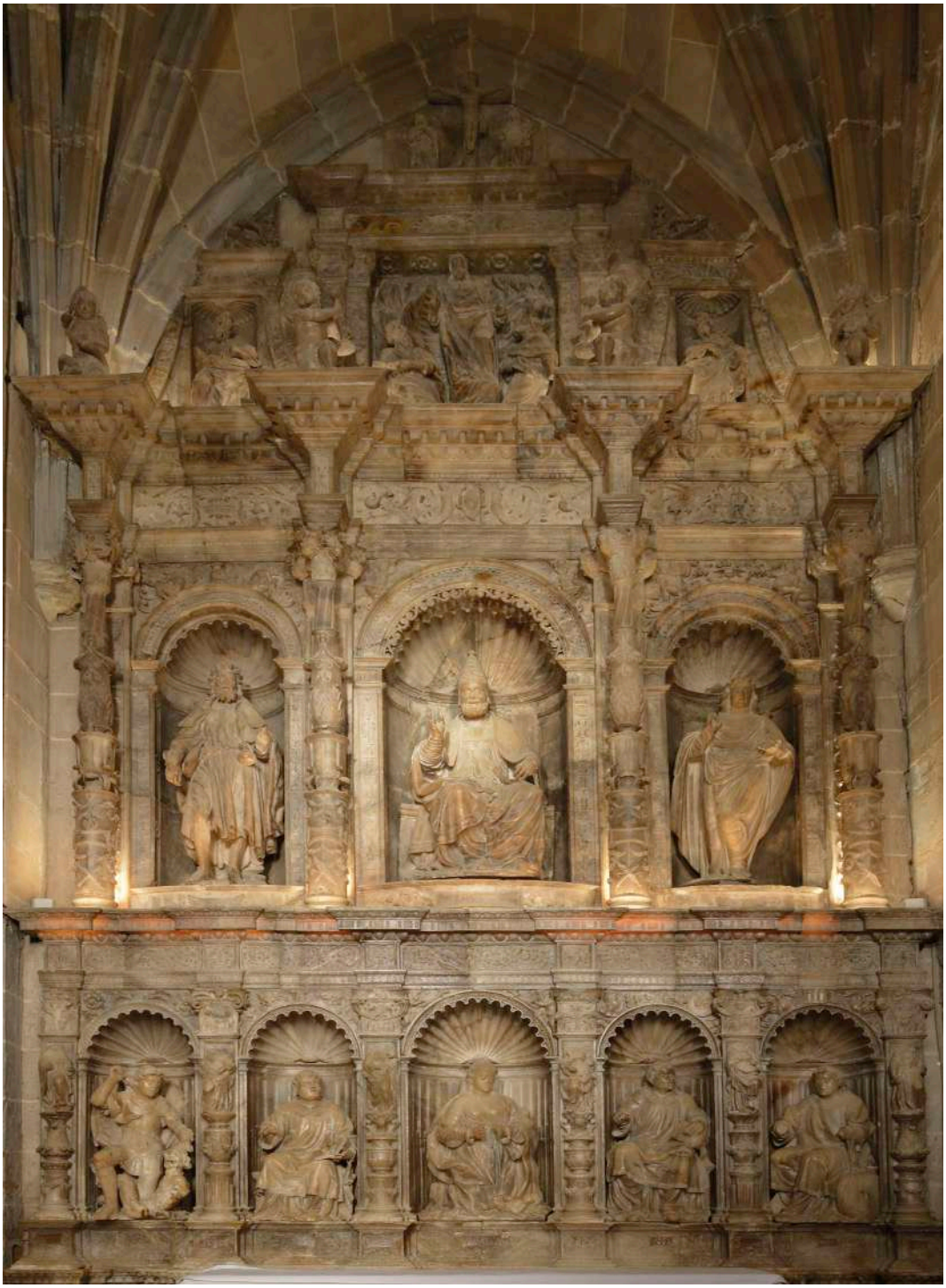
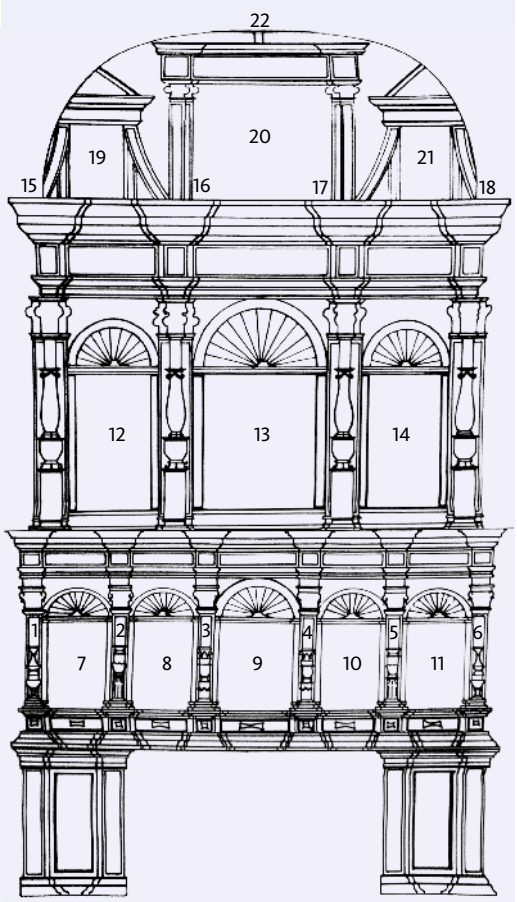


Figura 8. Retablo de san Pedro.

2.1. La tipología

El retablo consta de un sotabanco flanqueado por pilastras, un banco de cinco calles con hornacinas aveneradas entre pilastras y con balaustres ante ellas, un cuerpo de tres calles de hornacinas entre columnas abalaustradas y un ático de casa única coronada por un calvario, flanqueada por las estructuras de remate de las calles laterales. Es de gran riqueza decorativa, tanto por los grutescos que recubren la estructura como por la imaginería, con esculturas en las casas, sobre las columnas abalaustradas del banco y, en el ático, encima de los soportes del cuerpo. Carece de espacio reservado al sagrario, que pudo haberse habilitado en el altar o en un pequeño armario sujeto a la pared[27]. En 1554, el altar estaba recubierto con lienzo y contaba con un frontal del mismo material, quizás pintado, que fue sustituído en el siglo XVIII por otro de madera tallada y dorada, colocado actualmente en el muro de fondo de la capilla.

El sotabanco está interrumpido por la mesa de altar, de piedra, que ocupa el espacio central dejando ver tan solo los extremos. Está flanqueado por pilares dóricos adelantados, con retropilastras también dóricas definiendo un panel rectangular a cada lado y termina con una cornisa poco volada, con decoración de dentículos y ovas. El banco está dividido en calles por medio de pilastras cajeadas de capiteles decorativos, ante las que se han colocado columnas abalaustradas o "monstruosas"[28], que sirven de base a pequeñas esculturas de bulto redondo (fig. 10). Sobre las pilastras apoya un entablamento ligeramente avanzado a plomo con las pilastras, que se compone de un arquitrabe de dos bandas, la superior con espejos rehundidos,



1. San Vicente Ferrer
2. Santa Cecilia
3. Santa María Magdalena
4. Santa Lucía
5. Santa Catalina
6. San Buenaventura
7. San Miguel
8. San Esteban
9. Nacimiento de Cristo
10. San Lorenzo
11. San Vicente mártir
12. Santiago
13. San Pedro
14. San Juan
15. Putti con serpiente
16. Putti con columna
17. Putti con columna
18. Putti con pájaro
19. San Pedro
20. Transfiguración
21. San Pablo
22. Calvario

Figura 9. Croquis de la estructura del retablo con la situación de las imágenes. Elaboración propia sobre el esquema realizado con motivo de la restauración del retablo.

27. Para paliar este déficit, a mediados del siglo XX se instaló un sagrario en la zona central del banco del retablo, realizándose profundas muescas para su adaptación. ACC. Sección: Informes de obras, caja 9. Calahorra, 20 de agosto de 1996. Informe de la restauración del retablo de san Pedro, p. 18.

28. Según Diego de Sagredo, columna monstruosa es la formada por la superposición de vasos antiguos de diferentes formas, recubiertos con follaje y labores fantásticas, sobre la que se asienta el balaustre, al que define como fragmento de columna con asiento redondo de follaje, más ancho y de extremo más estrecho y estriado. SAGREDO, D. *Medidas del Romano*, fol. L .

Figura 10. Detalle de la hornacina de san Vicente mártir.

un friso de grutescos y una cornisa formada por una media caña de ovas, un filete con cuadrados florales entre rectángulos y un cimacio de hojas de acanto. Ante las pilastras, las columnas abalaustradas, con función de pedestal, son iguales dos a dos simétricamente y avanzan hacia el espectador. Aún siendo diversas, todas tienen basa ática, la parte inferior cilíndrica y están formadas por la superposición de balaustres con mazorcas vegetales y vasos, unos de base gallonada y otros con asas en forma de voluta, con guirnaldas frutales atadas con cintas que cuelgan de argollas. Estas columnas soportan imágenes de san Vicente Ferrer, santa Cecilia, santa María Magdalena, santa Lucía, santa Catalina y san Buenaventura, de izquierda a derecha, identificadas por las inscripciones que pueden leerse en los podios[29]. Entre los soportes se abren hornacinas en arco de medio punto sobre pilastras cajeadas, la central de mayor flecha y luz, que albergan esculturas de san Miguel, san Esteban, la Natividad de Jesús, san Lorenzo y san Vicente mártir, sobre podios con cartelas que albergan las inscripciones que los identifican[30]. Todas las hornacinas son de sección semicircular, de cuerpo acanalado con molduras corridas desde las pilastras y cubierta avenerada con la charnela hacia abajo, proporcionando al arco un perfil lobulado.

El cuerpo principal del retablo es más dinámico y está dividido en tres calles por medio de unas columnas abalaustradas con retropilastras cajeadas, que sustentan un entablamento muy movido, compuesto por un arquitrabe de tres fascies, un friso de grutescos y una cornisa de gran desarrollo, formada por una sucesión de molduras, algunas con contarios, dentículos, ovas y dardos, cada vez más voladas. Las pilastras quedan semiocultas tras las columnas, de fuste compuesto por una parte inferior cilíndrica, un vaso acanalado con volutas y un balaustre con una mazorca vegetal en la base, guirnaldas entre cabezas de querubines y un fuste entorchado. En cada una de las casas se abre una hornacina en arco de medio punto moldurado, la central de mayores dimensiones y festoneada con dobles volutas. Las hornacinas, de sección semicircular, son aveneradas y de cuerpo liso, recorrido por molduras que prolongan los capiteles de las pilastras. Cobijan imágenes de Santiago peregrino en el lado del evangelio (fig. 11), san Juan evangelista en el de la epístola y san Pedro en el centro. Las bases de las hornacinas, de forma convexa, alojan *tabulae* con restos de inscripciones. Según María Victoria Spottorno Díaz-Caro, la lectura de izquierda a derecha de las tres inscripciones podría traducirse como "Esto dijo Jesús rectamente", "antes de morir", "habían visto la Gloria de Dios", que relaciona con la escena de la Transfiguración, en la que Santiago, Pedro y Juan son testigos de la Gloria divina[31].

En el ático (fig. 12), la calle central se prolonga en una casa estructurada con dobles pilastras cajeadas, de capiteles con volutas invertidas, soportando un entablamento y una cornisa sobre la que se ha dispuesto un Calvario. En su interior alberga un relieve de la Transfiguración, bajo un cielo raso casetonado con flores. Flanquean esta casa sendos aletones vegetales en forma de "S", similares a los que aparecen en el libro IV de Serlio[32]. Sobre las calles laterales y a modo de remate, se han dispuesto sendas hornacinas de cubierta plana avenerada, con la charnela hacia arriba, entre parejas de aletones cóncavos en los que apoya un entablamento y un frontón recto partido de tímpano avenerado, con candelabros en los extremos. Estas casas laterales están ocupadas por imágenes de apóstoles, probablemente san Pedro y san Pablo y, sobre los soportes del piso inferior se han colocado imágenes de *putti* semiarrodillados.

29. En el interior de *tabulae* puede leerse "S. VICENTE COFESSOR", "S. CECILIA", "S. M. MAGDALENA", "S. LVCIA", "S. CATHELINA" y "S. BVUENAVETUAR" (sic.).
30. De izquierda a derecha, las inscripciones rezan "S. MIGVEL", "S. ESTEVA", "EL NSCIMIETO DE XPO", "S. LLORETE" y "S. VICETE MARTIR".
31. ACC. Sección: Informes de obras, caja 9. Calahorra, 20 de agosto de 1996. Informe de la restauración del retablo de San Pedro.
32. SERLIO, S. *Tercero y Quarto Libro de Arquitectura*. Toledo: Ivan de Ayala, 1552, libro IV, fol. LXVI, diseño de chimenea.

Figura 11. Detalle de la hornacina de Santiago.

Figura 12. Detalle del ático.

La estructura no corresponde a la tipología habitual en Castilla, el llamado retablo en casillero, de igual número de calles en el banco y en el cuerpo, que emplea la columna abalaustrada como soporte, sino que se acerca al modelo aragonés en arco de triunfo, surgido en torno a 1520 y caracterizado por un banco de 5 calles, un cuerpo de 3 calles y 2 pisos y un ático formado por la prolongación de la calle central, flanqueada por aletones[33]. Ya desde el prototipo, el retablo de San Agustín (antes, de Santiago) de La Seo zaragozana, el cuerpo está soportado por el conjunto compuesto por columna abalaustrada y retropilastra y coloca imágenes exentas, sobre columnas, en el cuerpo y, en el ático, sobre los soportes. Como ocurre de forma generalizada en Aragón durante el Renacimiento, el retablo de san Pedro da preferencia a las líneas horizontales, creando una composición verosímil desde el punto de vista arquitectónico, clara, ordenada y proporcionada, que genera un sistema nítido de encasamientos que ha prescindido de las escenas figuradas a favor de las imágenes, concebidas como de bulto redondo.

En el conjunto se aprecian algunos elementos discordantes. En primer lugar, la diferencia entre el banco, definido por la planitud del entablamento y el cuerpo, donde la horizontalidad queda interrumpida por el vuelo de la cornisa y el adelanto de las columnas, que potencian la verticalidad. Aunque pueden señalarse obras similares en la década de 1520, como el retablo de santa Ana de la catedral de Huesca, la movilidad y resalte de la cornisa del cuerpo es más propio de la retablística posterior, a partir de 1540 y tiene paralelismos con la capilla de san Bernardo de La Seo zaragozana, obra de 1550-1555. En segundo lugar, la simplificación del modelo, que ha prescindido del segundo piso en el cuerpo del retablo, quizás por influencia castellana. La ubicación del Calvario, en el vértice superior y no ocupando la casa central del ático, como ocurre habitualmente en Aragón, puede deberse al mismo influjo. Por

33. SERRANO, R. et. al. *El retablo aragonés del siglo XVI: estudio evolutivo de las mazonerías*, p. 62.

último, el mayor desarrollo del ático, con la aparición de casas sobre las calles laterales, de menor altura que la central. A pesar de que pueden señalarse precedentes castellanos, como el retablo mayor de la catedral de Palencia (reformado en la década de 1520) y el de san Pelayo de Becerril de Campos (Palencia), de la década de 1530, podría estar vinculado a modelos aragoneses, como el retablo de la Virgen del Moncayo, encargado a Juan de Moreto en 1535 o el de los santos Cosme y Damian en san Pedro de Teruel, obra de Gabriel Joly de hacia 1537. Podemos encontrar un ático muy similar, incluso con el Calvario en el remate, en el retablo de Nuestra Señora de la Paz en La Redonda de Logroño, que fue labrado hacia 1545 por el maestro Anse (Hans de Bolduch)[34]. El remate de las calles laterales, con una estructura edicular de lados cóncavos, se repite en varias obras de Arnao de Bruselas de la década de 1550, como los retablos de Genevilla (1549-1563) en Navarra y Santa María de Palacio en Logroño (1549-1561), así como en la crestería superior de la sillería de coro de La Redonda también de Logroño (hacia 1555), donde Arnao de Bruselas contó con la colaboración del maestro Anse[35]. En cualquier caso, los elementos disonantes en la estructuras responden a las líneas evolutivas del retablo renacentista aragonés, son propias de las obras realizadas a partir del segundo tercio del siglo XVI[36] y afectan exclusivamente a la parte superior del retablo.

2.2. La escultura decorativa: grutescos y capiteles

La ornamentación es un elemento de gran importancia en el conjunto de este retablo y reviste toda la mazonería, desde los elementos ligados al orden arquitectónico, pasando por los capiteles de tipo monstruoso, derivados del compuesto pero sustituyendo los caulículos por motivos decorativos, hasta los grutescos que ocupan paneles en el sotabanco, invaden los soportes y recorren los frisos. En general, puede señalarse un origen clásico para algunos de ellos, como los delfines, las guirnaldas, las cartelas, las sirenas, los centauros, los niños desnudos o *putti*, las esfinges, los contarios, dentellones, hojas de acanto, ovas y dardos. Proceden de la Antigüedad buena parte de los modelos lombardos y venecianos del *quattrocento* italiano, que incorporan los tondos-medalla, la voluta en forma de "S", el candelabro, el *putto* alado, los trofeos militares y los motivos llamados de *draperie,* es decir, los paños, las cintas y las cortinas. Este corpus se vio enriquecido con el descubrimiento de la *Domus Aurea* de Nerón hacia 1480, donde predominan las guirnaldas, las figuras metamórficas, hilos o cintas enlazando las figuras y las pequeñas arquitecturas, que enmarcan escenas. Por último, hay que señalar las aportaciones de la tradición iconográfica medieval, especialmente de los bestiarios. Estos modelos alcanzaron una gran difusión gracias a los cuadernos de dibujos (los llamados *taccuini*) de algunos artistas, la imprenta y, sobre todo, los grabados de artistas como fray Antonio de Monza, Nicoletto Rosex de Modena, Zoan Andrea, Giovanni Antonio de Brescia, Giovanni de Udine, Marcantonio Raimondi, Agostino Veneziano, Marco de Ravenna, el maestro del Dado, Israhel van Meckenen, Daniel Hopfer, Addegreven y Lucas van Leyden entre otros, a menudo inspirados en obras de Rafael, Filippino Lippi, Pinturichio y Luca Signorelli[37].

Este tipo de decoración, que aglutina el movimiento y el estatismo, lo real con lo fantástico, lo vivo junto a lo inanimado, combina el mundo humano con el reino animal y la vegetación, disponiéndose en composiciones de gran dinamismo que tienen un desarrollo horizontal en los frisos, en los podios y en las enjutas, convirtiéndose en vertical en las pilastras y en los paneles decorati-

34. RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J. El maestre Anse, p. 200.
35. FERNÁNDEZ PARDO, F. La sillería del coro de la concatedral de la Redonda, p. 188-190.
36. SERRANO, R. et al. *El retablo aragonés del siglo XVI: estudio evolutivo de las mazonerías*, p. 84-88.
37. FERNÁNDEZ ARENAS, J. La decoración grutesca. Análisis de una forma, p. 11. ÁVILA PADRÓN, A. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, p. 41-44. FERRER ORTS, A. La ornamentación clásica en la creación artística: el grutesco en España, p. 39. CRIADO MAINAR, J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. *Sobre campo de azul y carmín: programas de ornamentación arquitectónica "al romano" del primer renacimiento aragonés*, p. 65.

Figura 13. Detalle de los grutescos del lado del evangelio del sotabanco.

Figura 14. Detalle de los grutescos del lado de la epístola del sotabanco.

vos. Sus principales características son la negación del espacio racional, de forma que no hay proporcionalidad en las figuras ni perspectiva; el *horror vacui*, que le lleva a ocupar todo el espacio disponible adaptándose a él; la conexión entre las figuras formando una línea continua; la hibridación o fusión de distintos elementos y la simetría, que no supone igualdad sino equivalencia. Son frecuentes en el grutesco objetos de origen humano como las armas, los candelabros, los vasos o las cintas; elementos vegetales, por ejemplo zarcillos, tallos, guirnaldas y flores; animales reales como el caballo, el delfín o el carnero; animales fantásticos como el dragón y el unicornio; seres mitológicos, entre ellos el centauro, el tritón, la esfinge y el fauno; seres antropomorfos como los *putti* o el querubín y todo tipo de híbridos, combinaciones de animal, humano y vegetal[38]. En este retablo, encontramos un conjunto de grutescos en los que están ausentes los temas mitológicos y la mayor parte de las composiciones son de desarrollo horizontal, lo que coloca todos los temas y motivos en un nivel igualitario de importancia. No hay escenas sino motivos aislados, generalmente relacionados mediante tallos vegetales de movimiento sinuoso y continuo y, aunque prácticamente todas las superficies están recubiertas de grutescos en relieve, no consiguen enmascarar la estructura.

En el sotabanco, los paneles situados a ambos lados del altar muestran una cabeza de querubín sobre una cartela recortada y motivos de cintas, apreciándose diferencias en los pilares que los flanquean. En el lado del evangelio, son composiciones *a candelieri* de trofeos militares como un casco, una coraza, un estandarte y un bastón de mando, entre frutos y filacterias, todo ello colgando de argollas (fig. 13), mientras, en el lado de la epístola, parejas de esfinges flanquean un candelabro que sirve de nido a un ave, bajo cabezas de carnero de las que cuelgan guirnaldas (fig. 14). En el banco predominan los animales como dragones, delfines y aves, junto a seres metamórficos. Los motivos del friso (fig. 15) constituyen una decoración continua, fluida y sinuosa, en la que son frecuentes los tallos vegetales, los dragones, los animales híbridos como los delfines y las águilas fitomorfas, las sirenas, las cornucopias y las máscaras, excepto en los netos de las pilastras, de concepción unitaria, donde se han representado,

38. FERNÁNDEZ ARENAS, J. La decoración grutesca. Análisis de una forma, p. 18-19. CHASTEL, A. *El grutesco*, p. 25. GARCÍA ÁLVAREZ, C. *El simbolismo del grutesco renacentista*, p. 105-111.

Figura 15. Detalle de las enjutas y friso sobre la hornacina central del banco.

de izquierda a derecha, un *putti* con una bandera, una fuente entre roleos, un candelabro entre tallos vegetales, un salvaje coronado de plumas, un angelito con una copa y un *putti* bailando. En las enjutas la decoración es simétrica, con una cabecita de querubín sobre la clave y rosetas sobre la hornacina de san Miguel; animales flanqueando una cabeza de querubín a modo de máscara en la de san Esteban; ángeles trompeteros en la central (fig. 15); guirnaldas y medallones con bustos en la de san Lorenzo y unas aves fantásticas sosteniendo una cartela con su pico, en la de san Vicente. En las pilastras del cuerpo se superponen las guirnaldas pendiendo de cabezas de querubines, los trofeos militares, las cartelas, las cintas colgando de argollas, los candelabros, los *putti* alados, las cabecitas de *putto*, los fruteros y los roleos. En las enjutas encontramos parejas de ángeles (fig. 16) y de hombres de piernas fitomorfas (fig. 11) y la rosca de los arcos se decora con tallos sinuosos. El friso está dividido en tres partes y todas son diferentes, con tallos vegetales naciendo de un candelabro en el lado del evangelio; un escudo sostenido por una sirena y un tritón, de colas transformadas en roleos de los que surgen dragones (fig. 16) y, en el lado de la epístola, un candelabro al que permanecen atados dos hombres, de piernas vegetalizadas y terminadas en cuernos de la abundancia, a los que se conoce como los esclavos. En el ático predomina la decoración vegetal de roleos, en ocasiones terminados en cuernos, las guirnaldas de flores y frutos atadas con cintas y colgadas de argollas y, en menor medida, los trofeos militares.

Los grutescos varían según su ubicación. Los del banco son los habituales a comienzos del segundo cuarto del siglo XVI y están cercanos a los empleados por Esteban de Obray, Juan de Moreto y Damián Forment: son menudos, de pequeño tamaño salvo en las enjutas, tallados en un relieve poco abultado, siempre en el mismo plano y con una disposición abigarrada y muy dinámica; entre los motivos decorativos, son frecuentes las guirnaldas, las cabezas de carnero, las esfinges, los trofeos militares, los dragones, los delfines, los medallones con bustos y las formas vegetales. Los del sotabanco, el cuerpo y el ático, aun sin perder

Figura 16. Detalle de las enjutas y friso sobre la hornacina central del cuerpo.

el movimiento que caracteriza este tipo de decoración, son más reposados, tallados en un relieve más abultado y más sueltos, predominando, en los elementos decorativos, los antropomorfos y los seres fitomorfos. Este cambio puede relacionarse con la renovación que tuvo lugar en las décadas centrales del siglo XVI cuando, partiendo de los estilemas anteriores, los motivos se estilizaron y se añadieron otros, procedentes del manierismo romano a partir de grabados de Nicoletto de Modena[39], siendo buena muestra de ello los seres híbridos en pareja, de ambos sexos (fig. 16). No pueden señalarse grabados concretos que pudieran haber servido de modelo a los tallados en este retablo, aunque sí hay evidentes similitudes con elementos aislados de varios grabadores. Los pájaros de pico largo, que recuerdan avestruces y cisnes, así como el motivo de los esclavos, son habituales en composiciones de Nicoletto de Modena; la corona de Constantino el Grande, en una medalla grabada por Marcantonio Raimondi, es muy similar al tocado de plumas del salvaje y algunos de sus paneles muestran esfinges cercanas a las del sotabanco; el pájaro sobre un candelabro, también en el sotabanco, podría proceder de diseños de Raimondi o del maestro del Dado, inspirados en los grutescos de Rafael y Giovanni de Udine en las logias y estancias vaticanas; los trofeos militares dispuestos *a candelieri* son muy frecuentes en obras de Enea Vico y Zoan Andrea; los delfines se repiten en paneles grabados por el maestro del Dado, Enea Vico y Raimondi; por último, las esfinges o dragones del segundo capitel del evangelio del cuerpo del retablo, parecen derivar directamente de un diseño del maestro del Dado[40].

39. SERRANO, R. et al. *El retablo aragonés del siglo XVI: estudio evolutivo de las mazonerías*, p. 173-177.

40. Un buen repertorio de grabados puede encontrarse en *The illustrated bartsch*, especialmente en los tomos 24-25 (*Early italian masters*), 26-27 (*The works of Marcantonio Raimondi and of his school*) y 28-29 (*Italian masters of the sixteenth century*).

Figuras 17 y 18. Detalles de dos capiteles del cuerpo.

Los capiteles son también de una gran originalidad, no se ajustan a los órdenes clásicos y están definidos por la decoración. Diego de Sagredo, autor del primer tratado de arquitectura escrito en castellano y publicado en 1526, los consideraba de origen corintio y los calificaba de "itálicos" por aparecer en edificios italianos, mientras que Serlio, uno de los tratadistas italianos más influyentes del siglo XVI, incluyó alguno de ellos en el orden compuesto[41]. Salvo los del ático, son todos diferentes aunque, en la mayor parte, está presente una fila de hojas de acanto en la parte inferior. En el banco, de izquierda a derecha, el primero, mutilado, muestra un *putti* bailando, entre hojas de acanto y tallos vegetales, con un ábaco de ovas y dardos en cuyo centro hay una roseta; en el segundo, dos roleos divergentes terminados en cabezas de delfín nacen de un candelabro y, en el ábaco, surge una cabecita de querubín; el tercero muestra dos cabezas de ave afrontadas, entre dos cornucopias surgidas de un candelabro, bajo un ábaco con una roseta (fig. 15); en el cuarto, dos tallos vegetales flanquean un vaso y una cabecita de querubín ocupa el ábaco (fig. 15); en el quinto, aparecen volutas invertidas terminadas en cabeza de animal, a los lados de una cabecita de querubín apoyada sobre una cartela y, en el ábaco, un frutero (fig. 10); en el sexto, dos caulículos nacen a los lados de una cabecita de ángel y una flor decora el ábaco (fig. 10). Los del cuerpo cuentan con una fila de hojas de acanto y difieren en la parte superior, sustituyendo los caulículos, de izquierda a derecha, por volutas que imitan cuernos de carnero flanqueando una cabeza de querubín, esfinges aladas (fig. 17) y torsos o prótomos masculinos y femeninos (fig. 18). Estos capiteles parecen fundirse con los de las retropilastras, hasta el punto de parecer un conjunto en el que se suceden los cuernos y los torsos animales o humanos. En el

41. SAGREDO, D. *Medidas del romano*, fols. DIIIv-DIIIIv. Refiere la existencia de capiteles sin hojas de acanto, con guirnaldas, con aves y cabecitas humanas en el ábaco y con cabezas de carnero o chivo en lugar de caulículos. SERLIO BOLOÑÉS, S. *III y IV Libro de Arquitectura*, libro IV, fol. LXV. Reproduce un capitel que ha sustituido los caulículos por prótomos de pegaso.

ático todos los capiteles son iguales, con hojas de acanto en los vértices inferiores y roleos anillados de los que surgen caulículos invertidos de cuerno.

Los capiteles de volutas invertidas del banco y el ático podrían derivar de modelos italianos, como los del palacio Pazzi de Florencia, con delfines de colas rizadas hacia el ábaco, o los del palacio Bevilacqua de Bolonia, aunque el antecedente más similar se encuentra en la Canónica de Bramante. En España, los primeros ejemplos castellanos, a finales del siglo XV y comienzos del XVI, están vinculados a la familia Mendoza, como el castillo de La Calahorra; con posterioridad, se repiten en el monasterio de Lupiana, en el palacio de las Dueñas de Medina del Campo y en el convento de las Descalzas Reales de Madrid, en las arquitecturas pintadas por Juan de Borgoña en la sala capitular de la catedral de Toledo y en obras escultóricas de la década de 1520, como el retablo de la Mejorada de Olmedo[42]. También en esta década aparecen en algunas portadas, como en la colegiata de santa María de Calatayud, en la de san Jerónimo de la catedral de Calahorra y en la capilla de san Miguel de la catedral de Jaca. Los precedentes de los capiteles con prótomos de esfinges son relativamente abundantes y pueden verse similares a los calagurritanos desde la década de 1520, tanto en Aragón, en las obras mencionadas de Calatayud y Jaca, como en Castilla, por ejemplo en obras de Vasco de la Zarza y su círculo, como el altar de Santa Catalina y los relieves del trascoro de la catedral de Ávila[43], aunque las mayores similitudes pueden establecerse con obras zaragozanas, como el patio de la casa Zaporta, el coro de la basílica del Pilar y la capilla de san Bernardo de La Seo, todas ellas de la década de 1550.

42. TOAJAS ROGER, M. Á. Capiteles del primer Renacimiento en las Descalzas Reales de Madrid: Estudio del Patio del Tesorero, p. 104.

43. ESTEBAN LORENTE, J. F. *El palacio de Zaporta y patio de la Infanta. Zaragoza*, p. 24. CRIADO MAINAR, J. Estudio artístico, p. 65-66.

2.3. La imaginería

Al igual que la mazonería, las imágenes son de gran calidad y detalle, destacando el hecho de que se han preferido esculturas de bulto redondo a escenas figuradas, hecho poco habitual en la época y que solo se repite en la capilla de san Miguel de la catedral de Jaca, cuyo retablo fue tallado en la década de 1520 por Juan de Moreto con la colaboración de Gil Morlanes el joven, Gabriel Joly y Juan de Salas. Las figuras, en las que se aprecia la influencia de los grabados de Raimondi, se disponen en actitudes simétricas, rompen la frontalidad por medio del *contrapposto* las que están en pie o girándose ligeramente las sedentes, de manera naturalista y verosímil, como buscando efectos de diálogo. La talla es cuidada y de acabado muy pulido, con un tratamiento correcto de los paños, que diferencia calidades textiles, desde la coraza de cuero de san Miguel a la livianidad del velo de María. Los pliegues, profundos y redondeados, sugieren movimiento y proporcionan volumen a unos cuerpos de anatomía poco trabajada, más allá de los brazos y los rostros. Algunas figuras conservan restos de color negro en los ojos y rojo en los labios, para potenciar el realismo, aunque el retablo no parece haber sido policromado.

Las imágenes situadas sobre los balaustres del banco son simétricas dos a dos y rompen la frontalidad, a la vez que evitan la rigidez, adelantando una de sus piernas, ligeramente flexionada. La mayor parte han perdido las manos y, con ellas, los atributos que seguramente portarían; carecen también de cabeza, pérdida atribuida tradicionalmente al vandalismo de las tropas francesas durante la Guerra de la Independencia[44]. Todos calzan zapatos de punta redonda y fina suela salvo san Buenaventura que, como franciscano, ha sustituido los zapatos por unas sandalias (fig. 19). El cordón que le rodea el cuello y cae sobre el pecho, terminado en una gruesa borla, podría corresponder a un capelo cardenalicio, que aludiría a su nombramiento como cardenal por el papa Gregorio X. Tiene el brazo izquierdo flexionado y el derecho extendido, paralelo al cuerpo

44. LESTAU MADINAVEITIA, P. Restauración de la capilla de San Pedro en la catedral de Calahorra, p. 206.

Figura 19. Detalle de san Buenaventura.

Figura 20. Detalle de santa Catalina.

y porta en la mano un libro, que hace referencia a sus escritos teológicos. En el otro extremo del retablo, san Vicente Ferrer es reconocible por su hábito dominico; flexiona ambos brazos de forma paralela, adelantándolos oblicuamente hacia su izquierda y ha subido el pie izquierdo sobre un pequeño escabel o caja, proporcionando cierta inestabilidad a la figura. Las cuatro santas que ocupan las columnas centrales están concebidas como matronas romanas y todas visten a la moda del momento, con una camisa, una saya de manga larga con ceñidero en la cintura y un manto que les cubre la espalda, pasa por debajo de uno de los brazos y cruza por delante, para sujetarse en el lado contrario. Aunque todas se ajustan al torso, las sayas son variadas, de cuello redondo la de santa Catalina y cuadrado, con mangas acuchilladas, la de santa María Magdalena; tanto santa Cecilia como santa Lucía ocultan el escote con un ligero velo. El tratamiento de los paños es naturalista, con pliegues menudos y verticales en las sayas y oblicuos, más profundos, en el manto, adaptándose a la pierna flexionada. Las imágenes están dispuestas de forma simétrica, equilibrando las actitudes. Las dos situadas en el lado del evangelio, Cecilia y María Magdalena, son más delicadas y de talla más cuidada, especialmente la Magdalena, que todavía sostiene en la mano izquierda los restos de un vaso de ungüento. Las del lado de la epístola, Lucía y Catalina, son más

rotundas, con pliegues más voluminosos y duros en el manto. Santa Catalina (fig. 20) es la única que muestra algunos mechones de pelo ondulado sobre los hombros; en el lado izquierdo de la cintura, una pieza cilíndrica e incompleta, de la que surgen una serie de pinchos rotos, debe de ser parte de la rueda que completa la iconografía de esta santa, al igual que el emperador Maximiliano a sus pies.

Las imágenes de las hornacinas del banco están dispuestas en actitudes variadas: san Miguel está semiarrodillado, la Virgen aparece arrodillada y los diáconos Esteban, Lorenzo y Vicente, sentados en bancos. El Nacimiento de Jesús ocupa la casa central del banco y, de acuerdo a la visión de santa Brígida, representa a María arrodillada, adorando al Niño (fig. 21). La Virgen es una joven de cabellos largos, ligeramente ondulados y parcialmente cubiertos por un velo o toca, vestida con una camisa de fino cabezón redondo y una saya cruzada en el pecho y ceñida en la cintura, de mangas abiertas unidas con cintas, dejando ver los bullones de las manguillas interiores. Un amplio manto le cubre la espalda y el hombro izquierdo cayendo en zigzag, mientras por el lado derecho forma un amplio círculo y cae en gruesos pliegues a los pies de la imagen sirviendo de base al Niño, un detalle que podría proceder de grabados de Martin Schongauer[45]. Jesús es un bebé desnudo y regordete, que agita las piernas mientras apoya su mano izquierda en el vientre y la derecha en la rodilla del mismo lado. Sus cabellos son cortos y ensortijados, tratados en gruesos rizos. De rostro redondeado y grandes ojos, las mejillas son abultadas, la nariz pequeña y la boca, también pequeña, está entreabierta. Los tres diáconos son muy similares, tanto en actitud como en indumentaria. Todos son jóvenes, imberbes y tonsurados, de rostros idealizados y cabellos trabajados en mechones a base de surcos paralelos; están sentados en un banco macizo y ataviados con vestimentas litúrgicas: alba, el manípulo en la muñeca izquierda y una dalmática, terminada con un galón de flecos, tanto en el bajo como en

Figura 21. Detalle del Nacimiento de Jesús.

las mangas. El collar, bordado con grutescos, constituye una pieza aparte, sujeta con unos cordones acabados en borlas. San Esteban, en posición casi frontal, sostiene con la mano izquierda un libro abierto, con unas piedras encima que recuerdan su martirio por lapidación, mientras que san Lorenzo sujeta con la mano izquierda un libro, cerrado con gafetes, que apoya en la pierna. San Vicente (fig. 10) es el único diácono que está girado hacia su derecha, en cierta simetría con san Miguel; ha perdido ambas manos y, junto al banco, se encuentra una rueda de molino, aludiendo al lastre con el que su cuerpo fue arrojado al agua tras su muerte. San Miguel mantiene la pierna derecha flexionada, con el pie en tierra y apoya la rodilla izquierda sobre el demonio, tendido en el suelo, para someterlo. Está ligeramente girado hacia su izquierda y, con esa mano, sujeta un mechón de pelo del demonio, mientras con la derecha debió de sujetar una espada. Como es habitual durante el Renacimiento, viste como un militar romano, con

45. *Early German artists*. V. 8 de *The Illustrated Bartsch*, p. 217-218.

una camisa de mangas recogidas en los brazales, un coleto protegiendo el torso y un amplio manto o capa que oculta sus alas, sujeto en el pecho con un broche o joya en forma de cabeza de querubín. Un cinto, anudado en la parte delantera, serviría para sujetar el tahalí. Una escarcela de tiras, sujeta interiormente en la coraza, protege los muslos, vestidos con unas calzas fruncidas. Calza unas sandalias que dejan ver los pies y recubre las piernas con grebas de grutescos y rodilleras en forma de cabeza de animal. A sus pies y contrastando con la belleza idealizada del santo, el demonio es un monstruo velludo, con la frente y los pómulos prominentes, grandes orejas y una enorme boca en la que se aprecia un agujero que pudo servir para añadir una lengua. Está tumbado con las piernas flexionadas y el torso elevado en actitud de levantarse, apoyado en su brazo izquierdo y, a la vez, obligado por san Miguel que tira de su cabello en dirección ascendente para propinarle la estocada mortal. Ha perdido las extremidades, que debieron ser de apariencia animal, a tenor de los restos conservados. Su fealdad está agravada por la degradación del alabastro en la cara y en lado izquierdo del cuerpo, ya sea por el transcurso del tiempo o a consecuencia de la acción del hombre, ya que esas zonas están más cercanas al espectador[46]. Es la única composición que trasmite movimiento y violencia, aunque sea de forma contenida y equilibrada, tanto por la actitud del santo como por la agitación reflejada en la capa y en los cabellos.

Las figuras del cuerpo son de mayores dimensiones y de canon más estilizado, con rostros individualizados y expresivos de cejas finas, grandes ojos almendrados, la nariz recta, los pómulos prominentes y una boca entreabierta que deja ver los dientes. Santiago peregrino ha sido representado andando, junto a unas rocas bajas (fig. 11). Es un hombre maduro, con marcadas arrugas en la frente y alrededor de los ojos, de cabellos largos, bigote y amplia barba, trabajados en gruesos mechones

Figura 22. Detalle de san Pedro.

rizados que proporcionan volumen. Viste un sayo corto de manga larga ceñido a la cintura, con la parte inferior rota para expresar el duro caminar del santo y resuelto a base de pliegues sueltos que terminan a distinta altura. Completa su atuendo de peregrino con unas sandalias, una capa con esclavina que cae de forma sinuosa sobre el brazo izquierdo, una calabaza atada a la cintura, la escarcela sujeta con una tira de cuero cruzando el pecho y, en la espalda, el sombrero de ala ancha levantada, con una venera cosida. El santo lleva el brazo derecho paralelo al cuerpo y probablemente sujetaría el bordón con la izquierda. La actitud del personaje y los profundos pliegues de la vestimenta sugieren un suave movimiento. San Pedro ocupa la casa central del retablo, sentado en su cátedra, con el brazo izquierdo ligeramente flexionado apoyando los dedos de la mano sobre su pierna y la mano derecha levantada, probablemente en actitud de bendecir aunque pudo haber sostenido unas llaves (fig. 22). Como es tradicional, es un hombre maduro con abundantes

46. Tradicionalmente se han achacado los daños en la figura del demonio al fervor del pueblo. LESTAU MADINAVEITIA, P. Restauración de la capilla de San Pedro en la catedral de Calahorra, p. 206.

arrugas, que lleva bigote y una barba corta muy rizada. Está revestido de pontifical, por lo que está tocado con la triple tiara que le identifica como papa, rematada con una esfera y ceñida por tres coronas, en las que la talla del alabastro ha imitado piedras preciosas. Viste un alba ceñida en la cintura, la estola cruzada en el pecho, un manípulo terminado con un galón de flecos pendiendo de la muñeca izquierda y una capa pluvial con cenefas bordadas en resalte; la del bajo, con joyas o piedras preciosas y la de los laterales, con labores de grutescos en la parte inferior y, en la superior, imágenes de santas en hornacinas aveneradas: santa Bárbara con una torre y santa Justa, o santa Rufina, portando una vasija. La trabilla de cierre, en la que se ha simulado una tela entretejida de diferente calidad, está bordada con una cabeza de querubín. San Pedro completa su atuendo con unos guantes enjoyados en el dorso y zapatos de puntera redondeada. San Juan evangelista, en el lado de la epístola, es un hombre joven e imberbe, de largos cabellos ondulados resueltos mediante líneas paralelas poco profundas. Su rostro es ovalado, de facciones clásicas y está en pie, descalzo y ataviado con una túnica de manga larga ceñida a la cintura y un amplio manto que, anudado sobre el hombro izquierdo, le cubre la espalda, pasa sobre el brazo izquierdo y cruza el abdomen formando una suave curva para sujetarse por encima del brazo derecho. Ambos brazos están flexionados, con la mano derecha levantada y la izquierda extendida, probablemente para soportar un cáliz que ha desaparecido. La figura es de menor calidad, su rostro es inexpresivo, la talla más menuda y resulta estática por la verticalidad y la pesadez de los pliegues.

En el ático, la escena de la Transfiguración (fig. 23) ocupa la casa central y está organizada en dos planos superpuestos en altura, al modo medieval. Jesús ocupa el centro de la composición, rodeado de unas llamas onduladas como símbolo de luz y ante un fondo de paisaje con rocas y árboles, en pie sobre una nube o roca en posición frontal, adelantando las manos, descalzo y vestido con una túnica de cuello redondo y un manto o capa. Su rostro es inexpresivo, con largos cabellos ligeramente ondulados, trabajados en surcos paralelos sin apenas relieve. Sus ojos son grandes, la nariz larga y recta y la boca está entreabierta, como si estuviera hablando. Arrodillado a su izquierda, le mira con asombro un hombre maduro, de rostro muy expresivo y cabeza cubierta con un sombrero o gorra de alas dobladas, terminado con una bola en el centro. Gira ligeramente el torso y, entre las manos, portaría una filacteria. A la derecha de Jesús, otro hombre está sentado, leyendo y, sorprendido por la aparición, vuelve su rostro hacia atrás. Sus facciones son casi las de un anciano, con numerosas arrugas; lleva bigote, una larga barba bífida, cubre sus cabellos con un turbante enrollado y sostiene con las manos un libro, entre cuyas páginas introduce un dedo. Según el relato evangélico (Mt. 17, 1-9; Mr. 9, 2-10 y Lu. 9, 28-36), Jesús se transfiguró en el monte Tabor ante sus discípulos Pedro, Santiago y Juan. Su vestimenta se hizo blanca y resplandeciente como la luz y, a su lado, se aparecieron los profetas Moisés y Elías, con los que conversaba. El hecho de que sean dos los personajes representados en esta escena, el turbante de uno de ellos y los atributos de ambos, invitan a identificarlos con los profetas, máxime teniendo en cuenta las líneas onduladas en la base de estas imágenes, simulando unas nubes, que los colocaría en la esfera de lo celeste. La hipótesis queda ratificada con las inscripciones bajo las imágenes del cuerpo del retablo, que representan a los tres apóstoles testigos del hecho. En la escena del ático, Elías sería el colocado a la izquierda de Jesús, que parece llevar en la mano derecha una filacteria, en alusión a su profecía; Moisés sería el personaje sentado, con un libro en las manos, en referencia a las tablas o libro de la ley. Sin embargo, la actitud de los dos personajes de esta escena se corresponde mejor con la perplejidad de los apóstoles que con el diálogo entablado por Jesús con los profetas.

A ambos lados de esta escena, en sendas hornacinas, se encuentran dos imágenes de apóstoles en ademán simétrico que, por cuestiones iconográficas, cabe identificar con san Pedro y san Pablo. En el lado del evangelio, san Pedro es un hombre de acusada alopecia, grandes ojos y nariz larga, con bigote y una barba partida ondulada (fig. 24). Su rostro es ovalado, con profundas arrugas en la

Figura 23. Detalle de la escena de la Transfiguración.

Figura 24. Detalle del ático, con la imagen de san Pedro y dos de los *putti*.

frente y mantiene la boca entreabierta, dejando ver los dientes. Está vestido con una túnica de mangas amplias y un manto que cruza el cuerpo ocultando las piernas y porta en la mano derecha un libro cerrado que apoya en la cadera. El brazo izquierdo está flexionado y la mano, girada de manera muy acusada, parece sujetar los pliegues del manto. La pierna derecha está ligeramente adelantada, como si comenzara a andar y los paños están resueltos en pliegues profundos y dinámicos que sugieren movimiento, acrecentado por la línea sinuosa, casi *serpentinata*, generada por la posición del cuerpo y de la cabeza. San Pablo, en el lado de la epístola, es también un hombre maduro, de cejas y pómulos prominentes, los cabellos cortos y ensortijados, tallados en gruesos bucles por medio de surcos profundos, bigote y una larga barba partida. Viste una túnica de mangas largas y amplias, trabajada en profundos pliegues verticales y un manto que cruza el cuerpo a la altura de las piernas y del pecho. Flexiona el brazo derecho para sostener con la mano el manto y mantiene el brazo izquierdo paralelo al cuerpo, oculto bajo el manto y dejando libre tan solo la mano, en una postura forzada con el dedo índice levantado, que evidencia la falta de su atributo: la espada.

También en el ático, en correspondencia con los soportes del cuerpo, se han colocado figuras de *putti*, niños desnudos de anatomía cuidada y rostro redondeado, de rasgos clásicos y ancho cuello (fig. 24). Todos están semiarrodillados y sus cabellos, cortos y rizados, están trabajados en mechones gruesos y voluminosos, generalmente rizados. Los dos centrales son simétricos y portan una columna. El de la derecha lleva en sus manos un ave tumbada sobre sus alas, a la que parece introducir un dedo en el pico y es el único con la boca entreabierta. El situado a la izquierda es de menor calidad y sus facciones son diferentes: el cuello es más corto, la cara redondeada, la nariz más ancha y su anatomía más blanda. Lleva una maza en la mano derecha y con la izquierda sujeta la cabeza de una serpiente enroscada entre las piernas. Entendidos como un conjunto, podrían aludir a Hércules, que estranguló una serpiente cuando todavía estaba en la cuna, ahuyentó a las aves de Estínfalo en su sexto trabajo y colocó sendas columnas a los lados del estrecho de Gibraltar cuando se abrió paso hacia Tartessos, para robar el ganado de Geriontes, en su décimo trabajo.

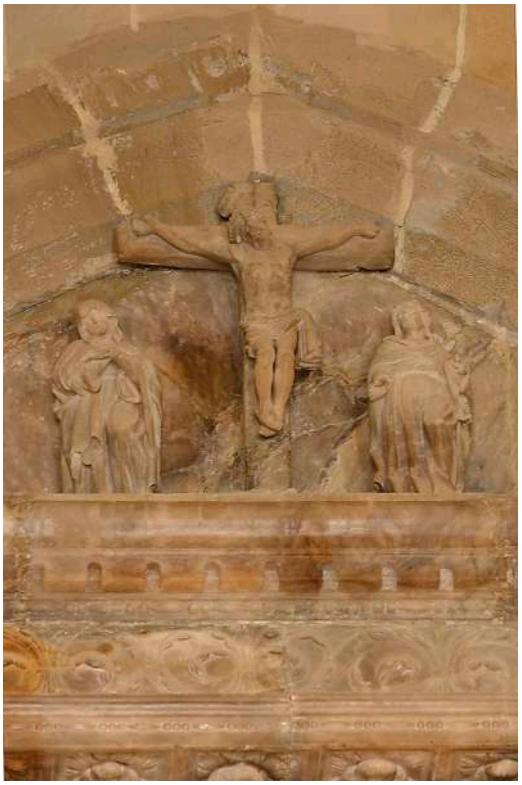


Figura 25. Detalle del Calvario que corona el retablo.

Sobre la cornisa que remata el ático del retablo, el Calvario resulta difícil de apreciar pero no es por ello menos interesante ya que las tres figuras, de pequeño tamaño y adaptadas al espacio disponible, mantienen la calidad de acabado del resto de la obra (fig. 25). Un Cristo agonizante, de tres clavos, ocupa el centro de la composición, con el paño de pureza anudado a la izquierda, trabajado en pliegues rectos y pesados que caen paralelos a la pierna. La anatomía está correctamente representada y el rostro, coronado de espinas, está desencajado de dolor. Parece conservar restos de policromía en los labios. A su izquierda, san Juan resulta menos expresivo y es similar a la imagen del piso inferior del retablo en la forma de anudar el manto sobre el hombro izquierdo y cruzarlo por el pecho y sobre el brazo derecho, que permanece

paralelo al cuerpo. María, a la derecha de Jesús, viste una saya ceñida, un manto sujeto por los brazos y una doble toca, la interior cubriéndole el cuello y la exterior resuelta en suaves ondas alrededor del rostro. Su expresión es compungida, inclina la cabeza y cruza los brazos en el pecho en señal de dolor.

En el conjunto del retablo se aprecian diferencias en las imágenes, según su ubicación. Las esculturas del banco son de semblantes similares, de belleza idealizada, con rostros ovalados de ojos almendrados, la nariz recta y la boca entreabierta, de cabellos poco abultados y trabajados en líneas paralelas. Las santas recuerdan matronas romanas por su rotundidad volumétrica y evitan la frontalidad marcando una leve línea sinuosa con el *contrapposto*. En esta zona, es evidente el influjo de Damián Forment, concretamente del retablo de la catedral de Huesca. En cambio, las figuras del cuerpo y del ático son más individualizadas y realistas, con una anatomía que revela los músculos y los tendones, representa las arrugas de la frente y alrededor de los ojos, deja la boca entreabierta para representar los dientes y trabaja los cabellos, igual que las barbas, en gruesos mechones voluminosos, rizados y movidos, como agitados por el viento. Salvo en la imagen de san Pedro, se ha prescindido del detalle en el adorno de las vestimentas. Especialmente los apóstoles del ático forman una línea *serpentinata* marcada y san Juan resulta más mórbido y delicado, aunque de menor calidad. La influencia de Forment se mantiene, tanto en la imagen de Santiago, que remite al retablo de la basílica del Pilar, como en los apóstoles que rematan las calles laterales en el ático y en la escena de la Transfiguración, especialmente en el rostro de Elías y en el fondo vegetal, concretamente en el modelo de los árboles, muy similares a los de la Oración en el huerto de la catedral de Huesca.

Las relaciones con retablos de la época son muy complejas y pueden señalarse similitudes puntuales con numerosas obras. El retablo mayor de la catedral de Huesca, realizado por Damián Forment entre 1520 y 1525 es la fuente de inspiración directa de las imágenes de san Vicente y san Lorenzo y algunas de las santas, sobre los pedestales, muestran grandes similitudes con las pequeñas figuritas de santos que pueblan dicho retablo. La indumentaria de la Virgen es la misma que luce en el retablo mayor de Tauste (1520-1524), realizado por Gil Morlanes y Gabriel Joly. El detalle de colocar al Niño sobre el manto de su madre es habitual en obras de Damián Forment como los retablos del Pilar de Zaragoza (1509-1518) y del monasterio de Poblet (1527-1529), pero también aparece en obras de otros escultores como Gabriel Joly, en el retablito de la Adoración de los Pastores de la Mejorada de Olmedo (c. 1535) y también en el de Tauste. La manera en que san Juan anuda el manto sobre su hombro, se repite en el san Juan de Tauste y en las imágenes de san Pablo, san Joaquín y san José, de la capilla de san Bernardo en La Seo zaragozana, realizada por los talleres de Juan Vizcaíno y Juan de Liceyre entre 1550 y 1555. Los dos apóstoles del ático recuerdan las imágenes de san Pedro y san Pablo del retablo de Barbastro (1558-1559), obra de Juan de Liceyre, especialmente en las manos, que se repiten en la capilla de san Bernardo de la catedral de Zaragoza. Por último, la escena de la Transfiguración evoca la del retablo del castillo de Montearagón, realizado por Gil Morlanes entre 1504 y 1511, en la imagen de Cristo, en la mandorla flamígera que lo rodea y en la composición de los profetas que se encuentran a sus pies.

2.4. Iconología

Mucho se ha discutido acerca del significado de los grutescos, sobre si expresan un contenido o son meramente ornamentales[47]. Lo cierto es que son elementos de difícil lectura por la variedad y profusión de los motivos, su ambigüedad y por la coexistencia de elementos positivos y negativos. Pueden plantearse dudas acerca de la intencionalidad de los iconogramas y la responsabilidad de su elección, para las que no tenemos respuesta,

47. Una buena síntesis sobre la cuestión puede verse en: GARCÍA ÁLVAREZ, C. *El simbolismo del grutesco renacentista*, p. 22-45. A favor de su carácter exclusivamente decorativo se muestran: A. Chastel, F. Marías y R. Hocke; consideran que contienen un mensaje: L. Muller, A. Ávila, F. Checa, S. Sebastián, J.F. Esteban Lorente, J. Fernández Arenas y P. Pedraza.

pero no puede negarse que el conjunto de los grutescos admite una lectura simbólica que expresa un mensaje de salvación, en una clave a la vez religiosa y profana.

En el sotabanco, el lado de la epístola (fig. 14) reproduce un altar pagano[48], en paralelismo con el altar cristiano del retablo; constituye el lugar del sacrificio a la divinidad, el punto de unión del cielo y la tierra y el lugar donde el alma comienza su regreso al origen, al creador. La relación entre lo pagano y lo cristiano se agudiza con el ave situada en el centro, cuyo deterioro impide precisar si es un ave fénix, símbolo de la resurrección o un pelícano, que representaría a Jesucristo, al igual que la cabeza de carnero como imagen de la ofrenda cruenta. Este sacrificio estaría relacionado con la idea del triunfo, expresada en el lado del evangelio por medio de los trofeos militares (fig. 15), símbolos del triunfo del amor y, en un mundo cristianizado, del vicio derrotado por la virtud y de la conversión del alma mediante la virtud cristiana. Su colocación en la parte inferior del retablo es coherente con la idea de la ascensión del alma al cielo[49].

A partir de la altura del banco es fundamental la presencia, especialmente en el friso, de tallos vegetales que se transforman en todo tipo de seres, una imagen del vínculo entre el creador y sus criaturas, de la fuerza generatriz del universo, de la naturaleza que puede dar lugar al mal, por lo que está unida a las pasiones encarnadas en los delfines, al engaño ejemplificado en las máscaras, al demonio personificado en las serpientes y los dragones. Esta zona representa especialmente el mundo terreno, en el que la felicidad es caduca como nos recuerdan las flores, todas las criaturas están ligadas al mundo material representado por los roleos y las cintas, y el ser humano es vencido por su materialidad, simbolizada en el salvaje tocado de plumas. Para orientarse hacia el bien, anunciado por la pareja de *putti* que hacen sonar sendos cuernos sobre la hornacina del Nacimiento de Cristo, el alma, personificada en los *putti* alados y en las aves, debe de seguir la senda de la virtud y la verdad; cuenta para ello con modelos a seguir en los medallones y con el poder del amor, representado en los *putti* sin alas. Las guirnaldas, las cornucopias y las frutas, expresan lo efímero de la vida pero también recuerdan la fecundidad del amor divino, son símbolos de la abundancia y atributos de la caridad; representan los bienes celestiales que el alma del fiel recibe y, en un contexto cristianizado, podrían aludir también a la eucaristía[50].

El cuerpo principal del retablo incide en la misma idea pero prescindiendo parcialmente de la materia, que queda reducida a los roleos vegetales del friso sobre la hornacina de Santiago, que flanquean un candelabro, símbolo del alma. Los niños y hombres de piernas vegetalizadas en las enjutas de Santiago y san Juan, representan la sumisión del alma a la materia, a una vida natural de la que no consigue escapar, de la misma forma que los esclavos sobre la hornacina de san Juan (fig. 26) son imágenes del alma sin regenerar, cautiva de sus deseos y privada de libertad; todos ellos están acompañados de cestos de frutas y cornucopias, recordando la posibilidad de redención[51]. Sobre san Pedro, los seres fitomorfos están alados para evocar al hombre, cuya alma aspira a alcanzar las esferas celestes mediante el amor celestial, pero todavía se mantiene sometido a su cuerpo terrenal. La sirena y el tritón situados sobre ellos son los guías de las almas, que las atraen y defienden

48. Los altares con esfinges en la base y guirnaldas de frutas entre cabezas de carnero en la parte superior son frecuentes en los grabados renacentistas. Sirva de ejemplo el representado en *El padre de Psique consultando el oráculo*, perteneciente al ciclo de la Fábula de Psique, obra de Benedetto Verino (maestro del Dado) y Agostino Veneziano, impreso por Antonio Martínez de Salamanca en Roma, hacia 1532.

49. GARCÍA ÁLVAREZ, C. *El simbolismo del grutesco renacentista*, p. 175-178.

50. ÁVILA PADRÓN, A. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, p. 151-152. OCHAGAVÍA RAMÍREZ, M. T. El mundo mitológico de Forment, p. 90. GARCÍA ÁLVAREZ, C. *El simbolismo del grutesco renacentista*, p. 141-142, 145 y 168. MORTE GARCÍA, C. *El retablo mayor de la catedral de Barbastro: restauración 2002*, p. 49 y 55.

51. GARCÍA ÁLVAREZ, C. *El simbolismo del grutesco renacentista*, p. 142-143. MORTE GARCÍA, C. *El retablo mayor de la catedral de Barbastro: restauración 2002*, p. 47 y 55.

Figura 26. Detalle de los esclavos, en el friso sobre la hornacina de san Juan.

de los peligros representados por los monstruos, a ambos lados. Las cabecitas aladas del capitel de la izquierda y sobre la hornacina de Santiago recuerdan la omnipresencia de lo divino y su poder en la tierra, pero también podrían simbolizar la perfección espiritual y el alma ascendente, al igual que los prótomos humanos alados, masculinos y femeninos, de los capiteles del lado de la epístola. Las esfinges del segundo capitel del evangelio encarnarían los peligros del conocimiento o los obstáculos que la naturaleza opone a quien busca la sabiduría. En las pilastras de las hornacinas se repiten los candelabros, los *putti*, los trofeos militares y las cintas, reiterando la idea del triunfo de la virtud, del alma que rompe con las cadenas que la unen al mundo natural y obtiene la victoria, idea que se repite en el ático con los trofeos y guirnaldas de frutas, simbolizando los bienes espirituales. En esta zona, Hércules es la personificación del alma que, venciendo los obstáculos de la materia y superando las pasiones terrenales, asciende a la divinidad. En un universo cristianizado, Hércules es un predecesor de Jesucristo ya que, como él, fue un modelo de virtud, luchó contra el mal, bajó a los infiernos y, tras su muerte, alcanzó la inmortalidad.

Este mismo programa de salvación se expresa por medio de las imágenes religiosas. La redención humana tiene su desarrollo fundamental en el eje central del retablo, con una lectura ascensional: Jesús, como hombre, nace de una mujer en la Natividad; como Dios, se revela en la Transfiguración, que a su vez es anuncio de su muerte y testimonio de la Gloria que va a recibir tras la Pasión, representada en la Crucifixión. Este sacrificio, la inmolación del Hijo de Dios que ocupa el vértice superior del retablo, tiene un paralelismo con el sacrificio incruento que tiene lugar en la parte inferior, en el altar. La Transfiguración es, además, una escena fundamental del retablo ya que las inscripciones bajo las imágenes del cuerpo demuestran que estas figuras están relacionadas con la escena superior, en la que, según el texto evangélico, la voz de Dios pone a su hijo como ejemplo a seguir. El alma solo puede redimirse en el seno de la Iglesia, representada por el clero regular (el dominico san Vicente confesor y el franciscano san Buenaventura) y secular (los diáconos Esteban, Lorenzo y Vicente), así como por su máximo representante, el papa (san Pedro). Esta redención se consigue frecuentando los sacramentos, ejemplificados en la Eucaristía celebrada en el altar y tomando como modelo a los santos (Catalina, Cecilia, María Magdalena, Lucía), que también le protegen del mal (san Miguel). San Pedro y san Pablo en el ático inciden en la idea de la Iglesia católica como única vía de salvación. Existe, además, un programa secundario de exaltación del sacerdocio, que comienza con el diaconado en el banco y culmina en el cuerpo con la figura de san Pedro, cabeza visible de la Iglesia y santo patrono del comitente.

2.5. El problema de la autoría

Resulta evidente, a la vista del retablo, que no todo se debe a una misma mano y que muy probablemente se realizó en dos etapas diferenciadas. En un primer momento, posiblemente entre 1525 y 1535, se llevó a cabo el sotabanco y el banco, con una estructura de soportes poco resaltados y escasa movilidad. En esta zona es patente el clasicismo, tanto en la ausencia de movimiento de las

imágenes como en los elementos arquitectónicos. Los motivos decorativos son los propios de la década de 1520 y tanto el ritmo como los modelos remiten al escultor Damián Forment, por lo que hemos de concluir que esta parte se ejecutó teniendo muy presentes sus obras, ya fuera a partir de dibujos o de modelos de arcilla y que pudo ser obra de algún miembro de su taller o un discípulo cercano. A este respecto, no debe olvidarse que Damián Forment realizó numerosos dibujos, para obras propias o ajenas, y que estos dibujos y trazas siguieron empleándose incluso después de su muerte[52]. La parte superior del retablo es diferente: las columnas son más complejas, los capiteles ganan volumen, las cornisas adquieren mayor vuelo, los grutescos están más cercanos a modelos del segundo tercio del siglo, el canon de las figuras es más esbelto, los rostros son más individualizados y su postura más movida, ya que el *contrapposto* ha dado paso a la línea *serpentinata*. Por todo ello, cabe proponer dos hipótesis: o bien el retablo fue encargado y ejecutado en dos etapas distintas, quizás la primera por Pedro Martínez de la Canal y la segunda por Pedro de la Canal, o es una obra cercana a los años centrales del siglo XVI, encargada por tanto por Pedro de la Canal, que reutiliza un banco anterior, algo que también ocurrió, por ejemplo, en la catedral de Barbastro (Huesca). En cualquiera de los dos casos, fue realizado por discípulos de Damián Forment y es evidente la intervención de varios talleres, dadas las diferencias entre el banco y la parte superior del retablo. El posible que todas las imágenes del banco procedan de un único taller, pudiendo distinguirse al menos dos manos en las figuras de las santas. Otro taller, con posterioridad, se habría hecho cargo de la zona superior, donde es evidente que la misma persona talló las dos imágenes de Jesucristo, tanto la del Calvario como la de la Transfiguración; posiblemente otras manos se encargaron del resto de las imágenes salvo la de san Juan, de calidad muy inferior, que cabe atribuir a una tercera persona. A ello debemos sumar que, salvo excepciones, los imagineros eran diferentes de los mazoneros y, por tanto, debió contarse con otros profesionales para la arquitectura del retablo, incluyendo las columnas, los frisos y las enjutas, todo ello decorado con grutescos.

La obra resulta excepcional por el material empleado, ya que el alabastro era empleado en los retablos con relativa frecuencia en Aragón, pero no ocurría lo mismo en Castilla. Un análisis del material podría arrojar luz acerca de su origen, relacionándolo definitivamente con talleres aragoneses o, en caso de proceder de canteras riojanas como las de Autol o Quel[53], podría sugerir la intervención de artistas provenientes de un entorno cercano. Los grandes retablos de alabastro solían tallarse en la localidad donde se iban a instalar y, en caso necesario, el taller se trasladaba o desdoblaba, abriendo una sede temporal y contratando mano de obra local para labores secundarias. En este caso, las dimensiones pueden haber permitido su labra en otro lugar y su traslado por piezas para ser montado, por lo que pudo labrarse lejos de Calahorra o en la misma ciudad, ya fuera por parte de artistas locales o de talleres forasteros.

En Calahorra, en esta época, se conoce la presencia de maese Jacques Tomás (Jach Tomás), que también residió en Viana, donde trabajó en la portada de Santa María bajo la dirección de Juan Goyaz, junto a Andrés de Araoz y Nicolás de Venero[54]. Jacques Tomás colaboró con Metelín Fabri en los retablos de Sesma (contratado en 1533) y Mendavia (tasado en 1541), así como en la sillería de coro de la catedral de Calahorra, donde trabajó con Guillén de Holanda. Aunque no existe ninguna prueba documental, dada la similitud de los apellidos resulta tentador suponer un parentesco entre Metelín Fabri y Baltasar Febre (Baltasar de Arrás), un escultor activo en el área del Moncayo y la ribera Navarra entre 1536 y 1543, especializado en imágenes de bulto aunque también era mazonero, que tuvo contacto con Jacques

52. MORTE GARCÍA, C. *Damian Forment: escultor del Renacimiento*, p. 45.

53. Piedra procedente de estas canteras fue utilizada durante el siglo XVII, por ejemplo, para las esculturas de la fachada de la catedral de Calahorra y es posible que el alabastro de algunos de los escudos de la ciudad tenga el mismo origen.

54. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra, p. 536, nota 86.

Tomás[55]. Tampoco es conocida la posible relación entre Jacques Tomás y Guillaume Thomas, un escultor de Brabante que firmó un contrato de aprendizaje con Damián Forment en Zaragoza en mayo de 1525, y que le acompañó durante las obras en Huesca y en Poblet[56]. Lo mismo cabe decir de Juan de Lorena, documentado en relación con el retablo mayor de la catedral de Huesca y activo en La Rioja a partir de 1548[57]. De cualquier forma, es evidente que la escultura en esta zona de La Rioja estaba en manos de un grupo de artistas de origen probablemente flamenco, que solían trabajar en colaboración, y sus obras están alejadas de la intensa influencia de Damián Forment que se aprecia en el retablo de san Pedro.

Los desajustes entre el retablo y el muro en el que está instalado, hacen pensar que fue labrado fuera de Calahorra, trasladado por piezas y montado. Es patente que no se ajusta a las dimensiones exactas de la capilla y los defectos de encaje son visibles en los capiteles de los extremos del cuerpo y, especialmente, en el remate de las calles laterales del ático (fig. 12), donde los aletones curvos y el entablamento están cortados y el coronamiento está interrumpido. También el Calvario, colocado en el remate y no en la casa del ático, resulta extraño y parece obedecer a la necesidad de ocupar la totalidad del espacio delimitado por el arco la capilla. Todo parece indicar que el retablo hubo de ser modificado en el momento del montaje, para adaptarse a la forma del muro; los fallos pueden deberse a un error en la medición, a la falta de conocimiento de la capilla o a la reutilización de algunas partes previamente ejecutadas.

Si aceptamos una cronología posterior a la inicialmente adjudicada a este retablo, más cercana a mediados del siglo XVI, la intensa huella de Damián Forment podría explicarse también por la profunda influencia del retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada en la escultura riojana, a partir de 1540. Este retraso supondría rechazar las actuales atribuciones del retablo de san Pedro, a Guillén de Holanda y a Felipe Bigarny[58] y proponer a un discípulo de Damián Forment, que podría ser Juan Pérez Vizcaíno (doc. 1530-1565), Bernardo Pérez (doc. 1523-1560), Miguel de Peñaranda (doc. 1515-1547), Domingo Tarín (doc. 1532-1567), Juan de Liceyre (doc. 1531-1561) o Pedro de Moreto (doc. 1544-1555). Tampoco podemos olvidar una figura de la importancia de Esteban de Obray (+ 1551), ya documentado en la década de 1520 y activo tanto en Navarra como en Aragón, frecuentemente asociado a imagineros aragoneses[59]. De entre todos ellos, los más cercanos desde el punto de vista estilístico parecen Juan de Liceyre y Juan Pérez Vizcaíno, de cuyo taller formaba parte Pedro de Moreto, pudiendo establecerse paralelismos especialmente con la capilla de san Bernardo de la catedral de Zaragoza, una obra en la que participaron ambos talleres, ligeramente posterior en el tiempo y que comparte con el retablo de san Pedro un material de gran riqueza: el alabastro.

Puede parecer extraño que el comitente no recurriera a un escultor castellano, dada la proximidad e importancia de Burgos como centro artístico y que parte de La Rioja pertenecía a la diócesis burgalesa, de la misma forma que los corregimientos de Logroño y Santo Domingo dependían administrativamente de Burgos. Felipe Bigarny, el máximo exponente de la escuela burgalesa, veedor, tasador y examinador de las obras

55. Baltasar de Arrás contrajo matrimonio con Catalina Romero, viuda de Juan Romero, cuyo hijo Antón Romero, entró como aprendiz en el taller calagurritano de Jacques Tomás en 1545. CRIADO MAINAR, J. Baltasar de Arrás (1536-1543) y la escultura contemporánea en el área del Moncayo, p. 75.

56. MORTE GARCÍA, C. *Damian Forment: escultor del Renacimiento*, p. 206-207.

57. MOYA VALGAÑÓN, J. G. Relaciones e influencias de la escultura aragonesas con la riojana y la vasca en el Renacimiento, p. 152.

58. LECUONA, M. La catedral de Calahorra (Notas histórico-arqueológicas), p. 89. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M. *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*, p. 43.

59. ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra, en especial las p. 539-540.

de talla del reino de Castilla"[60], había trabajado en Santo Domingo de la Calzada y en Haro[61], e incluso se atribuye a su taller la portada de san Jerónimo de la catedral calagurritana[62]. Sin embargo, el gran número de encargos del taller de Bigarny propiciaron un tipo de producción más repetitiva y monótona, a lo que hay que sumar el lento declinar económico de la capital castellana, con la consiguiente pérdida de personalidad de su escuela, mientras se reforzaba el prestigio de Zaragoza, amparado en la modernidad de sus escultores y en la presencia de la corte en la capital aragonesa en los años 1518-1519, que supuso la llegada a la ciudad de artistas como Domenico Fancelli, Alonso Berruguete, Felipe Bigarny y, posiblemente, Bartolomé Ordóñez y Diego Siloe. A la hora de comprender las relaciones entre La Rioja y Aragón en estas fechas, a la gran movilidad de los artistas y la cercanía geográfica, debemos añadir el hecho de que la diócesis de Calahorra fue sufragánea de la zaragozana hasta 1574, hecho que sin duda favoreció las relaciones artísticas con la capital aragonesa.

3. Conclusión

La dotación de capillas particulares une las ideas de prestigio y devoción, siendo, en muchos casos, más importante la ostentación que la expresión de una idea personal del arte. La suntuosidad queda plasmada en el dorado de la reja y en el rico material empleado en el retablo, que lo convierte en un ejemplar único en La Rioja. La elección del artista dependía tanto de los gustos artísticos como de las posibilidades económicas del comitente y solo en los casos de mayor sensibilidad artística se recurría a artistas de fuera, como parece haber ocurrido en la capilla de san Pedro.

La reja pertenece al grupo llamado de transición del Gótico al Renacimiento por la ausencia de balaustres, la tipología de los barrotes, la decoración de grutescos primitivos, la estructura del montante superior y la presencia de la figura humana en forma de relieves dorados, resueltos en un plano único y poco detallados. Se puede proponer para ella una cronología en torno a 1520-1525, cercana a la fundación de la capilla y al término de las obras en esa zona de la catedral aunque, para esas fechas, resulta un poco arcaizante, lo que podría deberse a la participación de talleres geográficamente cercanos, alejados de la vanguardia artística de los grandes centros.

El retablo es más avanzado desde el punto de vista estilístico y en él se aprecian dos etapas constructivas, una que podría concretarse entre 1525 y 1535 y la segunda, a la que corresponderían el cuerpo y el ático, más cercana a los años 1545-1550. La parte inferior es más plana, la decoración deriva de modelos lombardos y las imágenes son más equilibradas y de rostros idealizados. La parte superior es más dinámica, gracias al movimiento de las cornisas, la decoración es de mayor relieve, en relación con modelos del manierismo romano y la imaginería es más expresiva, con rostros individualizados. Tanto por la tipología como por la escultura figurativa, está relacionado con talleres aragoneses y en las imágenes es palpable el influjo del genial maestro Damián Forment, uno de cuyos discípulos debió de tallar este retablo.

60. FUENTES REBOLLO, I. Felipe Bigarny veedor y examinador de obras de talla, p. 7-10.
61. BARRÓN GARCÍA, A. La obra de Felipe Bigarny en Haro: a propósito de dos imágenes del retablo de Santo Tomás de Haro (La Rioja), p. 347-359.
62. CALATAYUD FERNÁNDEZ, E. *Arquitectura religiosa en La Rioja Baja: Calahorra y su entorno (1500-1650). Los Artífices*, v.1, p. 335.

Bibliografía

ALCOLEA, S. *Artes decorativas en la España cristiana. Siglos XI al XIX. Ars Hispaniae*, vol. XX. Madrid: Plus Ultra, 1975. ISBN 8471270986.

ÁLVAREZ CLAVIJO, M.T. *Logroño en el siglo XVI: arquitectura y urbanismo.* Logroño: IER, 2003. ISBN 84-95747-57-X.

ARIAS MARTÍNEZ, M. Del alabastro renacentista en la Corona de Castilla: una cuestión a estudio. En MORTE GARCÍA, C. (coord.). *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material.* Actas I Congreso Internacional. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, p. 221-238.

ARRÚE UGARTE, B. El arte del hierro en el siglo XVI. En MOYA VALGAÑÓN, J.G. (dir.). *Historia del arte en La Rioja. El siglo XVI*. Logroño: Fundación Caja Rioja, 2007, p. 391-403.

ÁVILA PADRÓN, A. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560).* Barcelona: Anthropos, 1993. ISBN 8476584172.

BARRÓN GARCÍA, A. La obra de Felipe Bigarny en Haro: a propósito de dos imágenes del retablo de Santo Tomás de Haro (La Rioja). *Artigrama*, 2016, nº. 31, p. 347-359.

CALATAYUD FERNÁNDEZ, E. *Arquitectura religiosa en La Rioja Baja: Calahorra y su entorno (1500-1650). Los Artífices*. 2 v. Logroño: COAATLR, 1991. ISBN 8460603504.

CAMÓN AZNAR, J. *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. Madrid: Espasa Calpe, 1995. (Summa artis; 18). ISBN 84-239-5218-5.

CANTOS MARTÍNEZ, O. y JIMÉNEZ CUENCA, C. Sistemas constructivos y ornamentación de los retablos en alabastro. En *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*. Madrid: Grupo español del IIC, 2006.

CARRIÓN, J. *Apuntes histórico descriptivos de la catedral de Calahorra y noticias de los gloriosos Mártires San Emeterio y Celedonio*. Calahorra: Establecimiento tipográfico de Casiano Jaúregui, 1883.

CASTRO, C. de. *Catálogo monumental de la provincia de Logroño*. Manuscrito. 1916. Accesible en: http://aleph.csic.es/imagenes/mad01/0010_CMTN/html/001359485_V01T.html#page/1/mode/2up.

CHASTEL, A. *El grutesco*. Madrid: Akal, 2000. ISBN 84-460-1052-6.

CRIADO MAINAR, J. Baltasar de Arrás (1536-1543) y la escultura contemporánea en el área del Moncayo. *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, 1993, nº 5, p. 71-96.

— Estudio artístico. En MÉNDEZ, J. F. (coord.). *La capilla de San Bernardo de La Seo de Zaragoza: Restauración 2001*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 2001.

— e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. *Sobre campo de azul y carmín: programas de ornamentación arquitectónica "al romano" del primer renacimiento aragonés*. Zaragoza: Fundación Teresa de Jesús, 2006. ISBN 84-923544-5-3.

ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra. *Príncipe de Viana*, 2012, nº 256, p. 515-548.

ESTEBAN LORENTE, J. F. *El palacio de Zaporta y patio de la Infanta. Zaragoza.* Zaragoza: IberCaja, 1995. ISBN 8488793235.

FERNÁNDEZ ARENAS, J. La decoración grutesca. Análisis de una forma. *D'Art. Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 1979, nº. 5, p. 5-20.

FERNÁNDEZ PARDO, F. La sillería del coro de la concatedral de la Redonda. En FERNÁNDEZ PARDO, F (dir.) La escultura en la ruta jacobea: Arnao de Bruselas. Logroño: Gobierno de La Rioja: Diócesis de Calahora y La Calzada-Logroño, 2205, p. 181-193.

FERRER ORTS, A. La ornamentación clásica en la creación artística: el grutesco en España. *Argos* [online], 2014, vol. 31, nº 60-61.

FUENTES REBOLLO, I. Felipe Bigarny veedor y examinador de obras de talla. *Boletín del Museo Nacional de Escultura,* 2001, nº 5, p. 7-10.

GALLEGO DE MIGUEL, A. *Rejería castellana: Valladolid.* Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1982. ISBN 8450051193.

— El arte del hierro en la catedral de Burgos. *Academia*, 1983, nº 57, p. 211-240.

GARCÍA ÁLVAREZ, C. *El simbolismo del grutesco renacentista*. León: Universidad de León, 2001. ISBN 8477199671

HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J.C. La reja de la iglesia del monasterio de Guadalupe. En *Iberdrola: un siglo de restauraciones del patrimonio histórico-artístico español*. Madrid: Iberdrola, 2006, p. 59-78.

LECUONA, M. La catedral de Calahorra (Notas histórico-arqueológicas). *Berceo*, 1947, nº 2, p. 63-109.

LESTAU MADINAVEITIA, P. Restauración de la capilla de san Pedro en la catedral de Calahorra. *Kalakorikos*, 1996, nº 1, p. 205-208.

MADRAZO, P. de. *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Navarra y Logroño.* Barcelona: Daniel Cortezo y Cia., 1886.

MARTÍNEZ GLERA, E. y ÁLVAREZ GONZÁLEZ, T. Escultura de alabastro hallada en la calle Cabezo de Calahorra. *Kalakorikos*, 2013, nº 18, p. 177-195.

MATA TORRES, J. *Entender el arte: la rejería artística*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2018. ISBN 978-0-244-96469-6.

MATEOS GIL, A.J. *Arte Barroco en La Rioja: arquitectura en Calahorra (1600-1800). Sus circunstancias y artífices*. Logroño: IER, 2001. ISBN 84-95747-13-8.

MORTE GARCÍA, C. *El retablo mayor de la catedral de Barbastro: Restauración 2002*. Zaragoza: Diputación General de Aragón: Departamento de Cultura y Turismo, 2002. ISBN 8477539243.

— *Damian Forment: escultor del Renacimiento*. Zaragoza: Caja Inmaculada, 2009. ISBN 978-84-96869-27-1.

MOYA VALGAÑÓN, J. G. Relaciones e influencias de la escultura aragonesas con la riojana y la vasca en el Renacimiento. En ÁLVARO ZAMORA, M. I. y BORRÁS GUALIS, G. (coords.). *La escultura del renacimiento en Aragón*. Zaragoza: Ibercaja: Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1993, p. 151-159.

OCHAGAVÍA RAMÍREZ, M. T. El mundo mitológico de Forment. En *Damian Forment escultor renacentista*. Logroño: Gobierno de La Rioja, 1995, p. 83-96.

OLAGUER FELIÚ Y ALONSO, F. de. Reja del monasterio de Santa María de El Paular. Rascafría (Madrid). *Cuadernos de Historia y Arte*, 1968, nº 3, p. 46-49.

— La reja arquitectónica medieval en España. Su implantación, desarrollo, simbolismos y tipologías. *Anales de Historia del Arte*, 1997, nº 7, p. 87-98.

— El arte del hierro en España. La forja monumental. En *Las artes decorativas en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, p. 37-101.

PAYO HERNANZ, R. J. Los usos escultóricos del alabastro en Burgos durante la Baja Edad Media y el Renacimiento. 1400-1600. En MORTE GARCÍA, C. (coord.). *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material: actas I Congreso Internacional*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, p. 317-330.

PÉREZ CARAZO, P. *Colección diplomática medieval del archivo parroquial de la iglesia de San Andrés de Calahorra*. En prensa.

RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M. *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores.* Logroño: Obispado de Calahorra, La Calzada y Logroño, 2009. ISBN 978-84-936614-2-7.

RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J. El maestre Anse. *Berceo*, 1974, nº 87, p. 199-208.

SAGREDO, D. *Medidas del Romano*. Toledo: Remon de Petras, 1526.

SAN JUAN DE LA CRUZ, L. *Historia de Calahorra y de sus glorias*. Valencia: Tipografía del Carmen, 1926.

SERLIO BOLOÑÉS, S. *Tercero y quarto libro de architectura*. Toledo: Iuan de Ayala, 1552.

SERRANO, R. et. al. *El retablo aragonés del siglo XVI: estudio evolutivo de las mazonerías*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1992. ISBN 8477533636.

TOAJAS ROGER, M. A. Capiteles del primer Renacimiento en las Descalzas Reales de Madrid: Estudio del Patio del Tesorero. *Anales de Historia del Arte*, 2013, nº 13, p. 97-130.