

De barrios colores con mucha hermosura. Escultura y pintura en el retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Tarazona (1649-1653)

REBECA CARRETERO CALVO*

Resumen

En el presente artículo se estudia el retablo mayor de la iglesia del convento de San Francisco de Asís de Tarazona (Zaragoza), se atribuye a los escultores bilbilitanos Pedro Virto y Bernardino Vililla y se data entre 1649 y 1650. Asimismo, se identifica el modelo que estos artífices emplearon para llevarlo a cabo en el mueble titular del templo conventual de San Francisco de Calatayud, desde 1943 en la parroquia de San Juan Bautista de Arganda del Rey (Madrid), que sigue a su vez la estructura del de la iglesia de la Asunción de la Virgen de Aranda de Moncayo (Zaragoza), que atribuimos en ambos casos al ensamblador Jaime Viñola. Finalmente, se analiza y publica in extenso el contrato del dorado y policromado del retablo turiasonense firmado por el reputado pintor Martín González de San Pedro en diciembre de 1651, para cuya ejecución estuvo auxiliado por dos de sus colaboradores, Francisco de Garay y Juan de Foronda.

Palabras clave

Tarazona, siglo XVII, convento de San Francisco, Jaime Viñola, Calatayud, Bernardino Vililla, Pedro Virto, retablo, barroco, policromía, Martín González, Francisco de Garay, Juan de Foronda.

Abstract

In the present article we study the altarpiece of the church of the convent of San Francisco de Asís of Tarazona (Zaragoza), is attributed to the sculptors Pedro Virto and Bernardino Vililla and is dated between 1649 and 1650. It also identifies the model that these creators used to take place at the titular furniture of the temple of San Francisco of Calatayud, since 1943 in the parish of San Juan Bautista de Arganda del Rey (Madrid), which follows in turn the structure of the one of the church of Aranda de Moncayo (Zaragoza), which we attribute in both cases the assembler Jaime Viñola. Finally, we analyze and publish in extenso the contract of the gilding and polychrome altarpiece Tarazona signed by the renowned painter Martín González de San Pedro in december 1651, the performance of which was assisted by two aides, Francisco de Garay and Juan de Foronda.

* Profesora Asociada del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Realiza su tesis doctoral sobre arte y arquitectura conventual en Tarazona en los siglos del Barroco bajo la dirección del Dr. Jesús Criado Mainar. Investiga sobre arte moderno en Aragón (arquitectura, escultura y pintura). Correo electrónico: rcc@unizar.es

La autora desea mostrar su agradecimiento a Olga Cantos Martínez, del Instituto del Patrimonio Cultural de España, directora de la restauración del retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona, por su ayuda y disposición durante la preparación del estudio que ahora se publica.

Key words

Tarazona, seventeenth century, San Francisco's convent, Jaime Viñola, Calatayud, Bernardino Vililla, Pedro Virto, altarpiece, baroque, polychrome, Martín González, Francisco de Garay, Juan de Foronda.

* * * * *

A caballo entre la fase clasicista y el primer barroco escultórico, el retablo mayor de la iglesia del convento de San Francisco de Asís de Tarazona [fig. 1] debió levantarse hacia 1649-1650 pues en octubre del último año la comunidad autorizaba a Pedro Gil a abrir un carnerario en el lado de la Epístola del presbiterio para él y sus familiares a cambio de costear la policromía de la nueva máquina, cumpliendo así la manda que su padre Sebastián Gil, ya difunto, había prometido en su testamento.¹

Si bien no es nuestra intención llevar a cabo un estudio exhaustivo ni de la escultura ni de la pintura de este mueble, los trabajos de restauración en curso, efectuados a instancia del Instituto del Patrimonio Cultural de España, nos han decidido a publicar *in extenso* la capitulación que Martín González, uno de los pintores y doradores más interesantes del momento activo en tierras sorianas, riojanas, burgalesas y aragonesas, firmó a finales de 1651 con los frailes para acometer su dorado y policromía. Ésta ya la dimos a conocer, superficialmente, en la monografía que tuvimos ocasión de redactar en el año 2005 junto con M.^a Teresa Ainaga y Jesús Criado sobre la historia y el patrimonio artístico de todo el edificio franciscano turiasonense.²

Los trabajos escultóricos

Aunque no conocemos noticias documentales sobre los autores de la mazonería y de las esculturas de esta pieza, consideramos que éstas tuvieron que salir de talleres bilbilitanos. Además, en la localidad madrileña de Arganda del Rey se conserva desde 1943 el antiguo retablo mayor del desaparecido convento de San Francisco de Calatayud³ [fig. 2], similar en

¹ AINAGA ANDRÉS, M.^a T., CARRETERO CALVO, R. y CRIADO MAINAR, J., *De convento a parroquia. La iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona*, Tarazona, Parroquia de San Francisco de Asís, 2005, p. 62.

² *Ibidem*.

³ RINCÓN GARCÍA, W., "Un retablo de Calatayud en Arganda del Rey (Madrid)", en *Primer Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas I*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1982, pp. 253-260. Sabemos que fue adquirido por 40.000 pesetas e instalado en 1943 en la localidad madrileña por el tallista M. Gálvez para sustituir al primitivo, de columnas salomónicas y exuberante decoración

muchos aspectos al que nos ocupa. Concretamente resulta casi idéntica la solución estructural, muy semejantes los motivos decorativos e incluso varias composiciones iconográficas que luego detallaremos. Sin embargo, el ciclo temático bilbilitano incorpora en el piso principal una escena de la vida de la Virgen —la Anunciación— en el centro, flanqueada por San José con el Niño en la calle lateral del lado del Evangelio y por San Miguel venciendo al demonio en el de la Epístola, frente a lo que sucede en el turiasonense, de temática totalmente franciscana.

A esta diferencia, debemos unir que tras su traslado a Arganda el retablo bilbilitano sufrió una transformación iconográfica para adecuarlo a la titularidad de su nuevo destino, San Juan Bautista. Por esta razón, la escultura de San Francisco de Asís estigmatizado que ocuparía la casa central del segundo cuerpo, igual que en Tarazona, fue reubicada en el banco sustituyendo al sagrario, para ceder su lugar a un grupo de nueva factura compuesto por el Precursor bautizando a Jesucristo.

La iglesia del desaparecido convento bilbilitano de San Francisco era un edificio construido en ladrillo de finales del siglo XIV. Estaba dotado de ábside poligonal y una sola nave a la que se abrían cuatro capillas de diferente profundidad a cada lado, cubierta por bóvedas de crucería simple e iluminada mediante una serie de vanos apuntados que sólo conocemos gracias a varias fotografías realizadas a mediados del siglo XX antes de su definitiva demolición.⁴

Su retablo mayor se adaptaba a la perfección al perfil ochavado del presbiterio del templo franciscano, cuya huella podemos distinguir en dichas imágenes retrospectivas y como todavía puede apreciarse en su emplazamiento actual donde su planta original fue totalmente respetada.

Estructuralmente éste se compone de un alto sotabanco con una puerta practicable en cada extremo decorada con sendos santos mártires franciscanos rodeados por marcos con orejas, sobre las que se sitúan, ya

obra de José Ballaroz, destruido en 1936 pero del que se conservan fotografías. El pintor de Madrid Justo Garrido realizó la bordura en la que aparecen representados los Santos Obispos Ildefonso y Gregorio Nacianceno y los Santos Papas Dámaso I y Gregorio I que lo rodea para adecuar el retablo bilbilitano a la medida del original, según se expresa en RODRÍGUEZ-MARTÍN Y CHACÓN, M., *Arganda del Rey. Apuntes para su historia*, Madrid, Hermandad del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora de la Soledad de Arganda del Rey, 1980, p. 558. Véase, asimismo, CERDÁ DÍAZ, J., *Arganda del Rey. Guía didáctica*, Arganda del Rey, Ayuntamiento de Arganda del Rey, 1993, p. 9; DÍAZ FERNÁNDEZ, A. J., "El edificio barroco de la iglesia parroquial de Arganda del Rey (Madrid) y sus arquitectos", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 40, Madrid, 2000, p. 186; y GARCÍA VALCÁRCCEL, R., ÉCija MORENO, A. M.^a, y VALCÁRCCEL, S., *Arganda del Rey*, Barcelona, Lunberg Editores, 2003, p. 60.

⁴ BORRÁS GUALIS, G. M. y LÓPEZ SAMPEDRO, G., *Guía Monumental y Artística de Calatayud*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, p. 186 y fotografía n.º 60; y MICHETO MORALES, M., *Calatayud, memoria histórica. Fotografías antiguas de la ciudad*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2006, pp. 136 (foto) y 137 (comentario). Sobre la demolición del templo véase AMADA SANZ, S., "La ex iglesia de San Francisco de Calatayud", *Aragón*, 221-222, Zaragoza, 1951-1952, p. 4.



Fig. 1. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona. Foto José Latova.



Fig. 2. Retablo mayor de la desaparecida iglesia de San Francisco de Calatayud, en la actualidad en la parroquia de San Juan Bautista de Arganda del Rey (Madrid). Foto David González.

en el banco, dos compartimentos rectangulares en los que aparecen, en el lado del Evangelio, los cinco protomártires de Marruecos y los siete protomártires de Ceuta, en el de la Epístola. En los frentes de los pedestales centrales encontramos a San Juan Bautista acompañado del Cordero al que señala, en el lado del Evangelio, y a San Sebastián asaetado, en el de la Epístola. Bajo ellos, así como debajo de los soportes de los flancos, se disponen pequeños atlantes sustentando ménsulas.

Posee dos cuerpos divididos en tres calles cada uno por cuatro triples columnas adosadas entorchadas. El primero aparece presidido por el altorrelieve de la Anunciación cuya casa está coronada por un frontón curvo partido —sobre el que se dispondría la escultura de bulto redondo de San Francisco recibiendo los estigmas ahora en el banco—, mientras que en las calles laterales encontramos las imágenes de San José con el Niño, a la izquierda del espectador, y de San Miguel venciendo al demonio, a la derecha, bajo nichos avenerados enmarcados por delicadas portadas rematadas por frontones curvos avolutados que albergan mascarones y sobre los que se recuestan dinámicos angelotes [fig. 3]. Este recurso, que podría derivar del diseño de la lámina XXXXI de la *Regola* de arquitectura de Jacopo Barozzi da Vignola [fig. 4], sería utilizado en idéntico lugar, aunque menos decorado, en el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Julián y Santa Basilisa de Nuévalos (Zaragoza) que el Dr. Jesús Criado ha atribuido recientemente al escultor Pedro Martínez *el Viejo* (doc. 1579-1609) y al ensamblador Jaime Viñola (doc. 1590-1634, †1634), y que estaría ya ultimado a finales de 1607⁵ [fig. 5], así como, con diferencias, en el de la colegiata de Santa María de Calatayud cuya mazonería tuvo que salir de las gubias de Viñola entre 1611 y 1614.⁶ Igualmente, encontramos estas mismas hornacinas en las calles laterales del primer cuerpo del retablo mayor de la parroquia de la Asunción de la Virgen de Aranda de Moncayo⁷ (Zaragoza), obra que concertaría el pintor bilbilitano

⁵ CRIADO MAINAR, J., *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca de la Comunidad de Calatayud, 2008, p. 207 y fotografías de las pp. 206 y 209, y CRIADO MAINAR, J., “Juan Miguel Orliens en el taller de Juan Rigalte y los inicios de la escultura romanista en Aragón”, *Artigrama*, 23, Zaragoza, 2008, pp. 524-526.

⁶ BORRÁS GUALIS, G. M. y LÓPEZ SAMPEDRO, G., *Guía Monumental...*, *op. cit.*, pp. 60-61; RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1980, pp. 19-22; BORRÁS GUALIS, G. M., *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1980, p. 54; y ARCE OLIVA, E. y LOZANO LÓPEZ, J. C., “Una visita guiada a la Colegiata”, en *La Colegiata de Santa María de Calatayud*, Zaragoza, Vestigium, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2007, pp. 44-51.

⁷ Agradecemos encarecidamente a D. Javier Vicente Sanz Lozano, párroco de Aranda de Moncayo, su extraordinaria amabilidad y predisposición en la visita a esta iglesia.

Francisco Florén antes del 10 de noviembre de 1628⁸ [figs. 6 y 7] y que hubo de subarrendar a un especialista en el arte de la madera que estamos convencidos sería Jaime Viñola.⁹

Además, como en Nuévalos y Calatayud, pero también en otras máquinas de Viñola y Martínez *el Viejo* como en la mayor de la catedral de Tarazona (ca. 1605-1610),¹⁰ en la de Nuestra Señora del Rosario de Calamocha (Teruel) de 1606, en la de la misma advocación de Belmonte de Gracián (Zaragoza) fechado en 1609, o en la titular de la parroquia de la Asunción de la Virgen de Monterde (Zaragoza) llevado a cabo hacia 1630-1633 por Jaime Viñola y Francisco del Condado, su arquitectura presenta una superposición de órdenes con empleo de corintio para el primero, compuesto para el segundo y de hermes para el ático, siguiendo el modelo del retablo de la catedral de la localidad leonesa de Astorga (1558-1563).¹¹ Igualmente deudor de esta magnífica pieza sería el detalle de los ángeles recostados sobre el extradós de los frontones ya comentado que recuerda la situación de las alegorías del Ocaso y la Aurora y la Noche y el Día de las tumbas mediceas de la sacristía nueva de la iglesia de San Lorenzo de Florencia realizadas por Miguel Ángel (1525-1550).

A estas evidencias debemos añadir que los pequeños atlantes bajo los soportes del cuerpo, los hermes del ático y la solución concedida a los extremos del sotabanco —puertas flanqueadas por bandas de motivos serlianos—, fueron ya utilizados de manera idéntica por Pedro Martínez y Jaime Viñola en el retablo mayor de la catedral de Tarazona (ca. 1605-1610).

El segundo cuerpo, en la actualidad presidido por el conjunto escultórico del Bautismo de Cristo, está flanqueado por San Antonio de Padua con el Niño, en el lado del Evangelio, y por San Buenaventura, en el de la Epístola, cobijados en nichos avenerados.

En la única casa del ático se dispone el Calvario con Cristo crucificado entre su Madre y San Juan Evangelista. Ésta aparece flanqueada por dos aletones decorados por sendas cabezas de animales fantásticos idénticos a los empleados en el retablo mayor de la iglesia de Monterde y que ya

⁸ En este momento Florén percibe 1.625 sueldos del concejo de Aranda de Moncayo *en parte de pago de mas cantidad por un retablo que he hecho para dicha villa*. En RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental...*, op. cit., doc. n.º 81, p. 182.

⁹ Francisco Florén y Jaime Viñola mantenían una estrecha relación profesional desde al menos 1605 como lo atestiguan dos referencias documentales publicadas por el profesor Rubio Semper (Pedro de Jaúregui, Jaime Viñola y Francisco Florén firman una comanda en junio de 1605 en *ibidem*, doc. n.º 6, pp. 145-146; y en mayo de 1609 Viñola nombra como su procurador a Florén en *ibidem*, doc. n.º 14, p. 148).

¹⁰ CRIADO MAINAR, J., "El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Noticias sobre su realización. 1605-1614", *Artígrama*, 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2006, pp. 423-426.

¹¹ CRIADO MAINAR, J., *El Renacimiento...*, op. cit., pp. 204-210, 222 y fotografía de la p. 224.



Fig. 3. Detalle del primer cuerpo. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Calatayud. Foto David González.



Fig. 4. Lámina XXXXI. Regola delli cinque ordini d'architettura (Roma, 1562) de Jacopo Barozzi da Vignola.



Fig. 5. Detalle de la casa de San Juan Bautista. Retablo mayor de la iglesia de San Julián y Santa Basilia de Nuévalos (Zaragoza). Foto Rafael Lapuente.



Fig. 6. Retablo mayor de la parroquia de Aranda de Moncayo (Zaragoza).
Foto Rafael Lapuente.



Fig. 7. Detalle de la casa de San José y el Niño. Retablo mayor de la parroquia de Aranda de Moncayo (Zaragoza).
Foto Rafael Lapuente.

encontramos, más desarrollados, en los muebles de San José con el Niño —antes de Nuestra Señora del Rosario— y en el del Nombre de Jesús de la parroquia de Velilla de Jiloca (Zaragoza), datados en la década de 1590 y en los que debió intervenir Pedro Martínez *el Viejo*.¹² Santa Clara, fundadora de la Orden Franciscana femenina, a la izquierda del espectador, y Santa Isabel de Hungría, patrona de las Terceras Órdenes, a la derecha, acotan esta última parte de la máquina. Un frontón curvo partido que aloja sobre un neto una escultura femenina portadora de una larga espada, probablemente la alegoría de la justicia, remata el conjunto.

Por todo lo anterior, creemos que este mueble, ahora en la parroquial de Arganda del Rey, es de cronología anterior al turiasonense y, además y sin duda, le sirvió de modelo.¹³ Asimismo, consideramos que

¹² *Ibidem*, pp. 193-196. Deseamos mostrar nuestro agradecimiento al profesor Criado por sus siempre acertadas apreciaciones sobre estos retablos.

¹³ Pese a que en otro lugar defendimos, erróneamente, que ambas máquinas se debían a un mismo artífice o taller (AINAGA ANDRÉS, M.^a T., CARRETERO CALVO, R. y CRIADO MAINAR, J., *De convento...*, *op. cit.*, p. 62).

la arquitectura del retablo bilbilitano tuvo que ser realizada por Jaime Viñola, aunque todavía no estamos en disposición de atribuir su escultura a ningún artista concreto.

Tras la muerte de Pedro Martínez *el Viejo*, Viñola siguió trabajando en compañía del yerno del anterior, Pedro de Jaúregui (doc. 1604-1630, †1635), así como de su propio yerno, el ensamblador navarro Antonio Bastida (doc. 1620-1641, †1641) con el que contrató varias piezas como el retablo de Nuestra Señora del Rosario de Langa del Castillo (Zaragoza) en septiembre de 1630,¹⁴ en la actual Comarca del Campo de Daroca, el de la Concepción de la Virgen de la parroquia de Santa María de Maluenda (Zaragoza) el 11 de enero de 1631,¹⁵ o el dedicado a San Miguel en este mismo templo el 1 de mayo de 1633 junto al escultor Bernardino Vililla.¹⁶ En ambos conjuntos maluendanos Bastida y Viñola emplearon tanto en el cuerpo como en el ático triples columnas, soporte cuyo origen desconocemos¹⁷ pero que ya fue utilizado en los retablos de las capillas de la iglesia del Santo Sepulcro de Calatayud, seis de ellos ya concluidos a falta del dorado en 1626,¹⁸ en el mayor de Aranda de Moncayo realizado hacia 1628, en los de la Misa de San Gregorio y de la Exaltación de la Cruz de la iglesia parroquial de Velilla de Jiloca (Zaragoza) financiados por el canónigo del Santo Sepulcro de Calatayud Pascual Hernández entre 1632 y 1634,¹⁹ o en la magnífica máquina de la capilla de la Virgen del Pilar que Jaime Ximénez de Ayerbe, canónigo del Pilar, mandó construir en la parroquia de Fuentes de Jiloca (Zaragoza), su localidad natal, a comienzos del siglo XVII y que creemos que también debe atribuirse a Jaime Viñola.²⁰ A partir de este momento las triples columnas se repetirán en muchas de las mazonerías procedentes de los talleres bilbilitanos hasta que se impuso la columna salomónica. Como ya destacamos, Viñola hizo uso de ellas en el retablo mayor de San Francisco de Calatayud por lo

¹⁴ RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental...*, *op. cit.*, doc. n.º 97, pp. 192-193.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 87-89 y doc. n.º 98, pp. 193-196.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 92-94 y doc. n.º 124, pp. 213-216.

¹⁷ En este sentido, debemos advertir que el escultor de la ciudad neerlandesa de Utrecht Giraldo de Merlo también recurrió a este tipo de soporte en el mueble principal de la catedral de Sigüenza (Guadalajara) que contrató junto con Pompeo Leoni el 2 de octubre de 1608. Sobre este impresionante retablo puede consultarse MARCO MARTÍNEZ, J. A., *El retablo barroco en el antiguo Obispado de Sigüenza*, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 1997, pp. 65-66. Los últimos datos biográficos conocidos de Merlo se publican en SANTOS MÁRQUEZ, A. J., "Giraldo de Merlo: sus orígenes familiares y nuevas adiciones a su quehacer artístico", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 104, Zaragoza, 2009, pp. 501-511.

¹⁸ RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental...*, *op. cit.*, pp. 31-34.

¹⁹ Véase *ibidem*, pp. 123-125; y CARRETERO CALVO, R., "Retablo de la Misa de San Gregorio de Velilla de Jiloca", en Calvo Ruata, J. I. (comis.), *Joyas de un patrimonio IV*, catálogo de la exposición, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, (en prensa).

²⁰ *Ibidem*.

que consideramos que su fecha de ejecución debe ser cercana a 1630²¹ y siempre anterior a 1634, año de su muerte.

Así pues, estamos en disposición de concluir que el retablo mayor de la iglesia del convento de San Francisco de Asís de Tarazona fue llevado a cabo tomando como modelo, con toda seguridad impuesto por los comitentes, el del templo de la misma Orden de Calatayud realizado hacia 1630 por Jaime Viñola, un ensamblador natural de Granollers (Barcelona) que llegaría a Calatayud en 1590 para renovar por completo la retabística bilbilitana de finales del siglo XVI y comienzos del XVII,²² y un escultor cuya identidad no estamos, de momento, en disposición de establecer.

Una vez clarificado el modelo del retablo franciscano turiasonense, la pregunta a la que trataremos de hallar respuesta es quiénes fueron los encargados de llevar a cabo dicha reproducción. En primer lugar, sabemos que el nuevo mueble se encontraba todavía en construcción el 9 de octubre de 1650 pues, como ya apuntamos al inicio de este estudio, en esa fecha los frailes autorizan a Pedro Gil a abrir un vaso funerario para él y su familia en el presbiterio. En el texto documental se advierte que, como condición, Gil debía sufragar el dorado y policromado *con toda perfection* del retablo mayor *en estando aquel culcuido* [por concluido] *y en aptitud de poderse dorar*, haciendo cumplir las últimas voluntades de su padre.²³ A este acto acudieron como testigos el labrador turiasonense Marco Navarro y el obrero de villa Dionisio Vililla, habitante de la ciudad del Queiles, pero natural de Calatayud *segun dixo* en sus capitulaciones matrimoniales con la viuda turiasonense María Martínez en agosto de 1633.²⁴

Este retablo presenta sotabanco, banco y dos cuerpos compuestos por tres calles y flanqueados por cuatro triples columnas adosadas cuyo tercio del imoscapo está decorado por figuras antropomorfas rodeadas por roleos vegetales, mientras que en el resto del fuste se desarrollan estrías en forma de escama de pez en el primer cuerpo y en espina de pez y entorchadas en el segundo.

²¹ El 24 de abril de 1627 el obrero de villa bilbilitano Miguel de Lasa percibe 2000 sueldos jaqueses del síndico del convento de San Francisco de Calatayud *en parte de pago de la obra que ago en dicho convento* (RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental...*, *op. cit.*, doc. n.º 77, p. 181). Esta noticia, unida a la de 1628 del retablo mayor de Aranda de Moncayo, puede servir como fecha *post quem* para la datación del mueble franciscano.

²² RUBIO SEMPER, A., "Viñola, Jaime", en Álvaro Zamora, M.ª I. y Borrás Gualis, G. M. (dirs.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto "Camón Aznar", 1993, pp. 283-284; y CRIADO MAINAR, J., *El Renacimiento...*, *op. cit.*, p. 189.

²³ Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.T.], Miguel de Añón, 1650, ff. 196 v-201, (Tarazona, 9-X-1650).

²⁴ A.H.P.T., Juan Rubio, 1633, f. 444 r-v., (Tarazona, 1-VIII-1633).

La calle central del primer cuerpo se remata con un frontón curvo partido. Corona el conjunto un ático de calle única acotada por triples pilastras en forma de hermes. Lo flanquean por ambos lados dos grandes volutas decoradas con costillas, rosetas y cabezas de perfil. Finalmente, dos figuras femeninas de bulto rematan la máquina en los extremos.

Como en Calatayud, el sotabanco se adentra en el banco mediante dos puertas practicables rodeadas por marcos con orejas y decoradas con los relieves de dos religiosos, probablemente Pedro de Saxoferrato en el lado del Evangelio y Juan de Perusia en el de la Epístola, frailes que el propio Francisco de Asís enviara a fundar a Teruel en 1220. Sobre ellos, y ya en el banco, sendos relieves rectangulares nos muestran a los cinco protomártires de Marruecos en el Evangelio, idénticos que en Calatayud, acompañados de Pedro, uno de los cinco protomártires de Teruel, y de San Luis de Francia, patrono de las Terceras Órdenes franciscanas, y los siete protomártires de Ceuta, como en el mueble bilbilitano también, flanqueados por Adyuto y Otón, que junto con Arcusio y Verando, que circundan el sagrario, forman parte de los ya nombrados protomártires de Teruel. De esta manera nos percatamos de que aquí, a partir del esquema arquitectónico de Viñola, esta parte del retablo se resuelve de modo más hábil para poder desarrollar una iconografía totalmente franciscana.

Detrás del moderno sagrario destaca el relicario que incluye unas seiscientas reliquias convenientemente identificadas y repartidas en veinte compartimentos.

El primer cuerpo aparece presidido por la imagen de la Inmaculada Concepción [fig. 8]. Está cubierta por amplios ropajes recogidos dinámicamente y se apoya sobre la luna y el dragón de manera muy próxima al modelo creado por Martin de Vos, grabado por Jerónimo Wierix y publicado en 1583 sobre este mismo tema.²⁵ En las calles laterales encontramos en el lado del Evangelio al teólogo franciscano San Buenaventura como cardenal y en el de la Epístola a San Antonio de Padua que luce el lirio en su mano derecha y un libro cerrado en la izquierda sobre el que se representa al Niño Jesús de pie. Estas esculturas exentas, vaciadas por su parte trasera, están alojadas en nichos avenerados y tallados en medio relieve tratando de reproducir, aunque toscamente, los edículos de Jaime Viñola inspirados, a su vez, en el tratado del genuino Vignola. Sin embargo, introducen una novedad que consiste en la inclusión de costillas en el interior del frontón [fig. 9], de modo que se acerca a la solución

²⁵ STRATTON, S., "La Inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, 2, Madrid, 1988, pp. 46-47, y lám. 41.



*Fig. 8. Inmaculada Concepción.
Retablo mayor de la iglesia de
San Francisco de Asís de Tarazona.
Foto José Latova.*



*Fig. 9. Detalle de la hornacina de San Antonio
de Padua. Retablo mayor de la iglesia
de San Francisco de Asís de Tarazona.
Foto José Latova.*



*Fig. 10. San Francisco de Asís. Retablo mayor de la iglesia de
San Francisco de Asís de Tarazona. Foto José Latova.*

planteada en 1637 por Bernardo Conil y Ramón Senz en los remates de las calles laterales del cuerpo del retablo de la capilla de Santa Elena, ahora de la Virgen del Carmen, de la seo de Zaragoza.²⁶

San Francisco de Asís con los brazos abiertos, muy amanerado y en actitud similar al bilbilitano, rige el segundo cuerpo [fig. 10]. Junto a él, en el lado del Evangelio, San Bernardino de Siena sostiene con su mano derecha lo que debería ser un báculo o bastón procesional rematado en un disco con el monograma de Cristo, ahora perdido, mientras que en la mano izquierda porta un libro cerrado y a sus pies tres mitras evocan los tres obispados que rechazó —Siena, Ferrara y Urbino—. En el lado de la Epístola se halla San Luis de Anjou, obispo de Toulouse, ataviado con ricos ropajes episcopales.

En el ático se dispone un monumental Calvario con Cristo crucificado entre su madre y San Juan Evangelista en la casa central, así como Santa Clara, a la izquierda del espectador, y Santa Isabel de Hungría, a la derecha, en análogo emplazamiento que en el retablo bilbilitano, cerrando el conjunto por los flancos.²⁷

Pese a que se trata, como venimos anunciando, de una réplica del retablo de la iglesia de San Francisco de Calatayud, presenta una factura escultórica rígida y burda que consideramos debe ser atribuida a los bilbilitanos Pedro Virto (doc. 1630-1668) y Bernardino Vililla (doc. 1622-1662).

Sabemos que el escultor Bernardino Vililla se formó en el taller de Pedro de Jáuregui entre 1622 y 1628.²⁸ Su producción artística documentada se inicia en 1633 con su ya comentada intervención en la realización del retablo de San Miguel de la iglesia de Santa María de Maluenda junto con Jaime Viñola y Antonio Bastida. En 1635 acoge como su aprendiz por tiempo de cinco años a Bernardo Ibáñez,²⁹ en 1641 a José Lafuente por seis³⁰ y en 1644 a Miguel Sanz durante el mismo periodo de tiempo.³¹ En 1640, contrata, en compañía del ensamblador Pedro Virto, la fábrica de la sillería de la colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud, concluida en 1643.³² En ese mismo año, también con Virto, ajusta con el abad del mo-

²⁶ GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., “La capilla de Santa Elena de la Seo Cesaraugustana”, *Aragonia Sacra, Revista de Investigación*, IV, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 1989, pp. 95-114, espec. 102-105.

²⁷ AINAGA ANDRÉS, M.^a T., CARRETERO CALVO, R. y CRIADO MAINAR, J., *De convento...*, *op. cit.*, pp. 62-65.

²⁸ RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental...*, *op. cit.*, doc. n.º 58, p. 169.

²⁹ *Ibidem*, doc. n.º 146, p. 228.

³⁰ *Ibidem*, doc. n.º 165, p. 240.

³¹ *Ibidem*, doc. n.º 181, p. 247.

³² *Ibidem*, pp. 34-35 y docs. núms. 163, 164, 168 y 172, pp. 238-243.

nasterio cisterciense de Piedra la hechura del desaparecido retablo de la Virgen del Rosario.³³ En 1648 inicia la construcción del retablo mayor de la ermita de la Virgen de la Sierra de Villarroya de la Sierra (Zaragoza), obra sufragada por el arcediano de Zaragoza Miguel Antonio Francés de Urrutigoiti, cuya mazonería acabó cediendo al ensamblador Antonio de Messa, tras un largo pleito.³⁴ Finalmente, en 1649 cobra cierta cantidad económica por la confección del retablo del Santo Cristo de la parroquia de Munébrega (Zaragoza).³⁵

La primera mención documental localizada sobre Pedro Virto, datada el 9 de septiembre de 1630, nos hace suponer que lleva a cabo su formación en el taller de Jaime Viñola y Antonio Bastida puesto que actúa como testigo de la capitulación del retablo del Rosario de Langa del Castillo (Zaragoza) suscrita por los primeros junto a Pablo Ximénez y ambos aparecen citados como mancebos escultores.³⁶ Para 1634 Virto ya debía ser un mazonero consagrado pues el joven Pascual López entra en su taller como aprendiz por cuatro años.³⁷ Al año siguiente se ve en la obligación de firmar una concordia con Antonio Bastida para que *cualquiera obra que saliere de este día en adelante que exceda de cinquenta escudos jaqueses arriva, la ayan de hacer los dos a medias*,³⁸ lo que nos lleva a pensar que Virto se había convertido en un maestro ensamblador de amplia experiencia y que, por tanto, resultaría una amenaza para la estabilidad laboral de Bastida, continuador, como sabemos, del taller escultórico de su suegro Jaime Viñola, con los que hubo de iniciarse en el arte de las gubias.

Su producción documentada se inicia en 1636 con la realización, en compañía del escultor Francisco del Condado, de Antonio Bastida y del agredano Lucas Sánchez, de la mazonería del retablo mayor de la iglesia parroquial de Milmarcos (Guadalajara).³⁹ Tres años más tarde, en 1639, contrata la fábrica del mueble de la Virgen de la Peña para la iglesia de Luzón (Guadalajara).⁴⁰ Como ya ha quedado dicho, en 1640 comienza su fructífera colaboración con el escultor Bernardino Vililla en la construcción de la sillería del coro de la iglesia colegial del Santo Sepulcro de Calatayud. Entre sus obras también hay que citar el retablo de la capilla

³³ *Ibidem*, pp. 108-109 y docs. núms. 176, 178 y 179, pp. 244-246.

³⁴ *Ibidem*, pp. 131-134 y docs. núms. 187, 188, 189, 190, 191, 193 y 194, pp. 250-257.

³⁵ *Ibidem*, pp. 115-116 y doc. n.º 192, p. 255.

³⁶ *Ibidem*, doc. n.º 97, pp. 192-193.

³⁷ *Ibidem*, doc. n.º 143, pp. 226-227.

³⁸ *Ibidem*, doc. n.º 227-228.

³⁹ *Ibidem*, pp. 104-108 y docs. núms. 150, 151 y 152, pp. 230-232; RUBIO SEMPER, A., "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Milmarcos (Guadalajara)", *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, 7, Guadalajara, 1980, pp. 313-318, y MARCO MARTÍNEZ, J. A., *El retablo barroco...*, *op. cit.*, pp. 94-98.

⁴⁰ RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental...*, *op. cit.*, doc. n.º 156, p. 233.

del Santo Cristo del convento de dominicos de Gotor (Zaragoza), actualmente en la parroquia de dicha localidad, mazonería de triples columnas llevada a cabo en 1641;⁴¹ el mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca (Zaragoza) confeccionado junto a Vililla entre 1640 y 1644;⁴² y el del convento de los agustinos recoletos de Calatayud que, desaparecido en la actualidad, entregó en 1648.⁴³ En marzo de 1649 Virto recibe una considerable cantidad económica por la hechura del mueble principal de la iglesia de la localidad moncaína de Litago (Zaragoza) que todavía estaba tallando.⁴⁴ En 1653 ingresa en su taller Andrés de Sediles por un lustro⁴⁵ y al año siguiente Esteban de Bastarrizo durante seis años.⁴⁶ Sus dos últimas piezas documentadas fueron el retablo mayor de la iglesia parroquial de Alhama de Aragón (Zaragoza), contratado hacia 1657,⁴⁷ y el retablo mayor de la de San Andrés de Calatayud, concertado en 1665, que realizaría junto con el escultor Bernardo Ibáñez,⁴⁸ aunque también se le atribuye el titular de la iglesia bilbilitana de San Pedro de los Francos, policromado por Juan, José y Francisco de Lobera en 1654.⁴⁹

Estas apretadas biografías de ambos artífices bilbilitanos deben servir para comprobar que tanto sus producciones artísticas como sus estilemas, aparte de estar en gran medida documentados gracias sobre todo a la tesis doctoral del profesor Rubio Semper, han llegado hasta nosotros ampliamente definidos. Estas características las hallamos, sin duda, en el retablo de la iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona. Baste mencionar, por ejemplo, que tanto la decoración de los tercios de los imoscapos de las columnas como los motivos ornamentales de las pilastras son idénticos en el mueble turiasonense y en el de Fuentes de Jiloca, e incluso el tratamiento del frontón curvo partido que separa en ambos casos sendos cuerpos es totalmente análogo. Otro tanto cabe decir de la escultura, excesivamente volumétrica y rígida, de rostros ovalados y regordetes que son propios de Vililla y que, con la brillante excepción de las dos imágenes principales —la Inmaculada Concepción y San Francisco—, destacan en su obra.

Como ya hemos apuntado, en 1649 Pedro Virto se encontraba trabajando en el retablo mayor de la iglesia parroquial de Litago [fig. 11], una

⁴¹ *Ibidem*, doc. n.º 171, p. 243.

⁴² *Ibidem*, pp. 79-81 y doc. n.º 175, p. 244; y CARRETERO CALVO, R., "Estudio histórico y artístico", en VV. AA., *El retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2007, pp. 29-89.

⁴³ RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental...*, *op. cit.*, p. 51 y docs. núms. 184 y 185, pp. 248-249.

⁴⁴ *Ibidem*, doc. n.º 186, pp. 249-250.

⁴⁵ *Ibidem*, doc. n.º 197, p. 259.

⁴⁶ *Ibidem*, doc. n.º 200, pp. 260-261.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 56-58 y docs. núms. 204, 207 y 211, pp. 262, 266 y 269-270.

⁴⁸ *Ibidem*, docs. núms. 208 y 210, pp. 266-269.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 39-41 y doc. n.º 201, p. 261.



Fig. 11. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Litago (Zaragoza). Foto Rafael Lapuente.

población adscrita a la actual Comarca de Tarazona y el Moncayo de cuya cabecera sólo dista 17 km. Se trata de un mueble en deficiente estado de conservación y bastante transformado compuesto de banco —con sendas puertas practicables en sus extremos—, cuerpo de tres calles, presidido por un altorrelieve de la Asunción de la Virgen, dotado, como el de San Francisco de Tarazona, de triples columnas de capitel corintio, y ático con pilastras ganchudas como soporte.⁵⁰ De este modo, tenemos localizado a Pedro Virto en la comarca de Tarazona en 1649, año en el que también se encontraría trabajando en el retablo que nos ocupa.

A todo esto debemos añadir un dato que, sin lugar a dudas, ayuda a corroborar definitivamente esta hipótesis formal. Gracias a su testamento, otorgado en Calatayud el 30 de octubre de 1660, sabemos que Pedro tenía un hermano franciscano llamado Antonio.⁵¹ Fr. Antonio Virto era conventual de Tarazona al menos en octubre de 1650, momento en el que el retablo está en construcción y Pedro Gil se obliga a costear su dorado y policromado a cambio de la apertura de un carnerario para él y su familia en el presbiterio del templo.⁵² Además, entre los religiosos también se encontraba Fr. Benito Vililla que, como el obrero de villa bilbilitano Dionisio Vililla que firma como testigo en este mismo acto, podría estar unido por lazos de sangre al escultor Bernardino Vililla.

El dorado y la policromía

En diciembre de 1651 el pintor Martín González (doc. 1633-1678, †1678), vecino de Soria, recibió el encargo de dorar, estofar y policromar el retablo franciscano turiasonense —doc. n.º 1—. Sabemos que este artista, a quien debemos identificar con Martín González de San Pedro,⁵³ contrajo matrimonio en cinco ocasiones y que tenía abierto taller en el que ingresaron como aprendices Juan Ruiz de Caravantes, Francisco de Garay⁵⁴ y

⁵⁰ Agradecemos a D. José Manuel Iserte Navarro, párroco de Litago, su amabilidad en nuestra visita al templo.

⁵¹ RODRÍGUEZ GARCÍA, J. C., *Arquitectura y Escultura en la Comunidad de Calatayud (1665-1680): estudio documental*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2006, pp. 116-117.

⁵² A.H.P.T., Miguel de Añón, 1650, f. 197 v., (Tarazona, 9-X-1650).

⁵³ BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001, pp. 74, 97, 105, 107, 120, 136, 192, 212, 242 y 244. Según este investigador González era de origen riojano. Además, pertenecería a la famosa familia de escultores de Cabredo (Navarra) como sugiere José Javier Vélez en VÉLEZ CHAURRI, J. J., "Juan de Foronda, pintor navarro del siglo XVII en la comarca de Miranda de Ebro", *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, en *Príncipe de Viana*, anejo 11, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1988, p. 460.

⁵⁴ GUTIÉRREZ PEÑA, J. y HERRERO GÓMEZ, J., *El retablo barroco en la ciudad de Soria*, Soria, Caja Duero, 2008, p. 80. Según ambos investigadores su padre se llamaba Juan González de Ledesma que, al parecer, era vecino de la localidad burgalesa de Aranda de Duero.

Juan de San Juan.⁵⁵ Se trataba de un artífice de amplia experiencia y valía profesional ya demostrada en varias obras como en el dorado y estofado de las esculturas de San Roque y San Sebastián y sus andas de la parroquia de Valtueña (Soria) en 1637,⁵⁶ en el del retablo mayor del desaparecido colegio de la Compañía de Jesús de Soria en 1640, en el principal de la colegiata de San Pedro de la misma ciudad entre 1642 y 1643,⁵⁷ en el de la iglesia de Santa Ana de Cervera del Río Alhama (La Rioja) para el que ejecutó la pintura de la *Natividad de la Virgen* en 1643,⁵⁸ en el de la parroquia de Almazul (Soria) en el que trabajó entre 1643 y 1653,⁵⁹ en uno de los muebles del templo no conservado de Nuestra Señora de Barnuevo de Soria en 1644, en el mayor de la parroquia de Hinojosa del Campo (Soria) en 1646⁶⁰ o, posteriormente, en el ático del de Berganzo (Álava) en 1654⁶¹ y en el dedicado a la Virgen de los Remedios del convento mercedario de la ciudad del Duero en 1661 que tampoco ha llegado a nuestros días.⁶²

Hacia 1653 nuestro pintor debió policromar las esculturas de San Pedro y San Pablo del relicario del retablo de la Virgen del Espino de la catedral del Burgo de Osma (Soria)⁶³ y en 1664 el paso de la Oración en el Huerto de la cofradía de la Vera Cruz de Cornago (La Rioja).⁶⁴ En esa misma fecha doró el sagrario del retablo mayor de Doroño (Burgos).⁶⁵ En 1668 lo hallamos en Gómara (Soria) trabajando en el retablo mayor.⁶⁶ En este último año era vecino de Marañón (Navarra) junto con el también dorador Juan de Foronda con el que cooperó en numerosas empresas⁶⁷ como, por ejemplo, en la tasación del dorado del retablo de la Virgen del Rosario realizado por Mateo de Chazarreta que llevaron a cabo en 1672.⁶⁸ Desde allí ambos pintores controlaban tanto el mercado soriano, como el burgalés y el riojano y de esta asociación resultaría en 1662 el

⁵⁵ BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca...*, *op. cit.*, nota n.º 92, p. 244.

⁵⁶ ARRANZ ARRANZ, J., *La escultura romanista en la diócesis de Osma-Soria*, Burlada, Caja Rural Provincial de Soria, 1986, p. 474.

⁵⁷ En el que doró la hornacina del titular. Véase GUTIÉRREZ PEÑA, J. y HERRERO GÓMEZ, J., *El retablo barroco...*, *op. cit.*, pp. 80 y 170.

⁵⁸ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Retablos Mayores de La Rioja*, Agoncillo, Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993, p. 246.

⁵⁹ ARRANZ ARRANZ, J., *La escultura romanista...*, *op. cit.*, pp. 232-233 y 468.

⁶⁰ GUTIÉRREZ PEÑA, J. y HERRERO GÓMEZ, J., *El retablo barroco...*, *op. cit.*, pp. 80-81.

⁶¹ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Los Talleres Barrocos de Escultura en los límites de las Provincias de Álava, Navarra y La Rioja*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981, nota a pie n.º 81, p. 39.

⁶² GUTIÉRREZ PEÑA, J. y HERRERO GÓMEZ, J., *El retablo barroco...*, *op. cit.*, p. 81.

⁶³ ARRANZ ARRANZ, J., *La escultura romanista...*, *op. cit.*, p. 239.

⁶⁴ LABARGA GARCÍA, F., "Los pasos procesionales de las cofradías riojanas de la Vera Cruz", *Berceo*, 140, Logroño, 2001, pp. 92 y 94.

⁶⁵ BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca...*, *op. cit.*, p. 244.

⁶⁶ ARRANZ ARRANZ, J., *La escultura romanista...*, *op. cit.*, pp. 186 y 417.

⁶⁷ VÉLEZ CHAURRI, J. J., "Juan de Foronda...", *op. cit.*, pp. 460-461.

⁶⁸ González fue designado por parte del autor mientras que Foronda lo hizo por la de la iglesia, tal y como se especifica en RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Los Talleres Barrocos...*, *op. cit.*, pp. 33 y 45-46.

contrato para policromar el retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de Altamira de Miranda de Ebro (Burgos), para la que también debían pintar seis lienzos de la Pasión de Jesucristo para el monumento de Jueves Santo,⁶⁹ o el del colateral dedicado a la Inmaculada Concepción de la iglesia del colegio de la Compañía de Jesús de Logroño el 3 de mayo de 1668.⁷⁰

En 1670 González se vio en la necesidad de ceder a Martín Alonso su parte en la policromía del mueble principal de Santa María de La Guardia, en La Rioja Alavesa, debido a la gran cantidad de trabajo que tenía pendiente y que había comprometido con anterioridad.⁷¹ En abril de 1673 González, en solitario, capitula con las religiosas del convento de la Madre de Dios de la capital riojana el dorado del retablo de Santa Ana, la ejecución de tres óleos para su pedestal y el estofado del mueble de San Antonio a cambio de 2.100 reales.⁷² Finalmente, sabemos que en 1674 concertó la parte pictórica de los colaterales dedicados a Nuestra Señora y a San Roque del templo parroquial de Leza (Álava).⁷³

Retomando de nuevo el retablo turiasonense y como era habitual en Aragón aunque no en Castilla y Navarra,⁷⁴ fue el propio Martín González quien redactó autógrafamente el pliego de condiciones como pauta para la ejecución del trabajo —doc. n.º 1—.

Su labor entra de pleno dentro del periodo conocido como *policromía del natural*⁷⁵ que abarca la mayor parte del siglo XVII, cuyas características se puntualizan con primor en la capitulación de la obra. En primer lugar, llama la atención que hace una única referencia a la fase del aparejado que exigía una gran pericia y meticulosidad para garantizar el éxito del trabajo y además lo hace sin excesivo detalle⁷⁶ [§ 1]. Seguidamente, especifica el dorado que debe ser bruñido de modo que *acavada cada pieza parezca ser oro de martillo de a beinte y quatro quilates* [§ 2]; las encarnaciones dejan en esta época de ser a pulimento y se

⁶⁹ VÉLEZ CHAURRI, J. J., “Juan de Foronda...”, *op. cit.*, pp. 460-461.

⁷⁰ Martín González como principal y Juan de Foronda como fianza. Véase RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Los Talleres Barrocos...*, *op. cit.*, pp. 45-46.

⁷¹ BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca...*, *op. cit.*, pp. 242-244.

⁷² RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Los Talleres Barrocos...*, *op. cit.*, nota a pie n.º 108, p. 46.

⁷³ BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca...*, *op. cit.*, p. 244.

⁷⁴ Contrariamente a lo que sucedió en el retablo mayor de la seo cuyo condicionado fue preparado por dos artistas foráneos, como se expresa en CRIADO MAINAR, J., “El retablo mayor...”, *op. cit.*, p. 429.

⁷⁵ BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca...*, *op. cit.*, pp. 186-192. Aunque también ha sido denominado como *pintura o policromía del decoro* (1630-1675) por VÉLEZ CHAURRI, J. J. y BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez Cisneros (1602-1648)*, Miranda de Ebro, Instituto Municipal de Historia, 1998, p. 18.

⁷⁶ Como sí sucede en el ejemplo cercano del retablo de la seo de Tarazona. Véase CRIADO MAINAR, J., “El retablo mayor...”, *op. cit.*, pp. 429-433.

Fig. 12. Virgen María del Calvario durante la restauración. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona. Foto Ministerio de Cultura, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Fototeca de Obras Restauradas.

sustituyen por las mates que es la mejor y la que oi mas se platica, además de que baian mui diferentes guardando a cada una lo que segun modo pide por aver muchos martires y sanctos diferentes [§ 19]; el estofado pasa a imitar telas mui ricas y finas como brocados, primavera, damascos o gasas que an de llevar muchas cosas de oro [§ 7] y con colores mui suvidos que ayuden con mucha hermosura [§ 3], reservando los rameados para las orillas de los avitos u mantos unas labores mui ermosas con algunos sacados de oro y escarchados [§ 8] y diferentes [§ 9], como realmente son [figs. 12 y 13]; así como los frisos, capiteles y demás talla que, después de ser coloreados, recibirían decoración de grafio mui delgado para descubrir el oro [§ 3]. Además, como era habitual, el pintor debía dorar todo salvo lo que



Fig. 13. Pormenor de la puntilla del alba de San Buenaventura durante la restauración. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona. Foto Ministerio de Cultura, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Fototeca de Obras Restauradas.

por un lado y otro no alcançare la vista y esto se entiende las espaldas de los sanctos y assimismo lo que ocuparen las casas [§ 5].

En contadas ocasiones el texto documental detalla algún color —morado para la *buelta del manto* de la Virgen⁷⁷ [§ 12] o azul *mui suvido y todo estrellado*⁷⁸ para el resto del mismo [§ 13]—. La gama cromática a emplear debía ser de tonos *mui suvidos, mui bariados y con mucha ermosura*, así como *mui buenos, los mejores que se puedan allar en esta tierra*⁷⁹ [§ 6], que los trabajos de restauración realmente han revelado.

El concierto presta gran atención a la policromía de la Inmaculada Concepción. Se le dedican ocho cláusulas que nos aportan datos de especial relevancia. Su *tonicela* debía ser de *tela mui rica de todos colores con algunos sacados de oro escarchados y toda perfilada, rajada y picada*⁸⁰ con una orilla o cenefa de *colores diferentes con unas labores mui bien compuestas y con toda gala escurecidas y polçadas* [§ 10 y 11], así como adornada con galones de oro [§ 14 y 15], de los que todavía queda la huella y algún pequeño fragmento pero que no se conservan [fig. 14]. En una de las disposiciones [§ 17] González habla en primera persona sobre las letanías marianas que, según indica, estaban talladas en el respaldo de la imagen⁸¹ diciendo que *me a parecido que para que quede con mas arte y disposicion se quiten los que tienen y se agan de pintura, aciendo un pedaço de gloria con algunos angeles y serafines en unas nubes, y a la parte de abajo todos los atributos en forma de país, de suerte que quede con mucho arte y de mui lindos colores, como en definitiva y deliciosamente llevó a cabo* [fig. 15].

Asimismo, se detiene en los fondos del resto de compartimentos principales afirmando la conveniencia de que *en los respaldos de los santos de medio relieve se aian de hacer sobre oro zielos o campos y países* [§ 18]; en la casa del Calvario *un cielo nublado con su ciudad de Gerusalen mui bien colorido de pintura* [§ 20]; y en la que ocupa San Francisco propone que *se quite el serafin por no estar en parte decente [...], se pinte un país y el compañero del santo*

⁷⁷ Aunque finalmente no aplicó este color sino que realizó labores en blanco perfiladas en carmín.

⁷⁸ El manto sí es de color azul pero no se decora con estrellas, sino que imita un brocado.

⁷⁹ A diferencia de lo que ocurriría en el caso del retablo mayor de la catedral turiasonense cuyos colores serían adquiridos en Madrid, centro principal junto con Sevilla, de la distribución de los materiales pictóricos de nuestro país (BRUQUETAS GALÁN, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 115-142, espec. pp. 132-136; y CRIADO MAINAR, J., "El retablo mayor...", *op. cit.*, p. 429 y nota a pie n.º 46).

⁸⁰ Que exhibe exactamente los mismos motivos decorativos basados en claveles, coronas y otras pequeñas flores entrelazadas sobre fondo blanco que desarrollaría casi dos décadas más tarde en el retablo mayor de Laguardia (Álava) junto con Martín Alonso. Véase BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca...*, *op. cit.*, lám. 2, p. 136.

⁸¹ El aspecto original de esta parte del mueble se aproximaría al de la casa titular del retablo mayor de la iglesia parroquial dedicada a la Purísima Concepción de Bordialba (Zaragoza) contratado hacia 1635 por Bernabé de Jaúregui (RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental...*, *op. cit.*, pp. 68-69).

y a la parte de arriba unas nuves con algunos resplandores [§ 21] [fig. 16], con lo que nuevamente desvela el estado original de esta parte del retablo en la que el serafín que estigmatizó a *il Poverello* era de talla.⁸²

El pintor repara en todos los detalles cuando también tiene en cuenta que la zona del banco, *por estar junto al suelo y a pique del manoseo de quantos llegaren a ver la obra, debe ser de oro y los baciados y çocalo de unos mui lindos jaspes ymitados al natural* [§ 23].

La última cuestión de interés en el contrato es el sagrario. Se trata de un elemento que ha llegado a nuestros días muy modificado y que estaría totalmente vinculado al trasagrario.⁸³ González se encargaría de dorar las puertas del expositor hasta dejarlas como *una ascua de oro porque adonde estan no pide mas* [§ 24]. Sin embargo, no hace ninguna alusión a las pinturas que decoran los paneles laterales interiores de su casa en el banco en el que encontramos la representación de la *Flagelación de Cristo*, en el lado del Evangelio, y del *Prendimiento de Cristo con el ataque de San Pedro a Malco*, en el de la Epístola.

El trabajo debería quedar ultimado el 24 de junio de 1653 y el artista percibiría por el mismo la cantidad nada desdeñable de 2.500 libras —50.000 sueldos jaqueses⁸⁴—, en la que estaría incluido el *desacer el retablo y volverlo a componer y assentar despues de dorado en su puesto con toda seguridad*, en tres tandas, previa revisión por dos peritos cuya identidad, lamentablemente, desconocemos. Como es habitual en este tipo de actos notariales, González presenta varios fiadores, pero lo que sorprende es que todos ellos son vecinos de Tarazona; se trata de Tomás Ximénez Maza, hijo de Gil Ximénez Maza, el pintor más interesante de la ciudad durante la primera mitad del siglo XVII, Juan Antonio de Arnedo y Matías Ruiz *menor*, y Pascual Ranzón, obrero de villa natural de Monzón (Huesca) pero afincado en Tarazona y responsable, junto a su hermano Juan, de la renovación arquitectónica turiasonense en clave clasicista llevada a cabo en el segundo tercio del Seiscientos.⁸⁵ Además, uno de los testigos

⁸² Así se representaba en el retablo de San Francisco de Calatayud tal y como se aprecia en fotografías antiguas. Véase MICHETO MORALES, M., *Calatayud, memoria histórica...*, *op. cit.*, fig. de la p. 136.

⁸³ El estudio de esta interesante dependencia en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “Manifestaciones artísticas de la Contrarreforma en Aragón. El Trasagrario del Convento de San Francisco de Tarazona (Zaragoza)”, *Turiasso*, XV, Tarazona, 1999-2000, pp. 93-126.

⁸⁴ Casi el doble de lo que recibieron Agustín Leonardo *el Viejo* y Gil Ximénez Maza por el mismo trabajo en el retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de esta misma ciudad entre 1613 y 1614. Véase CRIADO MAINAR, J., “El retablo mayor...”, *op. cit.*, p. 440.

⁸⁵ Sobre ambos artífices puede consultarse IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., “Manifestaciones artísticas...”, *op. cit.*, pp. 93-126; CARRETERO CALVO, R., “Yserías de pervivencia mudéjar del siglo XVII en Tarazona: el trasagrario de la iglesia del convento de San Francisco y la iglesia del convento de Santa Ana”, en Criado Mainar, J. (coord.), *Actas del X Coloquio de Arte Aragonés. Arte mudéjar aragonés. Patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza-Calatayud-Tarazona, 9, 10 y 11 de mayo de 2002,



Fig. 14. Detalle de la policromía de la vestimenta de la Inmaculada Concepción durante la restauración. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona. Foto Ministerio de Cultura, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Fototeca de Obras Restauradas.



Fig. 15. Detalle de la Puerta del Cielo, una de las letanias marianas de pincel que rodean a la Inmaculada Concepción. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona. Foto Ministerio de Cultura, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Fototeca de Obras Restauradas.

de la capitulación es el escultor de la localidad soriana de Ágreda Lucas Sánchez, al que ya encontramos trabajando en 1636 en el retablo de Milmarcos (Guadalajara) en compañía de Pedro Virto, Antonio Bastida y Francisco del Condado.

Cumplido el plazo estipulado, en octubre de 1653, Martín González viaja a Tarazona para declarar que Pedro Gil aún le adeuda 10.000 sueldos, cuyo cobro delega en su colega turiasonense Tomás Ximénez

Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 303-313; CARRETERO CALVO, R., *El convento de N.ª S.ª de la Merced de Tarazona. Estudio histórico-artístico*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2003, p. 46; CARRETERO CALVO, R., “Arquitectura del Seiscientos en Veruela: el *monasterio nuevo* y la sacristía”, en Calvo Ruata, J. I., y Criado Mainar, J. (coords.), *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, (Catálogo de la exposición), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, p. 271; y CARRETERO CALVO, R., “Renovación arquitectónica en Tarazona en el siglo XVII: la ermita y el Humilladero o Crucifijo de San Juan”, *Tvriaso*, XIX, Tarazona, 2008-2009, pp. 278-287.



Fig. 16. Pormenor de San Francisco durante los trabajos de restauración. Retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona. Foto Ministerio de Cultura, Instituto del Patrimonio Cultural de España. Fototeca de Obras Restauradas.

Maza.⁸⁶ No obstante, el pago del finiquito no se produciría hasta el 25 de enero de 1654.⁸⁷

Durante los trabajos de restauración auspiciados por el Instituto de Patrimonio Cultural de España se halló una inscripción incisa con dos firmas en el neto situado debajo del roleo correspondiente al lado del Evangelio en la zona del ático. La primera de ellas corresponde a Francisco de Garay y Tello, vecino de Soria, que, como ya apuntamos, es uno de los discípulos hasta el momento documentados de Martín González y del que, que sepamos, no se conoce ningún otro trabajo. La segunda pertenece a Juan Martínez de Foronda a quien ya nombramos al hablar de González.

Foronda, que pertenecía a una familia de artistas, debía ser natural de Marañón (Navarra). Su andadura profesional conocida hasta ahora se iniciaba en 1662 con la realización del lienzo de las Ánimas para la parroquia de San Martín de Leza (Álava). Como ya advertimos, en ese

⁸⁶ A.H.P.T., Juan de Barnuebo, 1653, ff. 473 v.-475, (Tarazona, 13-X-1653); e *ibidem*, f. 477 r.-v., (Tarazona, 14-X-1653).

⁸⁷ A.H.P.T., Gil López, 1654, ff. 32 v.-34 v., (Tarazona, 25-I-1654).

mismo año concierta con Martín González de San Pedro la policromía del retablo mayor de Nuestra Señora de Altamira de la población burgalesa de Miranda de Ebro, desaparecido en 1936⁸⁸. En 1664 puja, en compañía de Martín González y de Diego de Vitores, para tratar de conseguir el contrato del dorado del retablo mayor del monasterio de Nuestra Señora del Espino de Santa Gadea (Burgos) que finalmente logra adjudicarse Tomás González⁸⁹. En ese mismo año capitula la labor pictórica de los cuatro retablos colaterales de la iglesia del monasterio de Santa María de Bujedo de Candepajares, cerca de Miranda de Ebro, y en 1665 pinta dos frontales para la parroquia de Bujedo, así como toma como aprendiz a Diego de Ibarrola durante siete años. Hacia 1668 se encuentra en su localidad natal junto a Martín González con el que colaboró, como hemos señalado, en varias ocasiones⁹⁰. Tres años después, ya en solitario, contrata la parte pictórica del retablo mayor⁹¹, el dorado de la máquina de la Virgen del Rosario y de las esculturas de San Nicolás y San José en la parroquia de San Millán de Cellorigo (La Rioja), los lienzos del retablo de San Pedro de Valverde (Burgos)⁹² y el dorado de un colateral en Salinillas del Buradón (Álava). En ese momento, y para poder atender a todo lo convenido, acoge a Pedro López de Chazarreta, vecino de Marañón, como su nuevo discípulo. En 1672 remata el colateral de Nuestra Señora de la Concepción de la iglesia de Santa María de Belorado (Burgos)⁹³. Dos años más tarde lo hallamos en Haro (La Rioja) capitulando el dorado del retablo mayor de la basílica de la Virgen de la Vega por 1.440 ducados⁹⁴, mueble que no se conserva pues fue sustituido por el actual en el siglo XVIII⁹⁵. Desde allí trabaja también para la iglesia de Sajazarra (La Rioja) en la imagen de Nuestra Señora del Rosario y en el dorado y aderezo de la Virgen de Cillas⁹⁶. Finalmente, en 1679 está documentado policromando el retablo del Santo Cristo de Leza (Álava)⁹⁷.

⁸⁸ VÉLEZ CHAURRI, J. J., "Juan de Foronda...", *op. cit.*, pp. 460-461.

⁸⁹ BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca...*, *op. cit.*, nota n.º 6, p. 212 y pp. 211-212.

⁹⁰ VÉLEZ CHAURRI, J. J., "Juan de Foronda...", *op. cit.*, p. 461.

⁹¹ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Los Talleres Barrocos...*, *op. cit.*, p. 46.

⁹² Vélez atribuye a Foronda los ocho lienzos del retablo mayor de la parroquia de San Esteban de Orón (Burgos) por su similitud estilística con los de Valverde (VÉLEZ CHAURRI, J. J., "Juan de Foronda...", *op. cit.*, p. 461; y VÉLEZ CHAURRI, J. J., *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1990, pp. 209-211).

⁹³ VÉLEZ CHAURRI, J. J., "Juan de Foronda...", *op. cit.*, pp. 461-462.

⁹⁴ CAÑAS MARTÍNEZ, Y., *Estudio documental de las artes en Haro durante la segunda mitad del siglo XVII, a partir de los protocolos notariales*, Logroño, Gobierno de La Rioja e Instituto de Estudios Riojanos, 1993, doc. n.º 151, pp. 327-328.

⁹⁵ SÁNCHEZ PORTILLO, P., "Nuestra Señora de la Vega en Haro (La Rioja). Decoración de la basílica en los siglos XVII y XVIII", *Berceo*, 140, Logroño, 2001, p. 109.

⁹⁶ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Los Talleres Barrocos...*, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁷ VÉLEZ CHAURRI, J. J., "Juan de Foronda...", *op. cit.*, p. 462.

Para concluir, sólo destacar que la gran calidad de la labor pictórica desarrollada en el retablo turiasonense consigue mejorar sobremanera la mediocridad de su escultura. Además, el descubrimiento de la inscripción con ambas firmas nos indica que Martín González estuvo auxiliado por dos colaboradores en esta empresa, Francisco de Garay, formado con él y del que hasta ahora no se conocía ninguna obra, y Juan de Foronda, un reputado dorador y también pintor de origen navarro del que se desconoce su aprendizaje pero que, a la luz de lo aquí expuesto, debemos relacionar asimismo con su taller en el que ya se encontraba trabajando entre 1651 y 1653.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1651, diciembre, 19

Tarazona

Los ejecutores testamentarios de Sebastián Gil y Pedro Gil capitulan con el pintor vecino de Soria Martín González el dorado y policromado del retablo mayor de la iglesia del convento de San Francisco de Tarazona.

A.H.P.T., Prudencio Ruiz de Pereda, 1651, ff. 723 v.-727 v.

/f. 723 v./ [Al margen: Capitulación del retablo de San Francisco.]

Dicto et eodem die et loco.

Ante la presencia de mi, Prudencio Ruiz de Pereda, notario publico del numero de la ciudad de Tarazona, presentes los testigos infrascriptos, parecieron de una parte el licenciado Juan de Alzola, presbitero, canonigo de la Sancta Iglesia Cathedral de la çiuudad de Tarazona, Catalina Roldan, viuda de Sebastian Gil, Luis Alberto de Peña, infanzon, y Pedro Hernandez de Nassarre, çiuudadano, vecinos de dicha çiuudad en nombre y como executores del ultimo testamento del dicho quondam Sebastian Gil, vecino que fue de dicha ciudad, /f. 724/ y Pedro Gil, vezino de ella, en su nombre propio y como heredero de los bienes del dicho Sebastian Gil, su padre, y de la otra Martin Gonzalez, vezino de la ciudad de Soria del reino de Castilla, y Thomas Ximenez Maza, Juan Antonio de Arnedo, Mathias Ruiz, menor en dias, y Pasqual Ranzon, todos vecinos de dicha çiuudad de Tarazona, las quales dichas partes dixeran que se han conbenido y concertado entre si de que el dicho Martin Gonzalez ha de dorar el retablo del altar mayor de la iglesia del conbento de Sant Francisco de la presente çiuudad y que acerca de dicha obra han echo y ajustado entre dichas partes en los nombres sobredichos una capitulaçion y concordia en que esta expresado todo lo que se ha de hazer en dicha obra para cumplir con lo que dicho quondam Sebastian Gil dispuso y ordeno por su ultimo testamento, el qual dichas partes quisieron aqui hacer, et cetera. Y tambien lo que el dicho Pedro Gil, como su heredero, ha de dar al dicho Martin Gonzalez por dicha hobra y todo lo que en razon de ella se ha de obserbar por dichas partes respective y assi que me /f. 724 v./ daban y libraban, y segun que de hecho dieron y libraron, en mi poder dicha capitulacion y concordia en paper [*sic*] escripta, la qual es del tenor siguiente:

Inseratur [*subrayado en el original*]

/s. f./ Memoria y capitulaciones con que se a de dorar y estofar el retablo maior del conbento de nuestro padre San Francisco de la ciudad de Taraçona.

[Al margen: 1] Primeramente se a de aparejar todo el dicho retablo con los aparejos mas convenientes y necesarios guardando a cada uno dellos el temple mas conbeniente para seguridad de dicha obra.

[Al margen: 2] Mas despues de aparejada dicha obra en la forma arriva dicha se a de dorar toda ella de oro bruñido y mui bien rexanada [*sic*] de suerte que despues de acavada cada pieça parezca ser oro de martillo de a beinte y quatro quilates.

[Al margen: 3] Mas es condicion que despues que se aia dorado toda la obra como ba dicho todo lo que tubiere de ojas de talla como son las telas, frisos, capiteles y demas tallas que les combenga ser colorida, se a de colorir con colores mui suvidos que ayuden con mucha hermosura y despues de colorido se an de açer de grafio mui delgado y de suerte que se descubra el oro y queden con mucho lucimiento despues de escurecidos y realçados.

[*Al margen:* 4] Es condicion que este mismo modo de colorido se entienda en los tercios que tienen talla las colu[m]nas y con la misma orden dejando los colores mui bariados y con mucha ermosura aciendolo todo de grafio bien escurecido y polçado en la forma dicha.

[*Al margen:* 5] Assimismo es condicion que todos los sanctos que tiene dicha obra se an de dorar en la forma arriva dicha e[x]cept[u]ando todo lo que por un lado y otro no alcançare la vista y esto se entiende las espaldas de los sanctos y assimismo lo que ocuparen las casas.

[*Al margen:* 6] Tambien es condicion que despues de dorados en la forma dicha se an de colorir cada uno dellos con el color mas conbeniente y el que cada uno dellos pide de colores mui buenos, los me /s. f./ jores que se pueden allar en esta tierra.

[*Al margen:* 7] Tambien es condicion que despues de coloridos como ba dicho se an de hacer unas telas mui ricas segun que cada figura pide y las dichas telas an de llevar muchas cosas de oro sacado y escarchado perfiladas con escuro y realçe de suerte que sean mui ermosas.

[*Al margen:* 8] Assimismo en dichos sanctos se an de açer a las orillas de los avitos u mantos unas labores mui ermosas con algunos sacados de oro y escarchados todo escurecido y realçado con el modo mas conbeniente al dicho arte y segun que cada una pide.

[*Al margen:* 9] Y es condicion que se an de açer estos santos de suerte que las labores sean diferentes bien labradas y que todos baian echos de grafio mui bien echo y de suerte que sin matar los colores quede con mucha hermosura.

[*Al margen:* 10] Assimismo es condicion que la imagen de Nuestra Señora de la Concepcion se a de hacer en la tonicela una tela mui rica de todos colores con algunos sacados de oro escarchados y toda perfilada, rajada y picada como mas conbenga al arte y ermosura de dicha tela.

[*Al margen:* 11] Mas es condicion que en la orilla se a de hacer del tamaño mas conbeniente una orilla de barios colores con mucha hermosura y arte de suerte que tenga mui buen dibujo todo escurecido y realçado y echo de grafio que salga mui bien el oro.

[*Al margen:* 12] Assimismo es condicion que la buelta del manto se aia de hacer de una tela sobre morado del color mas conbeniente echa de grafio y perfilada con todo arte.

[*Al margen:* 13] Mas es condicion que el manto a de ser de un azul mui suvido y todo estrellado y en la orilla de colores diferentes unas labores mui bien compuestas y con toda gala escurecidas y polçadas.

/s. f./ [*Al margen:* 14] Tambien es condicion que las orillas del manto y tonicela para dividir las orillas aia de llevar un galon de oro, uno por arriva y otro por avajo y en la orilla sus puntas de oro mui fino todo postizo y natural.

[*Al margen:* 15] Mas es condicion que en la tunicela a la parte de abajo lleve su color mirando segun el arte lo que mas conbenga y si conviniere echar galon se eche para mas adorno de dicha ymagen.

[*Al margen:* 16] Tambien es condicion que la sierpe y nubes que tiene a los pies sea colorida con todo arte y assimismo echo de grafio como mas conbenga.

[*Al margen:* 17] Assimismo en el respaldo de la casa de dicha imagen a donde estan los atributos de Nuestra Señora me a parecido que para que quede con mas arte y mejor disposicion se quiten los que tienen y se agan de pintura aciendolo un pedaço de gloria con algunos angeles y serafines en unas nubes y a la parte de abajo

todos los atributos en forma de pais, de suerte que quede con mucho arte y de mui lindos colores.

[*Al margen:* 18] Tambien me a parecido combiene que en todos los tableros o respaldos de los santos de medio relieve se aian de hacer sobre oro zielos o campos y paises como mas conviene al arte, todo echo de grafio y de suerte que salga el oro mui bien y quede con mucho lucimiento y ermosura.

[*Al margen:* 19] Tambien es condicion que todos los rostros y manos y todo lo que ubiere de carnes descubiertas se aian de encarnar de mui lindas encarnaciones al mate que es la mejor y la /s. f./ que oi mas se platica y que todas estas encarnaciones baiian mui diferentes guardando a cada una lo que segun modo pide por aver muchos martires y sanctos diferentes.

[*Al margen:* 20] Mas es condicion que en el respaldo del Santo Christo y de San Juan y Maria se a de hacer un cielo nublado con su ciudad de Gerusalen mui bien colorido de pintura.

[*Al margen:* 21] Tambien me a parecido que en el tablero respaldo de nuestro padre San Francisco se quite el serafin por no estar en parte decente por quanto el santo mira al cuerpo de la iglessia y si fuere posible se passe adelante y en dicho respaldo se pinte un pais y el compañero de el santo y a la parte de arriba unas nuves con algunos resplandores y esto sea sobre oro de mui lindos y finos colores y echo de grafio de suerte que sirva de compañía y ermosura del santo.

[*Al margen:* 22] Es condicion que las targetas que estan en el segundo banco se an de colorir con mucha diferencia y de mui lindos colores y echas de grafio como mas conbenga.

[*Al margen:* 23] Assimismo es condicion que en el primer pedestal por estar junto al suelo y a pique del manoseo de quantos llegaren a ber la obra que todas las molduras sean de oro y los baciados y çocalo de unos mui lindos jaspes ymitados al natural.

[*Al margen:* 24] Es condicion que en las puertas del sagrario por la parte de adentro se agan una ascua de oro porque adonde estan no pide mas.

[*Cambio de letra:*] Ittem es condiçion que el desacer el retablo y volverlo a componer y assentar despues de dorado en su puesto con toda seguridad y como mas combenga ha de correr por quenta y costa de Martin Gonzalez con quien se ha concertado dicha hobra.

Ittem es condicion que el dicho Martin Gonzalez ha de dar perfectamente acabada dicha obra de la manera que arriva se dize para el dia y fiesta de señor sant Juan de junio del año mil seisçientos cinquenta y tres, y despues de acabada dicha obra ha de ser vista y reconozida por dos peritos nombraderos el uno por los señores executores y el otro por el dicho Martin Gonzalez y si estos declararen que haya algo menos perfecto de lo que debe estar segun la capitulacion arriva expressada, el dicho Martin Gonzalez lo ha de acabar y dexar lo que se allare imperfecto de la manera y como de parte de arriva en la presente se contiene.

Ittem se han convenido y concertado dichas partes en que al dicho Martin Gonzalez por hazer y acabar perfectamente dicha hobra en la forma sobredicha le han de dar dichos señores executores y por sus mercedes el señor Pedro Gil, como heredero del señor [*tachado:* Pedro] Sebastian Gil, su padre, dos mil y quinientas libras jaquesas, si quiere çinquenta mil sueldos jaqueses pagaderos: diez mil sueldos jaqueses luego de contado y veinte mil sueldos jaqueses quando la hobra este a mediada y los otros veinte mil sueldos jaqueses restantes para despues de acabada, attentada en su puesto y vista y reconozida la hobra por [*entre líneas:* dichos] peritos.

Y a la paga y solucion de dichos cinquenta mil sueldos jaqueses en la forma sobredicha el dicho Pedro Gil obligo su persona y todos sus bienes muebles sittijs largamente con todas las clausulas en la esti /f. 726/ pulacion del presente acto contenidas y expresadas y el dicho Martin Gonzalez por dicha cantidad en los plazos arriva dichos se obliga a dar perfectamente acabada dicha obra para dicho tiempo y para mayor seguridad de lo sobredicho da por fianzas a Thomas Ximenez, Juan Antonio de Arnedo, Mathias Ruiz menor en dias y Pasqual Ranzon, vezinos de dicha ciudad, que juntamente con el dicho Martin Gonzalez se obligan al cumplimiento de lo que a su parte toca y al cumplimiento obligan sus personas y todos sus bienes largamente con todas las clausulas en la estipulacion de la presente contenidas.

Item el dicho Martin Gonzalez por la presente capitulacion y concordia otorga haver recibido en su poder de dicho Pedro Gil los dichos diez mil sueldos jaqueses que de contado y en parte de pago le ha de dar como arriva se dize y de ellos otorga legitima apoca con las renunciaciones neçessarias.

[*Continúa en el f. 724 v.*] Y assi dada y librada en mi poder la dicha capitulacion y concordia las dichas partes en los nombres sobredichos respective dixeron que firmaban, conzedian y otorgaban, segun que de hecho firmaron, conzedieron y otorgaron, dicha capitulacion y concordia y todas y cada unas cosas en ella contenidas y a la obserbancia y entero cumplimiento de lo que a cada una de dichas partes respective toca y perteneze por dicha capitulacion y concordia tener, servir y cumplir obligaron, a saber es, los dichos licenciados Juan de Alzola, canonigo, Catalina Roldan, Luis Alberto de Peña y Pedro Hernandez de Nassarre, como tales exe [*pasa a f. 727*] /f. 727/ cutores, los bienes y rentas de dicha execucion y el dicho Pedro Gil su persona y todos sus bienes y los dichos Martin Gonzalez, Thomas Ximenez Maza, Juan Antonio de Arnedo, Mathias Ruiz menor en dias y Pasqual Ranzon obligaron asimesmo sus personas y todos sus bienes muebles y sittijs, et cetera, los quales, et cetera, y que la presente obligacion sea espeçial, et cetera, en tal manera, et cetera, large cum omnibus clausulis pro ut in forma, et cetera, ex quibus, et cetera.

Testes: Lucas Sanchez, escultor, vezino de la villa de Agreda, y Gil Lopez, infanzon, notario real, havitatoris Tirasone.

[*Suscripciones autógrafas:* El canonigo Juan de Alzola, executor.

Yo, Luys Alberto de Peña, executor sobredicho.

Catalina Roldan.

Pedro Hernandez de Nasarre, executor.

Yo, Pedro Gil.

Martin Gonzalez.

Thomas Ximenez.

Juan Antonio de Arnedo.

Pascual Rançon.

Matias Ruiz.

Lucas Sanchez, soy testigo de lo sobredicho.

Yo, Gil Lopez, soy testigo de lo sobredicho.]

En este acto no hay que salvar de fuero, pero en la capitulacion consta so /f. 727 v./ brepuestos do se lee por, Sebastian, dichos y de vorrado entre las palabras señor, Gil, y no hay dicha cossa que salvar de fuero.

Prudencio Ruiz de Pereda, notario.

