

El Retablo de la Virgen del Rosario de Cella (Teruel), obra del pintor Silvestre Estanmolín (1601)

ERNESTO ARCE OLIVA

Introducción.

Entre los retablos que atesora la iglesia parroquial de Cella, población de la provincia de Teruel situada a unos 20 km. al Norte de la capital, hay uno dedicado a Nuestra Señora del Rosario y hoy día asentado en una de las capillas del lado del Evangelio, exactamente la abierta enfrente de la puerta que da acceso al templo.

El retablo se halla presidido por una imagen gótica de la Virgen del Castillo, hermosa pieza de alabastro labrada en el siglo XIV, y a él se ha referido en varias ocasiones Santiago Sebastián: primero catalogándolo como obra manierista de la segunda mitad del siglo XVI¹ y más recientemente atribuyéndolo al pintor Juan Ambel, junto con el de la misma parroquial dedicado a San Sebastián, tras documentar su matrimonio con la hija de un sastre de la localidad².

Gracias a las investigaciones documentales de César Tomás Laguía conocíamos la identidad de este artista³ que, a juzgar por los datos hasta el momento exhumados, constituye uno de los escasos pintores turolenses en activo en estas tierras durante las últimas décadas del siglo XVI y hasta su fallecimiento acaecido en Teruel en el año 1595⁴. Pero poco es lo que actualmente puede asegurarse acerca de su dedicación profesional, pues sólo sabemos que intervino en el dorado de una peana y unas andas —sin especificar su destino— por encargo del doctor Jerónimo Soriano (1580), vecino de dicha ciudad, y que pintó un retablo de la advocación de San

¹ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: «Catálogo monumental del partido de Albarracín», *Teruel*, 44, (1970), pág. 98; del mismo, *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, M. E. C., 1974, pág. 155.

² SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Cella y su pozo artesiano*, Zaragoza C. A. Z. A. R., 1976, págs. 9-10.

³ Su nombre aparecía citado en un documento fechado en 1592 y referente al retablo de Santa Ana de Pozondón, pintado por Jerónimo Moya de Contreras, vecino de Albarracín, y para cuya tasación había sido designado Juan Ambel, *Cfr.* Tomás Laguía, C.: «Las iglesias de la diócesis de Albarracín», *Teruel*, 32 (1964), pág. 108.

⁴ Archivo Parroquial de San Pedro de Teruel, Cinco Libros, t. III, fol. 40.

Pedro para la iglesia parroquial de Pozondón (Teruel), contratado en el año 1588 y lamentablemente desaparecido⁵. Lo cual, a su vez, de nada sirve a la hora de caracterizar su personalidad artística y, por consiguiente, para ratificar o desmentir la antedicha atribución del retablo cellense de San Sebastián.

Ahora bien, lo que aquí nos interesa no es considerar la posible relación de Juan Ambel con esta obra, de la que sigue siendo uno de los más cualificados candidatos a su autoría, sino desvincular su nombre del otro retablo que igualmente le atribuía Sebastián, el de Nuestra Señora del Rosario, de factura diferente al anterior y cuya ejecución, tal y como indica el contrato que en este caso hemos tenido la fortuna de localizar⁶, fue encomendada en los albores del siglo XVII por la cofradía del Rosario de Cella a Silvestre Estanmolín, pintor de origen romano y a la sazón habitante en la ciudad de Zaragoza, a quien legítimamente —y a fin de evitar ulteriores equívocos— corresponde figurar a partir de ahora como artífice del mismo.

El encargo.

Según reza la antedicha capitulación, que fue suscrita el 23 de febrero de 1601, Silvestre Estanmolín se compromete a construir para la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Cella un retablo de madera, de orden corintio y con unas dimensiones de diecisiete palmos de ancho por veinticinco de alto, aprovechando como imagen titular una «...que esta echa» y que se aviene a reparar, y a adornarlo con pinturas de los quince misterios del rosario y cuatro figuras, las de San José, Santo Domingo, Santa Inés y Santa Catalina, todas realizadas al óleo, con colores finos y de su propia mano. Asimismo, el pintor se obliga a dorarlo y policromarlo, empleando a tal fin oro y colores finos, y a darlo acabado para la festividad de la Virgen del Rosario correspondiente al mes de septiembre de ese mismo año. Y todo ello a cambio de doscientos sesenta y cinco escudos que la citada cofradía, además de los gastos de transporte y asiento que también quedan a su cargo, acuerda abonarle en cuatro tandas y repartidos del siguiente modo: cincuenta escudos a la firma del contrato, otros cincuenta para la siguiente festividad de San Juan, sesenta y cinco más a la entrega de la obra y los cien escudos restantes para el día de San Miguel del año 1602. Por lo demás, no es nada extraño que un solo artista, esta vez un pintor, contrate íntegra la ejecución de un retablo, incluidas mazonería y pintura, haciéndose responsable de buscar la colaboración del oficial u

⁵ SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: «Miscelánea de arte turolense», *Teruel*, 66 (1981), pág. 215.

⁶ *Vid.* Apéndice documental.

oficiales necesarios para cumplimentar aquellas tareas que no le conciernen a tenor de su oficio.

Aparte de lo dicho y de desvelarnos la modalidad de contratación, que es la que habitualmente se denomina *a destajo*⁷, las cláusulas del concierto no aportan ningún otro dato de relieve, salvo uno que interesa no pasar por alto pues, entre otras cosas, permite deducir cuál fue la fórmula a la que en este caso se recurre para la adjudicación de la obra. Nos referimos a que una de ellas establece que el retablo deberá hacerse «... conforme a una traça que escojerán los dichos señores» priores y mayordomos de la cofradía; lo cual permite descartar la posibilidad de que fuera adjudicada por medio de subasta, pues no en vano ésta requería la elección previa de la traza o modelo a seguir y su inclusión en el preceptivo pliego de condiciones, y es indicio suficiente para afirmar que el sistema empleado debió ser la contratación directa, sin duda el más frecuente en esta como en otras áreas a causa de la sencillez que implica su propio mecanismo⁸.

Cabe añadir, por último, que el retablo debió ser entregado en el plazo convenido, pues ya aparece inventariado con motivo de la visita pastoral que Don Martín Terrer, obispo de Teruel, cursa el 11 de mayo de 1602 a la localidad de Cella⁹. Pero lo que ya resulta mucho más arriesgado, con la sola ayuda de la información de que disponemos, es especular sobre las razones que movieron a los cofrades de una población aragonesa tan meridional a recabar directamente los servicios profesionales de un artista que, como Silvestre Estanmolín, tenía instalado su taller en Zaragoza.

La obra.

Sobre un sencillo zócalo, que hace las veces de banco, se alza el cuerpo del retablo, de proporciones casi cuadradas y ensamblado mediante dos columnas de orden corintio, con basa y fuste estriado, acompañadas de sus correspondientes retopilastras. Estos soportes sostienen un entablamento recto y formado por arquitrabe, friso y cornisa, que cierra el cuerpo por su parte superior, mientras que lateralmente aparece enmarcado por estrechas polseras. Y culmina el conjunto un recuadro que muestra un enmarque análogo, si bien ahora lo remata un frontón, flanqueado por los consabidos aletones, que sirven para salvar la diferencia de anchura con respecto al elemento inmediatamente inferior, y acompañado en los extremos por dos no menos característicos piramidiones.

⁷ Respecto a las distintas modalidades de contratación imperantes en la España de esta época *vid.*, entre otros títulos, Martín González, J. J.: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1964, págs. 84 y ss.

⁸ Sobre los diferentes sistemas utilizados para la adjudicación de las obras *ibid.* págs. 34 y ss.

⁹ Archivo Parroquial de Cella, Cinco Libros, t. VI, fol. 95 v.

Tan escueto dispositivo arquitectónico está básicamente concebido para exponer la imagen de la titular, la ya mencionada talla de la Virgen del Castillo que ocupa la única hornacina abierta en el mismo, y ordenadas en torno suyo las representaciones pictóricas de los quince misterios del Rosario hechas en otras tantas tablas circulares; dicho de otro modo, y aparte de su naturaleza manierista, nos hallamos ante un modelo que se atiene exactamente al tipo que Martín González denomina *retablo-rosario*¹⁰, aquí complementado con las efigies asimismo pintadas de Santo Domingo y del también dominico San Pedro Mártir, ésta sustituyendo a la de San José mencionada en el contrato y cuya presencia en un retablo de esta advocación está plenamente justificada, mientras que dos pequeños ángeles que portan coronas de flores han reemplazado a las igualmente previstas de Santa Inés y Santa Catalina. Finalmente, por lo que se refiere al ático, una representación de la Piedad está emplazada en el lugar habitualmente destinado al Calvario, ya incluido entre los misterios dolorosos, si bien en esta ocasión no nos atrevemos a asegurar que desde un principio haya pertenecido al retablo; y ello tanto porque da la impresión de que su tamaño ha sido reducido con objeto de encajarla en el hueco que hoy día ocupa, cuanto porque estilísticamente difiere de las demás a la vista de la apreciable consistencia volumétrica de las figuras, la firmeza del dibujo y la no demasiado contrastada ambientación lumínica.

En efecto, frente a esta manera formal relativamente próxima a lo centroitaliano que denota dicha tabla, las restantes escenas —las que con seguridad corresponden a Estanmolín— parecen adscribirse a una corriente estilística distinta, caracterizada por la presencia de figuras de canon bastante más esbelto y de una cierta delicadeza en el gesto, que en modo alguno resulta exento de artificio, interpretadas mediante un dibujo menos riguroso, al haberse diluido las líneas ante un mayor protagonismo dado el color, y sumidas en espacios angostos o carentes de límites, según sea el caso, pero siempre de atmósfera más densa y a veces, como sucede en el tondo del Nacimiento, cargada de contrastes lumínicos de índole pretenebrista. Y todo esto conseguido a base de tintas cuya gama, tonalidades y contrastados cromatismos muestran impreso un sello inequívocamente manierista. Un lenguaje, en fin, emparentado con el de los pintores flamencos Rolan de Moys y Pablo Schepers, que tanto influjo tuvo en el desarrollo de la pintura aragonesa del último tercio del siglo XVI y originalmente vinculado a propuestas de ascendencia italiana que, como la veneciana e incluso la napolitana, tienen un carácter más libre y visual que la toscana¹¹.

¹⁰ Cfr. Martín González, J. J.: «Tipología e iconografía del retablo español del renacimiento», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXX (1964), pág. 7.

¹¹ Sobre el papel protagonizado por Rolan de Moys y Pablo Schapers, llegados a Zaragoza en 1559 al servicio de don Martín de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa, *vid.*, entre otros, los trabajos donde Carmen Morte, amén de otros nuevos, recoge los datos conocidos

Conclusión.

Aun sin llegar a ser una pieza de excelente calidad, ni perfecto el estado de conservación de sus pinturas, nos hallamos ante un retablo de indudable interés en el contexto de la pintura aragonesa, en general, y turolense, en particular. Y ello por muy diversas razones.

En primer lugar, por tratarse de una obra manierista fechada en los albores del siglo XVII y, por tanto, perteneciente a un período de nuestro pasado pictórico todavía falto de los estudios monográficos necesarios para poder dilucidar con las máximas garantías su desarrollo; y entre ellos, claro está, de los conducentes a caracterizar la personalidad artística de los diferentes pintores hasta el momento identificados de los que en aquel entonces se hallaban activos en Aragón.

Y en segundo lugar por ser su autor, el ya aludido Silvestre Estanmolín, uno de esos pintores cuya trayectoria aun está por definir a pesar de que al parecer, y según denotan los datos biográficos que sobre él se conocen, llegó a ostentar un cierto protagonismo en el panorama pictórico aragonés desde que se estableciera antes de 1577 en Zaragoza y donde aun vivía en el año 1608. Efectivamente, de su posición ventajosa da fe desde su comprobado parentesco con el pintor Pablo Schepers, con quien había casado una hermana suya y de cuyos bienes debió hacerse cargo tras su fallecimiento producido en 1578, hasta la relativa profusión de testimonios acerca de su actividad profesional que han ido saliendo a la luz en los últimos años¹². Pero si hoy son ya relativamente abundantes las referencias publicadas

sobre ambos artistas desde los que aportara ya en el siglo XVII el pintor aragonés Jusepe Martínez (Morte García, C.: «Mois, Rolan de», *Gran Enciclopedia Aragonesa*, VIII, Zaragoza, Unali, 1981, pág. 2267; «Schepers. Pablo» y «Renacimiento Pintura», *G. E. A.*, XI, Zaragoza, Unali, 1982, págs. 3.108 y 2.860-2.863, «El Pintor flamenco Rolan de Mois (c. 1520-1592) Nuevas obras de su repertorio», *Homenaje a don Federico Torralba en su jubilación del Profesorado*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1983, págs. 197-212; «La pintura aragonesa del renacimiento en el contexto hispánico y europeo», *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés, Sección 2.ª*, Huesca, Excma. Diputación Provincial, 1985, págs. 293 y ss.

¹² Fue Manuel Abizanda el primero en dar a conocer su existencia al publicar hace más de medio siglo la noticia referente a su matrimonio celebrado en 1581 (Abizanda y Broto, M.: *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón (siglos XVI y XVII)*, Zaragoza, Tip., La Editorial, 1902, pág. 2.526, mientras que poco después Mario de La Sala lo relacionaba documentalmente con el retablo mayor de la localidad zaragozana de Longares (La Sala Valdés, M. de: *Historias de la villa de Longares*, Zaragoza, Tip. E. Berdejo, 1936, pág. 10). Más información sobre Estanmolín y el retablo de Longares puede hallarse en Ruiz Domingo, A.: *La parroquia de Nuestra Señora de La Asunción de Longares (Zaragoza)*, Zaragoza, Inst. «Fernando el Católico», 1982, pág. 54, y Canellas López, A.: *El Archivo de Longares (Zaragoza). Inventario de sus documentos sueltos*, Zaragoza, 1984. Pero es a Carmen Morte García a quien debemos ese reciente y nutrido conjunto de noticias referentes a la vida y actividad profesional de Silvestre Estanmolín, en su mayor parte reunidas en «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI, en Aragón, II», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXXI-XXXII (1988); *vid.* también, de la misma autora, «Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo XVI (Aportación documental)», *Artigrama*, 3 (1986), págs. 195-214.

acerca de su persona, no es menos cierto que son muy pocos sus trabajos conocidos, bien sea documentados o atribuidos¹³, con los que puede contarse a la hora de perfilar las líneas maestras de su pintura. Y de ahí, en suma, la importancia de esta obra, que además constituye por el momento la más tardía dentro de su producción y que ha de servir de sólido fundamento para cualquier ulterior intento de atribución.

Nada puede asegurarse, sin embargo, acerca de quién pudo ser el artífice de la mazonería, tarea que como se ha dicho, y según consta que hizo en alguna otra ocasión, debió ser concertada directamente por el propio pintor¹⁴.

Por lo demás, la obra no deja de ser un producto más —a la vez que un nuevo testimonio— de esa nutrida floración de cofradías instituidas bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario que tiene lugar a partir de la segunda mitad del siglo XVI; y, por consiguiente, resultado del extraordinario arraigo en estas tierras de una forma de oración inicialmente difundida por la orden dominica, que atribuye su invención a su fundador, pero que en la práctica no llegaría a popularizarse hasta la segunda mitad del siglo XV y sobre todo, merced al fomento que conoce a partir de la Contrarreforma y de la institución de la festividad del rosario por parte de Gregorio XIII (1573), hasta el último tercio de la centuria siguiente.

¹³ Amén del retablo mayor de Longares mencionado en la nota precedente, y que Carmen Morte supone iniciado por Schepers, apenas se han estudiado un par de obras suyas: un tríptico de Nuestra Señora del Pilar, que está firmado por el pintor y fechado en 1579, y un cuadro de Nuestra Señora del Rosario, procedente del convento zaragozano de Santa Fe y actualmente conservado en el Museo de Zaragoza, que le atribuye la citada autora (*Cfr.* «Una obra firmada y fechada del pintor Silvestre Estanmolín, 1579», *Artigrama*, 4 (1987), págs. 83-89).

¹⁴ Así, por ejemplo, el 5 de julio de 1597 Estanmolín concertaba con el carpintero Pedro Pastor, vecino de Zaragoza, la mazonería de un retablo que éste debía hacerle a cambio de 850 sueldos jaqueses (Morte García, C.: «Documentos...», págs. 382-383). De todos modos, no sería descabellado pensar que en el retablo de Cella intervino Nicolás de Villa, fustero, habitante en dicho lugar, que firma como testigo de la capitulación.

Apéndice documental

1601-II-23

CELLA

La cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Cella contrata con Silvestre Estanmolín, pintor, habitante en Zaragoza, un retablo para dicha cofradía por doscientos sesenta y cinco escudos.

Archivo Histórico Provincial de Teruel, Juan Pérez, 1601, fols. 22-22v.

Los infrascriptos priores y mayordomos de la compañía de Nuestra Señora del Rosario del dicho lugar, de parte una, et Silvestro de Estanmolín, pintor, avitante en Caragoça, de parte otra, dixeron que capitulación y concordia avia sido entre ellos hecha y concordada acerca hechura y pintura del altar de Nuestra Señora del Rosario que dicho Silvestro ha de hazer en los tiempos y con los pactos infrascriptos que se siguen:

Capitulacion echa entre Silvestre, pintor, y mosen Martin Cavello, vicario de Celda, y mosen Sevastian Lançuela y mosen Juan Cavello, priores, y Juan Garcia y Juan Asencio, mayordomos de Nuestra Señora del Rosario, vecinos del lugar de Celda, acerca del retablo de Nuestra Señora del Rosario que esta echa. Se le ha de adornar con los quince misterios y quatro figuras que son las siguientes: San Jusepe y Santo Domingo, Santa Innes y Santa Catalina, con sus insinias, y todo esto de pinçel al olio con colores finos y de mi mano toda la pintura.

Item asimesmo me obligo de acer el retablo de madera y dorarlo con oro fino, y colorirlo con colores finos, y grabar los traspilares y frisos de cornisas, y las colunas an de ser de orden corintia, grabadas las estrias y dadas de carmin fino, y sus traspilares dados de açul para que diferencien, asimesmo se an de grabar muy vien, y con sus cornisas grabadas y coloridos los frisos con sus polseras y remates; y esto sera conforme a una traça que escojeran los dichos señores, y a de tener diez y siete palmos de ancho y cinco de largo; y asimesmo he de reparar la figura y caja, y de venir yo a pararlo o inviar persona de confiança y tanvien el traerlo a de ser a costa de dichos señores, y asimismo me obligo a darlo acavado para la fiesta de Nuestra Señora del Rosario que sera la primera viniente con el mes de setiembre del presente año mil seiscientos y uno, y por precio de docientos sesenta y cinco escudos divididos en quatro tandas, a saver es, luego cinquenta libras, y para San Juan de este presente año otros cinquenta escudos, y mas en trayendo la obra sesenta y cinco, y los otros ciento desde el dia de San Migel en un año, a saver es, para el año seiscientos dos.

Testes: Nicolas de Villa, fustero, habitante en Cella, y Juan Martinez, carretero.

Yo, Juan Martinez, soy testigo de lo sobredicho.

Yo, Nicolas de Billa, soy testigo de lo sobredicho.

Yo, mosen Sebastian Lançuela, otorgo la dicha capitulacion.

Yo, Silvestro de Estanmolín, otorgo la dicha capitulacion.

Yo, mosen Juan Cavello, otorgo sobredicha capitulacion.

Yo, Juan Assensio, otorgo dicha capitulacion y firmo por Juan Garcia dixo no podia escrevir.

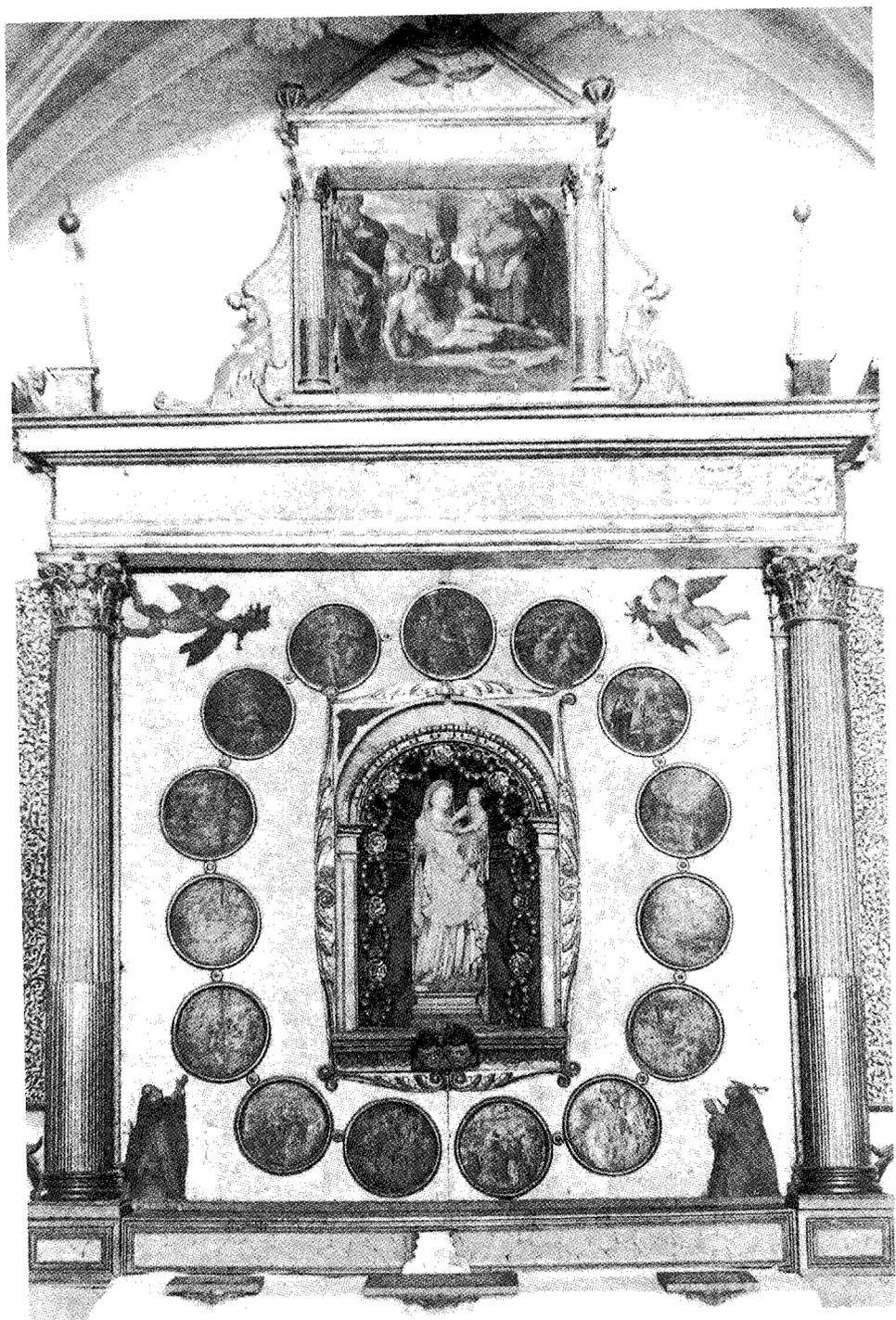


Fig. 1. Iglesia parroquial de Cella. Retablo de Nuestra Señora del Rosario.



Fig. 2. Nacimiento.

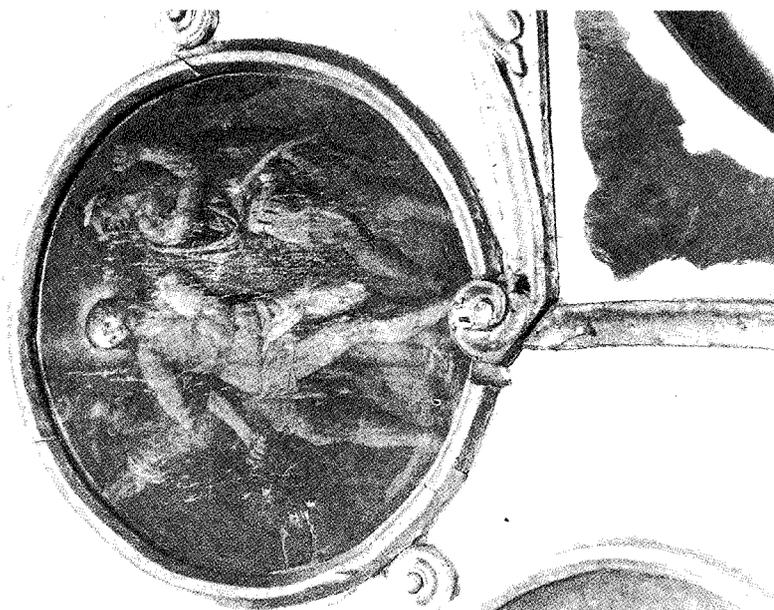


Fig. 3. Flagelación.



Fig. 5. Camino del Calvario.



Fig. 4. Coronación de Espinas.



Fig. 6. Pentecostés.