

Observaciones sobre el antiguo retablo mayor de la Iglesia parroquial de Cella (Teruel), 1560-1562

ERNESTO ARCE OLIVA

Introducción

El antiguo retablo mayor de la parroquia de Cella, localidad emplazada a unos 20 km. al norte de la capital turolense, es una de las piezas escultóricas de la provincia de Teruel que más tinta ha consumido y que mayor número de opiniones encontradas ha suscitado acerca, entre otros, de dos aspectos sólo parcialmente esclarecidos hasta el momento: su paternidad y su fecha de ejecución.

Es, en efecto, muy larga y no menos confusa la andadura historiográfica de este retablo, cuyo estudio —justo es admitirlo— se ha visto dificultado tras quedar reducido a unos cuantos fragmentos a causa del hundimiento parcial del templo: suceso acaecido no en 1810, como tradicionalmente ha venido afirmándose, sino en 1802, a las 11 horas y 58 minutos del día 6 de abril y sin que se produjera ninguna desgracia personal, según reza el Libro de Acuerdos de esta Iglesia y Capítulo de Cella conservado en el archivo de la parroquia¹.

Prácticamente olvidados desde entonces, sus maltrechos restos quedaron repartidos entre la iglesia y la vecina ermita de San Pedro. Y en tal situación fueron vistos un siglo más tarde por Severiano Doportó² y poco después por Juan Cabré, quien, cuando redacta el Catálogo artístico de la provincia de Teruel, se refiere a ellos en estos términos: «...algunos decoran el coro de la iglesia; dos figuras de evangelistas se ven en uno de los altares laterales; y las restantes hállanse rodando por

¹ Archivo Parroquial de Cella (APC), *Libro de Acuerdos de esta Iglesia y Capítulo de Cella. Dio principio año 1717*, f. 267.

² Vid. L. Doportó Marchori, «Los retablos de Gabriel Yoli, en Teruel», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII, 1915, pp. 279-281.

el suelo de un desván de la ermita de San Pedro»³. Triste destino, en fin, para el que en su día fuera uno de los ejemplares más notables de la retabística turolense del siglo XVI, cuyos fragmentos, salvando alguno instalado por el actual párroco en el interior del templo, todavía hoy se acumulan en precarias condiciones en un almacén del propio edificio parroquial.

Pero ni una ni otra circunstancia lo hacen menos merecedor de un estudio pormenorizado que, por una parte, esclarezca alguna de aquellas cuestiones debatidas⁴ y, por otra, aporte nuevas precisiones iconográficas y estilísticas útiles para reconstruir —en la medida de lo posible— su imagen original.

Antecedentes historiográficos

La extensa nómina de suposiciones sobre la autoría del antiguo retablo mayor de Cella se inicia con la expresada por Antonio Ponz, quien aun pudo contemplarlo indemne y asentado en su lugar durante la visita que cursó a la población en el último tercio del siglo XVIII. Es el primer autor, una vez identificado el maestro del mayor de la catedral de Teruel, en proponer una atribución concreta para el retablo de Cella, considerándolo, en vista del parecido que advierte entre ambos, obra del escultor Gabriel Joly. Y es también el que por vez primera ofrece una descripción del mismo que, no obstante su carácter sumario, tiene gran interés porque permite hacernos una idea aproximada de cuál fue su fisonomía: «Consiste el de Cella —nos dice el ilustrado castellonense— en cinco cuerpos de arquitectura menuda, llena de labores en las columnas, y lo demás del retablo. En los intercolumnios hay muchos medios relieves con asuntos de la Vida, y Pasión de Christo: muchos santos en los nichos, y en fin todo el retablo desde arriba abaxo está lleno de Imágenes y ornatos...»⁵.

Poco después, en 1800, Ceán Bermúdez lo incluye asimismo en el haber de Gabriel Joly y repite casi palabra por palabra la descripción de Ponz, añadiendo únicamente que a su entender debió labrarlo, junto con el de la iglesia de San Pedro de Teruel, antes que el catedra-

³ J. Cabré y Aguiló, *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel*, III, lám. XIII. El manuscrito, inédito, se halla depositado en el Instituto «Diego Velázquez» de Madrid.

⁴ Con extensión y fortuna desiguales, nos hemos ocupado de dichas cuestiones en «La escultura del siglo XVI en la diócesis de Teruel-Albarracín: estado de la cuestión», *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, Príncipe de Viana*, Anejo 10, 1991, pp. 135-136, y en el catálogo de la exposición *La Escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, IberCaja, 1993, pp. 354-355.

⁵ A. Ponz, *Viaje de España*, XIII, Madrid, Aguilar, 1947, p. 95.

licio⁶. E invariablemente expondrán idéntico parecer Cabré, Doporto Marchori⁷ y cuantos autores se ocupen del retablo, ya iniciado nuestro siglo, en los años inmediatos al *descubrimiento* de sus restos por parte de Severiano Doporto en 1901 y hasta que en 1933 surja la primera voz disonante, la de Gómez Moreno⁸, negando que las figuras conservadas en Cella fueran de la mano de Joly y adjudicándolas al también escultor Juan de Salas.

Es a partir de entonces cuando las opiniones se dividen y, en todo caso, cuando empiezan a estimarse ciertos indicios estilísticos con cuyo auxilio se pretende ratificar o poner en duda lo dicho previamente acerca de su paternidad. Y es que mientras estudiosos como Ricardo del Arco, Ibáñez Martín y Azcárate mantienen la discusión en los términos mencionados, desempolvando la tradicional filiación jolyesca o recogiendo la propuesta por Gómez Moreno⁹, el alemán George Weise, sin aventurar atribución alguna, lo considera obra más avanzada dentro del siglo XVI que lo imaginado hasta entonces¹⁰.

Así las cosas, Santiago Sebastián introduce una importante novedad en la discusión al dar a conocer, por mediación de Berges, las primeras referencias documentales acerca del retablo¹¹. La más temprana noticia al respecto se la proporciona la visita pastoral efectuada en 1544 por don Hernando de Aragón, a la sazón arzobispo de Zaragoza, quien ordena «...hazer un retablo grande, conviniente para la dicha iglesia, que sea de maçoneria, para el altar mayor de ella, dentro tiempo de siete años». Y, lo que es más significativo, también encuentra constancia del incumplimiento de dicho plazo en la visita pastoral cursada un decenio después por el doctor Diego Espes de Sola, quien reitera el mandato del arzobispo y establece a tal fin un nuevo periodo de tres años; noticia esta de indudable interés, por cuanto venía a demostrar que en 1554 ni siquiera había comenzado a labrarse el retablo y, en consecuencia, a ratificar lo certero de la intuición expresada por Weise.

Conocido este dato, la revelación de otra evidencia, asimismo efec-

⁶ J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, IV, Madrid, 1800, p. 19.

⁷ J. Cabré y Aguiló, *op. cit.*; L. Doporto Marchori, *op. cit.*, pp. 279-281.

⁸ M. Gómez Moreno, *La escultura del Renacimiento en España*, Barcelona, 1930, p. 31.

⁹ Son Ricardo del Arco e Ibáñez Martín quienes sustentan la primera opinión, mientras que Azcárate se decanta por la segunda. *Cfr.* R. del Arco, «Artistas extranjeros en Aragón», *Anuario del Cuerpo de Archiveros*, I, 1934, p. 237; J. Ibáñez Martín, *Gabriel Joly, su vida y su obra*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1956, pp. 30-32; J. M.^a Azcárate Ristori, *Escultura del siglo XVI*, «Ars Hispaniae», XIII, Madrid, Plus Ultra, 1958, p. 136.

¹⁰ G. Weise, *Die plastik der Renaissance und des Frübarock im Nördlichen Spanien*, I, Tübingen, 1959, p. 37.

¹¹ M. Berges Soriano, «El escultor Bernardo Pérez en tierras de Teruel», *Teruel*, 22, 1959, pp. 207-212.

tuada por Berges y Sebastián, pareció zanjar la cuestión de una vez por todas: nos referimos a la presencia en Cella de Bernardo Pérez en 1560, conocida merced al hallazgo del testamento hecho por el escultor sobre el cuerpo de su mujer, Magdalena Español, fallecida en esta localidad el día 6 de noviembre de aquel mismo año. Una circunstancia que no debía tener otra explicación —y así lo afirman dichos autores— que la de estar ocupado en una empresa artística de la envergadura del retablo mayor de la iglesia parroquial; más aun: advirtiendo en ella la intervención de al menos dos artistas, llegan a apuntar la posibilidad de que el segundo fuera Pedro de Moreto, al que adjudican las escenas mayores compuestas por figuras de expresión más serena, de rostros y manos más carnosos y tranquilos y con plegados más planos, aunque a veces no exentos de cierto barroquismo, reservando a Bernardo Pérez los grupos y personajes de menor tamaño, caracterizados por un mayor dramatismo de acuerdo con su supuesto gusto por los gestos trágicos y su pretendido afán por hacer patente la anatomía, la musculatura y la trama de los nervios en las manos¹².

Pero nada más lejos de la realidad, habida cuenta que en los decenios siguientes nuevas noticias archivísticas vendrían a echar una vez más por tierra todo lo anterior y, por ende, a prorrogar la historia crítica del retablo.

La primera de tales referencias fue localizada por Carlos-Luis de la Vega y dada a la luz en 1976 por Santiago Sebastián¹³. Se trata de la capitulación firmada en 1579 entre el escultor Cosme Damián Bas y un tal Sebastián de Sentillana, por la que aquél se compromete a hacer un retablo en poco menos de cinco meses, a cambio de ochocientos sueldos, y éste se obliga a proporcionar al maestro, «...puesta en el lugar de Cella, toda la fusta y madera que sera necessaria para el dicho retablo». Y en sus cláusulas, entre otros pormenores, se mencionan los tableros de la Asunción, la Natividad y la Crucifixión, además de la efigie de Dios Padre, en tanto que el resto debía disponerse con arreglo a la traza que se le había proporcionado al artista. De suerte que con ello, al decir del propio Santiago Sebastián, quedaba finalmente documentada una obra más de este maestro activo por aquellos años en tierras de Teruel; y una obra cuya ejecución había que datar, siempre a partir de la fecha en que se formaliza el contrato, en el último cuarto del siglo XVI.

¹² *Ibidem*; S. Sebastián López, *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, p. 155.

¹³ S. Sebastián López, *Cella y su pozo artesiano*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1976, pp. 10-15.

Y ambos extremos parecieron quedar ratificados gracias a las pesquisas documentales de Pascual Deler, quien no mucho después, en 1980, publicaba la partida de defunción de Cosme Damián Bas, fallecido en Cella el 17 de julio de 1586, en la que se le nombra como «illustrisimo y famosissimo imaginario y maestro del altar mayor de esta iglesia parroquial»¹⁴. Facilitaba, pues, un dato incuestionable acerca de la paternidad del retablo, y lo aderezaba con varias pruebas documentales sobre la presencia del escultor en esta población entre 1570 y el momento de su muerte acaecida en 1586; pruebas que aparentemente, y también en lo relativo a la cronología, venían a corroborar todo lo deducido del contenido de aquella capitulación.

Ahora bien, la plenitud de tantas coincidencias no bastó para desacreditar nuestra convicción de que el contrato aludido no podía referirse a la obra que aquí nos ocupa, sino a otra de proporciones bastante más modestas según sugería el contenido de alguna de sus cláusulas. Sospechoso a este respecto era que el mencionado Sebastián de Sentillana —a quien, por lo demás, no hemos podido documentar en Cella— encargara el retablo a título personal y no, como parece preceptivo, en nombre del capítulo o del concejo de la localidad. Y no menos sospechoso resultaba tanto el tiempo previsto para llevar a término el trabajo, cuanto la suma estipulada como pago del mismo, ambos insuficientes si atendemos a lo que representa una obra de tamaña envergadura. En definitiva, un excesivo número de dudas que de momento, si no el de la autoría, aconsejaban replantear el problema de la cronología que, en todo caso, no parecía estar demasiado conforme con lo que pregonaban los maltrechos restos del retablo.

Afortunadamente, la búsqueda de testimonios documentales que permitieran desmentir o confirmar tales recelos dió esta vez fruto en el Archivo Diocesano de Zaragoza. Allí localizamos la licencia concedida por don Hernando de Aragón al vicario de Cella, concretamente el 11 de junio de 1562, para reedificar el altar mayor del templo parroquial e instalar en el presbiterio el retablo de la advocación de Santa María, al que de modo expreso se alude como recién terminado¹⁵. Y también hemos podido comprobar que ya se hallaba asentado el día 25 de febrero de 1567 cuando, con motivo de la visita pastoral celebrada en esta fecha, es registrado como un ejemplar «...de maçoneria, con entrecalles y columnas, muy bueno»¹⁶.

Lo cual, en suma, no viene sino a corroborar que aquella capitula-

¹⁴ P. Deler, «Nueva aportación al estudio del retablo de Cella», *Teruel*, 64, 1980, pp. 65-73.

¹⁵ Archivo Diocesano de Zaragoza, Registro de Actos Comunes, 1562, f. 52v.

¹⁶ APC, Cinco Libros, t. IV, f. 116.

ción firmada por Bas nada tiene que ver con esta pieza. Y, por otro lado, a dar sentido a la fecha de 1563 suministrada por el antedicho Libro de Acuerdos y tal vez correspondiente al momento de su instalación¹⁷. Además, claro es, de despejar las dudas que hubieran podido interponerse entre la estancia en Cella de Bernardo Pérez en 1560 y su relación efectiva con esta empresa artística.

El dispositivo arquitectónico

Aunque casi íntegramente desaparecido, aquella mínima referencia del visitador y la antedicha descripción de Ponz, amén de la imaginaria que ha llegado hasta nosotros, permiten hacernos siquiera sea una idea aproximada de cómo era la arquitectura del retablo.

De todo ello se infiere que se trataba de un ejemplar análogo en su dispositivo arquitectónico —por compararlo con alguno geográficamente cercano— a los mayores de la catedral de Teruel y de la iglesia de San Pedro de la misma ciudad; esto es, compuesto de banco, un gran cuerpo de tres pisos y otras tantas calles, con sus correspondientes entrecalles, y ático superior. Lo que significa que se atenía fielmente al tipo de retablo denominado *de entrecalles*; o, lo que es igual, al que recurre Gil Morlanes, el Joven, cuando traza el retablo mayor de Tauste (contratado en noviembre de 1520)¹⁸, luego implantado en el ámbito turolense por Gabriel Joly al adoptarlo para el recién mencionado de la catedral de Teruel (concertado en 1532 e instalado a finales de 1536) y particularmente apto, en virtud de su cumplido carácter compartimentado, para servir de soporte a los amplios programas litúrgicos de marcado acento didáctico demandados por aquel entonces a los retablos mayores.

De todos modos, bastante más interesante que el *tipo* en sí —dicho sea en la acepción de idea general de la forma de un edificio que el tratadista Quatremère de Quincy diera a este vocablo aplicado a la arquitectura¹⁹— sería poder determinar su morfología arquitectónica.

¹⁷ Vid. nota 1.

¹⁸ Sobre este particular *vid.* A. Hernansanz, M.^a L. Miñana, F. Sarría, R. Serrano y R. Calvo, «La estructura del retablo aragonés del primer renacimiento: tipos y evolución», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 133 y ss. También, de los mismos, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992; y R. Serrano, «Tipología e iconografía de los retablos», en *La Escultura del Renacimiento...*, pp. 65 y ss.

¹⁹ Cfr. G. C. Argan, *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1980, p. 29.

Porque lo que a la postre trae consigo el Renacimiento en el ámbito del retablo —al menos en lo tocante a sus versiones más generalizadas y, entre ellas, al *de entrecalles*— no es tanto una invención tipológica, siempre hablando en el sentido general antes aludido, cuanto una renovación morfológica fruto de la incorporación del lenguaje formal italiano designado con la expresión *del romano* para distinguirlo del gótico o *moderno*; es decir, la actualización o puesta al día de unos tipos de retablo de raigambre bajomedieval, siguiendo un desarrollo regido en gran medida por la recepción de la moda italiana; un fenómeno, en fin, en cierto modo parangonable al que con mayor o menor parsimonia se produce en estas mismas latitudes en el terreno de la arquitectura civil, toda vez que los palacios del siglo XVI no representan el origen del tipo básico de palacio aragonés, y en el de la religiosa, caracterizada por el incesante recurso a tipos de templo preexistentes como el de nave única con capillas entre los contrafuertes y ábside poligonal o el *de planta de salón*²⁰.

Pues bien, si apenas nada sabemos acerca de los elementos estructurales que integraban su arquitectura, algo más cabe decir a propósito de la ornamentación. Por lo pronto, a juzgar por las palabras de Ponz, el retablo aun debía participar de los conceptos decorativos propios del primer renacimiento, al menos en lo que se refiere a la profusión y distribución del ornato. Pero, aunque pocos y fuera de contexto, también han perdurado algunos fragmentos del mismo. Entre ellos, ya destacado por Berges a causa de su interés local²¹, un trozo de tablero en el que figura la representación de la fuente de Cella; es decir, una de las armas que conformaban el escudo de la localidad y cuya presencia en el retablo acredita la contribución del concejo a su financiación. Con todo, desde el punto de vista estilístico, mayor interés encierra lo que aparenta ser una parte del guardapolvo con un *hermes* puesto de perfil y de atlética anatomía, inmovilizado mediante ataduras de tela, terminado en ménsula avolutada y con una guirnalda sobre la inglete, amén de apretadas labores fitomorfas que se despliegan por encima de su cabeza; un vocabulario, por lo tanto, extraído de un repertorio que denuncia cierto cambio operado con respecto a los usos imperantes en los decenios anteriores. Y si realmente perteneciera a esta pieza,

²⁰ Si para comprobar esto último basta con efectuar un recuento de los numerosísimos templos levantados en Aragón en el siglo XVI que casi invariablemente se atienen a uno u otro esquema, lo primero ha sido puesto de manifiesto por C. Gómez Urdáñez al estudiar la arquitectura civil aragonesa del quinientos (*cf.*, entre otros trabajos de esta autora, «La arquitectura civil en Aragón», en *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*, Zaragoza, Inst. «Fernando el Católico», 1993, pp. 99 y ss.).

²¹ M. Berges Soriano, *op. cit.*, pp. 211-212.

algo similar puede aducirse de algunos fragmentos de grutesco dispuesto *a candelieri*, hoy día pintados y guardados en el mismo almacén, en los que afloran cabezas y pequeñas figuras aladas, vasos, *draperies*, etc., todo ejecutado en relieve bien perfilado y de bastante bulto; esto es, una decoración todavía enraizada en las propuestas características del primer renacimiento, pero que, amén de una sensibilidad distinta en cuanto a su interpretación, denota ya una clara renovación del viejo grutesco de extracción toscano-lombarda infiltrada como está por motivos inspirados en *lo natural* y de filiación manierista²².

Iconografía

Aunque de los restos escultóricos contamos con inventarios redactados por Doporto Marchori y Berges, conviene hacer un nuevo recuento de las figuras y escenas conservadas, añadiendo alguna que había pasado desapercibida e intentando deducir, siempre que sea posible, su situación original en el seno del programa iconográfico.

Dedicado el retablo a la Asunción, sin duda era éste el episodio que ocupaba el centro de la calle principal. Muy deteriorado, se encuentra repartido en varias porciones: las dos laterales (0,37 × 0,75 m.), con cuatro apóstoles cada una, todos con las piernas y algunos con las manos y los rostros mutilados, habiendo señalado Doporto el libro abierto que uno de ellos sostiene en la mano —el libro de rezo de difuntos en el oficio por la muerte de María— como detalle iconográfico decisivo para rechazar cualquier duda acerca de su pertenencia a esta escena²³; la Virgen de la Asunción (1,12 m.), en este caso una de las imágenes no identificadas por los autores mencionados y justamente la que Berges describe como figura femenina «...envuelta en amplios ropajes que mueve el viento, con ritmo casi barroco»²⁴; y, por último, cuatro ángeles de los que, probablemente en número de seis y simétricamente dispuestos tres a cada lado, asistían a María (0,50 m. aprox.), hallándose hoy separados del resto y no menos quebrantados.

Pero junto a los recién señalados, y según se desprende de su tamaño y deliberadamente efectista actitud, al mismo grupo de la Asunción pertenecieron otras dos figuras de apóstoles: uno en pie, con barba y cabello corto y rizado, posiblemente San Pedro (1 m.); y semiarrodi-

²² Para este asunto es fundamental el libro de R. Serrano, M.^a L. Miñana, A. Hernansanz, R. Calvo y F. Sarría, *El retablo aragonés...*, pp. 203 y ss.

²³ L. Doporto Marchori, *op. cit.*, p. 280.

²⁴ M. Berges Soriano, *op. cit.*, pp. 210-211.

llado y con cabello más largo el otro (0,70 m.), identificable como Santiago por la concha que ostenta el gorro caído sobre su espalda.

Todo ello, en suma, originalmente dispuesto con arreglo a la versión iconográfica de la Asunción formulada en el siglo XV, inspirada en los apócrifos asuncionistas y en la *Leyenda Dorada*, y que tanto predicamento obtuvo en el arte aragonés del quinientos desde que Damián Forment la empleara en la gran escena que preside el retablo mayor del Pilar de Zaragoza²⁵.

A juzgar también por sus dimensiones (0,97 × 1,21 m.), el episodio de la Coronación de la Virgen debía situarse en la misma calle central, entre la que da nombre al retablo y la Crucifixión que ocuparía el remate, siguiendo ésta análoga disposición a la ofrecida por el retablo mayor de la catedral de Teruel. La escena, posterior a la Asunción y culminante del ciclo de la vida de la Virgen, tiene lugar entre nubes, que sirven de fondo y de apoyo a sus intérpretes: María puesta en el centro, en actitud orante, y, a pesar de haber perdido parte del rostro, es evidente que reitera los idealizados rasgos faciales de la Asumpta; por encima de ella, a izquierda y derecha del espectador, se alzan las figuras de Dios Padre, coronado con la tiara y ataviado con amplio manto que cubre por completo su anatomía, y Dios Hijo, con el tronco descubierto y visible la herida del costado, ambos coronando a la Virgen como Reina de los Cielos; y aunque haya desaparecido el Espíritu Santo, es fácil imaginarlo sobrevolando el grupo, completando de este modo la conocida fórmula iconográfica popularizada en el arte español a partir del siglo XV y que presenta a la Virgen coronada por la Trinidad²⁶.

Y en lo alto se erigiría el Calvario, símbolo máximo de la Redención, presidido, a su vez, por el busto del Padre Eterno, hallándose todo en muy desigual estado de conservación: mientras este último se encuentra tan deteriorado que apenas permite vislumbrar parte de la agitada barba, los ondulantes cabellos y los rítmicos plegados que hienden sus pesadas vestiduras, el grupo que integran el Crucificado (1 m.), la Virgen y San Juan (0,94 m. aprox.) aparece bastante completo, sin que ni siquiera haya sido mencionado en la bibliografía existente sobre la obra.

²⁵ Acerca de esta escena y de las siguientes relativas a la vida de la Virgen *vid.*, entre otros títulos, VV.AA., *María en el arte de la diócesis de Zaragoza*, Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza, 1988, con abundante bibliografía.

²⁶ Sobre este punto *vid.*, por ejemplo, G. de Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970, pp. 164 y ss.

Quedaría articulado así un eje principal de clara exaltación mariana en el seno de un discurso visual que, como corresponde a un retablo mayor, trasciende un concepto puramente narrativo y evocador hasta adquirir un acentuado sentido doctrinal: constituiría una particular imagen de la Iglesia que hace suya la misión de María como mediadora entre Dios y los hombres, gráficamente expresada en la Asunción que presidía el conjunto, y que se personifica en la Coronación puesta, a su vez, bajo el Calvario, símbolo máximo de la salvación a que aspira el género humano.

Por lo que respecta a las calles laterales, distribuidas en tres pisos, alojarían seis relieves alusivos a la Vida de la Virgen, incluyendo algunos episodios correspondientes a la vida de Cristo a los que María asistió como espectadora principal. Lo que ya resulta más arriesgado, teniendo presente la pluralidad de criterios utilizados al respecto, es determinar su ordenación original y, por ende, la específica localización en el conjunto de los cinco que, fragmentados en mayor o menor medida, aun hoy pueden identificarse.

En el grupo del Nacimiento de la Virgen (0,90 × 1 m.), San Joaquín y cuatro mujeres se distribuyen, alrededor del lecho donde está recostada Santa Ana, en forma de semicírculo abierto por delante, hallándose la recién nacida en primer término, en brazos de una comadre y a la izquierda de la composición. Su conservación, por lo demás, resulta sumamente reveladora en el aspecto iconográfico, pues niega la posibilidad de que el retablo siguiera fielmente al mayor de la catedral de Teruel cuyo programa no cuenta con esta historia.

La Adoración de los Pastores (0,51 × 0,97 m.) es una de las escenas más mutiladas al haber desaparecido la Virgen con el Niño y la parte superior de San José, originalmente escalonados en dos planos a la izquierda de la composición y equilibrados con la presencia de dos pastores en el extremo opuesto, situándose entre ambos otro pastor junto a las cabezas de la mula y el buey.

En mejor estado se encuentra la Epifanía (0,86 × 1,1 m.), que incluso conserva en parte la arquitectura del fondo, cuyo aspecto delata un gusto manierista conforme con su carácter relativamente avanzado dentro del siglo XVI.

Y en cuanto a las dos historias restantes, de la Ascensión (0,75 × 0,87 m.) perdura el grupo formado por la Virgen y los discípulos que, ordenados en cerrado círculo, asisten admirados al prodigio, en tanto que de la Venida del Espíritu Santo (0,52 × 1,03 m.) sólo se conserva la mitad izquierda como resto de una escena organizada alrededor de María, sentada entre los Apóstoles y dispuesta frontalmente, como personaje principal.

Labradas también en relieve, quedan otras tres escenas pertenecientes a la predela del retablo que, como es habitual, incluía historias referentes a la Pasión que culminaba en la Crucifixión del remate.

La más dañada es la Oración en el Huerto, sólo conservada en su mitad izquierda (0,37 × 0,74 m.), aunque en grado suficiente para comprobar que iconográficamente sigue la narración evangélica de San Lucas: la dormición de los discípulos en primer término; y por encima de ellos, más alejado, Cristo de rodillas y con las manos juntas recibiendo la visita del ángel, que hemos de suponer situado en el lado derecho, mientras que ante el porche del fondo se observa el avance de un grupo de soldados prestos a proceder al prendimiento de Jesús.

Las dos restantes (0,66 × 0,70 m.) están instaladas actualmente en el crucero de la iglesia, junto a la puerta que da acceso a la sacristía y flanqueando la escultura del Crucificado.

La primera, el Camino del Calvario²⁷, representa a Cristo postrado de rodillas, sosteniendo el peso del cuerpo con su brazo izquierdo, tras haber caído al suelo abrumado por el peso de la cruz. De perfil, con la cabeza vuelta de frente y la mirada dirigida hacia el cielo, está rodeado por tres soldados, dos de ellos en valientes actitudes más allá del *contrapposto* clásico, que le apremian a incorporarse y, compositivamente, crean en derredor de la efigie de Jesús un vacío que la aísla del resto del cortejo y le permite dominar la escena sin apenas interferencias. A la derecha, separados por uno de los soldados, se agrupan los amigos de Cristo: Simón Cirineo, inclinado para levantar la cruz, y tras él, puestos en pie, María y San Juan. Y al fondo, destacándose por encima de los anteriores, aun descuella parte de otro soldado con la cabeza y los brazos erguidos, probablemente en actitud de tocar una trompeta.

En la segunda, que representa la Piedad, el cuerpo de Cristo descansa sobre el regazo de María mientras San Juan, a la izquierda, sostiene todavía uno de sus brazos. Pero, más incluso que la figura del Hijo muerto, es la dramática actitud de la Madre, que alza la mirada y los brazos hacia el cielo en irreprimida y patética expresión de dolor, el motivo principal de interés; el verdadero protagonista de la escena en la que María no sólo ocupa el centro de la composición, sino que su gesto atrae todas las miradas a excepción de la de la Magdalena que, situada a la derecha, dirige su atención hacia el rostro exánime de Jesús.

²⁷ Este relieve ha formado parte de la exposición *La Escultura del Renacimiento en Aragón*, organizada por el Museo Camón Aznar y celebrada en 1993 (*vid.* nota 4).

Falta mencionar, por último, otras cinco imágenes (0,60 m. aprox.) pertenecientes al apostolado que llenaría las entrecalles del retablo. Su identificación resulta difícil, ya que han perdido cualquier atributo específico y sólo dos conservan un libro en la mano: precisamente los que fueron pintados con purpurina blanca —y en este estado permanecen al igual que otros dos pequeños ángeles tenantes— al ser tiempo atrás reinstaladas en alguno de los altares del templo, y tal vez los erróneamente considerados evangelistas por Cabré²⁸ y en los que Dopporto, sin embargo, pudo reconocer a los apóstoles Pedro y Pablo; de hecho, según se ve en las fotos que éste publica, San Pablo a comienzos de siglo aun conservaba la espada en su mano izquierda²⁹.

Estilo

Desde este punto de vista, la imaginería del retablo muestra, en su conjunto, un italianismo *cinquecentista* de raíz miguelangelesca y, en muchos casos, marcadamente expresivo.

Tales caracteres distinguen, por ejemplo, al grupo de la Asunción que presidía la calle central, empezando por la figura de la Virgen que denota una especial preocupación por el movimiento. Efectivamente, a pesar de tener mutilados el brazo derecho a la altura del hombro, la mano izquierda y parte del rostro, resulta espléndida por su alto valor expresivo, animada como parece estar por un impulso de naturaleza sobrehumana que le impone una enérgica torsión y agita las telas que viste: puesta en pie, casi de puntillas sobre cabezas de ángeles entre nubes, sorprende por la audaz disposición de su cuerpo, sometido a un ritmo helicoidal que parece fruto de una fuerza a la vez centrífuga y ascensional; la misma a la que obedecen los elocuentes paños del manto, cuyo borde desciende desde el hombro izquierdo hasta recogerse, en el lado opuesto, a la altura de la cadera, dejando al descubierto buena parte de la túnica ceñida a la cintura; una fuerza, en fin, que trasciende a la figura a través del rostro, visiblemente inclinado hacia atrás y enmarcado por un velo, dispuesto con elegancia sobre la cabeza y los hombros, que deja ver su largo y ondulado cabello. De suerte que la imagen aparecería investida de cierto carácter ingrávito, aun subrayado por las retorcidas actitudes de los ángeles que la sostenían. Y la escena, a su vez, estaría definida por un acentuado sentido verticalista,

²⁸ J. Cabré y Aguiló, *op. cit.*

²⁹ L. Dopporto Marchori, *op. cit.*

reforzado por la presencia de los perplejos apóstoles que, situados en el plano inferior, dirigen la mirada hacia el cielo atraída por lo extraordinario del prodigio.

En cuanto a éstos, no obstante la cuidada labra de sus robustas anatomías, en particular de sus manos y rostros sumamente expresivos, revelan un mayor interés por el vigor y la emotividad del grupo, explícitos por medio de los gestos, que por la individualidad fisonómica y psicológica de los mismos. Y en este sentido destacan los bultos de San Pedro y Santiago, personajes de espesas proporciones, contorsionados de manera casi inverosímil alrededor de un eje vertical y culminados por elocuentes cabezas, en ambos casos vueltas hacia atrás y unidas al tronco por robustos y bien modelados cuellos; es decir, figuras llenas de la monumentalidad, la consistencia física y el *pathos* exaltado y anti-clásico que, como se ha dicho, constituyen las notas distintivas en buena parte de las representaciones.

Igualmente expresivas, aunque algo más forzadas, resultan las figuras del Padre y del Hijo que acompañan a la Virgen en la Coronación, resolviéndose la escena de modo que, si bien con intención de eludir reiteraciones y dotar de variedad a las posturas y a los plegados, tiende hacia una ordenación sencilla y equilibrada de las masas.

Mayor mesura en los ademanes presentan las figuras que integraban el Calvario, además de una notable preocupación por la forma bella que se hace evidente de modo particular en el Crucificado, serenamente idealizado y desprovisto de cualquier asomo de estridencia. Muy abierto el ángulo formado por los brazos y proyectadas las rodillas hacia adelante, sin quebrar su disposición verticalista, ladea sobre el hombro derecho su rostro, de hermosas facciones y carente de gesto trágico; y, frente a otras representaciones más desaliñadas, resulta exquisito el cuidado puesto en la talla, destacando la delicadeza del modelado corporal, que apenas subraya la tensión muscular, y la especial dilección en el tratamiento de la barba y cabellos o de los pliegues del paño superfemoral. Puede contarse, pues, entre lo más clásico del retablo, bien asistido en este caso por las robustas imágenes de María y San Juan, que muestran una apreciable contención gestual, interiorizando el dolor que les produce la tragedia. En ambos se recurre de nuevo al *contrapposto*, pero éste resulta ahora más comedido. Y otro tanto cabe decir respecto a los pliegues de sus respectivos mantos, profundos y de ritmo esquemático, aunque orquestados en armonioso contraste de rectas y curvas.

E idéntica monumentalidad conceptual desprenden, a pesar de sus dimensiones más reducidas, las figuras del apostolado, que impresionan por sus formas casi hercúleas, como extraídas de una mitología

heróica, y se mueven en virtud de un más o menos audaz *contrapposto* que determina sus elocuentes ademanes.

Por su parte, los relieves correspondientes a las calles laterales muestran, en general, una talla más seca y dura y una mayor despreocupación por la descripción anatómica. Así, los plegados y los cuerpos adolecen de algunas rigideces, menos patentes en otras parcelas del conjunto escultórico, amén de un cierto aislamiento entre los personajes, una ausencia de hiatos que establezcan comunicación entre ellos y doten de naturalidad a las agrupaciones.

Pero de nuevo en los episodios de la predela está manifiesto el sentido enérgico y sustantivo de la forma y la vitalidad vistos en la Asunción, eludiendo además la sequedad en el modelado y la falta de flexibilidad compositiva perceptibles en los relieves de las calles laterales. Perfecto ejemplo de ello es el Camino del Calvario, que subraya la plasticidad de las figuras y muestra un claro dominio de las líneas diagonales y quebradas; y, por supuesto, la Piedad, donde, logrando imponer sin paliativos una tragedia a la contemplación y reflexión del espectador, se multiplican y agitan los pliegues haciéndolos portadores de una gran energía emocional. Lo cual tampoco significa que respondan sin más a la búsqueda incondicional de un emocionalismo fácil, puesto al servicio de temas proclives a la exageración por su carácter emotivo y llegando al límite de sus posibilidades expresivas, sino que, por el contrario, queda deliberadamente sometido a disciplina merced al empleo de un esquema compositivo basado en un bien ponderado equilibrio de las masas.

Conclusión

Revisada la documentación conocida acerca del retablo y efectuado el análisis de las figuras y escenas conservadas, es momento de extraer algunas conclusiones sobre una pieza no sólo interesante en el ámbito de la plástica turolense y aragonesa del siglo XVI, sino representativa de los gustos vigentes en estas tierras en la parte central de la centuria³⁰.

³⁰ Sobre la situación de la escultura aragonesa durante los decenios centrales del siglo XVI *vid.* A. Hernansanz, M. L. Miñana, R. Serrano y J. Criado, «La transición al segundo Renacimiento en la escultura aragonesa. 1550-1560», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, L, 1992, pp. 85-210. *Vid.* asimismo las síntesis generales sobre la escultura aragonesa del quinientos de G. M. Borrás Gualis, *Historia del Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días*, «Enciclopedia Temática de Aragón», Zaragoza, Moncayo, 1987, pp. 362 y ss., y de M.^a I. Alvaro Zamora, «La evolución formal de la escultura en Aragón: del renacimiento al romanismo», en *La Escultura del Renacimiento...*, pp. 113-127.

Y lo primero que salta a la vista es que en ella conviven sin violencia conceptos innovadores, perfectamente calificables de anticlásicos, con otros más tradicionales, algunos incluso enraizados en las propuestas del primer renacimiento y todavía en vigor en el séptimo decenio del siglo XVI.

En segundo lugar, aunque la última apreciación convenga a la parcela figurativa, no es menos cierto que existen diferencias formales que se han desgranado en el análisis precedente y que tiempo atrás han servido para avalar la tesis de una colaboración entre dos escultores.

Ahora bien, acerca de esta supuesta colaboración cabe hacer algunas precisiones comenzando por señalar, en contra de lo que pretendía Berges, que ninguno de ellos puede ser Pedro de Moreto, fallecido en 1555 según demostrara Angel San Vicente³¹.

Por otra parte, que como escultor sólo está atestiguada la intervención de Cosme Damián Bas, en virtud de las referencias archivísticas antes expuestas y de las semejanzas que guarda con alguna otra pieza —como el retablo mayor de la catedral de Albaracín— documentada del mismo maestro.

Y por último, en vista de que el retablo estaba concluido en 1562, tampoco es descabellado pensar en Bernardo Pérez como copartícipe en la obra del mismo. Con todo, ello no aclara el reparto específico de responsabilidades entre ambos maestros. Porque, admitiéndola, cabe preguntarse si tal colaboración lo fue en el sentido estricto o si habría que hablar de una contribución sucesiva e independiente de dos artistas en la hechura del retablo. Dicho de otro modo: si se trata de una obra iniciada por Bernardo Pérez y, tras llevarla a cabo en parte, continuada y rematada por Cosme Damián Bas; o si —como juzgamos más factible— la colaboración consistió en distribuirse las tareas de suerte que al primero le correspondiera la hechura de la parcela arquitectónica de una pieza por él contratada, mientras el segundo se ocupara de la escultura propiamente dicha. De hecho, este último sistema fue practicado de ordinario por Bernardo Pérez a lo largo de su vida profesio-

³¹ El dato referente al fallecimiento de Pedro de Moreto fue desvelado por A. San Vicente Pino con motivo de un ciclo de conferencias que, con el título *Florenia en la escultura del Renacimiento aragonés. Los Moreto*, pronunció en la Institución «Fernando el Católico» de Zaragoza (abril-mayo, 1978). Vid. los documentos relativos al testamento de Pedro de Moreto (11-X-1555) y al contrato entre el pintor Juan Catalán y el imaginero Juan de Liceire para la obra de talla del retablo mayor de Almudévar, donde expresamente se cita como fallecido a Moreto (22-X-1555), en A. San Vicente Pino, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, pp. 70-72.

nal³², cuya trayectoria cada vez se perfila más nítidamente como la de un mazonero o entallador, cediendo paso a esta imagen la del conspicuo imaginero con que tiempo atrás se le venía identificando³³. Y, por otro lado, los restos escultóricos conservados en Cella tampoco denotan diferencias más allá de las lógicas en una producción de taller, mientras que la mayor finura de la talla en el banco es algo habitual y suele obedecer al mayor esmero puesto en la ejecución de los episodios más próximos al espectador; en todo caso, la imaginería en su conjunto participa del mismo acrisolado manierismo de corte miguelangelesco y de tono expresivo que caracteriza a la personalidad artística de Bas y al que éste nunca renunciará por completo aun cuando en los años postreros de su vida sus maneras evolucionen hacia soluciones claramente romanistas³⁴.

Estemos o no en lo cierto, confiamos que estos extremos, los que permanecen en el terreno de las hipótesis, obtengan pronta y cumplida aclaración merced bien a posteriores hallazgos documentales, bien a un mejor conocimiento de la personalidad artística de Bernardo Pérez, aun insuficientemente perfilada al no haber sido objeto de un estudio monográfico. No merece menos una obra cuya destrucción no cabe sino lamentar, a la que no se le han escatimado adjetivos elogiosos y ya ensalzada en el siglo XVIII en un grado tal que «...a dicho de los Señores Ilustrísimos Merino de Teruel y Andino de Albarracín —obispos que fueron de dichas diócesis al declinar la centuria— balia mas que el oro»³⁵. De ahí que tampoco resulte extraño que Ponz, en su *Viage de España*, manifieste su deseo de llegar a Cella a fin de poder contemplar en su parroquia «...el retablo mayor que muchas veces habia oido celebrar»³⁶.

³² Así lo hizo, por ejemplo, en el desaparecido retablo mayor de El Castellar (Teruel), al parecer encomendado a Bernardo Pérez y para el que Pedro de Moreto, antes de diciembre de 1549 y siendo criado de Juan Pérez Vizcaíno, había labrado al menos una parte de la imaginería (cfr. J. Criado Mainar, *El círculo artístico del pintor Jerónimo Cosida*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses-Institución «Fernando el Católico», 1987, p. 46). Y de igual modo actuó en numerosas obras en las que intervino con posterioridad como puede comprobarse, por ejemplo, en la documentación sobre Bernardo Pérez publicada por A. San Vicente Pino, *op. cit.*

³³ Vid. al respecto A. Hernansanz, M. L. Miñana, R. Serrano y J. Criado, *op. cit.*, pp. 116 y 126-130. Asimismo, M. L. Miñana, «Pérez, Bernardo», en *La Escultura del Renacimiento...*, pp. 268-271.

³⁴ Es en el retablo mayor de la catedral de Albarracín, contratado en 1566 e instalado a finales de 1570, y, sobre todo, en las polseras del mismo, añadidas por el escultor en 1582, donde sus figuras, que impresionan por sus poderosas cabezas, robustas anatomías y elocuentes movimientos, adquieren ya un claro porte romanista (cfr. E. Arce Oliva, «Bas, Cosme Damián», en *La Escultura del Renacimiento...*, pp. 170-175).

³⁵ APC, *Libro de Acuerdos...*, f. 267.

³⁶ A. Ponz, *op. cit.*, p. 95.

Dios Padre						
Calvario						
3	1	3	Coronación	3	1	3
3	1	3	Asunción	3	1	3
3	1	3		3	1	3
2	2			2	2	

Fig. 1. Iglesia parroquial de Cella. Antiguo retablo mayor.
 1. Escenas de la Vida de la Virgen.
 2. Escenas de la Pasión. 3. Apostolado.



Iglesia parroquial de Cella. Antiguo retablo mayor.
 Cristo Camino del Calvario.



*Iglesia parroquial de Cella. Antiguo retablo mayor.
Virgen de la Asunción.*



*Iglesia parroquial de Cella. Antiguo retablo mayor.
San Pedro.*



Iglesia parroquial de Cella. Antiguo retablo mayor. Nacimiento de María.