

Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragonés

JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ*

Resumen

En este artículo se expone la importancia de la aportación francesa al desarrollo de las artes en Aragón a lo largo del Quinientos desde el estudio de los diferentes perfiles a los que respondieron los entalladores que atravesaron los Pirineos para instalarse y trabajar en estas tierras a lo largo del siglo XVI, la naturaleza de los modelos que trajeron consigo o llegaron desde Francia a través de otras vías, y el tipo de manifestaciones artísticas realizadas por los primeros —o a partir de los segundos— que acusarían el eco de lo que hemos convenido en denominar Renacimiento a la francesa.

This article revolves around the importance of the French contribution to the development of arts in Aragon in the 16th century through the analysis of the profiles of the carvers who crossed the Pyrenees and settled in this region, the characteristics of the models that they brought with them (originated in France or elsewhere), and the kind of artistic expressions which showed the influence of what has been called the French way of Renaissance.

* * * * *

* Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre Arte Moderno.

Este artículo es fruto del trabajo desarrollado durante la estancia de investigación y docencia realizada en la Universidad de Toulouse le Mirail durante el primer cuatrimestre de 2007 mediando la invitación de dicha institución, y contando con el respaldo de la Universidad de Zaragoza y la Caja Inmaculada (Programa Europa «Relaciones artísticas entre Aragón y el Midi francés durante la Edad Moderna: la arquitectura»).

El autor desea hacer constar que ya dio a conocer un avance de los resultados de sus investigaciones en la ponencia titulada «Les relations artistiques entre l'Aragon et le Midi de la France à l'Époque Moderne», presentada en el *Symposium* «Les échanges entre la France et l'Espagne dans l'architecture à l'Époque Moderne: bilan historiographique et perspectives de recherches», organizado por FRAMESPA, la Casa de Velázquez y la Université de Toulouse le Mirail, y celebrado en Toulouse en noviembre 2007, cuyas actas se encuentran en prensa; y que el trabajo realizado hasta el momento es el punto de partida de un nuevo proyecto de investigación para el que se cuenta con el apoyo de la Fundación Tarazona Monumental.

El autor querría expresar su más sincero agradecimiento tanto a las instituciones como a las personas que le han permitido —y facilitado— el desarrollo del trabajo y, de una manera muy especial, a los compañeros modernistas —profesores y alumnos de Master 1 y Master 2— de la Universidad de Toulouse le Mirail, a los profesores María Isabel Álvaro Zamora y Jesús Criado Mainar, de la Universidad de Zaragoza, al profesor Fernando Marías, de la Universidad Autónoma de Madrid, por sus valiosas apreciaciones y su generosidad al facilitarme las fotografías de Pontoise, Gisors y Les Andelys tomadas durante el viaje que realizamos con ocasión del *Symposium* «Le gothique de la Renaissance», organizado por el Institut National d'Histoire de l'Art y la Université de Paris Sorbonne-Paris IV, y celebrado en París en el mes de junio de 2007, y a la doctora María Josefa Tarifa Castilla y a su esposo, Carlos Becerril, por las imágenes de Monteagudo, Ablitas y Valtierra (Navarra).

Los Pirineos nunca han constituido una barrera infranqueable y, desde luego, no siempre han cumplido el papel de línea fronteriza que vienen desempeñando de un tiempo a esta parte. A este respecto, quizás merezca la pena recordar el interesante caso de Navarra, un reino independiente hasta 1512 e incorporado a la Corona de Castilla en las cortes de Burgos de 1515 que contó con territorios a los dos lados de la cadena montañosa hasta que Carlos I decidió abandonar los más septentrionales —la merindad de Ultrapuertos o Baja Navarra— hacia 1530; o los amplios intereses de la Corona de Aragón en su vertiente nororiental que, aunque recortados sensiblemente tras la batalla de Muret (1213), perduraron hasta 1659, cuando se traspasaron el Rosellón y la Cerdeña de manera definitiva.

Además, las diferencias mantenidas entre quienes se han ido sucediendo en el ejercicio del poder a uno y otro lado a lo largo de los siglos no han logrado impedir ni el intercambio de bienes, ni el libre tránsito de personas, ni la circulación de ideas e influencias de todo tipo; tampoco, qué duda cabe, las de carácter artístico. En este sentido resulta especialmente significativo lo acaecido desde finales del siglo XV hasta bien entrado el siglo XVII, un periodo especialmente convulso en el que, pese a todo, los Pirineos no llegaron a cerrarse ni en ningún sentido, ni en ningún momento. De hecho, las transacciones comerciales entre sus dos vertientes se intensificaron a lo largo de todo este tiempo¹ y numerosos franceses los cruzaron entonces, a veces empujados por la fuerte presión demográfica o impelidos por los problemas de índole religiosa que los atenazaban en sus lugares de origen, y casi siempre atraídos por la esperanza de encontrar una forma de ganarse la vida en un mercado ávido de mano de obra en el que los salarios eran más elevados debido a la irrupción y puesta en circulación del oro y la plata americanos. Muchos lo hicieron por territorio aragonés, e incluso algunos lo escogieron para instalarse de manera definitiva.²

¹ Por lo que afecta a las relaciones comerciales entre Aragón y las regiones francesas del otro lado de los Pirineos, y más concretamente, al intercambio de lana aragonesa por pastel tolosano véase GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I., «El intercambio comercial de pastel y lana entre Aragón y Francia en el siglo XVI», en *Actas del Congreso Nacional «Jerónimo Zurita, su época y su escuela»*, Zaragoza, 16-21 de mayo de 1983, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, 1986, pp. 251-257; GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I., *La burguesía mercantil en el Aragón de los siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1987, pp. 91-92. Asimismo, véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, 2005, p. 115, y nota n.º 208, p. 155.

² SALAS AUSENS, J. A., *La población de Barbastro en los siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1981, pp. 234-258; SALAS, J. A., «La inmigración francesa en Aragón en la Edad

Las referencias exhumadas en distintos archivos —de protocolos notariales y parroquiales, sobre todo— permiten conocer su procedencia más o menos exacta y constatar que muchos acudían atendiendo a la llamada de familiares o compatriotas asentados aquí con anterioridad, que les acogían a su llegada facilitándoles modos de vida o firmas de aprendizaje y les respaldaban en calidad de testigos o como garantes en los actos de todo tipo en los que tomaban parte nada más recalar en estas tierras. Entre todos llegaron a conformar importantes comunidades poblacionales ligadas por estrechos lazos de colaboración y solidaridad que, con frecuencia, se construían sobre —o llegaban a transformarse en— relaciones todavía más fuertes, de carácter familiar y endogámico, lo que podía terminar aislándolas del exterior e imprimiéndoles cierto grado de opacidad, circunstancia poco recomendable en el contexto sociorreligioso del momento.

Del análisis de todas estas referencias se desprende que algunos llegaban bregados en diferentes disciplinas —también de naturaleza artística—, pero que muchos lo hacían sin otro bagaje que sus propias potencialidades. Los primeros debían comenzar a trabajar a las órdenes de maestros locales o perfectamente asentados en el medio laboral aragonés —a veces bajo la enojosa fórmula del contrato formativo— como paso previo a desarrollar cualquier tipo de actividad de manera independiente, abrir su propio obrador y terminar acogiendo a sus colaboradores y discípulos. Los segundos, por su parte, se veían obligados a suscribir las primeras propuestas de empleo o las firmas de aprendizaje que se les ofertaban a su llegada, casi siempre relacionadas con aquellas actividades productivas que requerían de mano de obra de manera acuciante tales como la construcción, o las más diversas labores artesanales.

Los que acudieron formados en el corte y —de manera más excepcional— en la talla ornamental de la piedra se encontraron, además, con la dificultad añadida de la práctica ausencia de este material en amplias zonas de la geografía aragonesa como el valle medio del Ebro. Algunos continuaron labrándola porque se instalaron en lugares en los que se disponía de ella; otros hicieron valer sus propios bagajes formativos para hacerse con los encargos —tanto de arquitectura como de ingeniería— ofertados en este material, y sólo unos cuantos fueron requeridos para asumir compromisos concebidos en piedra. Otros no renunciaron a trabajarla siempre que tuvieron la oportunidad de hacerlo, pero termina-

Moderna», *Estudios*, Zaragoza, Departamento de Historia Moderna, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1985-1986, pp. 51-77; LANGÉ, C., *La inmigración francesa a Aragón, (siglo XVI y primera mitad del siglo XVII)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1993.

ron adaptándose a las diferentes realidades con las que se encontraron, y habituándose al manejo de otros materiales como la madera o el yeso. Con ellos, pero también a través de otras vías, llegaron modelos gráficos o impresos —pero también artísticos— gestados al otro lado de los Pirineos que no tardaron en aplicarse en la resolución de los más variados compromisos ya no sólo de arquitectura, sino también de escultura y pintura.

Por lo que afecta a nuestro discurso conviene advertir que tanto sus trabajos constructivos como los proyectos de naturaleza arquitectónica ejecutados a partir de la aplicación de dichos arquetipos resultaban reconocibles por un marcado *carácter francés* que los escasos observadores que atendieron al devenir de las artes en la Península Ibérica a lo largo de la Edad Moderna cifraron en su exuberancia decorativa a base de *menuencias* y *resaltillos*, *estípites*, *mutilos*, *cartelas* y *otras burlerías*;³ o en la aplicación de una técnica estereotómica que, en realidad, hundía sus raíces en la larga tradición hispana en el corte de piedra, *irreductible* tanto desde el punto de vista cronológico como desde el de la terminología de los mismos cortes a cualquier tipo de influencia francesa.⁴ No obstante, la primera categorización de *lo francés* se ha mantenido a lo largo del tiempo,⁵ y ha permitido acuñar conceptos como el de *Renacimiento a la francesa* que, en lo estrictamente arquitectónico, se caracterizaría por la aplicación de un libérrimo exorno construido a partir de elementos de morfología arquitectónica perfectamente identificados tales como microarquitecturas, arquitecturas aéreas o soportes antropomorfos.⁶

³ Así, en el prólogo a su *Descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la sancta iglesia de Sevilla*, publicada en 1587, Juan de Arfe y Villafañe haría un elogio del monasterio de El Escorial como ejemplo de edificio realizado según las reglas de la verdadera arquitectura clásica en el que se habían abandonado *por vanas y de ningún momento las menuencias y resaltillos, estípites, mutilos, cartelas y otras burlerías que por verse en los papeles y estampas flamencas y francesas [seguían] los inconsiderados y atrevidos artífices, y nombrándolas invención [adornaban], o por mejor decir [destruían] sus obras, sin guardar proporción ni significado*. Citamos a partir de la referencia contenida en MOYA VALGAÑÓN, J. G., «Algunos ecos del arte de Fontainebleau en el Aragón del siglo XVI», en *El arte en Aragón y sus relaciones con el hispánico e internacional, Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 19-21 diciembre 1983, sección II (2.ª), Huesca, Excma. Diputación Provincial, 1985, vol. II, pp. 267-276, espec. p. 267, nota n.º 2.

⁴ Sobre este particular véanse las agudas apreciaciones recogidas en MARÍAS, F., «Cuando el Escorial era francés: problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVII, Madrid, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, 2005, pp. 21-32.

⁵ Así se desprende de los análisis consagrados a los trabajos de los Corral de Villalpando (CHUECA GOITIA, F., *Arquitectura del siglo XVI, Ars Hispaniae*, vol. XI, Madrid, Plus Ultra, 1953, pp. 318-321; MARÍAS, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 447-448).

⁶ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., «El Renacimiento a la francesa en la obra de los Corral de Villalpando», en *I Jornadas Medina de Rioseco en su historia*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2001, pp. 131-151.

A continuación trataremos de analizar los distintos perfiles a los que respondieron los entalladores franceses documentados en tierras aragonesas a lo largo del Quinientos, la naturaleza de los modelos que llegaron del otro lado de los Pirineos, y el tipo de manifestaciones artísticas realizadas por los primeros —o a partir de los segundos— que acusarían el eco de lo que hemos convenido en denominar *Renacimiento a la francesa*.

Los protagonistas: los entalladores franceses y sus diferentes perfiles profesionales

Tal y como ya se ha señalado, algunos entalladores franceses continuaron trabajando la piedra sencillamente porque recalaron en zonas en las que se disponía de ella. Es el caso del borgoñón Nicolás de Chalons, documentado al frente de los trabajos constructivos del coro gótico —aunque con interesantes destellos renacentes— de la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico⁷ (ca. 1528-1530), en las Cinco Villas; el de maestros de perfil muy poco definido todavía como Jacques de Anduxes o Juan Tellet,⁸ que difundieron un característico estilo de base serliana —pero muy recargado desde el punto de vista ornamental— por las regiones más orientales del Pirineo aragonés; o el de los numerosos *piedrapiqueros* franceses asentados en las tierras del Bajo Aragón turodense.

Los entalladores a la fuerza

Algunos de los entalladores que optaron por instalarse allí donde no se contaba con piedra de calidad suficiente para la construcción no quisieron, no supieron o no pudieron renunciar a sus propias especificidades formativas, y las esgrimieron para hacerse con los escasos encargos ofertados en este material, desde la talla de piezas para la construcción o para la confección de ingenios protoindustriales, hasta la materialización

⁷ SAN VICENTE, Á., «Acotaciones documentadas para la historia del arte en Cinco Villas durante el siglo XVI», en *Estudios en homenaje al doctor Eugenio Frutos Cortés*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1977, pp. 367-445, espec. p. 372, y pp. 397-405; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La arquitectura en las Cinco Villas durante el siglo XVI», en Asín García, N. (coord.), *Comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2007, pp. 189-204, espec. p. 194.

⁸ PERRELA LARROSA, C., «El piedrapiquero Joan Tellet, una aproximación a su obra y su personalidad artística», en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Alcañiz, 24-26 septiembre 1987, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989, pp. 479-497. Asimismo, véase SAN VICENTE, Á., *Canteros y obras de cantería del Bajo Renacimiento en Zaragoza*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1994, p. 61.

de empresas más o menos complejas, tanto de arquitectura como de ingeniería. Es el caso de Guillaume Brimbeuf⁹ (doc. 1550-1567), que se hizo cargo del aparejado del alabastro y de las labores de talla de molduraje —exceptuados los frisos— de la sepultura del arzobispo Hernando de Aragón en 1551,¹⁰ y de la realización de la portada del palacio del conde de Morata un año más tarde (fig. 1).¹¹ En esta ocasión presentó una traza de su mano sobre la que se introdujeron importantes modificaciones, pero que terminó resolviéndose con dos esforzados personajes provistos de sendas clavav flanqueando el vano.¹²

Al margen de que pudiera continuar labrando las columnas utilizadas en el zaguán, el patio, la escalera y los corredores del edificio; Guillaume Brimbeuf terminó abandonando la capital aragonesa, pasó por Calatayud (Zaragoza) y dirigió sus pasos hacia Tarazona (Zaragoza), en donde trató de simultanear la provisión de piedra para otros profesionales,¹³ la talla de piezas para diferentes empresas arquitectónicas,¹⁴ y la ejecución de pequeñas obras de ingeniería.¹⁵

⁹ *Ibidem*, pp. 30-31.

¹⁰ CRIADO MAINAR, J., *El círculo artístico del pintor Jerónimo Cósida*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución «Fernando el Católico», Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Tarazona, 1987, p. 23, nota n.º 32; CRIADO MAINAR, J., «Maestre Guillaume Brimbeuf (1551-1565), ejemplo de las relaciones artísticas entre Aragón y Navarra a mediados del siglo XVI», en *Actas del Primer Congreso General de Historia de Navarra*, Pamplona, septiembre 1986, en *Príncipe de Viana*, Anejo 11, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Institución Príncipe de Viana, 1988, pp. 73-86, espec. doc. n.º 1, p. 81.

¹¹ ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, Zaragoza, La Editorial, 1915, vol. I, pp. 224-225; ABIZANDA, M., «La Audiencia», *Aragón*, septiembre 1931, Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, 1931, pp. 166-170; GÓMEZ URDÁÑEZ, C., *Arquitectura civil en Zaragoza*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, Delegación de Acción Cultural, Publicaciones, 1987, tomo I, pp. 216-218.

¹² Sobre su posible identificación véase lo apuntado en SEBASTIÁN, S., «Interpretación iconológica del palacio del Conde de Morata en Zaragoza», *Goya*, 132, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1976, pp. 362-368.

¹³ Guillaume Brimbeuf se encontraba en Borja (Zaragoza) para el primero de mayo de 1556, cuando se concertó con Alonso González para suministrarle todas las planchas de alabastro que pudiese necesitar para las catorce *vidrieras* que el segundo se comprometió a pintar al óleo para la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Cascante (Navarra) [CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura (1540-1580)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución «Fernando el Católico», 1996, p. 486, y doc. n.º 28, pp. 723-724].

¹⁴ Nos referimos a la labra de columnas para el patio del palacio episcopal, la lonja de la ciudad y el palacio del mercader Antonio Guarás [ESCRIBANO SÁNCHEZ, J. C. y AINAGA ANDRÉS, M.ª T., «Para el estudio del patio del palacio episcopal de Tarazona (1557-1569)», *Tvriaso*, II, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 1981, pp. 175-194; CRIADO MAINAR, J., «Maestre Guillaume Brimbeuf...», *op. cit.*, p. 74; AINAGA ANDRÉS, M.ª T., «De Lonja a Ayuntamiento. Avatares constructivos y funcionales del edificio municipal de la plaza el Mercado de Tarazona», en Borrás Gualis, G. M. y Criado Mainar, J. (comis.), *La imagen triunfal del Emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 145-191, espec. p. 153].

¹⁵ En 1559 cobraba del chantre de la catedral de Tarazona los reparos que había realizado en

Un poco más tarde, entre 1565 y 1567, dirigió en calidad de *architector* las reformas emprendidas en el castillo de Ablitas (Navarra) por el señor de la localidad, Felipe Enríquez de Navarra, suegro del conde de Morata;¹⁶ y en marzo de ese último año intentó hacerse con la ampliación de la iglesia parroquial de Cintruénigo (Navarra) aduciendo *ser persona que [entendía] la arte de canteria, y [había] visto muchas y diversas yglesias en los reynos de Castilla, Nabarra, Aragon y Françia, y las traças que [tenían], y [que, además, había] echo y fabricado algunas yglesias y capillas*. Sin embargo, y a pesar de contar con una carta de recomendación del obispo de Tarazona dirigida a los clérigos y beneficiados de la localidad con el objeto de respaldarle e influir de esta manera en la elección del maestro, la obra se terminaría adjudicando al cantero guipuzcoano Pedro de Arteaga.¹⁷

Tras este revés debió de encaminarse hacia la ciudad de Tudela (Navarra) en donde, al parecer, tomó parte en la configuración del patio del palacio de Pedro de Magallón o de San Adrián, que ya debía de estar muy avanzado —sino concluido ya— para 1569, cuando el piacentino Pietro Morone (doc. 1548-1576, † 1577), perfecto conocedor de la realidad artística de la Roma de Paulo III,¹⁸ comenzó a decorar los lienzos de la caja de escaleras de la casa con unas estructuras arquitectónicas ficticias de evidente raíz belifontiana bajo las que dispuso un interesante programa de mujeres ilustres ejecutado en grisalla (fig. 2).¹⁹

el molino harinero de Talamantes (Zaragoza) —que se comprometió a mantener durante diez años— y, todavía en Tarazona, contrató el traslado de la *Fuente del Beso* desde Nuestra Señora la Blanca hasta la plaza de la Seo en el verano de 1560 [CRIADO MAINAR, J., «Maestre Guillaume Brimbeuf...», *op. cit.*, p. 74].

¹⁶ TARIFA CASTILLA, M.^a J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2005, p. 122.

¹⁷ TARIFA CASTILLA, M.^a J., *La iglesia parroquial de San Juan Bautista de Cintruénigo*, Cintruénigo, Ayuntamiento de Cintruénigo, 2003, pp. 51-53.

¹⁸ En efecto, Pietro Morone trabajó en Roma hasta 1548, cuando contrató junto a su colega Pietro Paolo de Montalbergo la decoración de la capilla fundada por Luis de Lucena bajo la advocación de Nuestra Señora de los Ángeles en la iglesia de San Miguel de Guadalajara, y se trasladaron a la Península Ibérica [VARELA MERINO, L., «La venida a España de Pietro Morone y Pietro Paolo de Montalbergo. Las pinturas de la capilla de Luis de Lucena, en Guadalajara», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXIV, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2001, pp. 175-184; VARELA MERINO, L., «Pintura renacentista. Las pinturas de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles (Guadalajara): el ambiente artístico de su comitente, Luis de Lucena, y sus artífices, Pietro Morone y Pietro Paolo de Montalbergo», *Academia de España en Roma*, Roma, Academia de España, 2002, pp. 107-110]. Sin embargo, decidió instalarse en tierras aragonesas, en donde desarrolló el grueso de su actividad profesional hasta su fallecimiento (CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón...*, *op. cit.*, pp. 526-536).

¹⁹ Sobre este programa iconográfico véase GARCÍA GAÍNZA, M.^a C., «Un programa de mujeres ilustres del Renacimiento», *Goya*, 199-200, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1987, pp. 6-13.

Los profesionales de reconocido prestigio

Otros maestros, sin embargo, fueron requeridos para ejecutar proyectos tanto de arquitectura como de ingeniería que contemplaban —o exigían— la utilización de la piedra porque se consideraba que estaban especialmente capacitados para llevarlos a cabo. Es el caso de Pierres Vedel²⁰ (doc. 1543-1567, † 1567), que fue labrándose un prestigio profesional considerable conforme fue asumiendo —y resolviendo— compromisos cada vez más difíciles; pero también el de Dominique Bachelier,²¹ un maestro formado junto a su padre, Nicolás Bachelier²² —uno de los constructores más destacados del Quinientos tolosano—, y heredero de alguno de los proyectos que dejó inconclusos a su muerte como el tendido del *Pont neuf* sobre el Garona entre la *Ciudad rosa* y el barrio de Saint-Cyprien,²³ que ya gozaba de un crédito muy elevado —quizás excesivo— como responsable de esta empresa cuando fue llamado para reparar el *Puente de piedra* de Zaragoza en 1582.

El primero debió de entrar en la Península a través de Navarra en donde, a partir de las últimas referencias documentales exhumadas, pudo orientar su actividad profesional hacia el campo de la escultura en madera, hacia la retabística.²⁴ No obstante, una vez arribado a tierras aragonesas

²⁰ El perfil biográfico y profesional del maestro en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 373-496.

²¹ Una primera aproximación a su perfil biográfico y profesional en GRAILLOT, H., *Nicolas Bachelier, imagier et maçon de Toulouse au XVI^e siècle*, Toulouse, Privat, 1914, pp. 353-359.

Sobre su paso por Aragón, SAN VICENTE, Á., *Canteros y obras de cantería...*, *op. cit.*, pp. 23-24, e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Nexos de comunicación urbana en Zaragoza. Los puentes sobre el Ebro en el Quinientos, tratadística de ingeniería y práctica constructiva», *Artigramma*, 15, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2000, pp. 61-103, espec. pp. 80-99.

Ahora también, véase TOLLON, B., «Le château. Étude historique et architecturale», en Peyrusse, L. y Tollon, B. (dirs.), *Le château de Laréole*, Toulouse, Association des Amis de l'Hôtel d'Assézat, 2007, pp. 39-67, espec. pp. 51-52.

²² LAMOTHE-LANGON, E. L., *Biographie toulousaine*, París, L. G. Michaud, 1823, tomo I, pp. 24-30; GRAILLOT, H., *Nicolas Bachelier...*, *op. cit.* Asimismo, véase TOLLON, B., «Toulouse en 1550: architecture et culture», en Peyrusse, L. y Tollon, B. (dirs.), *L'hôtel d'Assézat*, Toulouse, Association des Amis de l'Hôtel d'Assézat, 2002, pp. 85-110, espec. pp. 99-110.

²³ Sobre esta obra, véase el clarificador trabajo de MESQUI, J., «Le Pont Neuf de Toulouse sur la Garonne», *Congrès Archéologique de France, 154^e session, 1996, Toulousain et Cominges*, París, Société Française d'Archéologie, 2002, pp. 325-338. Asimismo, véanse los trabajos de COSTA, G., «L'oeuvre de Pierre Souffron au Pont neuf de Toulouse», *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, Toulouse, Société Archéologique du Midi de la France, 2000, pp. 155-176; COSTA, G., «Jacques Le Mercier et la construction du Pont neuf de Toulouse», *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, LXI, Toulouse, Société Archéologique du Midi de la France, 2001, pp. 127-152, y COSTA, G., «Les entrepreneurs parisiens du Pont neuf de Toulouse», *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, LXIII, Toulouse, Société Archéologique du Midi de la France, 2003, pp. 187-223.

²⁴ El origen navarro de su esposa, Clara Vizcarret, y el hecho de que su hija Catalina reclamase todos los bienes que pudiesen corresponderle en *el reyno de Navarra y en qualesquiera ciudades, villas y lugares de aquel*, permitan suponer que el maestro había pasado por Navarra antes de instalarse en tierras aragonesas (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp.

no dudó en esgrimir la grandilocuente —y exótica— denominación de *maestro de arquitectura y maestro de villa* para asumir compromisos tan dispares como la reforma de la iglesia parroquial de Fuentes de Ebro (1546-1550) a partir de un novedoso proyecto homogenizador ideado por el polifacético artista italiano Tomás Peliguet desde el conocimiento de alguna de las creaciones más audaces de Giulio Romano; la rehabilitación de la iglesia parroquial de Mora de Rubielos

(1544-1549), o la construcción tanto del cuerpo de la nave de la catedral de Albaracín (1556-1559) como de la iglesia parroquial de Santa Eulalia del Campo (1556-1566).²⁵

En la resolución de todos ellos aplicó una tradición constructiva gótica de raíz franco-flamenca, aunque *redefinida a la clásica* a partir del manejo de la tratadística de arquitectura. Así, obtuvo iglesias de una sola nave con capillas entre los contrafuertes cerradas al oriente mediante cabeceras poligonales de raíz francesa (fig. 3), similares a las que reco-



Fig. 1. Zaragoza. Portada del palacio del conde de Morata, después duque de Luna. Actual Audiencia Provincial.

Foto: Javier Ibáñez.

373-375), un extremo confirmado en fechas recientes dado que se le ha documentado tasando junto a Guillem de Olanda las labores de mazonería y escultura realizadas por Guillem o Guillermo de Oberón para el retablo de Oricín (Navarra) el 4 de octubre de 1543 [ECHEVERRÍA GOÑI, P., «Pintura», en Fernández Gracia, R. (coord.), *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2005, pp. 269-381, espec. p. 306].

²⁵ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, op. cit., pp. 386-406 [reforma de la iglesia parroquial de Fuentes de Ebro (Zaragoza)], pp. 406-419 [reconstrucción de la iglesia parroquial de Mora de Rubielos (Teruel)], pp. 456-472 [construcción de la nave de la catedral de Albaracín (Teruel)], pp. 473-485 [construcción de la iglesia de Santa Eulalia del Campo (Teruel)].



Fig. 2. Tudela (Navarra). Palacio de Pedro de Magallón o de San Adrián. Caja de escaleras con el ciclo de mujeres ilustres pintado por Pietro Morone. Foto: Javier Ibáñez.

gería Philibert de l'Orme en su *Premier tome de l'architecture*²⁶ (París, 1567) (fig. 4), con dos niveles en altura —el de capillas, ciego, y el de ventanas—, y cubiertas mediante bóvedas de crucería estrellada diseñadas a partir del empleo de terceletes rectos, cuyos elementos de articulación interior —marcos de puertas y ventanas, soportes, molduras, e incluso los propios perfiles de los nervios de las bóvedas— respondían a los modelos aportados por los tratados de arquitectura que obraban en su poder, Sagredo y Serlio, sobre todo.²⁷

No obstante, su faceta más interesante, y la que más éxito le reportó fue la de ingeniero. No en vano, asumió la ejecución de proyectos de una gran complejidad y envergadura como el *reparo* de la torre de San Martín de Teruel (1549-1551), la traída de aguas a la capital bajoaragonesa (1551-1556), o la apertura de *la Mina* de Daroca (1555-1562) en los que, partiendo de una vasta cultura visual que debía de incluir el conocimiento

²⁶ DE L'ORME, PH., *Le premier tome de l'architecture de Philibert de l'Orme conseiller et avmosnier ordinaire du Roy, & abbé de S. Serge lez Angiers*, Paris, Federic Morel, 1567, livre III, chap. IX, f. 109 v.

²⁷ El contenido y el análisis de la biblioteca de Vedel pueden consultarse en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 52-55, y doc. n.º 124, pp. 744-747.

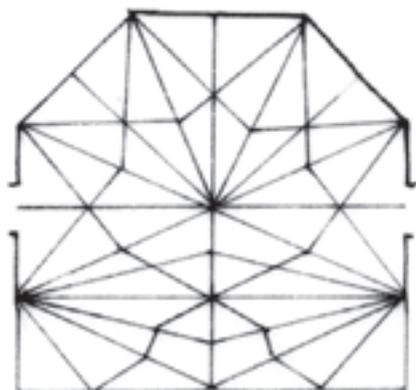


Fig. 3. Esquema de planta de la cabecera de la iglesia parroquial de Santa Eulalia del Campo (Teruel) por Miriam Tambo Santos.

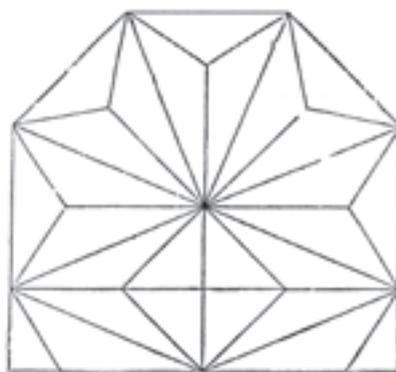


Fig. 4. Modelo de cabecera de templo propuesto en DE L'ORME, PH., *Le premier tome de l'architecture...*, op. cit., *livre III, chap. IX, f. 109 v.*

—quiera tangencial o epidérmico— de algunos de los mejores exponentes de la ingeniería galorromana del sureste francés como el *Pont du Gard*, informado de la teoría recogida en la tratadística tanto clásica como moderna, y apoyándose en una experiencia práctica —empírica— considerable, terminaría articulando soluciones tan pragmáticas, funcionales y originales como el puente-acueducto conocido como *los Arcos* de Teruel.²⁸

Por su parte, Dominique Bachelier acudió a Zaragoza en 1582 acompañado de su hijo Elías. Juntos se comprometieron a reparar el *Puente de piedra* de la capital aragonesa, que requería de la reconstrucción de un pilar, una arcada y el cuchillo que tenía que protegerlos de las embestidas de las aguas.²⁹ El trabajo realizado debió de satisfacer a los representantes de la ciudad,³⁰ dado que volvieron a reclamar su presencia dos

²⁸ *Ibidem*, pp. 420-433 (reparo de la torre de San Martín de Teruel), pp. 434-449 (traída de aguas a Teruel), pp. 449-456 [apertura de la Mina de Daroca (Zaragoza)]. Además, sobre la traída de aguas a Teruel, y sobre esta interpretación de *los Arcos* véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Tratadística, Antigüedad y práctica constructiva: la traída de aguas a Teruel (ca. 1551-1559), Pierres Vedel en el contexto de la ingeniería española del Quinientos», *Artigramas*, 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2006, pp. 395-416.

²⁹ El contrato fue suscrito el 15 de septiembre de 1582 (SAN VICENTE, Á., *Canteros y obras de cantería...*, op. cit., doc. n.º 108, pp. 230-231).

³⁰ Desde luego, el trabajo debió de llevarse a cabo por cuanto Dominique y Elías Bachiller cobraron 3.000 sueldos jaqueses de los 1.000 *escudos de oro en oro del sol* en que se había ajustado su intervención el 22 de septiembre de 1582, y otros 27.440 sueldos el primero de enero de 1583. Tal y como reconocieron entonces, 24.000 eran por *mil escudos del sol a razon de ciento y veinte sueldos el escudo que la dicha ciudad de Çaragoça (les) offrescio de dar y pagar por (su) industria y trabajo de*

años más tarde, en 1584,³¹ para encargarle el reparo de otros dos arcos y dos cuchillos.³² En esta ocasión, Dominique Bachelier debió de acudir acompañado de un buen número de profesionales bregados en disciplinas muy dispares. Así se desprende del análisis del libro de fábrica que permite seguir el curso de la intervención desde el 29 de mayo de 1586 hasta el 2 de julio del año siguiente, en el que se reiteran, por ejemplo, los nombres de los fusteros Nicolás Forgo, Ramón Callao y Pierres Moyset.³³ Además, tuvo que compaginar la ejecución de esta empresa con otros cometidos tales como el diseño y supervisión del tendido de un puente lúgneo,³⁴ y el proyecto de reforma y la correspondiente reparación de otro pétreo,³⁵ los dos sobre el río Gállego, lo que le obligó a pro-

hazer y reedificar el dicho cuchillo y un pedaço del terçero arco de la dicha puente, 1.440 sueldos por sus dietas de doze dias que (vacaron) en venir desde Tolosa, y los 2.000 sueldos restantes a cumplimiento de las dichas mil trezientas setenta y dos libras jaquesas por el encajado de madera que (habían) hecho y asentado delante del dicho cuchillo [Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza (A.H.P.N.Z.), Miguel Español *menor*, 1582, ff. 313 v.-314 r., (Zaragoza, 22-IX-1582), y 1583, ff. 5 r.-7 r., (Zaragoza, 1-I-1583). Documentos referenciados en SAN VICENTE, Á., *Canteros y obras de cantería...*, *op. cit.*, p. 23, nota n.º 1].

³¹ Según una carta enviada por Felipe II a su embajador en Francia, Juan Bautista de Tassis, expedida desde San Lorenzo el Real de El Escorial el 26 de marzo de 1584, los representantes municipales de Zaragoza ya habían intentado el retorno de Bachelier, pero sin ningún éxito. Al parecer, el maestro adujo ser *oficial del rey, y no tener licencia suya* para acudir a orillas del Ebro. Por ello, los representantes de la ciudad solicitaron la intermediación de Felipe II que, aunque procuró la obtención del permiso por sus propios medios, encomendó a su agente en Francia que hiciese lo propio ante el monarca galo. La misiva fue publicada en 1922 por Henri Stein, que no pudo precisar si surtió el efecto deseado, señalando que la respuesta al interrogante planteado debía de encontrarse a este lado de los Pirineos (STEIN, H., «L'architecte Dominique Bachelier à Saragosse», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1922, pp. 352-354). Hoy estamos en condiciones de responder de manera afirmativa.

³² Al parecer, el contrato se suscribió el 13 de julio de 1584 (BLÁZQUEZ HERRERO, C. y PALLARUELO CAMPO, S., *Maestros del agua*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1999, vol. I, pp. 167-169, espec. nota n.º 175). Desde luego, Dominique Bachelier, *arquitecto del Rey de Francia natural de la ciudad de Tolosa de Francia* cobraba una deuda de 440 sueldos en Zaragoza el 7 de octubre de ese mismo año [A.H.P.N.Z., Juan Doñati, 1584, ff. 877 v.-878 r., (Zaragoza, 7-X-1584). Documento referenciado en SAN VICENTE, Á., *Canteros y obras de cantería...*, *op. cit.*, p. 23, nota n.º 2].

³³ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Nexos de comunicación urbana en Zaragoza. Los puentes sobre el Ebro en el Quinientos...», *op. cit.*, pp. 96-99.

³⁴ En el contrato firmado el 21 de enero de 1587 con Juan de Villarreal para la confección del puente, se especificaba que la obra debía realizarse *conforme a una traza de papel que le an dado hecha de mano de maestro Bachiller*, y que debía ejecutarse *a conocimiento del maestro Bachiller* [A.H.P.N.Z., Jerónimo Andrés mayor, 1587, ff. 47 r.-49 v., (Zaragoza, 21-I-1587). Documento referenciado en SAN VICENTE, Á., *Canteros y obras de cantería...*, *op. cit.*, p. 24, nota n.º 6].

³⁵ Una semana más tarde, el 28 (y no el 29) de enero de 1587, se le contrató para reparar un puente de piedra sobre el Gállego a partir de un proyecto de su mano. Tal y como se especificaba en el acuerdo, la estructura debía de encontrarse en las inmediaciones del puente que se iba a tender en madera, cuya construcción tenía que seguir dirigiendo [A.H.P.N.Z., Jerónimo Andrés mayor, 1587, ff. 145 r.-149 r., (Zaragoza, 28-I-1587). Documento dado a conocer y transcrito en SAN VICENTE PINO, Á., *Monumentos diplomáticos sobre los edificios fundacionales de la Universidad de Zaragoza y sus constructores*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Diputación Provincial de Zaragoza, 1981, doc. n.º 34, pp. 181-182].

longar su estancia en la capital aragonesa, por lo menos, hasta finales de agosto de 1587.³⁶

Los entalladores reconvertidos

Finalmente, fueron muchos los entalladores que, a pesar de que no renunciaron a expresarse a través de la piedra siempre que tuvieron la oportunidad de hacerlo, terminaron acomodándose a las diferentes realidades con las que se toparon, familiarizándose con el empleo de otros materiales, asumiendo compromisos de muy diversa naturaleza tanto en madera como en yeso, y alcanzando con ellos soluciones muy novedosas tanto a nivel estructural como ornamental que, además, no tardaron en incorporarse —y en revolucionar— el panorama artístico aragonés del Quinientos. Es el caso de Esteban de Obray³⁷ (doc. 1519-1551, † 1551), Pierres del Fuego³⁸ (doc. 1529-1566, † 1566), y otros profesionales que, procedentes de las regiones más septentrionales de Francia y relacionados de una manera u otra con el escultor de origen picardo asentado en Zaragoza Gabriel Joly³⁹ (doc. 1514-1538, † 1538), desplegaron una intensa actividad profesional entre los reinos de Navarra y Aragón.

Esteban de Obray procedía de Saint-Thomas, una pequeña localidad del obispado de Rouen, en la Normandía, una de las primeras regiones del país vecino en recibir el nuevo lenguaje ornamental de raíz italiana gracias, entre otras cosas, a la intensa labor de promoción material y artística desplegada en la zona por varios miembros de la familia d'Amboise,

La ejecución de algunas partes del proyecto debieron de subcontratarse. Así se desprende del análisis del contrato firmado el 6 de julio de 1587 con los profesionales que tenían que realizar *el fundamento del cuchillo grande en la puente de Gallego* que, no obstante, se comprometieron a seguir las indicaciones de *maestro Bachiller* [A.H.P.N.Z., Jerónimo Andrés mayor, 1587, ff. 750 v.-753 r., además de un pliego s. f., (Zaragoza, 6-VII-1587)]. Documento dado a conocer y transcrito en SAN VICENTE PINO, A., *Monumentos diplomáticos...*, *op. cit.*, doc. n.º 36, pp. 188-190].

³⁶ Desde luego, todavía cobraba 200 libras jaquesas en parte de pago de las 1.600 que se le debían por sus trabajos en *la puente de Gallego* el 26 de agosto de 1587 [A.H.P.N.Z., Jerónimo Andrés mayor, 1587, f. 968 r., (Zaragoza, 26-VIII-1587)]. Documento referenciado en SAN VICENTE, Á., *Canteros y obras de cantería...*, *op. cit.*, p. 23, nota n.º 3].

³⁷ SERRANO, R., MIÑANA, M.^a L., HERNANSANZ, Á., CALVO, R. y SARRIÁ, F., *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1992, pp. 275-280.

³⁸ SANZ ARTIBUCILLA, J. M.^a, «El maestro entallador Pierres del Fuego. Sus primeros oficiales y obras en Navarra», *Príncipe de Viana*, XV, Pamplona, Diputación Foral, Institución Príncipe de Viana, Consejo de Cultura de Navarra, 1944, pp. 145-158, espec. doc. I, p. 154. El perfil más completo del personaje en CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón...*, *op. cit.*, pp. 475-480.

³⁹ SERRANO, R., MIÑANA, M.^a L., HERNANSANZ, Á., CALVO, R. y SARRIÁ, F., *El retablo aragonés del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 269-275; SERRANO GRACIA, R., «Joly, Gabriel», en Álvaro Zamora, M.^a I. y Borrás Gualis, G. M. (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Ibercaja, Obra Social, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 1993, pp. 206-215.

así como por otros personajes, tanto civiles como eclesiásticos, que intentaron reproducir sus patrones de mecenazgo.⁴⁰ No obstante, Obrajó optó por abandonar su tierra, cruzar los Pirineos e instalarse en Tudela. Con todo, mantuvo unos estrechos lazos de colaboración con los talleres y el medio artístico zaragozano a lo largo de todo su discurso profesional, lo que le llevó a trabajar con maestros como Gabriel Joly primero —y Juan de Moreto y Pedro Lobato después—, y a desarrollar el grueso de su actividad artística a caballo entre Navarra y Aragón, dejando buena muestra de sus capacidades, oficio y maestría en ciudades como Calatayud, Tarazona, Pamplona o Zaragoza.

Por lo que afecta a nuestro discurso conviene advertir que, a tenor de las referencias documentales exhumadas hasta el momento, disfrutó de varias ocasiones para ejercitar su perfil como entallador de piedra, todas ellas en Calatayud. Allí levantó la portada de la colegiata de Santa María⁴¹ (1525-1528) junto a Juan de Talavera (fig. 5); realizó el sepulcro dúplice de Juan Ruiz de Calcena y su esposa Catalina de Urriés para el presbiterio de la iglesia de las clarisas⁴² (1529), e incluso llegó a contratar el tendido de un puente sobre el Jalón junto al vizcaíno Juan de Ascaso⁴³ (1530).

De todas ellas tan sólo ha llegado hasta nosotros —y con importantes modificaciones— la primera, una interesante revisión tanto a nivel estructural como decorativo de la portada de Santa Engracia de la capital aragonesa⁴⁴ (ca. 1512-1517) en la que el equilibrio *toscano* que había

⁴⁰ SOUCHAL, G., «Le mécénat de la famille d'Amboise», *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, XIII, París, Société Française d'Archéologie, 1976, pp. 485-526, y pp. 567-612. Ahora también, véase SMITH, M. H., «Rouen-Gaillon: témoignages italiens sur la Normandie de Georges d'Amboise», en Beck, B., Bouet, P., Étienne, C. y Lettéron, I. (dirs.), *L'Architecture de la Renaissance en Normandie*, Caen, Presses Universitaires de Caen y Éditions Charles Corlet, 2003, vol. I, pp. 41-58.

⁴¹ FUENTE, V. DE LA, *Historia de la siempre augusta y fidelísima ciudad de Calatayud*, Calatayud, Imprenta del Diario, 1881, vol. II, pp. 215-219; AMADA SANZ, S., «Estudio histórico-artístico de la portada y puertas de la Colegiata de Sta. María de Calatayud», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LI, Madrid, 1947, pp. 177-209; ABBAD RÍOS, F., *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, vol. I, pp. 331-333; MAÑAS BALLESTÍN, F., «Sobre el obispo don Gabriel de Cortí y el portal de Santa María», *Seminario de Arte Aragonés*, XXII-XXIV, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial, 1977, pp. 161-163.

⁴² MIÑANA, M.^a L., SARRIÁ, F., SERRANO, R., CALVO, R. y HERNANSANZ, Á., «Aportación al estudio de la obra de Esteban de Obrajó en Calatayud», en *Actas del Segundo Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1989, pp. 387-399, espec. pp. 389-395.

⁴³ SERRANO, R., MIÑANA, M.^a L., HERNANSANZ, Á., CALVO, R. y SARRIÁ, F., *El retablo aragonés del siglo XVI...*, *op. cit.*, p. 276 y p. 278; SERRANO GRACIA, R., «Obrajó, Esteban de», en Álvaro Zamora, M.^a I. y Borrás Gualis, G. M. (coords.), *La escultura del Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 256-260, espec. p. 258.

⁴⁴ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La portada escultórica de Santa Engracia: Aproximación histórica y breve estudio artístico e iconográfico», *Cuadernos de Aragón*, XXVI, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 2000, pp. 269-338; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La portada de Santa Engracia», en *Santa Engracia. Nuevas aportaciones para la historia del monasterio y basílica*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Gobierno de Aragón, Parroquia de Santa Engracia, 2002, pp. 179-207.



Fig. 5. Calatayud (Zaragoza). Iglesia de Santa María. Portada principal. Foto: Javier Ibáñez.

inspirado la ejecución final del acceso al templo jerónimo fue abandonado en favor de la libertad compositiva y la exuberancia ornamental propias de las manifestaciones artísticas del primer Renacimiento normando, en las que el nuevo repertorio decorativo de raíz italiana se aplicó, por lo general, de manera estrictamente superficial, epidérmica, y con un sentido compositivo alejado de toda norma, desbordante.⁴⁵ Esta prodigalidad terminaría afectando tanto a la estructura pétreo y a sus propios elementos constitutivos como a las hojas de madera de la puerta, ocupadas por series verticales de *candelabros ornamentales* similares a las desarrolladas en otras empresas normandas anteriores como los cancelos del coro de la capilla del castillo de Gaillon⁴⁶ (ca. 1508-1510); y se trasladaría a otros compromisos lúneos asumidos por el maestro con posterioridad que, como la sillería coral del Pilar de Zaragoza (ca. 1543-1550), terminarían acogiendo, además, un *corpus* ornamental mucho más avanzado que incluiría microarquitecturas, arquitecturas aéreas e interesantes soportes antropomorfos (fig. 6).

Por su parte, Pierres del Fuego procedía de Beauvais, la actual capital del departamento del Oise, en los confines de la Picardía y del país de Bray, a orillas del Thérain, y también debió de llegar a establecer una relación personal muy estrecha con Gabriel Joly. De hecho, actuó como garante en la entrega de la considerable suma de dinero que el picardo había dejado en herencia a su familia francesa, que residía en Longchamps, una pequeña localidad de la diócesis de Soissons.⁴⁷ Para entonces ya se había asentado en Tarazona, en la frontera con los reinos de Castilla y de Navarra, una zona en la que se le documenta junto a otros

⁴⁵ GUILLAUME, J., «Le candélabre en Normandie. Les métamorphoses d'un ornement de 1500 à 1540», en Beck, B., Bouet, P., Étienne, C. y Lettéron, I. (dirs.), *L'Architecture de la Renaissance...*, op. cit., vol. I, pp. 83-98; BOTTINEAU-FUCHS, Y., «L'ornementation à l'antique en Normandie au début du XVI^e siècle», *ibidem*, pp. 99-122.

⁴⁶ MARQUET DE VASSELLOT, J. J., «Les boiseries de Gaillon au Musée du Cluny», *Bulletin monumental*, LXXXVI, 1927, pp. 321-369, espec. pp. 364-365. Ahora también véase BOS, A. y DUBOIS, J., «Les boiseries de la chapelle du château de Gaillon», en *L'art des frères d'Amboise. Les chapelles de l'hôtel de Cluny et du château de Gaillon*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007, pp. 83-97.

⁴⁷ Gabriel Joly había dejado 100 ducados de oro de gracia especial a su madre que, en el caso de que hubiera fallecido, debían hacerse efectivos a sus hermanos. Vino a cobrar la suma un tal Joan Leclert, tabernero habitante en *Varipont*, una localidad de la diócesis de Noyon, en la Picardía, y lo hizo como procurador de la única hermana del escultor que quedaba con vida, Jacobina Joly, *viuda relicta del quondam Matheo Lanson habitante en Longchamps de la parrochia de Cus de la diocessi (de) Suezon en la dicha provincia de Picardía*, que se reconoció *hermana natural y legítima de Gerardo alias Gabriel Joli*. Pierres del Fuego actuó como garante y reconoció tener en comanda del yerno de Joly, el mercader Martín de Ysesta, la cantidad de 1.400 sueldos. Por su parte, Ysesta se comprometió a no reclamárselos salvo en el caso de que Jacobina Joly no recibiese —y le demandase— la cantidad que se le había asignado, o de que hubiese fallecido antes de recibir el legado [A.H.P.N.Z., Sebastián Moles, 1540, ff. 75 r.-78 r., (Zaragoza, 19-III-1540). Documento referenciado en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, op. cit., p. 375, y nota n.º 27, p. 499].

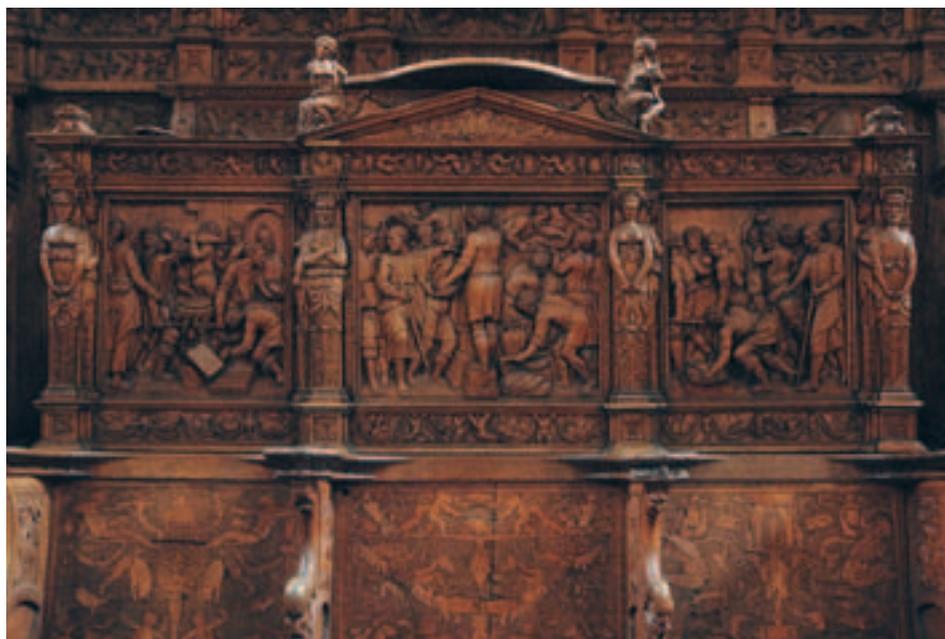


Fig. 6. Zaragoza. Basílica de El Pilar. Coro. Detalle de la sillería baja. Foto: Javier Ibáñez.

compatriotas como Baltasar Febre de Arrás⁴⁸ y Juan Ronger desarrollando trabajos de entalladura en piedra y, lo que es más importante, en yeso.

Creemos que además de participar en el ornato de aljez de la primera fase de reforma de la iglesia colegial de Santa María de Borja (Zaragoza), dirigida por Antón de Beoxa entre 1534 y 1538,⁴⁹ esta colonia de profesionales galos debió de ocuparse de la decoración interior de la iglesia parroquial de San Miguel de Tarazona⁵⁰ (ca. 1540), así como de la desplegada tanto en el dormitorio (1548) como el sobreclaustro (1549-1550) del monasterio cisterciense de Veruela (Zaragoza).

Su actuación en Borja no puede valorarse con facilidad por las transformaciones operadas en el templo, pero el ornato de San Miguel de

⁴⁸ Sobre este personaje véase CRIADO MAINAR, J., «Baltasar de Arrás (1536-1543) y la escultura contemporánea en el área del Moncayo», *Merindad de Tudela*, 5, Tudela, Centro de Estudios de la Merindad de Tudela, 1993, pp. 71-95.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 76, y doc. n.º 2, p. 86; CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón...*, *op. cit.*, p. 478.

⁵⁰ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Tradición y modernidad en la arquitectura del siglo XVI», en Ainaga Andrés, M.ª T. y Criado Mainar, J. (coords.), *Comarca de Tarazona y el Moncayo*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2004, pp. 171-186, espec. p. 176.

Tarazona ofrece una interesante teoría de ménsulas pinjantes recargadas con elementos decorativos, algunos de carácter antropomorfo. Sus ábacos presentan unas aristas muy salientes que acogen cabezas de ángeles con alas explayadas en la nave (fig. 7) y bustos de personajes en la capilla del Santo Cristo —antes de San Caprasio— (fig. 8); una fórmula fantástica, *monstruosa*, como la aplicada en la definición de capiteles tanto a un lado como al otro de los Pirineos durante los primeros compases del Quinientos, que pudo obedecer a la imposibilidad de reproducir los modelos italianos, a cuestiones de *preferencias formales*,⁵¹ pero también a la fusión de las tradiciones góticas locales con las formas importadas de la Península Transalpina.⁵²

Sea como fuere, la solución recuerda a la aplicada en los capiteles pétreos de la portada de Santa María de Calatayud (figs. 9 y 10), y en los de otras empresas normandas rigurosamente contemporáneas como el *Aître Saint-Maclou* de Rouen⁵³ (ca. 1526-1533) (fig. 11) o la actual catedral de Pontoise⁵⁴ (ca. 1533-1540) (fig. 12), y volvería a emplearse en las ménsulas y capiteles de yeso de varias parroquiales de la cercana Ribera navarra, como las de Monteagudo (fig. 13), Ablitas (fig. 14), y Valtierra (fig. 15);⁵⁵ pero también en las ménsulas de las *capillas salientes* de la catedral de Astorga (León), construidas en piedra bajo la dirección de Rodrigo Gil de Hontañón entre 1550 y 1557 (fig. 16).⁵⁶ Algunas cuentan, además, con unos característicos bustos masculinos en sus bases, muy similares a los dispuestos tanto en los muros del dormitorio (fig. 17) como en las enjutas del sobreclaustro (fig. 18) monástico de Veruela. De todos ellos destacan los primeros que, aislados y policromados, adquieren un protagonismo prácticamente único,⁵⁷ similar al ofrecido por aquellos que, ins-

⁵¹ GUILLAUME, J., «Le temps des expériences. La réception des formes à l'antique dans les premières années de la Renaissance française», en Guillaume, J. (ed.), *L'invention de la Renaissance. La réception des formes à l'antique au début de la Renaissance*, Actes du colloque tenu à Tours du 1^{er} au 4 juin 1994, París, Picard, 2003, pp. 143-176, espec. p. 156.

⁵² RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A. y PEREDA, F., «Desarrollo de la ornamentación y el capitel en Salamanca durante las primeras décadas del siglo XVI», *ibidem*, pp. 205-211, espec. pp. 210-211.

⁵³ VERDIER, F., «L'Aître Saint-Maclou», en Beck, B., Bouet, P., Étienne, C. y Lettéron, I. (dirs.), *L'Architecture de la Renaissance...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 133-135.

⁵⁴ Nos referimos a los capiteles de la hilera de soportes que separan las naves colaterales del Evangelio.

⁵⁵ TARIFA CASTILLA, M.^a J., *La arquitectura religiosa...*, *op. cit.*, pp. 263-271 (parroquia de Santa María Magdalena de Monteagudo), pp. 403-418 (parroquia de Santa María Magdalena de Ablitas), y pp. 328-340 (parroquia de Santa María de Valtierra).

⁵⁶ CASASECA CASASECA, A., *Rodrigo Gil de Hontañón. (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988, pp. 115-119.

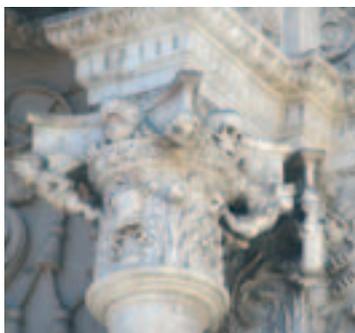
⁵⁷ Esta posibilidad se desarrolla en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La arquitectura del siglo XVI en el monasterio de Veruela», en Calvo Ruata, J. I. y Criado Mainar, J. (comis.), *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, pp. 174-199, espec. pp. 183-184.



Fig. 7. Tarazona (Zaragoza). Iglesia parroquial de San Miguel. Ménsula decorativa de la nave. Foto: Javier Ibáñez.



Fig. 8. Tarazona (Zaragoza). Iglesia parroquial de San Miguel. Ménsula decorativa de la capilla del Cristo. Foto: Javier Ibáñez.



Figs. 9 y 10. Calatayud (Zaragoza). Iglesia de Santa María. Portada principal. Capiteles. Foto: Javier Ibáñez.



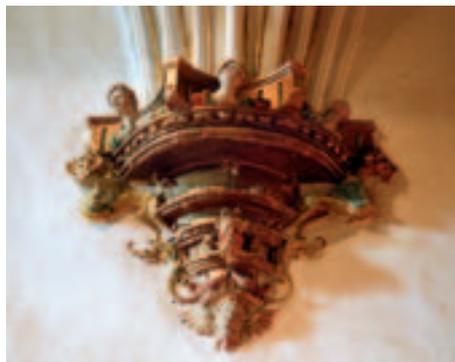
Fig. 11. Rouen. L'Âître Saint-Maclou. Capitel figurativo [VERDIER, F., «L'Âître Saint-Maclou», en Beck, B., Bouet, P., Étienne, C. y Lettéron, I. (dirs.), L'Architecture de la Renaissance..., op. cit., tomo II, p. 135].



Fig. 12. Pontoise (Alta Normandía). Catedral de Saint Maclou. Capitel del lado del Evangelio. Foto: Fernando Marías.



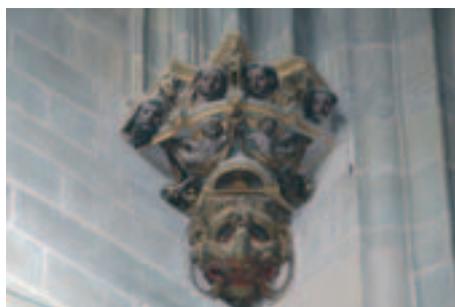
*Fig. 13. Monteagudo (Navarra).
Iglesia parroquial. Ménsula decorativa.
Foto: Carlos Becerril.*



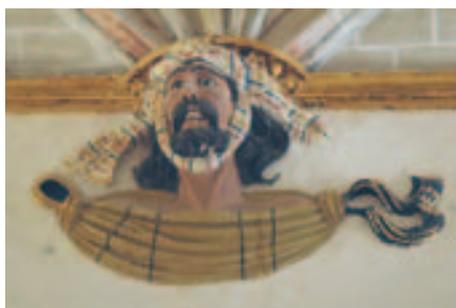
*Fig. 14. Ablitas (Navarra).
Iglesia parroquial. Ménsula decorativa.
Foto: Carlos Becerril.*



*Fig. 15. Valtierra (Navarra).
Iglesia parroquial. Capitel figurativo.
Foto: Carlos Becerril.*



*Fig. 16. Astorga (León). Catedral.
Capilla saliente del lado del Evangelio.
Ménsula decorativa. Foto: Javier Ibáñez.*



*Fig. 17. Veruela (Zaragoza). Dormitorio.
Detalle de la decoración de yeso.
Foto: Javier Ibáñez.*



*Fig. 18. Veruela (Zaragoza). Sobreclaustro.
Detalle de la decoración de yeso.
Foto: Javier Ibáñez.*

critos en cueros recortados y separados por expresivos *termes*, decoran uno de los lienzos murales de la sala principal del castillo de Le Claux, en el Périgord.⁵⁸

A falta del correspondiente refrendo documental, la participación de Pierres del Fuego en todos estos proyectos permitiría entender muy bien la faceta de mazonero de aljez de su hijo y seguidor Bernal del Fuego⁵⁹ (act. 1557-1584, † 1585) que, relacionado con la ejecución de conjuntos de características equiparables como el de los bustos dispuestos bajo las bóvedas de la parroquial de Grisel⁶⁰ (ca. 1566), o el de las figuras alegórico-mitológicas recortadas sobre el frente de la casa consistorial turiasonense⁶¹ (1571); contrató el ornato de aljez de la iglesia de Santa María Magdalena de los Fayos junto a Francisco Guarrás⁶² (1575) quien, a su vez, volvería a utilizar el yeso para decorar con bustos los arranques de la bóveda del testero de la parroquial de Malón⁶³ (ca. 1585-1594).

Sus raíces francesas también quedarían reflejadas en la portada septentrional de la catedral de Tarazona⁶⁴ (1577), un encargo en piedra (fig. 19) para el que se eligió el modelo XVIII de portada delicada del *Libro extraordinario* de Sebastiano Serlio (fig. 20),⁶⁵ pero que terminó enriqueciéndose merced a la utilización de otros diseños que, como la *Alegoría*

⁵⁸ Agradezco la información sobre los mismos a la Srta. Mélanie Lebaux, alumna de Máster 2 en la Universidad de Toulouse le Mirail, que se encuentra realizando su trabajo de investigación sobre los castillos renacentistas del Périgord.

⁵⁹ El más completo perfil biográfico y profesional en CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón...*, *op. cit.*, pp. 470-474.

⁶⁰ Esta posibilidad ya se plantea *ibidem*, p. 472, y se desarrolla en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Los Fayos (Zaragoza). Estudio documental y artístico», *Tvriaso*, XV, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución «Fernando el Católico», Diputación de Zaragoza, 1999-2000, pp. 27-65, espec. p. 47; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La iglesia parroquial de Grisel (Zaragoza). Estudio documental y artístico», *Tvriaso*, XVII, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución «Fernando el Católico», Diputación de Zaragoza, 2003-2004, pp. 217-237, espec. p. 230, y pp. 232-233, e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Tradición y modernidad...», *op. cit.*, p. 183.

⁶¹ Ya se atribuyen a este maestro en CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón...*, *op. cit.*, p. 472, y se analizan pormenorizadamente en CRIADO MAINAR, J., «La cabalgata triunfal de Bolonia en el Ayuntamiento de Tarazona: su papel en la definición del monumento», en Borrás Gualis, G. M. y Criado Mainar, J. (comis.), *La imagen triunfal del Emperador...*, *op. cit.*, pp. 193-235, espec. pp. 219-224, y en CRIADO MAINAR, J., *El Ayuntamiento de Tarazona y la cabalgata triunfal de Bolonia*, Tarazona, Excmo. Ayuntamiento de Tarazona, 2003, pp. 26-29.

⁶² CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón...*, *op. cit.*, p. 473, nota n.º 23; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Los Fayos (Zaragoza)...», *op. cit.*, pp. 47-49, y doc. n.º 2, p. 65.

⁶³ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Tradición y modernidad...», *op. cit.*, p. 185.

⁶⁴ MOYA VALGAÑÓN, J. G., «Algunos ecos del arte de Fontainebleau...», *op. cit.*, pp. 268-271; CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón...*, *op. cit.*, pp. 369-376; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 55-56.

⁶⁵ SERLIO, S., *Liure extraordinaire de architecture de Sebastien Serlio, architecte du roy tres chrestien. Auquel son démontrées trente portes rustiques meslees de diuers ordres. Et vingt autres d'oeuvre delicate en diuers especes*, Lyon, Iean de Tournes, 1551, pl. XVIII.



Fig. 19. Tarazona (Zaragoza). Catedral.
Portada septentrional.
Foto: Archivo Mas (1930, C-58443).



Fig. 20. Modelo XVIII de portada delicada
(SERLIO, S., *Liure extraordinaire...*,
op. cit., pl. XVIII).



Fig. 21. Alegoría de la Fe cristiana
ideada por Rosso y grabada por
Querubino Alberti (ca. 1575).



Fig. 22. Tarazona (Zaragoza). Catedral.
Portada septentrional. Detalle de las jambas.
Foto: Archivo Mas (1930, C-58444).

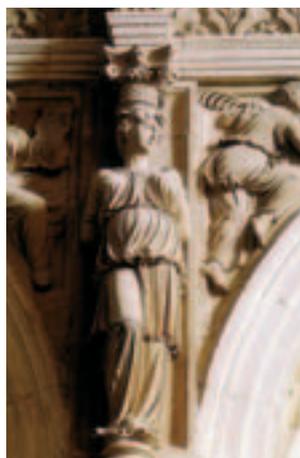


Fig. 23. Úbeda (Jaen).
El Salvador. Sacristía.
Canéfora.

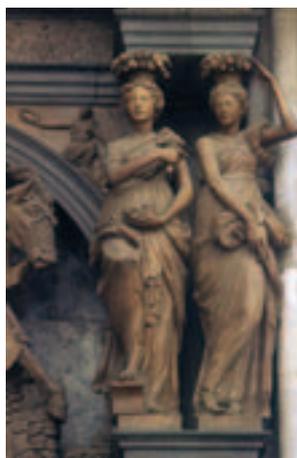


Fig. 24. Rouen. Catedral.
Tumba de Louis de Brézé.
Canéforas del segundo nivel
(ZERNER, H., *Renaissance
Art in France...*, op. cit.,
p. 177).



Fig. 25. Toledo. Colegio de
Infantes [PERIS SÁNCHEZ,
D. (coord.), *Arquitecturas...*,
op. cit., tomo II, p. 44].

de la Fe cristiana ideada por Rosso y grabada por Querubino Alberti (ca. 1575) (fig. 21),⁶⁶ le permitieron resolver partes enteras del conjunto como las jambas (fig. 22). En ellas alojó las imágenes de los santos Gaudioso, Pablo, Pedro y Prudencio separados por una serie de figuras femeninas que, identificadas como virtudes —la Fe, la Justicia, la Esperanza, la Fortaleza, la Prudencia y, probablemente, la Templanza—, y coronadas con sus respectivos capiteles corintios a modo de cestas, adquirirían el aspecto de cariátides o canéforas, muy similares a las de la sacristía de la capilla del Salvador de Úbeda (1541-1543) (fig. 23), atribuidas al cincel del francés Esteban Jamete (ca. 1515-1565);⁶⁷ a las del segundo nivel de la tumba de Louis de Brézé de la catedral de Notre-Dame de Rouen (fig. 24), adjudicadas a Jean Goujon y fechadas hacia 1544,⁶⁸ o a las figuras que flanquean la portada del Colegio de Infantes de Toledo, diseñada y realizada

⁶⁶ CARROLL, E. A., «Drawings by Rosso Fiorentino in the British Museum», *The Burlington magazine*, CVIII, Londres, 1966, pp. 168-180, espec. figs. núms. 4 y 5, p. 171; BUFFA, S. (ed.), *The illustrated Bartsch*, 34, formerly volume 17 (part 1), *Italian artists of the sixteenth century*, New York, Abaris books, 1982, p. 186.

⁶⁷ La estancia del maestro francés en la ciudad jienense se sitúa entre 1541 y 1543 (TURCAT, A., *Etienne Jamet alias Esteban Jamete. Sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l'Inquisition*, París, Picard, 1994, pp. 40-41).

⁶⁸ ZERNER, H., *Renaissance Art in France. The invention of Classicism*, París, Flammarion, 2003, pp. 165-168, y 174-179.



Fig. 26. Tarazona (Zaragoza). Catedral. Portada septentrional. Detalle de la trompa de ángulo obtuso del acceso. Foto: Javier Ibáñez.



Fig. 27. Gisors (Alta Normandía). Iglesia de San Gervasio y San Protasio. Portada de los pies. Detalle. Foto: Fernando Mariás.

por Francisco de Villalpando en torno a 1555 (fig. 25).⁶⁹ Además, la resolución del medio punto del vano a modo de trompa de ángulo obtuso delicadamente artesonada (fig. 26) terminaría confiriendo al conjunto un aspecto muy similar al ofrecido por otras obras francesas prácticamente coetáneas, como la portada de los pies de la colegial de Gisors⁷⁰ (ca. 1542-1590), una localidad de la Alta Normandía (fig. 27).

La circulación de modelos

Evocados los perfiles a los que respondieron los entalladores franceses documentados en tierras aragonesas a lo largo del Quinientos, con vendría precisar los modelos que trajeron consigo, los que arribaron a través de otras vías, y la naturaleza de las manifestaciones artísticas materializadas a partir de su empleo.

Los modelos gráficos o impresos

En primer lugar habría que destacar el importante papel desempeñado por los modelos gráficos o impresos que llegaron, sobre todo, a través de libros, grabados o estampas que encontraron cabida en las librerías de profesionales de origen francés como Pierres Vedel,⁷¹ pero también hispanos como el fustero e ingeniero Jaime Fanegas⁷² (doc. 1544-1574,

⁶⁹ MARIAS, F., «Los artistas del Colegio de Infantes», *Archivo Español de Arte*, 193, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1976, pp. 92-95, espec. p. 93.

⁷⁰ ZERNER, H., *Renaissance Art in France...*, *op. cit.*, pp. 42-49; HAMON, É., «La grosse tour de l'église de Gisors. Un témoignage précoce de classicisme dans l'architecture de Haute-Normandie (1542-1590)», en Beck, B., Bouet, P., Étienne, C. y Lettéron, I. (dirs.), *L'Architecture de la Renaissance...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 255-267.

⁷¹ Pierres Vedel contaba con un libro *de medicina frances* seguramente ilustrado con grabados de carácter anatómico a la manera de la *Dissection des parties du corps humain* publicada por Charles Estienne en 1546, o la *revisión* de la edición londinense del *Epitome* de Vesalio preparada por Clement Baudin en 1560, que pudo servirle más en su condición de *escultor* que en la de *arquitector*. La biblioteca de Pierres Vedel y su estudio en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 52-55, y doc. n.º 124, pp. 744-747.

⁷² Jaime Fanegas disponía de una edición francesa de los *Comentarios* de César —probablemente la de Étienne Delaigue, publicada en París en 1531 y reeditada sucesivamente en 1539 y 1546— que, sin duda, debió de servirle en sus muchos compromisos de carácter técnico dado que recogía entre sus páginas alguna de las más importantes experiencias de la ingeniería militar romana como el tendido de puentes lígneos, una de sus actividades mejor documentadas; y también contaba con el *Livre de perspective* de Jean Cousin que, publicado en París en 1560, pudo proporcionarle modelos formales para sus trabajos de talla en madera. El inventario fue dado a conocer en GÓMEZ URDÁÑEZ, C., «Jaime Fanegas y la declinación de la tradición mudéjar en la carpintería del siglo XVI. Notas biográficas», en *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, 19-21 noviembre 1981, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses de la Excm. Diputación Provincial de Teruel adscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982, pp. 241-245, espec. p. 243. Su estudio y comentario en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Nexos de comunicación urbana en Zaragoza. Los puentes sobre

† 1574) y que, desde luego, se aplicaron en la resolución de los más variados compromisos artísticos.

Así se desprende del análisis de obras concretas ya conocidas como las puertas del retablo mayor de Ibdes (*ca.* 1555-1565), en las que el italiano Pietro Morone incluyó una representación de la *Creación de Eva* que reproducía, simplificándola, una composición de Luca Penni grabada por Jean Mignon hacia 1544;⁷³ las tablas titulares de los retablos del Rosario de Longares (1558-1563) y Fuentes de Ebro (1559), elaboradas por el borgoñón Guion Teatoris⁷⁴ (doc. 1558-1561) a partir de una composición italiana, quizás la ideada por Lotto para el convento de Santo Domingo de Macerata⁷⁵ que, grabada por el francés Nicolás Beatrizet durante su estancia romana, entre 1548 y 1553,⁷⁶ conocería un amplio predicamento en tierras aragonesas años más tarde;⁷⁷ o la portada septentrional de la catedral de Tarazona que, tal y como ya se ha señalado, se elaboró a partir del modelo XVIII de portada delicada del *Libro extraordinario* de Sebastianio Serlio, pero se enriqueció con la aplicación de otros diseños como la *Alegoría de la Fe cristiana* ideada por Rosso y grabada por Querubino Alberti.

Sin embargo, nuestro interés se va a centrar en la portada de la capilla del Sacramento de la iglesia parroquial de Mora de Rubielos (Teruel) (fig. 28), restaurada por Pierres Vedel entre 1544 y 1549;⁷⁸ y en el proyecto arquitectónico para la solución de cubierta de la caja de escaleras del palacio episcopal de Tarazona, atribuido a la minerva de Pietro Morone y fechado en 1552.⁷⁹

el Ebro en el Quinientos...», *op. cit.*, pp. 80-99, y en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 50-52.

⁷³ MOYA VALGAÑÓN, J. G., «Algunos ecos del arte de Fontainebleau...», *op. cit.*, pp. 272-273; CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón...*, *op. cit.*, p. 250.

⁷⁴ El más completo perfil biográfico y profesional del personaje *ibidem*, pp. 633-635.

⁷⁵ LEVI D'ANCONA, M., *The garden of the Renaissance. Botanical symbolism in italian painting*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1977, fig. n.º 137, p. 341.

⁷⁶ Existen dos versiones con pequeñas variaciones [BOORSCH, S. (ed.), *The illustrated Bartsch*, 29, formerly volume 15 (part 2), *Italian masters of the sixteenth century*, Nueva York, Abaris books, 1982, planchas 29 (253) y 29-B (254), pp. 272-273].

⁷⁷ De hecho, fue un modelo empleado con asiduidad por los talleres escultóricos bilbilitanos a caballo entre los siglos XVI y XVII. Así lo demostrarían los retablos del Rosario de Belmonte de Gracián, Morata de Jiloca, Fuentes de Jiloca y Castejón de Alarba (Zaragoza), o Calamocho (Teruel). Sobre todos ellos véase CRIADO MAINAR, J., *El Renacimiento en la comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Comarca de la Comunidad de Calatayud, (en prensa).

⁷⁸ La portada se analiza en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 414-417.

⁷⁹ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón...*, *op. cit.*, pp. 172-175. Ahora también, véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Tradición y modernidad...», *op. cit.*, pp. 180-181, e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 128-130.

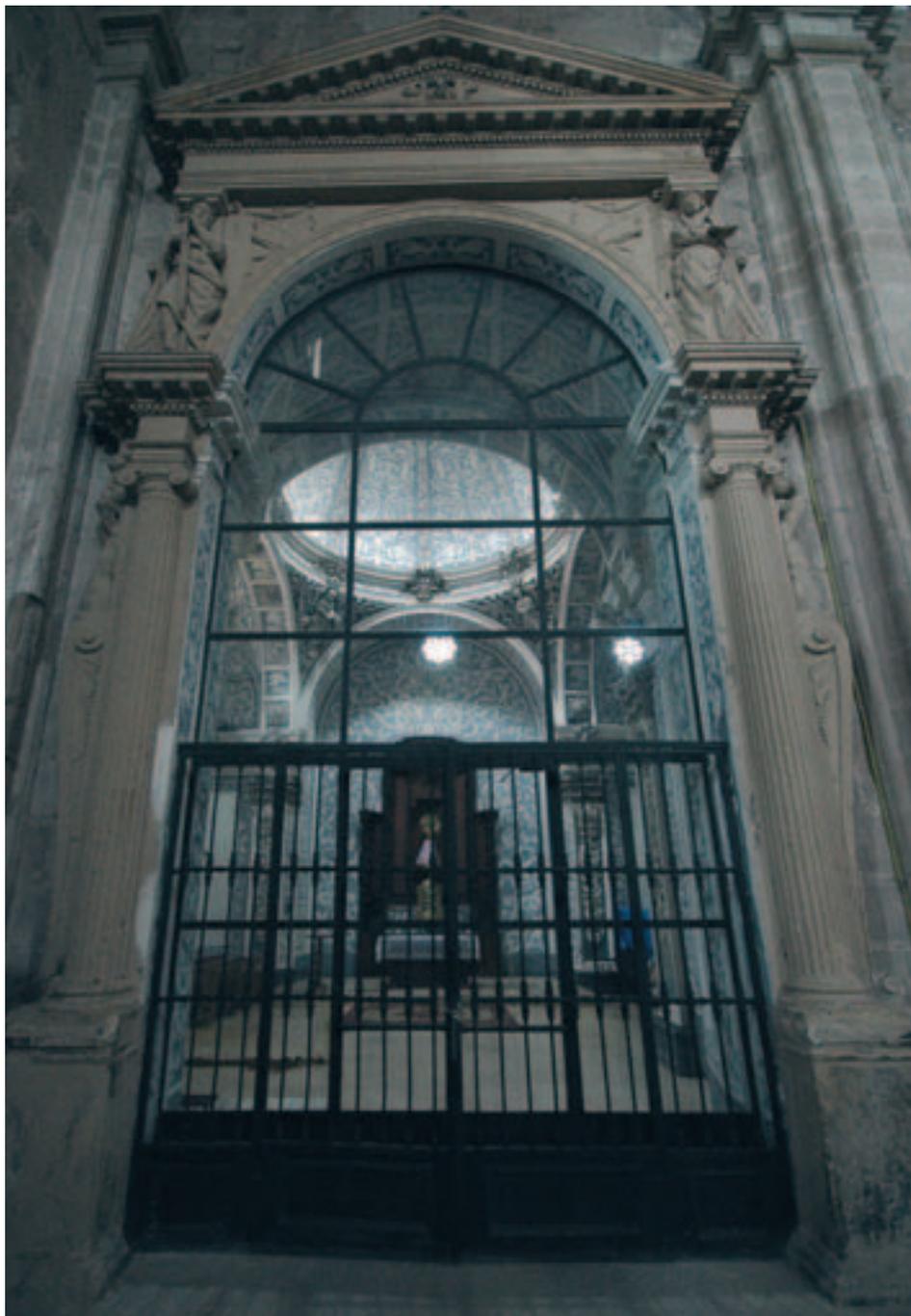


Fig. 28. Mora de Rubielos (Teruel). Iglesia parroquial. Portada de la capilla del Sacramento. Foto: Javier Ibáñez.

La primera se define mediante dos columnas adosadas de un orden jónico que parece tomado de la versión francesa del *De architectura libri decem* de Vitruvio preparada por Jean Martin y publicada en París en 1547,⁸⁰ aunque quizás obedezca al modelo del empleado en el Teatro Marcelo de Roma tal y como apareciera en la *Reigle generale* de Jean Bullant (París, 1564).⁸¹ Sea como fuere, estos dos soportes cuentan, a modo de respaldos, con dos roleos culminados en *herma* extraídos de grabados belifontianos,⁸² o de diseños de Jacques Androuet du Cerceau,⁸³ coronados por capiteles jónicos que, en este caso, responden al modelo utilizado en el Templo de la Fortuna viril de Roma tal y como lo recogiera Bullant.

Sobre todos ellos descansan sendas secciones de entablamento entre las que se voltea un arco de medio punto que queda contenido por las imágenes de San Pablo (fig. 29) y Santa Bárbara (fig. 32), sobre cuyas cabezas discurre un nuevo entablamento y se dispone un frontón triangular. En este caso, las figuras están inspiradas en las *colonnes persanes* (fig. 30) y *caryatides* (fig. 31) que, elaboradas a partir de arquetipos italianos por Jean Goujon⁸⁴ para ilustrar la traducción de Vitruvio de Martin,⁸⁵ trataron de reproducirse en los más variados compromisos artísticos tanto a un lado como al otro de los Pirineos al poco de que apareciera la obra. Así vendrían a demostrarlo el antepecho del coro de la iglesia parroquial de Mianos⁸⁶ (1548-1549), en el extremo más septentrional de la actual

⁸⁰ MARTIN, I. (ed.), *Architecture ou art de bien bastir, de Marc Vitruue Pollion autheur romain antique mis de latin en francoys, par Ian Martin secretaire de Monseigneur le Cardinal de Lenoncourt. Pour le Roy tres chrestien Henry II*, Paris, Jacques Gazeau, 1547, livre III, chap. III, f. 37 v.

⁸¹ BULLANT, I., *Reigle generale d'architecture des cinq manieres de colonnes, à scauoir, tuscane, dorique, ionique, corinthe, & composite, à l'exemple de l'antique suiuant les reigles & doctrine de Vitruue. Au profit de tous ouuriers besognans au compas et a l'esquiere. A Escouen par Jean Bullant*, Paris, de l'imprimerie de Hierosme de Marnef, et Guillaume Cavellat, 1564.

⁸² Estas figuras parecen tomadas de marcos como los que encuadran los grabados de paisajes firmados por el Maestro IQV (ca. 1543-1544) [ZERNER, H., *The illustrated Bartsch*, 33, formerly volume 16 (part 2), *Italian artists of the sixteenth century, School of Fontainebleau*, New York, Abaris books, 1979, 138 (431), p. 413].

⁸³ Quizás las figuras que flanquean el modelo de chimenea grabado en la plancha 14 (ANDROUET DU CERCEAU, I., *Second livre d'architecture, par Jacques Androuet du Cerceau. Contenant plusieurs & diuerses ordonances de cheminees, lucarnes, portes, fontaines, puis & pavillons, pour enrichir tant le dedans que le dehors de tous edifices. Avec les desseins de dix sepultures toutes differentes*, Paris, André Wechel, 1561, pl. 14).

Agradezco al profesor Yves Pauwels del Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours su amable indicación al respecto.

⁸⁴ Seguramente, serían arquetipos rafaelescos grabados por Marcantonio Raimondi [LEMONNIER, H., «Jean Goujon et la salle des cariatides au Louvre», *Gazette des Beaux-Arts*, XXX, París, 1906, pp. 177-194, espec. p. 184, pp. 187-188, y p. 192, nota n.º 1; RÖTTINGER, H., «Die holzschnitte zur architektur und zum Vitruvius deutsch des Walther Rivius», *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 167, Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1914, pp. 9-51, espec. p. 20, y p. 30, y DU COLOMBIER, P., «Jean Goujon et le Vitruve de 1547», *Gazette des Beaux-Arts*, París, 1931, pp. 155-178, espec. pp. 165-167].

⁸⁵ MARTIN, I. (ed.), *Architecture ou art de bien bastir...*, op. cit., livre I, chap. II, f. 2 v, y f. 3 v.

⁸⁶ Su estudio completo en ÁLVARO ZAMORA, M.ª I., CRIADO MAINAR, J. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.,



Fig. 29. Mora de Rubielos (Teruel).
Iglesia parroquial. Portada de la
capilla del Sacramento. San Pablo.
Foto: Javier Ibáñez.



Fig. 30. Colones Persanes
[MARTIN I. (ed.), Architecture ou art
de bien bastir..., op. cit., livre I,
chap. II, f. 3 v].



Fig. 31. Colones caryatides [MARTIN I. (ed.),
Architecture ou art de bien bastir...,
op. cit., livre I, chap. II, f. 2 v].



Fig. 32. Mora de Rubielos (Teruel).
Iglesia parroquial. Portada de la capilla
del Sacramento. Santa Bárbara.
Foto: Javier Ibáñez.



Fig. 33. Mianos (Zaragoza). Coro elevado. Antepecho. Foto: Antonio Ceruelo.

provincia de Zaragoza, ejecutado por Picart Carpentier⁸⁷ (doc. 1536, 1548-1565, † 1574) (fig. 33); pero también la portada septentrional de la iglesia colegial de Notre-Dame-du-Grand-Andely⁸⁸ (ca. 1550-1560), otra localidad de la Alta Normandía (figs. 34 y 35).

Al margen de que la mayor expresividad del rostro de San Pablo obligue a valorar la posibilidad de que se definiera a partir de otros arquetipos como los *Persas* grabados por Giulio Bonasone —un artista italiano del círculo de Marcantonio Raimondi— hacia 1548,⁸⁹ conviene advertir

«La techumbre de la iglesia parroquial de Santa Ana de Mianos (Zaragoza). 1548-1549», en Echeverría Goñi, P. L. (coord.), *Homenaje a Micaela Portilla Vitoria*, Vitoria, Universidad del País Vasco, (en prensa).

⁸⁷ También citado en las fuentes como Medardo de Picardía o Medart Carpentier, uno de los profesionales de origen francés más destacados del centro escultórico y pictórico de Sangüesa (Navarra) en los años centrales del Quinientos. Ya sugirió implícitamente que todos ellos era un mismo artífice LABEAGA MENDIOLA, J. C., «Noticias de algunos retablos aragoneses del taller de Sangüesa (Navarra)», en *El arte barroco en Aragón, Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 19-21 diciembre 1983, sección I (1.ª), Huesca, Excma. Diputación Provincial, 1985, vol. I, pp. 207-221, espec. p. 208.

⁸⁸ DU COLOMBIER, P., «Jean Goujon...», *op. cit.*, pp. 167-168, nota n.º 1; PRÉVET, A., «Les modèles gravés comme source du décor architectural dans la seconde moitié du XVI^e siècle. L'exemple du Cotentin», en Beck, B., Bouet, P., Étienne, C. y Lettéron, I. (dirs.), *L'Architecture de la Renaissance...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 123-137, espec. pp. 133-137, y BECK, B., «Les Andelys: la collégiale Notre-Dame», *ibidem*, vol. II, pp. 375-378.

⁸⁹ BOORSCH, S. (ed.), *The illustrated...*, *op. cit.*, planchas 6 (176), 7 (176), 8 (176), 9 (176), 10 (177), y 11 (177), pp. 149-154; MASSARI, S., *Giulio Bonasone*, Roma, Quasar, 1983, vol. I, pp. 69-70, y figs. 76a-76f.



Figs. 34 y 35. Notre-Dame-du-Grand-Andely. Iglesia colegial.
Portada septentrional. Vista general y detalle. Fotos: Fernando Marías.

la presencia de otros elementos como los aletones con elementos vegetales de raíz jónica desarrollados a las espaldas de las figuras, dos menulones de los recogidos en la edición de Vitruvio de Martin,⁹⁰ solo que dispuestos en vertical; o las cartelas y el atributo —la torre— de la santa acomodados en las enjutas del arco y representados en esforzada fuga hacia el fondo, lo que invita a contemplar la aplicación de otras fuentes relacionadas con el estudio de la perspectiva, como el *De artificiali perspectiva* publicado por Jean Pèlerin Viator (Toul, 1505, 1509 y 1521) o, quizás, el conocido *Livre de perspective* de Jean Cousin (París, 1560).⁹¹

Por su parte, el proyecto para la solución de cubierta de la caja de escaleras del palacio episcopal turiasonense (fig. 36), resuelta como una bóveda hemiesférica volteada sobre tambor dodecagonal, y materializada en yeso casi con toda seguridad por Alonso González, acusa una evidente influencia belifontiana perceptible en elementos como las figuras masculinas alojadas en las trompas aveneradas de los ángulos, formalmente muy próximas a las diseñadas por Rosso para decorar la galería de Fran-

⁹⁰ MARTIN, I. (ed.), *Architecture ou art de bien bastir...*, *op. cit.*, livre III, chap. III, f. 58 r.

⁹¹ Sobre el deseo de profundidad que impulsó a profesionales de procedencia o formación francesa a utilizar estructuras en esviaje y a introducir arquitecturas ficticias en perspectiva véase GÓMEZ MARTÍNEZ, J., «El Renacimiento a la francesa...», *op. cit.*, pp. 131-151.



Fig. 36. Tarazona (Zaragoza). Palacio episcopal.
Cúpula de la caja de escaleras. Foto: Javier Ibáñez.

cisco I de Fontainebleau⁹² (ca. 1533-1540); o los *herma* serpentiformes situados en las enjutas de las veneras, bajo la base misma del tambor, sosteniendo los edículos que lo dinamizan, algo más sofisticados que los ideados por Serlio para el cuerpo central de la fachada al jardín del Hôtel de Ferrare de Fontainebleau⁹³ (ca. 1550). Asimismo, su anillo transmite el ritmo binario que le imprime la alternancia de edículos y huecos, una cadencia que quizás pueda recordar, de lejos, a la aplicada en los lienzos murales de la galería de Francisco I en la que, de cualquier manera, no llegó a reiterarse ni uno solo de los motivos utilizados en los marcos situados entre las ventanas.⁹⁴

⁹² MOYA VALGAÑÓN, J. G., «Algunos ecos del arte de Fontainebleau...», *op. cit.*, p. 271; CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón...*, *op. cit.*, pp. 168-178.

⁹³ El dibujo de la fachada puede analizarse en THOMSON, D., *Renaissance Paris, Architecture and Growth 1475-1600*, London, A. Zwemmer Ltd., 1984, p. 113, il. n.º 78.

⁹⁴ MARÍAS, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 438-439; CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón...*, *op. cit.*, pp. 171-172.

Finalmente, el intradós de la bóveda hemiesférica ofrece un sistema artesonado como el que propusiera Serlio —y asumiera Philibert de l'Orme— para cubrir tanto la galería como la sala de baile de Fontainebleau, solo que adaptado a la superficie del casco merced a la aplicación de un diseño radial de polígonos que cuentan con un lado menos en su desarrollo ascendente hacia el polo, cerrado mediante una linterna provista de su correspondiente cupulín artesonado.⁹⁵ La incorporación de este temprano recurso ilusionista obliga a diferenciar la solución turisonense de otras muy similares construidas en el contexto más inmediato como aquélla con la que se cerraba la caja de escaleras del Palacio Zaporta⁹⁶ (1550-1551), o la que clausura todavía en la actualidad la de la residencia de Miguel Donlope⁹⁷ (1554), realizada como la anterior en madera; a relacionarla con otras experiencias similares como las vinculadas a la figura de Alonso de Covarrubias (1480-1570) en el ámbito artístico toledano,⁹⁸ y a inscribirla entre las primeras experiencias en pos de la esfericidad de las bóvedas compuestas mediante artesones llevadas a cabo en la Península Ibérica.⁹⁹

Sin embargo, conviene advertir que la solución alcanzada se encuentra muy alejada todavía de otras tan complejas y logradas como la cúpula de la capilla del castillo de Anet, volteada por Philibert de l'Orme en torno a esas mismas fechas, entre 1549 y 1552 (fig. 37); en esencia porque ya no se trata de una bóveda hemiesférica artesonada, sino de una cúpula en sentido estricto, una estructura única definida a partir de dieciséis parejas de nervios curvos —o combados— de tradición estructural gótica que,

⁹⁵ Así, a los octógonos dispuestos en su base les siguen heptágonos y, finalmente, hexágonos entre los que se disponen diferentes polígonos que permiten asumir la progresiva reducción de su diámetro; en concreto, rombos que modifican su fisonomía y dimensiones conforme convergen al polo y se transforman en triángulos en torno al anillo de la linterna. Todas las figuras ofrecen una cortadura profunda y, a excepción de los triángulos dispuestos en la base del lucernario, alojan rosetas clásicas en su interior.

⁹⁶ No conservada, pero conocida a partir de los precisos dibujos de Prentice (PRENTICE, A. N., *Renaissance architecture and ornament in Spain. Arquitectura y ornamentación del Renacimiento en España. A series of examples selected from the purest works executed between the years 1500-1560, measured and drawn together with short descriptive text by Andrew N. Prentice. New edition with introduction and additional illustrations by Harold W. Booton*, London, Alec Tiranti, 1970, lám. n.º 46).

⁹⁷ El palacio del jurista se estudia en GÓMEZ URDÁÑEZ, C., *Arquitectura civil...*, op. cit., pp. 187-200.

⁹⁸ Nos referimos, sobre todo, a las soluciones aplicadas sobre el presbiterio de la iglesia de San Román, en la cabecera de la sinagoga de Santa María la Blanca, y sobre la caja de escaleras del convento franciscano de San Juan de los Reyes de Toledo [PERIS SÁNCHEZ, D. (coord.), *Arquitecturas de Toledo*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991, vol. I, pp. 232-241, espec. p. 239 (iglesia de San Román), pp. 368-381, espec. p. 376 (sinagoga de Santa María la Blanca), y pp. 488-525, espec. p. 501 (convento franciscano de San Juan de los Reyes)].

⁹⁹ De hecho, debe inscribirse en el mismo contexto para obras en madera definido en PINTO PUERTO, F., *Las esferas de piedra. Sevilla como lugar de encuentro entre arte y ciencia del Renacimiento*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, pp. 148-149.

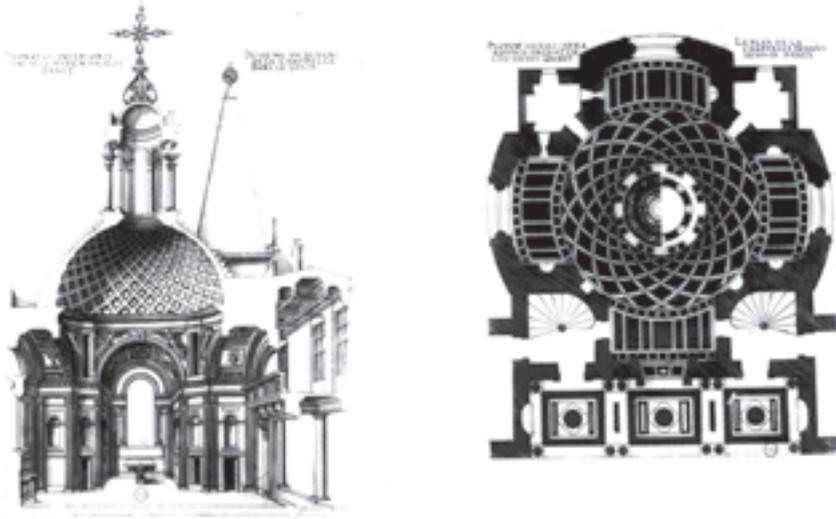


Fig. 37. Sección y planta de la capilla del castillo de Anet (ANDROVET DV CERCEAV, I., *Le second volume des plus excellents bastiments de France...*, op. cit., pl. 43).

tendidos en ascensión helicoidal hacia la base de la linterna, se entrecruzan generando una suerte de trama artesonada formalmente clásica o, cuanto menos italiana, en la que las cajas, que son romboidales y de perfil curvo, ven reducida su superficie conforme convergen hacia el polo sin necesidad de recurrir a la aplicación de ningún otro artificio.¹⁰⁰

Los modelos artísticos

Pero además de los modelos gráficos o impresos, habría que subrayar la importancia de aquellos arquetipos artísticos, bien estructurales, bien formales —pero siempre más difíciles de identificar de manera precisa— que, traídos por los maestros desde sus lugares de origen o de aquellos por los que pudieron haber pasado antes de recalar en estas tierras, llegados a través de otras vías, e incluso de manera indirecta, también reflejarían la acomodación del Renacimiento italiano al gusto francés.

¹⁰⁰ La sección y la planta de la capilla del castillo de Anet ya se reprodujeron en ANDROVET DV CERCEAV, I., *Le second volume des plus excellents bastiments de France. Auquel sont designez les plans de quinze bastiments & de leur contenu: ensemble les eleuations & singularitez d'vn chascun. Par Jacques Androvet, du Cerceau architecte*, París, Jacques Androvet, du Cerceau, 1579, pl. 43. Sobre esta estructura véase lo señalado en CHASTEL, A., *L'art français, Temps modernes 1430-1620*, París, Flammarion, 1994, pp. 191-192; PÉROUSE DE MONTCLOS, J. M., *L'architecture à la française. Du milieu du XV^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, París, Picard, 2001, p. 150; ZERNER, H., *Renaissance Art in France...*, op. cit., pp. 412-414.

Es evidente que todos los artífices evocados hasta el momento arribaron a tierras aragonesas portando consigo referencias de primera mano —tanto estructurales como formales— que terminaron aplicando de una manera u otra en todos sus compromisos profesionales. Lo harían Nicolás de Chalons, Jacques de Anduxes, Juan Télet y, desde luego, Guillaume Brimbeuf que, no se olvide, reconoció *aber visto muchas y diversas yglesias en los Reynos de Castilla, Nabarra, Aragon y Françia, y las traças que* [tenían] cuando trató de hacerse con la ampliación de la iglesia parroquial de Cintruénigo. También lo hicieron Pierres Vedel, Dominique Bachelier y todos los normandos que terminaron trabajando en el valle medio del Ebro. No en vano, ya se ha señalado que el primero resolvió sus compromisos de arquitectura desde la aplicación de los rudimentos del gótico de raíz franco-flamenca, y los de ingeniería desde el conocimiento de las grandes obras de la ingeniería galorromana; que el segundo fue requerido por los jurados de Zaragoza para reparar el *Puente de piedra* de la capital aragonesa porque reunía en su persona los principios aprendidos junto a su padre y los acumulados a lo largo de su propio discurso profesional al otro lado de los Pirineos; y que los normandos aplicaron soluciones propias de los lugares de los que procedían en las empresas que asumieron a su llegada a estas tierras. Así, por ejemplo, quizás merezca la pena recordar que desarrollaron las mismas fórmulas *monstruosas* aplicadas en los capiteles del *Aître Saint-Maclou* de Rouen o en los de las naves colaterales de la catedral de Pontoise en la definición de las ménsulas de la iglesia de San Miguel de Tarazona, o en las de las parroquiales de Monteagudo, Ablitas y Valtierra; y que voltearon trompas de ángulo obtuso tan delicadamente artesonadas como la de la portada occidental de la colegial de Gisors, solo que a orillas del Queiles.

Además, se da la paradoja de que, andado el tiempo, las principales referencias francesas dejaron de llegar desde el otro lado de los Pirineos para hacerlo desde diferentes contextos artísticos peninsulares dinamizados por la presencia y el trabajo de otros profesionales de origen galo. Es el caso, por ejemplo, de la libérrima reflexión arquitectónica practicada por Esteban Jamete en las regiones del centro y sur peninsular, que llegó a tierras aragonesas aprovechando vías muy diversas —algunas todavía desconocidas—, e influyó en la definición de compromisos artísticos tan dispares como el arcosolio del sepulcro del obispo de Alghero¹⁰¹ (1567-

¹⁰¹ CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón...*, *op. cit.*, pp. 313-322, espec. pp. 316-319; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «Una aproximación a las artes en la Jacetania entre el Gótico y el Renacimiento», en Ona González, J. L. y Sánchez Lanaspá, S. (coords.), *Comarca de La*



Fig. 38. Jaca (Huesca). Catedral. Sepulcro del obispo de Alghero. Foto: Javier Ibáñez.

1569), levantado junto a la cabecera de la catedral de Jaca (Huesca), o la capilla de la Comunidad (1576-1577) de la iglesia de Santa María de Albarracín¹⁰² (Teruel).

La estructura funeraria destila una evidente raíz serliana (fig. 38), pero también acusa una estrecha relación con la producción de Jamete, un extremo perfectamente comprensible si se atiende a que su constructor, el entallador de origen mallorquín Guillén Salbán¹⁰³ (nac. 1537, doc. 1557-1578), disfrutó de un periodo formativo a la sombra del francés, desarrollado en la ciudad de Cuenca desde septiembre de 1554 hasta junio de 1555.¹⁰⁴

Por su parte, la capilla de la Comunidad de Albarracín (fig. 39) ofrece las traslaciones al yeso de dos interesantes soluciones constructivas que, realizadas en piedra, se vienen relacionando con la figura de Esteban Jamete.

En efecto, las labores decorativas en yeso desplegadas sobre la bóveda vaída perlongada volteada sobre el espacio abierto al templo le confieren un aspecto muy similar al ofrecido por las capillas ovales realizadas en piedra, de las que nos han llegado muy pocos ejemplos, pero algunos tan espectaculares como el sistema de cubierta diseñado por Diego de Riaño (doc. 1526-1534) para cerrar el presbiterio de la monumental sacristía de la catedral de Sevilla.¹⁰⁵

Jacetania, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2004, pp. 151-170, espec. pp. 156-158.

¹⁰² IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, op. cit., pp. 485-496.

¹⁰³ Para acercarse al perfil biográfico y personal del maestro, CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón...*, op. cit., pp. 598-605.

¹⁰⁴ En su declaración en el proceso inquisitorial abierto contra Esteban Jamete, que se produjo en Sigüenza el 15 de junio de 1557, confesó haber permanecido en Cuenca en casa de Miguel Hernandez y de Jamete entalladores durante nueve meses hacía unos dos años (DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1933, p. 16).

¹⁰⁵ MORALES, A. J., *La sacristía mayor de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1984, pp. 120-121.



Fig. 39. Albarracín (Teruel). Iglesia de Santa María. Capilla de la Comunidad. Foto: Javier Ibáñez.

No obstante, el hecho de que sus casas se dispongan de manera alterna y no radial, de que acojan bustos de profetas y ascendientes de Cristo y de que la clave se decore con una imagen de María en su Asunción a los cielos permiten intuir que el referente se encontraba mucho más cerca, en la cúpula volteada por Esteban Jamete sobre el espacio de conexión entre el interior y el claustro de la catedral de Cuenca,¹⁰⁶ cuyos restos evidencian que presentaba una estructura de este tipo y ofrecía el mismo programa iconográfico.

No menos interesante resulta la decoración en aljz del escueto espacio de planta cuadrangular habilitado al oriente de la capilla con la que, sin duda, se quiso conseguir el efecto ofrecido por soluciones cupuladas realizadas en piedra como la dispuesta sobre la caja de escaleras del ayuntamiento de Sevilla,¹⁰⁷ en cuya ejecución, fechada a mediados del siglo XVI, debió de participar Esteban Jamete;¹⁰⁸ o la volteada sobre la capilla de las reliquias de la catedral de Sigüenza (Guadalajara), un conjunto excepcional tras el que quizás también quepa buscar al maestro galo.¹⁰⁹

¹⁰⁶ PONZ, A., *Viage de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1789, vol. III, pp. 28-29; TURCAT, A., *Etienne Jamet alias Esteban Jamete...*, *op. cit.*, p. 177.

¹⁰⁷ MORALES, A. J., *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1981, pp. 41-42, 84-85 y 103.

¹⁰⁸ MORALES, A. J., «Las casas capitulares de Sevilla», en *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y Patrimonio*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1992, pp. 144-167, espec. p. 152.

¹⁰⁹ Las referencias documentales sobre la construcción del espacio se extienden entre 1534 y

Sin embargo, en este caso resulta bastante más difícil precisar qué tipo de vínculos pudieron existir entre el encargado de realizar todos estos trabajos, un prácticamente desconocido Antón Barrera —a quien la documentación exhumada en fechas recientes sitúa al frente de la obra entre 1576 y 1577¹¹⁰—, y Esteban Jamete. No obstante, los años transcurridos entre la desaparición del maestro francés y la ornamentación de los dos espacios de la capilla, así como la escasa calidad de las labores desplegadas en ella invitan a pensar que la relación no pudo ir mucho más allá del estudio directo de su obra.

A modo de conclusión

Los importantes avances operados en el terreno de la documentación, sobre todo de unos años a esta parte, han venido a confirmar la importancia de la aportación francesa al desarrollo de las artes en la Península Ibérica a lo largo del Quinientos. No en vano, tal y como se ha expuesto, fueron muchos los artistas, pero también los modelos de todo tipo que llegaron con ellos —o a través de otras vías— desde el otro lado de los Pirineos a lo largo de todo ese tiempo, enriqueciendo el panorama artístico hispano del momento con una interpretación diferente, particular, muy rica —incluso *fantasiosa* desde el punto de vista ornamental— de los postulados del Renacimiento italiano, cuya singularidad ya fue percibida por los propios testigos del fenómeno, se ha mantenido a lo largo del tiempo, y ha permitido definir conceptos como el de Renacimiento *a la francesa* utilizado en estas líneas.

De manera paralela, la historiografía artística francesa ha venido intentando descubrir el influjo de *lo español*, sobre todo en la arquitec-

1574, y en ellas aparecen los nombres de diferentes profesionales, entre ellos un maestre Esteban *imaginario* que Pérez-Villamil identificó con Esteban de Obray (PÉREZ-VILLAMIL, M., *Estudios de Historia y Arte. La catedral de Sigüenza ergida en el siglo XII. Con noticias nuevas para la historia del arte en España, sacadas de documentos de su Archivo*, Madrid, Tipografía Herres, á cargo de José Quesada, 1899, pp. 130-134, y pp. 320-326), y Chueca Goitia con Esteban Jamete por la presencia de soportes antropomorfos (CHUECA GOITIA, F., *Arquitectura...*, *op. cit.*, p. 153). Fernando Marías no aceptó esta posibilidad dado que no se cita su presencia en esta obra en el proceso inquisitorial al que se le sometió [MARIAS, F., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983, vol. I, p. 211, nota n.º 74]. No obstante, hoy sabemos que si no estuvo, al menos mantuvo una relación muy estrecha con la cantera catedralicia seguntina. Desde luego, entregó la traza para la reja de la Capilla de las reliquias, que materializaría el maestro Hernando de Arenas en 1561 (ROKISKI LÁZARO, M.ª L., «La reja de la capilla de las Reliquias, en la catedral de Sigüenza», *Wad-al-hayara, Revista de Estudios de Guadalajara*, 10, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, Institución Provincial de Cultura «Marqués de Santillana», 1983, pp. 419-426).

¹¹⁰ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI...*, *op. cit.*, pp. 485-496, espec. pp. 489-490, y docs. núms. 129-131, pp. 749-751.

tura desarrollada al otro lado de los Pirineos a lo largo del siglo XVI, a veces arrastrada por el viejo tópico del casticismo ornamental hispánico, cuya hipotética influencia resultaría más plausible en el Midi¹¹¹ que en la Normandía,¹¹² pero también desde del estudio de fuentes y modelos.¹¹³

Partiendo del reconocimiento de que resta una importante labor documental por realizar, sobre todo del lado francés, todo permite intuir que, en realidad, nos encontramos ante dos contextos periféricos que recibieron e interpretaron de manera diferente los postulados artísticos llegados desde la Península Itálica a lo largo de toda la Edad Moderna, alcanzando soluciones estructurales y formales propias —a veces distintas, a veces muy parejas— que, desde luego, debieron de circular recíprocamente en los dos sentidos, y no sólo siguiendo un eje direccional norte-sur.

¹¹¹ Frente a quienes han defendido la idea de la influencia hispana sobre el Renacimiento tolosano, a veces sobre argumentos que el tiempo ha demostrado erróneos (PAUL-DUPRAT, C., «Le décor sculpté des hôtels toulousains de la Première Renaissance», *Gazette des Beaux-Arts*, 79, 2, París, 1937, pp. 5-22; PAUL-DUPRAT, C., «L'influence espagnole sur le décor sculpté des hôtels toulousains de la Renaissance», *Annales du Midi*, 66, Toulouse, Edouard Privat, 1954, pp. 129-142), y quienes la han negado, vinculándolo con los fenómenos desarrollados en el valle del Loira, y definiéndolo como un arte original, *totalmente francés* [TOLLON, B., «Toulouse, ville *platevesque*? Note sur le problème des échanges artistiques avec l'Espagne du XVI^e siècle», en Körner, K.-H. y Vitse, M. (eds.), *Las influencias mutuas entre España y Europa a partir del siglo XVI: conferencias pronunciadas con ocasión del coloquio celebrado del 5 al 7 de noviembre de 1985 en la Herzog August Bibliothek*, Wolfenbütteler Forschungen, Herausgegeben von der Herzog August Bibliothek, Band 39, Weisbaden, Otto Harrassowitz, 1988, pp. 139-152, espec. pp. 144-145], hoy se adoptan posicionamientos más equilibrados que tienden a subrayar *coincidencias*, como el empleo de *motivos italianizantes* de la naturaleza de la columna abalaustrada tanto en el Renacimiento tolosano como en el hispano (LEMERLE, F. y PAUWELS, Y., *L'architecture à la Renaissance*, París, Flammarion, 1998, p. 81).

¹¹² Se da la paradoja de que el hiperdecorativismo del primer Renacimiento normando ha tratado de explicarse desde la hipotética influencia ejercida por la poderosa comunidad hispana asentada en la ciudad de Rouen que estaba compuesta, en lo fundamental, por mercaderes (PAUWELS, Y., «Jean Goujon, de Sagredo à Serlio: la culture architecturale d'un ymaginier-architecteur», *Bulletin monumental*, 156-II, 1998, pp. 137-148, espec. p. 146, nota n.º 32; LEMERLE, F. y PAUWELS, Y., *L'architecture...*, *op. cit.*, pp. 81-82).

¹¹³ PAUWELS, Y., «Jean Goujon, de Sagredo à Serlio...», *op. cit.*, pp. 140-148; PAUWELS, Y., «L'architecture de la *Belle Chapelle* de Solesmes: une origine espagnole?», *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXIV, París, 1999, pp. 85-92; LEMERLE, F., «La versión française des Medidas del romano», en Marías, F. y Pereda, F. (eds.), *Medidas del Romano. Diego de Sagredo. Remón de Petras. Toledo 1526*, Toledo, Antonio Pareja, 2000, pp. 93-106.

