

Una obra desconocida del taller de Gabriel Joly: las imágenes de los santos Cosme y Damián en la iglesia de San Pedro de Teruel

ERNESTO ARCE OLIVA*

Resumen

Este artículo analiza las imágenes de San Cosme y San Damián de la iglesia de San Pedro de Teruel, obra del siglo XVI que, ignorada hasta el presente por los investigadores, viene a engrosar la nutrida y magnífica nómina de escultura del quinientos con que cuenta dicha ciudad. Su ejecución, en vista de sus características formales, se relaciona con el taller de Gabriel Joly. Y, más concretamente, se atribuye al quehacer de uno de los más estrechos colaboradores del maestro galo, Juan Pérez «Vizcaíno», sirviendo así al mejor conocimiento de la personalidad artística de este imaginero y, de paso, para avalar la posibilidad de que interviniera en alguna otra de las piezas escultóricas conservadas en Teruel.

The present article analyses the images of Saint Cosme and Saint Damian owned by Saint Peter's in Teruel. This work —ignored so far by researchers— increases the magnificent and abundant collection of 16th-century sculptures that the city enjoys. In the light of its formal features, its execution is related to the workshop of Gabriel Joly. More specifically, the piece is attributed to one of the Gallic master's closest assistants, Juan Pérez «Vizcaíno». This fact contributes to the better knowledge of the artistic personality of this maker of religious images, also supporting his possible participation in some of the other sculptures kept in Teruel.

* * * * *

* Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Ha investigado sobre arte contemporáneo aragonés y en la actualidad sobre escultura renacentista.

Introducción

El siglo XVI constituye una de las épocas de mayor esplendor de las artes en Aragón. Y en su transcurso la escultura adquiere un impulso y una calidad como nunca alcanzara en estas latitudes, haciéndose merecedora de figurar en sitio de privilegio entre la producida en la España de aquel entonces. Así lo ha sancionado la historiografía artística, para la que tradicionalmente este capítulo de la escultura aragonesa ha sido objeto de amplia y singular atención, tanto en las publicaciones que versan sobre arte regional, como en las dedicadas al estudio de las artes plásticas o de la escultura españolas del quinientos¹.

Ahora bien, al contrario de lo que cabría esperar, semejante fortuna crítica trajo consigo efectos contradictorios para el buen conocimiento de esta parcela de nuestro pasado artístico. Porque, por un lado, supuso la aquiescencia general acerca de la valiosísima contribución aragonesa a la gran escultura española del siglo XVI. Pero, por otro lado, difundió numerosos errores e imprecisiones en lo que atañe a la paternidad de otras tantas piezas escultóricas, a causa del uso de fuentes documentales sin el adecuado control mediante análisis formales, lo cual, entre otras cosas, ha entorpecido la correcta caracterización personal de no pocos escultores a la sazón activos en tierras aragonesas.

Esta última circunstancia reclamaba la puesta al día de los estudios sobre la escultura aragonesa de dicha centuria. Una tarea inaplazable que, amén de la revisión completa de los archivos y de la documentación ya publicada, procurara perfilar con la suficiente nitidez las personalidades artísticas de los artífices de tan excelente episodio plástico: no en vano los análisis formales no sólo representan la única manera factible de transitar por el siempre resbaladizo terreno de las atribuciones, evitando en lo posible generar o alimentar enredos historiográficos de muy dificultosa aclaración, sino que a la postre resultan imprescindibles para aplicar con rigor cualquier otro método de análisis.

Tal es, en fin, la labor emprendida y parcialmente desarrollada en los últimos lustros, cuyos pormenores no tienen cabida en estas

¹ Ilustrativas al respecto son la extensión y la importancia concedidas a la escultura aragonesa de esta centuria en títulos ya clásicos como, entre varios otros, AZCÁRATE RISTORI, J.M., *Escultura del siglo XVI*. Madrid: Plus Ultra, 1958. *Ars Hispaniae*, vol. XIII, y CAMÓN AZNAR, J., *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. 2.ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1967. *Summa Artis*, vol. XVIII.

páginas², pero que tocante a los principales imagineros que ejercieron su oficio en Aragón ha proporcionado una mejor definición de sus particulares andaduras estilísticas, a la vez que una más exacta valoración de su respectiva trascendencia en el panorama de la escultura regional. De hecho, los hay que han visto reducida la importancia escultórica que antaño se les reconocía, como ocurre, por ejemplo, con Bernardo Pérez, del que hoy sabemos que de ordinario desempeñó la profesión de mazonero³. Y de igual modo los hay que la han visto realzada, como es el caso de Juan Pérez, alias «Vizcaíno»⁴, fiel colaborador de Gabriel Joly —al menos desde 1526, año en que debió iniciar el aprendizaje en su taller, y hasta la muerte del maestro francés en 1538— y a quien, en vista de las similitudes que denota con su producción conocida, cabe adjudicarle la obra de la que tratamos a continuación.

Una talla desconocida de los santos Cosme y Damián

En la iglesia parroquial de San Pedro de Teruel, depositadas en su sacristía, se guardan las efigies de los santos Cosme y Damián labradas en el siglo XVI y no registradas en catálogos, inventarios u otro género análogo de publicaciones sobre el patrimonio artístico turolense. Por eso no ha de extrañar que la obra haya pasado inad-

²En efecto, el pasado decenio ha sido pródigo en novedades que han mudado sustancialmente el estado de tales estudios, que adquieren un notable impulso alrededor de la celebración del *V Coloquio de Arte Aragones* (Alcañiz, septiembre de 1987), cuya Primera Sección estuvo dedicada en exclusiva a la escultura aragonesa del quinientos (*vid. Actas del V Coloquio de Arte Aragones*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1989). Desde entonces, numerosas publicaciones han enriquecido nuestro conocimiento documental o formal de esta parcela histórico-artística, destacando las de Ángel SAN VICENTE, Carmen MORTE y Jesús CRIADO, entre otros autores, sin olvidar las tesis doctorales de Teresa CARDESA sobre *La escultura del siglo XVI en Huesca* (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993-95, 2 vol.) y de Ernesto ARCE sobre *La escultura renacentista y manierista en la diócesis de Teruel-Albarracín* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, en prensa), amén de los suscritos por el equipo de trabajo dirigido por la profesora M.^a Isabel ÁLVARO ZAMORA e integrado por Rosalía CALVO, Ángel HERNANSANZ, M.^a Luisa MIÑANA, Fernando SARRIÁ y Raquel SERRANO (*vid.*, por ejemplo, Aportaciones a la escultura aragonesa del siglo XVI: El Retablo Mayor de Tauste; Portada y Retablo de la Capilla de San Miguel en la Catedral de Jaca; Retablo Mayor de Aniñón; Retablo Mayor de San Juan de Vallupié; Retablo de la Concepción en la Capilla de Conchillos de la Catedral de Tarazona. *Artigrama*, 1985, n.º 2, p. 297-304). Por lo demás, buena parte de los frutos de estas investigaciones están recogidos en el estudio de conjunto sobre *La Escultura del Renacimiento en Aragón* que acompaña al catálogo de la exposición del mismo título que en 1993 acogió el Museo Camón Aznar de Zaragoza (Zaragoza: Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 1993).

³*Vid.*, entre otros títulos, HERNANSANZ MERLO, A. et al. La transición al segundo Renacimiento en la escultura aragonesa. 1550-1560. *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 1992, n.º L, p. 126 y ss.

⁴*Ibidem*, pp. 131 y ss.

vertida a cuantos estudiosos se han ocupado de la escultura renacentista que atesora la ciudad⁵.

De casi un metro de altura y juntos, como es usual representarlos, los bultos de los santos médicos mantienen un aceptable estado de conservación, si bien no se han librado de algunos daños más ostensibles en la policromía que en la madera en que están tallados.

Viste una túnica corta y una especie de capeta abierta por delante, dejando ver una bolsita colgada del cinto para los instrumentos quirúrgicos. Tocado con bonete como su hermano gemelo, el segundo lleva larga túnica bajo el manto que, cerrado sobre la cadera derecha, desciende por encima de las piernas adaptándose suavemente a la izquierda adelantada. Y los rostros, enmarcados por una corta melena, tienen un acentuado aspecto ideal: casi de frente y de tres cuartos respectivamente, muestran a los jóvenes mártires con expresión sosegada, acorde con su actitud animada por un comedido *contrapposto* y sin manifestar arrebatos espirituales según corresponde con una vida dedicada a la práctica de la medicina; razón esta por la que se les presenta portando objetos propios de su oficio —un vaso de bálsamos y una caja de ungüentos, además de la antedicha carterita para guardar útiles de cirujano— que sostienen en sus manos interpretando un elegante ademán. Participan, por lo demás, de un sólido concepto plástico, en algo fruto del amplio despliegue de los paños que descienden con naturalidad, aunque no exentos de elegancia, y con predominio de las líneas verticales apenas matizado, allí donde se adaptan a sus anatomías, con algunas ligeramente oblicuas.

Y todo ello queda realzado por la policromía, que aun es la original y en la que destacan los tonos carmín sobre el dorado que cubre los ropajes, engalanados, a su vez, mediante estilizaciones vegetales esgrafiadas y labores, asimismo botánicas, hechas a punta de pincel.

Consideraciones finales

Nuestras pesquisas en los archivos turolenses han resultado infructuosas en busca de referencias acerca de esta pieza escultórica que permitieran esclarecer extremos tales como la identidad de su

⁵Sobre este particular *vid.* ARCE OLIVA, E., La escultura del siglo XVI en la diócesis de Tuel-Albarracín: estado de la cuestión. En *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español. 2. Comunicaciones*, Pamplona-Estella, 9-11 marzo, 1990. *Príncipe de Viana*, 1991, Anejo 10, p. 129-138.

artífice, la de su promotor, o, cuando menos, su fecha de ejecución. Lo cual, en todo caso, tampoco es óbice para que al respecto puedan avanzarse algunas conclusiones, siquiera sea con carácter provisional y en espera de que resulten confirmadas o desmentidas por ulteriores estudios o hallazgos documentales.

Por lo pronto, no es descabellado imaginar que la obra perteneciera a la cofradía de médicos, boticarios y cirujanos de Teruel, puesta bajo el patrocinio de San Cosme y San Damián, cuya fecha de constitución ignoramos, pero de la que sabemos que estuvo estrechamente ligada a la iglesia parroquial de San Pedro. En efecto, en su claustro solía celebrar desde antiguo las reuniones capitulares, según consta en un documento de 1634 que compila sus ordenaciones⁶, y en ella disponía de capilla propia, la segunda abierta en el lado del Evangelio, dedicada a los santos médicos y engalanada con el retablo de igual advocación labrado por Gabriel Joly antes del 11 de octubre de 1537⁷. Más aun, siendo casi trasunto de los titulares del retablo, cabe pensar que la que aquí nos ocupa fuera encargada como pieza procesional, esto es, para conducirla con su peana y las consabidas andas en pública y solemne procesión, a la que estaban obligados a asistir los cofrades⁸, el día en que se conmemoraba la festividad de los santos. Y es que la cofradía de médicos, boticarios y cirujanos de Teruel, en vista del pequeño pero magnífico retablo encargado a Joly, debía disfrutar en aquel momento de una saneada economía, pudiendo permitirse el lujo de labrar a sus expensas los bultos de sus santos patronos con aquella específica finalidad⁹.

En segundo lugar, tantas son las afinidades de ambas figuras con sus homónimas del retablo, por cuanto comparten idénticos presupuestos fisonómicos y formales, que no sólo cabe asignarles una cro-

⁶No es ésta, ni mucho menos, la primera compilación de sus ordenanzas, aunque sí la más antigua conocida. Vid. JAVIERRE MUR, A.L., Ordenanzas de la cofradía de San Cosme y San Damián de médicos y cirujanos de la ciudad de Teruel. *Teruel*, 1950, n.º 3, p. 7-26.

⁷Así reza un albarán publicado por Abizanda y en el que en dicho día el escultor otorga haber recibido, de manos de los mayordomos y capítulo de San Cosme y San Damián, la cantidad de setecientos sueldos jaqueses «...en parte de pago y solución de un retablo que yo he fecho para la dicha confraria» (cfr. ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*. t. I. Zaragoza: Tip. La Editorial, 1915, p. 145).

⁸Esto establece en 1634 la ordenanza cuarta de la corporación turolense. Vid. JAVIERRE MUR, A.L., *op. cit.*, p. 12.

⁹No siempre sucede así, pues, a causa de los escasos recursos con que solían contar las cofradías, de ordinario la misma figura de bulto que preside el retablo es utilizada con fines procesionales, tomándola de su caja u hornacina para llevar a cabo tal celebración y reintegrándola a su lugar habitual una vez concluida. Más aun, en ocasiones es la sola imagen la que provisionalmente hace las veces de retablo, en tanto que la correspondiente corporación está en condiciones de financiarlo.

nología muy próxima, alrededor de aquel año de 1537, sino también un origen común, que no es otro que el taller de Gabriel Joly.

Aun así, no quedaría del todo resuelta la cuestión de la paternidad, puesto que la pertenencia común a un taller de escultura no implica que sean piezas debidas a la mano de quien lo regenta. De hecho, pese a que hacen gala de no pocas analogías estilísticas con otras obras de Joly, éstas carecen del nervio y de la excelencia de la última y mejor producción del maestro francés. Y por eso habría que adjudicarlas a algún aventajado escultor perteneciente a su obrador, en concreto a aquél cuya impronta, aunque sin arriesgar nombre alguno, ya intuyó George Weise en los relieves del banco del propio retablo de los santos médicos¹⁰.

Resulta lógica la cautela de Weise por la aludida dificultad que entraña atribuir una obra a tal o cual escultor sin estar lo bastante caracterizadas sus particulares maneras y si, como ocurre en nuestro caso, se trata de algo producido en el complejo mundo del taller, cuando no fruto de la normal colaboración entre diferentes talleres. Y muestra de ello es que mientras Chamoso Lamas —al que luego sigue Azcárate si bien con ciertas reservas— atribuía el retablo turonense de los santos médicos a Juan de Salas¹¹, en contra de la opinión mayoritaria que lo vinculaba a Gabriel Joly, para algún otro autor como Torralba esta suerte de retablos, «pequeños y graciosos pero sin genialidad alguna», serían justamente lo más típico de la producción de Joly¹².

Con todo, el reciente avance de las investigaciones permite aventurar nuevas hipótesis con suficiente marchamo de verosimilitud como para contribuir a aclarar el todavía enrevesado panorama de la escultura aragonesa del XVI. Así, a nuestro entender, el más firme candidato a la autoría de los bultos de San Cosme y San Damián es el más conspicuo de los miembros del taller de Joly, el citado Juan Pérez «Vizcaíno», a quien en la actualidad se tiene por el responsable máximo del obrador zaragozano durante las estancias de aquél fuera de la capital del reino. Y es que aunque ambas figuras están en la línea de las obras del maestro galo, incluido el espléndido retablo mayor de la catedral de Teruel, se nos antojan más afines a

¹⁰WEISE, G., *Die plastik der Renaissance und des Frühbarock im Nördlichen Spanien*. t. I. Tübingen, 1959, p. 36.

¹¹CHAMOSO LAMAS, L., El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1943, p. 206-207; AZCÁRATE RISTORI, J.M., *op. cit.*, p. 136-137.

¹²TORRALBA SORIANO, F., Arte. En CASAS TORRES, J.M. et. al., *Aragón*. Madrid: Fundación Juan March-ed. Noguer, 1977, p. 258-259.

otras que, procedentes o no del mismo taller, se estiman hechura de Juan Pérez «Vizcaíno»; a saber: la figura yacente de la tumba de don Pedro Quintana en la iglesia de San Francisco de Tarazona, parte de la imaginería del maltrecho retablo mayor de Roda de Isábena, algunas de las tallas conservadas del retablo mayor del monasterio de Veruela, parte —si no toda— la escultura del sepulcro de don Hernando de Aragón en la Seo de Zaragoza, el busto de San Esteban en la iglesia de San Jorge de Tudela, la imaginería del destruido retablo de Tierrantona y las efigies de San Juan Bautista y Santiago el Mayor procedentes del retablo de Pedrola¹³.

Pues bien, siendo por el momento escasa su producción detectada y más aun la conservada, estas tallas de San Cosme y San Damián de Teruel, de ser cierta esta atribución y no obstante su modesta envergadura material, han de ser útiles para mejorar nuestro conocimiento acerca de este imaginero, cuyo quehacer hoy día se revela imprescindible para trazar el panorama general de la escultura aragonesa en los decenios centrales del siglo XVI. Y, lo que es más importante, vienen a dar mayor crédito —aunque sea de modo indirecto— a la posibilidad de que interviniera en alguna otra de las piezas escultóricas que atesora la ciudad; entre ellas no sólo en el tantas veces nombrado retablo de los santos médicos, sino también en el celebrado y enigmático retablo mayor de la misma parroquia de San Pedro, algunas de cuyas figuras denotan no pocas afinidades tipológicas y estilísticas con las arriba mencionadas¹⁴.

¹³Las figuras de Pedrola le han sido atribuidas por Jesús CRIADO MAINAR (*cf.* *El círculo artístico del pintor Jerónimo Cosida*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses, 1987, p. 47). Sobre el resto de las obras citadas *vid.* HERNANSANZ MERLO, A. et al., *La transición...*, p. 115-116 y 131-135.

¹⁴En nuestra tesis doctoral ya señalábamos a Juan Pérez «Vizcaíno» como uno de los posibles artífices del retablo mayor de San Pedro de Teruel. *Vid.* ARCE OLIVA, E., *La escultura renacentista y manierista...* t. II, 2, p. 845.



*Fig. 1. Teruel. Iglesia de San Pedro. Santos Cosme y Damián.
Madera policromada.*