

## El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Noticias sobre su realización. 1605-1614

JESÚS CRIADO MAINAR\*

Para Teresa

### Resumen

*El retablo mayor (ca. 1605-1614) de la catedral de Tarazona (Zaragoza) es una de las expresiones más notables de la escultura policromada aragonesa de las primeras décadas del siglo XVII. Sufragado por el obispo fray Diego de Yepes (1599-1613), utiliza un lenguaje clasicista que se basa en el repertorio de inspiración romana trasladado por los artistas que realizaron el gran retablo mayor de la catedral de Astorga (León), conocido como romanismo.*

*Nuestro estudio revisa el proceso constructivo de esta gran máquina y aporta las condiciones de su policromía, contratada en 1613 con los pintores turiasonenses Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza. También analiza los contenidos de este documento ejemplar, en el que se describen de manera minuciosa tanto los procesos técnicos de aparejado, dorado y encarnado como las novedades introducidas por esos años en la fase del estofado.*

*Le retable majeur (ca. 1605-1614) de la cathédrale de Tarazona (Saragosse) est une des expressions les plus notables de la sculpture polychrome aragonaise des premières décennies du XVIIème siècle. Financée par l'évêque frère Diego de Yepes (1599-1613), cette oeuvre utilise un langage classiciste qui se base sur le répertoire d'inspiration romaine véhiculé par les artistes qui réalisèrent le grand retable majeur de Astorga (Léon), connu comme romanismo.*

*Notre étude révisé le procédé de construction de cette grande machine et apporte les conditions de sa polychromie, dans un contrat de 1613 avec les peintres de Tarazona, Agustín Leonardo et Gil Ximénez Maza. Elle analyse aussi les contenus de ce document exemplaire, dans lequel ils décrivent de manière minutieuse autant les procédés techniques de aparejado, de dorado et de encarnado que les nouveautés introduites durant ces années de la phase de estofado.*

\* \* \* \* \*

El gran retablo escultórico levantado entre 1605 y 1614 a instancias del obispo fray Diego de Yepes (1599-1613) para presidir el primer templo de la sede turiasonense constituye a un tiempo la última gran expresión del arte renacentista en la ciudad y una de las primeras del nuevo

---

\* Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Ha investigado sobre arte medieval e investiga sobre arte moderno en Aragón (arquitectura, escultura y pintura).

pensamiento religioso contrarreformista que tanto ayudó a difundir la intensa labor pastoral de este prelado jerónimo, amigo personal de Santa Teresa de Jesús e introductor del Carmelo Descalzo en su territorio diocesano a través de dos de sus fundaciones, la primera en Tarazona en cumplimiento de una vieja promesa efectuada a la santa de Ávila<sup>1</sup> y la segunda en Calatayud (Zaragoza), donde erigió un noviciado de la rama masculina de la Orden<sup>2</sup>.

No es nuestra intención efectuar ahora un estudio pormenorizado de esta máquina de imaginería, una de las más notables salidas de los talleres de escultura romanista de Calatayud y cuyo complemento polícromo aplicaron los más reputados pintores de la ciudad del Queiles, pero los trabajos de restauración recientemente iniciados en ella nos han decidido a publicar algunas noticias espigadas en los archivos de Tarazona que vienen a precisar su historia constructiva. Ésta se conocía en lo fundamental merced a la nota que el canónigo Gabriel Alegre redactó a partir de los datos que le facilitó Juan Fernández de Apregumdana, mayordomo del obispo, y que luego se fijó a la parte baja interior del propio retablo, junto a la puerta del lado del Evangelio. El erudito local Teófilo Pérez<sup>3</sup> extractó su contenido en 1953 y en 1959 Georg Weise se hizo eco de ella en su ensayo monográfico sobre la escultura española de la época<sup>4</sup>. Gonzalo M. Borrás<sup>5</sup> la transcribiría en 1980 si bien fue Carmen Morte<sup>6</sup> quien en 1982 identificó acertadamente como principal responsable de la empresa al escultor bilbiliano Pedro —y no Diego— Martínez *el Viejo*.

En los artículos ya citados de Gonzalo M. Borrás y Carmen Morte figuran, además, las principales contribuciones al estudio formal de la pieza, que la restauración en curso permitirá, sin duda, afinar en un futuro

---

<sup>1</sup> El convento de Santa Ana, cuya apertura fue una de sus primeras acciones. Véase CARRETERO CALVO, R., «Tarazona, ciudad conventual», en M.<sup>a</sup> Teresa Ainaga Andrés y Jesús Criado Mainar (coords.), *Comarca de Tarazona y el Moncayo*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2004, pp. 203-204; CARMELITAS DESCALZAS DE TARAZONA, *Historia de un encuentro. Monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa Ana Tarazona. 1603-2003*, Tarazona, 2003, pp. 13-23.

<sup>2</sup> CARRETERO CALVO, R., «El arquitecto fray Alberto de la Madre de Dios en Calatayud. El convento de los carmelitas descalzos de San José (1599-1999)», *Actas del VII Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, 2006, (en prensa).

<sup>3</sup> PÉREZ URTUBIA, T., *La catedral de Tarazona. (Guía histórico-artística)*, Tarazona, Imp. Félix Meléndez, 1953, pp. 99-100.

<sup>4</sup> WEISE, G., *Die plastik der Renaissance und des Frühbarock im Nördlichen Spanien*, tomo II, *Die romanisten*, Tubinga, Hopfer Verlag, 1959, p. 107 y p. 124, nota n.<sup>o</sup> 354.

<sup>5</sup> BORRÁS GUALIS, G. M., *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1980, p. 53, nota n.<sup>o</sup> 79.

<sup>6</sup> MORTE GARCÍA, C., «El retablo mayor de la iglesia parroquial de La Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud *el Viejo*», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXV, Zaragoza, 1982, p. 180.

inmediato. A ellos deben sumarse las valiosas aportaciones de R. Steven Janke<sup>7</sup> y Galia Pik<sup>8</sup> sobre el retablo gótico que precedió al actual en las que, entre otras cosas, se dan a conocer las tres imágenes del mismo todavía conservadas.

### El nuevo retablo mayor a la luz de la documentación catedralicia

La nota ya mencionada del canónigo Gabriel Alegre expresa que la realización en blanco del retablo de la catedral de Tarazona quedó en manos del ensamblador Jaime Viñola y el escultor Pedro Martínez, que lo ejecutaron en Calatayud con madera de pino de los montes de Molina [de Aragón] (Guadalajara), recibiendo por la labor 2.507 libras 16 sueldos. El dorado y la policromía de la máquina lo efectuaron los turiasonenses Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza por precio de 1.713 libras 14 sueldos a los que aún debían añadirse 144 libras 10 sueldos por la costa de dos pintores foráneos que se desplazaron a Tarazona para redactar el contrato y más tarde retornaron para visurar la labor de sus colegas; en la suma se incluyó el alquiler de las casas en las que éstos ubicaron el taller y la minuta del notario que testificó los documentos. Todo el proceso estaba finalizado en el año 1614 con un coste global de 4.366 libras.

A través de las actas capitulares sabemos, además, que la talla y ensamblaje se habían ultimado para el 13 de agosto de 1610, cuando el cabildo expresó al prelado sus reservas respecto a la instalación de la máquina<sup>9</sup>, no obstante lo cual se impuso el criterio de fray Diego y los capitulares dieron su *placet* el día 21 de ese mismo mes<sup>10</sup>. Antes fue preciso desmantelar el políptico medieval<sup>11</sup>, tras lo que se acordó que sus tablas se aco-

---

<sup>7</sup> JANKE, R. S., «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta. Una nueva atribución», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXVI, Zaragoza, 1982, pp. 17-21; JANKE, R. S., «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la Seo de Tarazona, una hipótesis confirmada: documentación del retablo mayor. 1437-1441», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX, Zaragoza, 1987, pp. 9-18.

<sup>8</sup> PIK WAJS, G., «El retablo gótico de la Seo de Tarazona: una hipótesis sobre dos piezas conservadas en Grisel y Tórtoles (Zaragoza)», *Turiaso*, XVII, Tarazona, 2003-2004, pp. 197-216.

<sup>9</sup> *Item que al s(eñor) obispo se responda que por los inconvenientes que se representan en que se pase el altar nuevo en la capilla mayor se sirva sea en la de San Andres. Nombrados tesorero y Gonzalez* [Archivo de la Catedral de Tarazona (A.C.T.), Caja n.º 150, Actas Capitulares, vol. IV (1606-1624), f. 106 v., (Tarazona, 13-VIII-1610)]. Noticia citada por MORTE GARCÍA, C., «El retablo mayor...», *op. cit.*, p. 181, nota n.º 28.

<sup>10</sup> *Item que se de licencia para que el altar nuevo se pare en la capilla mayor en el mismo lugar donde ha de estar siempre y que se den las gracias al señor obispo por la merced que haze a esta yglesia. Nombra[n]do para esso al canonigo Gonzalez, tesorero y Villanueva y racionero Luna* [A.C.T., Actas Capitulares, vol. IV (1606-1624), f. 107 v., (Tarazona, 21-VIII-1610)]. Noticia citada por MORTE GARCÍA, C., «El retablo mayor...», *op. cit.*, p. 181, nota n.º 28.

<sup>11</sup> *Item que se diga al padre Justo que de orden en hazer quitar el altar mayor* [A.C.T., Caja n.º 150, Actas Capitulares, vol. IV (1606-1624), f. 108, (Tarazona, 23-VIII-1610)].



*Fig. 1. Retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Pedro Martínez y Jaime Viñola (escultura), Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza (policromía). Foto Fernando Alvira, tomada en 1990.*

modaran temporalmente en el capítulo<sup>12</sup>. El nuevo conjunto debió quedar asentado en blanco para septiembre, cuando los canónigos decidieron entregar 10 libras *de estrenas* —graciosamente— al oficial responsable del cometido<sup>13</sup>.

Unos meses después, en agosto de 1611, ya se valoraba la posibilidad de desmontarlo para proceder a su coloreado<sup>14</sup>. Los libros de actas no se ocupan del asunto hasta pasados tres años, señalando que la policromía se había concluido antes del 17 de octubre de 1614, fecha en la que los canónigos autorizaron la reinstalación del retablo no sin antes volver a manifestar sus viejas reticencias, fallecido ya el obispo Yepes<sup>15</sup>. Transcurrido un mes resolvían llamar a un pintor para que lo reconociera; una vez asentado se celebraría una misa en honor del comitente siempre que Juan Fernández de Apregumdana, su antiguo contador, estuviera dispuesto a costearla<sup>16</sup>. Otro cabildo del 7 de diciembre de 1614 ratificó las deliberaciones del precedente<sup>17</sup>.

Al parecer, esta vez las suspicacias del clero catedralicio estaban motivadas en buena medida por la substitución de la monumental imagen gótica que Pere Johan había realizado en 1438 para el compartimento principal del retablo medieval<sup>18</sup>, objeto de gran devoción popular, por la nueva talla mariana de Pedro Martínez. Sabemos que el culto a la pri-

Fray Justo de Soto, de la Orden de San Jerónimo, sirvió a fray Diego de Yepes durante su pontificado como capellán y secretario.

<sup>12</sup> *Item que las tablas pintadas del altar mayor viejo se pongan en el capítulo para adorno del mientras no se determinare otra cosa* [*ibidem*, f. 108, (Tarazona, 23-VIII-1610)]. Noticia citada por JANKE, R. S., «Pere Johan...», *op. cit.*, p. 19, nota n.º 4.

Para 1645 las tablas habían pasado al convento de Nuestra Señora de la Merced, donde se usaron en el montaje de un retablo provisional para la nueva iglesia de la institución (CARRETERO CALVO, R., *El convento de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona. Estudio histórico-artístico*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2003, p. 57).

<sup>13</sup> *Item que al oficial que ha venido a parar el retablo se le den de estrenas 10 libras* [A.C.T., Caja n.º 150, Actas Capitulares, vol. IV (1606-1624), f. 109, (Tarazona, 11-IX-1610)].

<sup>14</sup> *Item que si para dorar el retablo conviene quitarlo se haga y tambien las vidrieras para hazerlas de vidrio el señor obispo* [*ibidem*, f. 138 v., (Tarazona, 19-VIII-1611)]. Noticia citada por MORTE GARCÍA, C., «El retablo mayor...», *op. cit.*, p. 181, nota n.º 29.

<sup>15</sup> *Item que se asiente el retablo que hizo el señor obispo don Diego de Yepes* (entre líneas: *en el altar mayor*) y *si no saliere bien se podra mudar a otro posto* [A.C.T., Caja n.º 150, Actas Capitulares, vol. IV (1606-1624), f. 203, (Tarazona, 17-X-1614)].

<sup>16</sup> *Item que venga un pintor a reconocer el retablo y que en estando asentado se diga una misa solemne por el señor obispo Yepes, supuesto que todo lo pagara Juan Fernandez* [*ibidem*, f. 206, (Tarazona, 28-XI-1614)]. Noticia citada por MORTE GARCÍA, C., «El retablo mayor...», *op. cit.*, p. 181, nota n.º 29.

<sup>17</sup> *Ressolvieron dichos señores que el señor arcipreste, el señor Villarroya y el racionero Roncal de* (palabra ilegible) *en que vengan un pintor habil, el qual vea si los pintores del retablo mayor han cumplido con la capitulacion, y no habiendo cumplido con ella se les haga cumplir como en ella se contiene* [A.C.T., Caja n.º 150, Actas Capitulares, vol. IV (1606-1624), f. 206 v., (Tarazona, 7-XII-1614)].

<sup>18</sup> Estudiada por JANKE, R. S., «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta...», *op. cit.*, pp. 17-21; y JANKE, R. S., «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la Seo de Tarazona...», *op. cit.*, pp. 9-18.

mera no cesó cuando en 1610 fue apeada de su puesto y depositada en la sala capitular, pues los sacristanes del templo oficiaban allí algún tipo de ceremonia litúrgica en su honor; incluso un texto de agosto de 1616 da cuenta de su acomodo temporal en un altar provisional dedicado a San Lamberto instalado en la galería oriental del claustro, entre las capillas renacentistas de la Resurrección, propiedad de los herederos del racionero Pedro Domínguez —desaparecida—, y del Crucifijo, perteneciente a la familia del chantre Pedro Magaña y todavía conservada<sup>19</sup>. Se entiende por todo ello que a finales de 1617 se acordara reponerla en su ubicación primitiva en detrimento de la escultura romanista<sup>20</sup>, retirada a la sacristía mayor y con el tiempo alzada sobre el armario de las reliquias. Ciento veinte años después el padre Faci aún recordaba esta anécdota<sup>21</sup>.

La venerada imagen gótica de Nuestra Señora de la Huerta, copiada en la portada renacentista de la iglesia —si bien de forma harto tosca— en 1577-1578<sup>22</sup> y también en un lienzo del siglo XVII que se conserva en el propio templo<sup>23</sup>, fue dignificada en los años inmediatos a su entronización en el nuevo retablo romanista merced a la munificencia de algunos canónigos con una azucena de plata<sup>24</sup> y una media luna de ese mismo metal que la presentan bajo la iconografía de María Inmaculada<sup>25</sup>.

<sup>19</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.T.], Jaime Bueno, 1616, s. f., (Tarazona, 13-VIII-1616).

<sup>20</sup> (Al margen: *Que vuelva la Madre de Dios de la Huerta al altar mayor*). *Item determinaron que la figura antigua de la Madre de Dios se vuelva al altar mayor con toda brevedad, por ser la invocacion de la yglesia. Y esto se encomendo a los señores Arazuri y Corella* [A.C.T., Caja n.º 150, Actas Capitulares, vol. IV (1606-1624), f. 269 v., (Tarazona, 23-XII-1617)].

<sup>21</sup> FACI, Fr. R. A., *Aragon Reyno de Christo y dote de Maria SS.ª fundado sobre la columna immobill de Nuestra Señora en su ciudad de Zaragoza...*, Zaragoza, Joseph Fort, 1739, tomo I, parte II, pp. 443-444. Citamos por la edición facsímil de la Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1979. El texto sitúa erróneamente los hechos en el pontificado de Pedro Cerbuna (1585-1597).

<sup>22</sup> Cuando en 1577-1578 el tesorero Martín de Mezquita, su promotor, contrató la portada de la catedral con el escultor Bernal del Fuego le exigió que la representación mariana que la corona se inspirara en la *historia de Nuestra Señora de la Guerta, conforme a la imagen del altar mayor* (CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución «Fernando el Católico», 1996, p. 372, y pp. 829-831, doc. n.º 101).

<sup>23</sup> Citado por JANKE, R. S., «Pere Johan...», *op. cit.*, p. 12, nota n.º 7. Véase también ARRÚE UGARTE, B. (dir.), *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*, vol. I, *Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p. 164. Según estas fuentes, el lienzo —que no hemos podido visualizar— mide 166 x 122 cm.

<sup>24</sup> La azucena que luce en la mano derecha la ofreció a mediados de la centuria el canónigo Francisco Pardo del Castellar, como se recoge en A.C.T., *Libro de Memoria o inventario de las cosas de la sacristía de La Seo despues de la Visita que se hizo el año de 1599...*, f. 6 v. Con anotaciones y actualizaciones hasta 1657.

<sup>25</sup> Dado que sostiene a su Hijo en la mano izquierda, pertenece al tipo iconográfico de la Virgen inmaculada por Dios y madre de Dios. Véase ESTEBAN LORENTE, J. F., «La Virgen con el Espíritu

## Los trabajos escultóricos

Apenas disponemos de otras noticias sobre la confección en blanco de la máquina que las ofrecidas por la providencial nota que el canónigo Alegre fijó en su parte trasera, pues no hemos localizado documentación directa sobre su ejecución material. Se viene suponiendo —que sepamos, sin ningún respaldo objetivo— que la pieza se comenzó en el año 1608, tal y como aventuró Teófilo Pérez y han recogido otros investigadores después, pero ahora podemos aseverar que el obispo había reservado todas las rentas que le correspondían en su catedral a partir de 1605 para sufragar este empeño —doc. n.º 2—, lo que obliga a adelantar el inicio de los trabajos en unos tres años.

Ya hemos hecho referencia a las citas capitulares que nos informan de modo muy preciso sobre su instalación, efectuada entre el 21 de agosto y el 11 de septiembre de 1610. Juan Bautista Labaña corrobora este particular en su diario, en el que con fecha 7 de febrero de 1611, al describir la catedral de Tarazona anotó que *tem hum retabolo novo de madeira de figuras de relevo, que esta por dourar*<sup>26</sup>. No contamos con otras fuentes, pero sí consta la estancia en Tarazona a finales de septiembre de 1610 del ensamblador Jaime Viñola (doc. 1590-1634, †1634) y el escultor Pedro de Jáuregui (doc. 1604-1630, †1635), calificados como vecinos de Calatayud, para contratar las desaparecidas imagen y peana procesional de la cofradía de Santiago de la ciudad del Queiles<sup>27</sup>.

No hay duda de que la visita de Jaime Viñola debe ponerse en relación con la colocación del nuevo retablo catedralicio, pero lo que suscita no poca inquietud es el hecho de que quien le acompañe sea Pedro de Jáuregui y no Pedro Martínez *el Viejo* (doc. 1579-1609). A este respecto, interesa recordar que Jáuregui formaba parte del entorno —si no del taller— de Martínez al menos desde 1604, año en que desposó a María Martínez, una de sus hijas<sup>28</sup>, y que la última mención de éste corresponde al 10 de marzo de 1609, cuando constituyó procuradores desde Calata-

---

Santo en el Renacimiento y el Barroco aragonés», *María fiel al Espíritu*, Zaragoza, Museo e Instituto «Camón Aznar», 1998, p. 52.

<sup>26</sup> LABAÑA, J. B., *Itinerario del Reino de Aragón*, Zaragoza, tip. del Hospicio Provincial, 1895, p. 114. Véase también la reciente versión castellana del texto en Juan Bautista LABAÑA, *Itinerario del Reino de Aragón*, Zaragoza, Prames e Institución «Fernando el Católico», 2006, p. 145.

<sup>27</sup> A.H.P.T., Diego de San Martín, 1610, ff. 492 v.-497 v., (Tarazona, 29-IX-1610). El encargo se ajustó en 1.320 sueldos, de los que ingresaron 600 por adelantado. En el otoño de 1611 el procurador de los artistas recibió de manos de los cofrades sendos libramientos de 200 sueldos a cumplimiento de pago de las sumas prometidas [A.H.P.T., Diego de San Martín, 1611, ff. 423-423 v. y 538-538 v., (Tarazona, 24-IX y 10-XI-1611)].

<sup>28</sup> RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1980, p. 137.

jud a Ángel y Miguel Ángel Pompeyo, pintores del rey residentes en Madrid<sup>29</sup>. Nada sabemos de él con posterioridad.

Es probable que Pedro Martínez falleciera en los meses siguientes y que su yerno se viera obligado a ejercer la dirección de su obrador, encargándose de defender sus intereses en Tarazona y asumiendo de este modo junto a Jaime Viñola el montaje del retablo del primer templo del obispado. Buena prueba de que entonces ya estaba capacitado para hacer frente a responsabilidades de esta naturaleza es que en 1605 había capitulado junto al propio Viñola y al pintor bilbilitano Francisco Florén el retablo titular de la parroquial de Albalate del Arzobispo (Teruel) a instancias del prelado cesaraugustano Tomás de Borja<sup>30</sup> (1603-1610), una obra desaparecida de la que, no obstante, conservamos fotografías anteriores a su destrucción<sup>31</sup>.

El retablo de la catedral de Tarazona es una de las piezas más notables de toda la escultura aragonesa de comienzos del siglo XVII. De concepción muy monumental, su mazonería marca una clara ruptura con respecto a otros trabajos coetáneos de Jaime Viñola —retablos de Nuestra Señora del Rosario de Calamocha<sup>32</sup> (Teruel) y Belmonte<sup>33</sup> (Zaragoza) realizados, respectivamente, con anterioridad a 1606 y en 1609, y retablo mayor de San Julián y Santa Basilisa de Nuévalos<sup>34</sup> (Zaragoza), erigido entre 1598 y 1607, que nosotros le atribuimos pero cuya autoría aún no ha sido posible documentar—, abandonando el dogmatismo vignolesco que el ensamblador había llevado hasta su propio nombre en beneficio de efectos o, si se prefiere, de *licencias* de una mayor plasticidad.

Su planta en ochavo se adapta a la semicircular del presbiterio y aún deja hueco para el trasagrario, desbaratado en la actualidad. Esto permite destacar la calle central y las entrecalles exteriores, subrayadas mediante el empleo de frontones, en detrimento de las calles laterales propiamente dichas, en las que se acomodan seis relieves narrativos de gran formato con los Gozos de la Virgen y otros dos más pequeños al nivel de la predela con el *Prendimiento* y *Cristo portacruz*. Todo queda supe-

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 148, doc. n.º 13.

<sup>30</sup> BARDAVÍU PONZ, V., *Historia de la antiquísima villa de Albalate del Arzobispo*, Zaragoza, tip. P. Carra, 1914, pp. 221-224; RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental...*, *op. cit.*, pp. 53-54; BORRÁS GUALIS, G. M., *Juan Miguel Orliens...*, *op. cit.*, pp. 53-54, nota n.º 80.

<sup>31</sup> Archivo Mas de Barcelona, neg. C-28.041. Toma del año 1919.

<sup>32</sup> ARCE OLIVA, E., «Una obra romanista en Calamocha: el retablo de Nuestra Señora del Rosario», *Xiloca*, 2, Calamocha, 1988, pp. 9-25.

<sup>33</sup> ACERETE TEJERO, J. M., «Documentos para la Historia del Arte del siglo XVI en la Comunidad de Calatayud», *Actas del VII Encuentro...*, (en prensa).

<sup>34</sup> CRIADO MAINAR, J., «Artes plásticas del Renacimiento en la Comunidad de Calatayud», *Actas del VII Encuentro...*, (en prensa).

ditado al eje central que alberga de abajo hacia arriba un manifestador eucarístico ahora privado de sus elementos de cierre<sup>35</sup>, la gran imagen titular y el *Calvario* que culmina la historia de la redención; más arriba, en el ápice, aún se dispone una figura de la *Esperanza*.

Las calles exteriores dan cobijo a edículos con los santos patronos del obispado —los «nuevos», *San Atilano* y *San Millán*, abajo como alto-relieves; los tradicionales, *San Prudencio* y *San Gaudioso*, en el tercer y último piso—, los apóstoles *San Pedro* y *San Pablo* escoltando el expositor y los cuatro doctores de la Iglesia latina —*San Jerónimo* y *San Gregorio* en la planta noble; *San Ambrosio* y *San Agustín* en el ático—. El efecto es muy movido y reviste el espacio de un carácter escenográfico que falta en la más calmada —y, en cierto modo, descafeinada— solución desarrollada poco después en la máquina de la capilla mayor (ha. 1614-1616) de la colegiata de Santa María de Calatayud, patrocinada por el obispo Martín Terrer de Valenzuela<sup>36</sup> (1614-1628).

Desde un punto de vista escultórico, el retablo de Tarazona constituye la obra angular del periodo de madurez de Pedro Martínez, que sin duda contó con la ayuda de Pedro de Jáuregui. Sus piezas de imagería acusan, en general, las características formas suaves de aquél, si bien se advierten desigualdades significativas en cuanto a su calidad que futuros estudios permitirán establecer. Entre lo más notable puede señalarse la rechazada imagen titular, muy próxima al bello grupo mariano del retablo de Nuévalos, y algunos de los relieves con la representación de los Gozos de la Virgen. Mucho menos felices nos parecen

<sup>35</sup> No parece que el templete conservado sea el primero que ocupó este puesto. El 16-VI-1595 el cabildo de la Seo nombraba delegados *para que vean como se podra hazer en el altar mayor un tabernaculo para poner la custodia de plata y que coste tendra, para que (en) el primer cabildo hagan relacion y si conuendra se tome resolucion en ello tratando con el oficial que esta aqui, que haze el retablo de Cascante*. El 23-VI-1595, se acordaba *concertar el tabernaculo que se tiene de hazer en el altar mayor para que este dentro la custodia de plata, y que lo conuertan con el que haze el retablo de Cascante, porque se entiende que es muy aventajado oficial* [A.C.T., Caja n.º 149, Actas capitulares, vol. III (1587-1605), ff. 54 y 54 v.]. Datos citados en CRIADO MAINAR, J., «Nuevas noticias sobre la producción aragonesa del platero José Velázquez de Medrano. 1594-1608», *Artigrama*, 16, Zaragoza, 2001, p. 358, nota n.º 29.

No hay duda, sin embargo, de que el tabernáculo actual y los elementos escultóricos conservados del mismo se hicieron a la vez que el retablo, pues otro cabildo del 11-I-1613 expresa *que se preste a San Francisco el tabernaculo que estava en la capilla mayor para el entretanto que se acabe otro que aquel conuento haze* [A.C.T., Caja n.º 150, Actas Capitulares, vol. IV (1606-1624), f. 168 v.]. Dato citado en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y CRIADO MAINAR, J., «Manifestaciones artísticas de la Contrarreforma en Aragón. El trasagrario del convento de San Francisco de Tarazona (Zaragoza)», *Tvriaso*, XV, Tarazona, 1999-2000, p. 98, nota n.º 17.

<sup>36</sup> Pieza no documentada, pero cuya arquitectura corresponde sin ninguna duda a Jaime Viñola, pues comparte con el conjunto turiasonense el uso de un orden de estípites en el último piso que es virtualmente idéntico en ambas piezas, tal y como ya advirtió BORRÁS GUALIS, G. M., *Juan Miguel Orliens...*, *op. cit.*, p. 54. Sobre este retablo véase también RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental...*, *op. cit.*, pp. 19-22.

las parejas integradas por *San Prudencio* y *San Gaudioso* o *San Agustín* y *San Ambrosio*, respectivamente en el tercer piso y en el ático; finalmente, también evidencian unas formas algo más toscas los relieves de la predela.

### Las labores de dorado y policromía

A pesar de que el cabildo ya valoraba la posibilidad de dorar el nuevo retablo titular de su iglesia en agosto de 1611, lo cierto es que los trabajos se retrasaron hasta abril de 1613, en vísperas de la muerte de fray Diego de Yepes, acaecida el 7 de mayo siguiente<sup>37</sup>. Antes de rubricar el correspondiente convenio con los pintores, el obispo suscribió un pacto económico con Juan Fernández de Apregumdana en el que confirmó la asignación a esta iniciativa edilicia del importe de las prebendas que le correspondían en el templo entre el año 1605 y ese momento, y exoneró de toda responsabilidad financiera a su fiel mayordomo y contador —doc. n.º 2—.

Sabemos a través de la reseña redactada por el canónigo Alegre que con carácter previo a la contratación se requirió el concurso de dos pintores foráneos para que elaboraran las condiciones técnicas del encargo y que, al parecer, una vez finalizada la labor regresaron para reconocer su idoneidad; de hecho, en noviembre de 1614 los capitulares acordaron que antes de procederse a la reinstalación del retablo viniera un profesional a visurarlo. Por desgracia, no estamos en condiciones de identificar a estos visitantes.

La capitulación de la policromía corrobora, en efecto, lo dicho ya que ofrece un preciso condicionado de naturaleza técnica pensado para la adjudicación del trabajo a terceras personas —doc. n.º 3—. No sabemos cómo se efectuó el proceso de selección, quizás a través de la acostumbrada subasta a remate de candela —es decir, a la baja—, pero lo cierto es que la intervención quedó en manos de dos artífices locales: Agustín Leonardo (doc. 1588-1617, †1617), un reputado experto en ese tipo de cometidos, y su antiguo discípulo Gil Ximénez Maza (doc. 1598-1649, †1649), que para esa fecha era ya el pintor más sobresaliente de la ciudad en todos los aspectos.

Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza habían compartido con ante-

---

<sup>37</sup> Al otro día su cuerpo fue sepultado en el convento de carmelitas descalzas de Santa Ana que él mismo había fundado [A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1613, ff. 187 v.-189, (Tarazona, 8-V-1613)].

rioridad otros compromisos, entre los que vale la pena citar la policromía de la imagen y peana procesional de la cofradía de Santiago<sup>38</sup>, de la que nos hemos ocupado a propósito de su confección en blanco por Jaime Viñola y Pedro de Jáuregui. De hecho, antes de capitular el retablo catedralicio ya preveían la posibilidad de que esta cooperación se dilatara en el tiempo, por lo que a finales de 1612 firmaron una compañía *a perdida y a ganancia* válida para un periodo de ocho años y en términos de estricta igualdad —doc. n.º 1—.

Dicho pacto estaba, pues, en vigor cuando el 11 de abril de 1613 concertaron con Juan Fernández de Apregumdana las labores de *dorar, colorir, estofar y encarnar* nuestro retablo por 28.600 sueldos —doc. n.º 3—, no obstante lo cual al día siguiente formalizaron ante notario una nueva sociedad en relación con este encargo, aparentemente en términos paritarios aunque una coda final concede la preeminencia a Leonardo, a quien su compañero reconoce el derecho de *visitar y reparar la parte del retablo de la Seo que yo hago, y en la Seo ya no tengo yo que ver ni corregirla, no obstante los actos que tenemos hechos* —doc. n.º 4—.

A pesar de todas estas precauciones, durante los primeros meses de su quehacer en el retablo de la Seo debieron surgir dificultades, pues el 26 de agosto de 1613 Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza acudieron a la botiga del notario Alonso Gutiérrez de Viña para pedirle que cancelara el acuerdo de colaboración para ocho años del 27 de diciembre de 1612, dando por resueltas todas las cuentas relativas a las obras que habían compartido hasta entonces —doc. n.º 5—. No consta, sin embargo, que se disolviera la sociedad rubricada tras contratar la policromía del retablo catedralicio y, de hecho, no parece que todas estas idas y venidas afectaran al desarrollo de los trabajos en el mismo, listos a decir de los canónigos para el 17 de octubre de 1614, momento en que se autorizó su reinstalación, si bien los artífices no liquidaron sus haberes hasta el 29 de diciembre, cuando otorgaron albarán al tesorero del difunto obispo Yepes por los 28.600 sueldos acordados —doc. n.º 6—.

Aunque la documentación conocida no lo exprese, es de suponer que cada pintor se responsabilizara de un lado del retablo y que las piezas de la calle central se repartieran del modo más equilibrado posible. Así se había hecho, al parecer, en la policromía del retablo mayor de la catedral de Astorga (León), contratada en 1569 con Gaspar de Palencia —que se quedó con los elementos del lado de la Epístola— y Gaspar de Hoyos —a cargo del lado del Evangelio—, lo que no impidió que sur-

---

<sup>38</sup> A.H.P.T., Diego de San Martín, 1611, ff. 586-589, (Tarazona, 12-XII-1611).

gieran suspicacias y desavenencias entre ellos desde muy pronto, a la manera de lo que sabemos para Tarazona<sup>39</sup>.

Aún disponemos de una última noticia relativa al coloreado de la imagen central. Recuérdese que en 1617 el cabildo decidió bajar la *Virgen con el Niño* que Pedro Martínez hizo para el compartimento principal al objeto de reponer en su puesto la imagen gótica de *Nuestra Señora de la Huerta*. Cuando años después, en 1633, Juan Fernández de Apregumdana redactó su postrera voluntad dispuso un legado de 2.000 sueldos para repolicromarla a la manera del resto del conjunto. Con esta medida el servidor del prelado jerónimo descargaba su conciencia de todas las responsabilidades adquiridas en relación con la obra del nuevo retablo mayor de la Seo<sup>40</sup>, más allá de que el acabado medieval que aún hoy luce la imagen evidencie que su deseo no se cumplió salvo quizás en detalles tales como las carnaciones, claramente modificadas.

### *El contrato de la policromía*

Para abordar el estudio en detalle de la policromía de nuestra máquina a la luz de la información que proporciona el contrato notarial que ahora publicamos —doc. n.º 3— será preciso esperar a que progrese la restauración. Ello no impide, en todo caso, apuntar algunas reflexiones sobre los procedimientos técnicos descritos y las apreciaciones de naturaleza estética vertidas por el anónimo autor del texto dispositivo<sup>41</sup>. A este respecto, es preciso advertir que en los primeros años del siglo XVII la documentación generada por tales encargos alcanza en Aragón y Castilla una sofisticación considerable que en ocasiones invita a contemplarla casi como verdadera literatura artística<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> Así lo afirman ARIAS MARTÍNEZ, M. y GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., «El retablo mayor. Escultura y policromía», en *El retablo mayor de la catedral de Astorga. Historia y restauración*, Salamanca, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001, pp. 119 y 145-146.

<sup>40</sup> *Item por quanto el ilustrisimo señor fray don Diego de Yepes, mi señor obispo que fue desta ciudad de Tarazona, me dexo encargado el retablo que a su costa hizo hazer para la capilla mayor de la cathedral desta ciudad, y por la devocion deste lugar se puso en el la imagen de Nuestra Señora de la Huerta que estava en el retablo viejo, dexo, ordeno y mando se den dos mil sueldos para dorar y estofar el ropaje de la dicha ymagen, porque este conforme a lo demas del retablo* [A.H.P.T., Juan Rubio, 1633, ff. 284-289, (Tarazona, 20-IV-1633)]. Noticia dada a conocer por PIK WAJS, G., «El retablo gótico de la Seo de Tarazona...», *op. cit.*, p. 203, nota n.º 15.

Recuérdese que la policromía se había concluido en 1614, muerto ya el obispo, de ahí que don Juan subraye su responsabilidad al respecto, incluso ante una contingencia tan poco previsible como la descrita a propósito de la imagen titular.

<sup>41</sup> Tan apenas si hay trabajos sobre la policromía escultórica aragonesa de la etapa contrarreformista. Para el siglo XVI interesan las precisiones de SERRANO, R., MIÑANA, M.ª L., HERNANDEZ, Á., CALVO, R. y SARRIÁ, F., *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, pp. 223-243.

<sup>42</sup> Situación similar a la que se da en Navarra en fechas ligeramente posteriores, según la infor-

Los comitentes llamaron a dos expertos para redactar unas condiciones con las que el encargo fuera sacado a pública subasta siguiendo un procedimiento poco común en Aragón pero habitual en la vecina Navarra desde el siglo XVI y también en Castilla, donde se aplicó a empresas de gran calado como la policromía de los retablos titulares de la catedral de Astorga<sup>43</sup> y Santa María de Medina de Rioseco<sup>44</sup> (Valladolid). Otro tanto había sucedido cuando en 1606 los cofrades de Nuestra Señora del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca concertaron el coloreado de su nuevo retablo con el pintor Agustín Jalón, que no elaboró personalmente el condicionado, pues se llega a decir *que el pintor que tomare esta obra haya de pintar las vidrieras de la cappilla*<sup>45</sup>.

El contrato del retablo de Tarazona —doc. n.º 3— se refiere en primer lugar al apeo del conjunto para su policromía y ulterior reinstalación [§ 1-4], pasa luego a describir su aparejado [§ 5-10], a continuación detalla las tareas de dorado, coloreado y encarnado [§ 11-20] para finalmente consignar las cláusulas de pago y las garantías exigidas a las partes [§ 21-23].

El primer apartado alude al desmontaje del retablo y expresa que correría por cuenta de los pintores, que en compensación recibirían sin coste adicional los colores ya adquiridos en Madrid<sup>46</sup>. Una vez ultimada y aprobada la labor volverían a asentarlos en su emplazamiento [§ 1]. El comitente les proporcionaría como obrador una casa en la plaza de la Seo, franca durante un año, advirtiéndose que si los trabajos se dilataban más ellos asumirían el pago del alquiler durante la demasía temporal [§ 2]. De hecho, el plazo concedido a los artífices para cumplir con sus obligaciones era de doce meses, contemplándose una penalización de 100 ducados si lo rebasaban [§ 3].

Las condiciones de la policromía de nuestro retablo inciden de modo

---

mación reunida en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», 1990, p. 241, nota n.º 28.

<sup>43</sup> La capitulación en GARCÍA CHICO, E., *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, tomo III, *Pintores*, Valladolid, Seminario de Estudios de Arte y Arqueología del C.S.I.C., 1946, vol. I, pp. 112-119. El estudio de la policromía a la luz de los datos que suministra el condicionado en ARIAS MARTÍNEZ M. y GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., «El retablo mayor...», *op. cit.*, pp. 119-162; con los documentos de la tasación en las pp. 285-294.

<sup>44</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 248-256.

<sup>45</sup> IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La policromía en la retabística aragonesa entre los siglos XVI y XVII. El retablo de Nuestra Señora del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca (hoy en la parroquial de Plasencia del Monte)», *Aragonia Sacra*, XIII, Zaragoza, 1998, pp. 144-147, doc. n.º 1. Con un meticuloso análisis de las condiciones contractuales.

<sup>46</sup> Desde tiempos de Felipe II Madrid y Sevilla constituían los principales centros de distribución de materiales pictóricos a nivel peninsular (BRUQUETAS GALÁN, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 115-142, espec. pp. 132-136).

muy particular en la descripción del aparejado, labor que exigía una gran experiencia de taller y en la que no debían ser infrecuentes los descuidos o apresuramientos<sup>47</sup>. De su correcta ejecución dependía en buena medida el éxito final de todo el proceso, lo que justifica la relevancia que se le concede. Algunos contratos aconsejan que se materializara en *tiempos templados* para evitar los efectos perniciosos del frío, la humedad o el calor excesivo<sup>48</sup>, pero nuestra capitulación nada advierte sobre este particular.

La primera fase atendía a la limpieza y extracción del polvo acumulado en los elementos del retablo, imprescindible para que las colas y yesos agarraran bien. Seguía su imprimación con una *cola flaca* —muy líquida— a base de zumo de ajos aplicada en caliente, conocida como *ajicola* o *giscola*, evitándose que las piezas quedaran luego expuestas al sol para prevenir que seicara demasiado deprisa y se quebrara<sup>49</sup>. Más tarde se rebajaban los nudos resinosos con la punta de un cuchillo para evitar futuras exudaciones, cauterizándose los cortes con la cabeza de un clavo al rojo y repasando en frío con un diente de ajo [§ 4]. Seguía el *encañamado* y *enlizado*, consistente en aplicar fibras vegetales —estopa de lino o cáñamo—, telas resistentes —también de lino y cáñamo— y astillas de madera en las uniones y encuentros, tanto de la arquitectura como de los relieves e imágenes, para garantizar que en el futuro no se abrieran grietas<sup>50</sup>. Esta labor se completaba con el plastecido de huecos e irregu-

<sup>47</sup> Véanse las precisiones apuntadas sobre el aparejado por PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, lib. III, cap. VII, pp. 503-507. A partir de estas noticias, el estudio de los contratos de obras y el análisis de las piezas también los recientes trabajos de ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía del Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 190-194; y BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Alava, 2001, pp. 74-78.

<sup>48</sup> El contrato de la policromía del retablo de la catedral de Astorga expresa que *para que la dicha obra sea mas perpetua e permanecedera la ayan de aparejar y aparejen en el tiempo mas necesario e conveniente, ques en los ocho meses del año ezeptuando los quatro meses del invierno, dos antes de Navidad e dos despues* (GARCÍA CHICO, E., *Documentos...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 112-119). Aún más restrictiva se muestra la capitulación del coloreado del retablo mayor de Ateca (Zaragoza), completada en 1657-1661 por el bilbilitano Juan de Lobera y sus hijos, donde se dice que *se han de aparejar y dar los materiales en tiempos templados como son en los messes de abril, mayo, setiembre y octubre, porque las colas en tiempo templado hacen su efecto, y en tiempo de calor se secan violentamente, y en tiempo de frío se ielan mas de lo que es menester; y se salta con el calor el material y con el frío sale poco lustre en el oro* (SÁNCHEZ GARCÍA, L., «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Ateca. Descripción y aportaciones documentales», *Aragonia Sacra*, XVIII, Zaragoza, 2004-2005, pp. 242-250, doc. n.º 10.2.1).

<sup>49</sup> El contrato del retablo del Rosario de Huesca indica que esta cola se usaba casi a punto de ebullición (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La policromía...», *op. cit.*, pp. 144-147, doc. n.º 1).

<sup>50</sup> En la capitulación rubricada en 1605 por la cofradía de San Miguel de Huesca con Nicolás Jalón para dorar su retablo se expresa que durante el aparejado debía *cerrar las endrijas que de presente allare con muy buena cola fuerte y cañamo, y en las partes que fuere neçesario echar estillas de madera las aya de echar a fin que quede con perpetuidad y provecho dicha obra* (PALLARÉS FERRER, M.ª J., *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, pp. 264-265, doc. n.º 63).

laridades —nudos picados y fallas del proceso escultórico— y el igualado de superficies donde era preciso para que los aparejos no quedaran *mostrencos y de gente perezosa* [§ 5].

A continuación se daban sucesivas capas de yeso para acondicionar la superficie de la madera. El primer paso era la aplicación de varias manos de *yeso grueso* desleídas en *una cola muy limpia* —es decir, filtrada para eliminar impurezas— *de toda la fuerza que pueda salir de un retazo bien coçido*. Era imprescindible finalizar la tarea con un lijado *por si acaso* [se] *ubiere descuydado alguna gota de aparejo* u otra imperfección [§ 6]. Seguía la disposición de varias manos de *yeso mate* con una cola más suave, *quitandole de quatro partes la una de la fuerza que tenia el yeso grueso* y añadiendo a la misma dos gotas de aceite de linaza *para librarse de los ojos que suele haçer el yeso mate en mil ocasiones*<sup>51</sup> [§ 7]. Tras las manos de yeso, grueso y mate, se efectuaban lijados igualadores evitándose así que el aparejo empastara los detalles más sutiles de la arquitectura —en especial, las molduras— o de los elementos escultóricos. Tal y como advierten las condiciones de la policromía del retablo mayor de Ateca, *todos estos materiales no han de cubrir; ni ocupar poco mas de una tela de cebolla*<sup>52</sup>.

El número de manos de yeso podía variar en función del acabado de la escultura. Las condiciones del retablo del Rosario de Huesca prescriben seis manos de yeso grueso y otras seis de mate, mientras que la capitulación suscrita en 1601 con Luís Salinas para la policromía del retablo mayor de la catedral de Barbastro aconseja dar tan sólo dos capas de grueso, otras tantas de mate y, por último, dos más de albayalde, pues se pretendía que el cuerpo de la máquina, confeccionado en madera de pino, imitara el pie, realizado décadas antes en alabastro<sup>53</sup>. A partir de la extensa serie documental que maneja para su estudio sobre la policromía navarra del siglo XVI y de la primera mitad del siglo XVII, Pedro Echeverría concluye que lo usual eran cinco capas de yeso grueso y otras tantas de mate<sup>54</sup>, tal y como corroboran contratos como el formalizado en 1633 con los bilbilitanos Domingo Arbús y Juan Lobera para la policromía del retablo mayor de Monrede<sup>55</sup> (Zaragoza) o el rubricado en

<sup>51</sup> Como avisa PACHECO, F., *Arte de la Pintura...*, *op. cit.*, lib. III, cap. VII, p. 504.

<sup>52</sup> SÁNCHEZ GARCÍA, L., «El retablo mayor...», *op. cit.*, pp. 242-250, doc. n.º 10.2.1.

<sup>53</sup> MORTE GARCÍA, C., «Estudio histórico», *El retablo mayor de la catedral de Barbastro. Restauración 2002*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo de la Catedral de Barbastro, 2002, pp. 149-151, doc. n.º 44.

Sobre el uso del albayalde en el proceso de aparejado véase ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía del Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 193-194.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>55</sup> *Es condicion que toda esta obra del sobredicho retablo vaya y se de una mano de cola clara. Despues enlazaren todas las quiebras que fueren menester con cola fuerte. Despues se ha de dar cinco manos de yeso*

1640 con Francisco Ruiseco y Miguel de Miedes, de la misma ciudad, para el coloreado del retablo de la Concepción de Nuestra Señora de Ma-luenda<sup>56</sup> (Zaragoza).

La última fase del aparejado consistía en el *embolado* o aplicación de varias capas de bol, una arcilla rojiza con gran capacidad de adherencia que ofrecía un asiento ideal para el pan de oro. El más común era la tierra de Armenia, cuyo nombre alude a su procedencia, y fue el recomendado por el autor de nuestras condiciones [§ 8]. En España el bol aparece referido con frecuencia como almagre o almagra, siendo de muy buena calidad los que se obtenían en Sevilla, la provincia de Cuenca y, sobre todo, en Llanes (Asturias). Se consideraba que éste último, exigido en el contrato de la policromía del retablo mayor de Ateca, era el de mejor calidad por su untuoso color rojo y su suavidad al tacto, que lo hacían apto, incluso, en la iluminación de manuscritos<sup>57</sup>. Nuestro documento explica que el bol, muy molido, se desleiría en una cola suave, sin alcanzar el punto de cocción del retazo, advirtiéndose que si una vez pulido tenía poco lustre ello se debía a que la cola era algo fuerte [§ 8]. No se precisa el número de capas de bol, que en el retablo del Rosario de Huesca serían seis.

Las indicaciones sobre el aparejado de la máquina turiasonense concluyen expresando que esta tarea se efectúe de una sola vez o, como mucho, en dos veces, aconsejándose que antes de incorporar el pan de oro la preparación repose dos meses ya que *de un mal aparexo reposado sale mexor oro que de uno bueno estando fresco, por muy bueno que sea*<sup>58</sup> [§ 9]. Tam-

---

*grueso, bien delgado, de manera que no tape cosa alguna, guardando los filetes, molduras, vueltas, carnes, que no se tape cosa alguna de las dichas. Despues lijarlo, que quede bien lijado. Despues otras cinco manos de yeso mate. Despues otras cinco de bol. Y estos aparejos los ha de dar con pulicia de manera que bayan bien templadas por toda la obra porque no salte el oro, que si salta el oro sea por su cuenta...* (RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental...*, op. cit., pp. 216-218, doc. n.º 126).

<sup>56</sup> *Item es tratado y concertado entre las dichas partes que los dichos oficiales hayan de dar al dicho retavlo cinco manos de yeso grueso bien corrido y otras cinco de yeso mate, y otras cinco de bol armenico, el mejor que se hallare, quedando a pulimento muy bruñido, para que el oro asiente bien* (ibidem, pp. 234-236, doc. n.º 158).

<sup>57</sup> GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, E., *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2.ª ed., 1997, p. 58.

<sup>58</sup> Era conveniente que el aparejo reposara para que el yeso mate adquiriera la consistencia necesaria; de este modo, una vez efectuado el embolado el oro se adaptaba a la textura de la preparación sin dificultad y podía procederse a su pulido con la piedra de ágata sin miedo a que se rasgara, lo que en ocasiones sucedía cuando el yeso conservaba humedad. Así se expresa en el contrato del dorado del retablo de San Victorián (1625) de la iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, donde se dice que tras el aparejado era preciso *dexar reposar dicha obra para que salga con mas sazón el oro*. Véase ROY LOZANO, A., «Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1625 a 1627», en Ana I. Bruñén Ibáñez, Luis Julve Larraz y Esperanza Velasco de la Peña (coords.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2006, edición electrónica, t. V, doc. n.º 5-5958 (6560).

bién debía retirarse con todo cuidado el polvo que aparece al pulir el bol, para evitar que el oro perdiera su lustre y saliera con manchas, afeando aquellas partes en las que éste no se reviste de color para su estofado [§ 10].

Al llegar a las cláusulas dedicadas a la descripción del dorado, estofado y encarnado, el autor de las condiciones descuida la enumeración de los aspectos técnicos para proponer una lectura transversal, más sintética, en la que afloran constantemente apreciaciones estéticas que constituyen el verdadero hilo conductor de su discurso. A consecuencia de ello la relación resulta algo desordenada y sin la precisión que acreditan tanto el contrato del retablo mayor de la catedral de Barbastro como el de la cofradía del Rosario de Huesca. Sin embargo, el documento turiasonense nos permite entender mejor que éstos últimos los criterios con los que un especialista afrontaba una empresa de policromía, tomando en consideración factores externos como el punto de vista del espectador o la influencia de la luz en la percepción del color.

Una vez concluido con éxito el aparejado llegaba el momento de adherir el oro y abordar el coloreado. La primera labor, eminentemente artesanal, estaba muy ligada al enyesado y embolado<sup>59</sup>, mientras que la segunda, conocida como estofado, requería una particular destreza. Dentro de la última se incluyen varios procedimientos técnicos en los que se trabaja sobre la base que ofrece el pan de oro siendo los fundamentales el esgrafiado y la realización de motivos ornamentales a punta de pincel<sup>60</sup>.

La progresiva sofisticación que adquirió el estofado hizo que con frecuencia acabara en manos de especialistas. Así sucedió con el retablo de la cofradía del Rosario de Huesca, cuya capitulación exige a Agustín Jalón que *ha de traer a Felices de Caceres, su yerno, para que el dicho Felices haya de travaxar y travaxe en la dicha obra lo que es estofar y agravar lo esencial*<sup>61</sup>. Al parecer, no se pudo contar con él y Nicolás Jalón, hermano de Agustín, hubo de viajar a Zaragoza para confiar esa tarea a Gabriel del Castillo<sup>62</sup>, que tampoco la completó, pues otro documento oscense testimonia que

---

<sup>59</sup> PACHECO, F., *Arte de la Pintura...*, *op. cit.*, lib. III, cap. VII, pp. 507-508; ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía del Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 194-197; Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA, *La policromía barroca...*, *op. cit.*, pp. 78-80.

<sup>60</sup> PACHECO, F., *Arte de la Pintura...*, *op. cit.*, lib. III, cap. III, pp. 460-463; y ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía del Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 197-206; Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA, *La policromía barroca...*, *op. cit.*, pp. 81-82.

<sup>61</sup> Lo que se entiende bien si, como parece, es el autor de las soberbias decoraciones a punta de pincel sobre oro de los frisos del retablo mayor (1590-1591) del monasterio de Fitero (Navarra), en donde trabajó al servicio de Rolan Mois. Véase FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Aportaciones a la obra de Rolan Mois en Fitero», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV, Zaragoza, 1981, pp. 61-64; Pedro ECHEVERRÍA GOÑI, *Policromía del Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 288-290.

<sup>62</sup> IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La policromía...», *op. cit.*, p. 148, doc. n.º 2.

una parte significativa del estofado de esta máquina acabó haciéndolo el pintor jaqués Martín de Inestrillas<sup>63</sup>.

Empleado desde época medieval, el esgrafiado permitía conseguir tramas vegetales, geométricas o figurativas con la ayuda de plantillas o sin ellas a partir de una película de color previamente extendida sobre el oro que se retiraba en los lugares indicados con la ayuda del grafio. Tanto el repertorio como las zonas reservadas a esta labor cambiaron con el paso de los años pero su utilización nunca se abandonó, usándose en nuestro retablo de forma preferente en la arquitectura [§ 12 y 14]. Por su parte, el recurso a motivos aplicados a punta de pincel sobre el oro con aglutinante de yema de huevo se documenta en Aragón desde mediados del siglo XVI<sup>64</sup> y su importancia fue en aumento en las décadas finales de la centuria; de hecho, en nuestro caso predominan con claridad sobre las labores sacadas con grafio.

El primer elemento objeto de interés en el proceso de dorado, estofado y encarnado para el autor de las condiciones es el expositor eucarístico, punto focal de la liturgia católica a partir del Concilio de Trento, que Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza dorarían hasta dejarlo como *un asqua de oro*, en especial en la parte interior *para la reverberacion de la custodia*<sup>65</sup>. El tablero sito *a las espaldas del sagrario* también iría dorado y en la parte que rebasa su silueta se estofaría *una tela de oro en el color que mas combiniere para que surta el sagrario*. Las puertas laterales del tabernáculo —ahora desmontadas—, con relieves de *San Juan*, la *Resurrección* —en el centro— y el *rey David*, recibirían un tratamiento muy cuidado, con abundancia de esgrafiados en los campos. En el pedestal del expositor estofarían *una hobra menuda con mucho espiritu, echa de diferentes colores, con telas copiadas al natural y algunos brocados donde sea combiniente; y sobre muy buenos colores echas de aguada de realçe en la parte mas combiniente de las figuras mas delanteras, porque esta obra a de ir bien acabada por estar muy cerca de la vista* [§ 11]. También se citan *las puertas que estan a las espaldas del relicario*, ya en el ámbito del trasagrario —ahora desbaratado—, y que los pintores dejarían *echas un asqua de oro* sacando motivos esgrafiados sobre color azul en sus casetones [§ 12].

Las labores grabadas en los fondos de oro de relieves como la mencionada *Resurrección* —*dandole a esta istoria su resplendor; haciendo sus guar-*

<sup>63</sup> PALLARÉS FERRER, M.<sup>a</sup> J., *La pintura en Huesca...*, *op. cit.*, p. 276, doc. n.º 81.

<sup>64</sup> Entre los ejemplos más tempranos pueden citarse los retablos mayores de las parroquias de la Asunción de Almodévar (Huesca) y San Miguel de Ibdes (Zaragoza) policromados, respectivamente, por Juan Catalán (1555-1558) y Pietro Morone (1557-hacia 1565).

<sup>65</sup> Sobre las connotaciones estético-religiosas del uso del oro véase MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «La policromía en la escultura castellana», *Archivo Español de Arte*, XXVI, Madrid, 1953, p. 299.

das sobre el sepulcro y las cosas conbinientes que para esta historia [se] requieren— demuestran que el dorado y estofado de la escultura se entendían como una parte sustantiva del proceso creador, con los que el pintor completaba el cometido iniciado por el imaginero, tal y como Juan de Landa señaló en 1592 a propósito de la policromía del retablo mayor de Lumbrer<sup>66</sup> (Navarra). Buenos ejemplos de ello lo proporcionan la paloma del Espíritu Santo de la parte alta de la *Pentecostés* y el fondo de la *Presentación*, donde se pintó y esgrafió parte del cortinaje, un ángel, el paisaje exterior y también un perro bajo la escalinata de la izquierda, que acompaña al ejecutado en talla. Aún más delicados son los motivos realizados con esas mismas técnicas en el pequeño relieve de *Cristo portacruz*, a la vista del celebrante, sobre cuyo fondo esgrafiado se estofó un paisaje con una ciudad amurallada a la que se aproximan unos soldados a caballo y ante cuya puerta vemos un joven que transporta una escalera.

Al describir las historias que flanquean el tabernáculo —la *Salutación* en el lado del Evangelio y la *Presentación de la Virgen* en el de la Epístola— se expresa que el estofado será aquí de una obra no muy gruesa, porque no conviene por estar muy a la vista. Otro tanto se indica a propósito de las imágenes de *San Pedro* y *San Pablo*, sitas en los extremos de este mismo piso y que, además, debían hacer *correspondencia* con los relieves [§ 13] —todas las piezas ubicadas al mismo nivel recibirían, pues, un tratamiento uniforme—. Al parecer, *San Pedro* y *San Pablo* ya estaban policromados al redactarse el documento y sirvieron de patrón<sup>67</sup> a Leonardo y Ximénez Maza; de hecho, son las esculturas trabajadas de manera más exquisita, con bellísimas emulaciones textiles y profusión de labores a punta de pincel entre las que vale la pena citar las orlas de los mantos de *San Pedro* y *San Pablo*, salpicadas de *cogollos con cosas vivas como son vichas, niños y paxaros* —tal y como la capitulación exige para las piezas del piso noble [§ 15]—; además, la de *San Pablo* muestra una sugerente imitación de bordado en sendos medallones «sobrepuestos» al manto con minúsculas escenas de su conversión en el camino de Damasco y decapitación en Roma<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> ...el medio relibe se haze para que con la pintura se ayude y benga a hazer el efecto que debe la historia, porque los escultores dexan de executar muchas cosas que convienen a la dicha obra por las quales quedaria la obra imperfecta si la pintura no se hiziese, como son los lexos, arquitectura, sin lo principal que es el colorir de las historias y en otras muchas cosas se ofrece pintar la gloria para hazer la historia su efecto, la cual se suele dexar para que se haga de pintura (CASADO ALCALDE, E., *La pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI*, Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», 1976, pp. 151-165, doc. n.º 11. También ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía del Renacimiento...*, op. cit., p. 187).

<sup>67</sup> ...que en todas las cosas me remito a que estaran conforme al arte y las muestras que tienen dadas del *San Pedro* y *San Pablo*, antes en mexoria que en mengua [§ 14].

<sup>68</sup> Un recurso que ya se había usado en el coloreado del retablo de Astorga, donde el manto

El contrato alude al ornato de la arquitectura de este primer piso y, por extensión, al de toda la máquina, en la que predomina la tonalidad cálida y vibrante del oro. El texto señala que *a de ser colorida de muy buenos colores, gravados en las partes convinientes como son frisos, estrias de columnas, guecos de frontispicios, dentellones de cornixas, estípites, traspilares, mensulas, rincones entre cornixa y cornixa, niños y mascarones que sirban de sotabancos para cada uno de los cuerpos* [§ 14]. Determina además que los artesones que forman los laterales y el techo de las casas y hornacinas vayan decorados con alternancia de dos colores, *haciendo los quadrados de un color y los redondos de otro, y los demas canpos que quedan que sean todos en esta manera: unos de açul, otros de verde y otros de colorado, y sacadas sus labores gravadas*, manteniendo también aquí la correspondencia entre zonas simétricas *porque no haya confusion conforme al arte* [§ 12]. En la práctica las variaciones ejecutadas en estos elementos adquieren una complejidad mayor, con combinaciones casi inagotables que en muchos lugares alternan con bellísimas labores de rameado<sup>69</sup> —decoración de roleos vegetales— sobre oro.

Las puertas bajas que franqueaban el acceso al trasagrario, alineadas con las entrecalles exteriores y decoradas con altorrelieves que según el documento representan a *San Gaudioso* —en realidad, *San Millán*— y *San Atilano*, irían policromados al óleo para garantizar una mayor durabilidad<sup>70</sup>, *porque lo an de manusear a cada paso entrando y saliendo* [§ 19]. No harían, pues, uso aquí nuestros artífices de la plata corlada, la alternativa al oro preferida en la segunda mitad del siglo XVI en las zonas bajas para prevenir los daños que ocasionaban la excesiva humedad y los roces frecuentes<sup>71</sup>. Nada dice el texto de los relieves de la *Flagelación* y *Cristo portacruz* ubicados al nivel de la predela, bajo las calles laterales, cuya policromía incluye labores grabadas y estofadas de singular refinamiento a las que ya hemos hecho referencia más arriba.

---

de la Virgen está decorado con medallones ovales en los que se representó de pincel las virtudes, y en el que la propia figura de San Pablo incorpora en el pecho una cartela con su martirio. Véase ARIAS MARTÍNEZ, M. y GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., «El retablo mayor...», *op. cit.*, p. 133 y fig. de la p. 41 [Virgen asunta], y fig. de la p. 139 [San Pablo].

<sup>69</sup> Las características de esta ornamentación, que substituyó paulatinamente a los grutescos fantásticos de inspiración romana y belifontiana desde los años finales del siglo XVI, en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía del Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 145-146 y 200-201. Para el área alavesa VÉLEZ CHAURRI, J. J. y BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruíz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros (1602-1648)*, Miranda de Ebro, Instituto Municipal de Historia, 1998, p. 16.

<sup>70</sup> A pesar de todo lo cual han sufrido un intenso proceso de deterioro.

<sup>71</sup> Ejemplos explícitos de ello en MORTE GARCÍA, C., «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXXI-XXXII, Zaragoza, 1988, pp. 264-265, doc. n.º 229; pp. 328-330, doc. n.º 329; pp. 362-366, doc. n.º 383. SAN VICENTE PINO, Á., *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, pp. 401-402, doc. n.º 318.

Las condiciones atienden a continuación al piso noble, reservando un cuidado particular a la gran hornacina central que albergaría la nueva titular romanista reemplazada en 1617. Aquí se estofaría como fondo de la escultura *un resplandor cercado de serafines* que finalmente no se llevó a cabo y en la parte baja *unos niños que sustenten aquellos nubes*. En los relieves e imágenes —*San Jerónimo*, la *Epifanía*, el *Nacimiento* y *San Gregorio*— se había de prestar atención al estofado de los ropajes, *con telas y brocados muy naturales, y en algunas partes convinientes algunos cogollos con cosas vibas como son vichas, niños y paxaros* [§ 15].

Este repertorio, usado también en el piso inferior, es característico de lo que Pedro L. Echeverría<sup>72</sup> denomina policromía contrarreformista y Fernando R. Bartolomé<sup>73</sup> policromía del natural; lo puso de moda el gran retablo de la catedral de Astorga<sup>74</sup> (1558-1563, coloreado en 1569-1573). En Aragón está comprobado su empleo a partir de la última década del siglo XVI, con vigencia durante el primer tercio del siguiente. El primer documento que conocemos para nuestro territorio que lo describe con propiedad es el contrato del retablo de la cofradía del Rosario de Huesca<sup>75</sup> (1606) pero muchas piezas del retablo mayor de Ólvega (Soria), policromado entre 1593 y 1600 por los turiasonenses Francisco Metelín y Juan de Varáiz<sup>76</sup>, recurren al mismo en pacífica armonía con el tradicional muestrario de grutescos de ascendente belifontiano, como corresponde a un trabajo de transición, y otro tanto sucede en la policromía del retablo mayor de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena (Zaragoza), en la que trabajaron Francisco Metelín, Agustín Leonardo y el hijo homónimo de éste entre 1607 y 1609<sup>77</sup>. Finalmente, cuando en 1611 Leonardo y Ximénez Maza contrataron el dorado y coloreado de las desaparecidas imagen y peana de la cofradía de Santiago ya se obligaron a decorar el manto del apóstol con *un brocado muy bueno o un estofado de todas colores con cogollos, vichas* [y] *paxaricos*.

<sup>72</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía del Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 145, 150-151 y 236-239.

<sup>73</sup> BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca...*, *op. cit.*, pp. 185-192 y 222.

<sup>74</sup> Cuya policromía estudian ARIAS MARTÍNEZ, M. y GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á., «El retablo mayor...», *op. cit.*, pp. 119-162.

<sup>75</sup> La capitulación indica que en el manto de la desaparecida imagen titular se estofarían sobre azul *ángeles, niños, cogollos y vichas, de manera que la composición desta obra este apacible a la vista*, pero más abajo rectifica disponiendo *que no se meta[n] los bichos y que estofe otra cosa en su lugar*. Sin embargo, prescribe este mismo repertorio para lugares menos preeminentes, como las figuras de los relieves incluidos en las casas que flanquean al *Calvario* (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., «La policromía...», *op. cit.*, p. 141, y pp. 144-147, doc. n.º 1).

<sup>76</sup> Por desgracia, la capitulación no se detiene en apreciaciones artísticas (ARRANZ ARRANZ, J., *La escultura Romanista en la Diócesis de Osma-Soria*, Burlada, 1986, pp. 491-494, doc. n.º 128). Véase también CRIADO MAINAR, J., *Francisco Metelín y el retablo mayor de Grisel*, Grisel, Ayuntamiento de Grisel, 2006, pp. 47-48 y fig. 12.

<sup>77</sup> *Ibidem*, pp. 133-134, docs. núms. 7 y 8.

Respecto al estofado de las piezas de este piso, las condiciones advierten que se haría *algo mas grueso que la obra del banco primero, ejecutado con mucho espiritu porque lo requiere la istoria y la mucha luz que da la vidriera del coro en dicho retablo* [§ 15]. Es decir, la policromía debía salvar aquí mediante una mayor intensidad de color y una escala ligeramente superior de los motivos el fuerte efecto desmaterializador que provocaba en la máquina la vidriera existente en la fachada occidental del templo antes de que en el siglo XVIII la fábrica se ampliara con un tramo más y pasara allí la monumental caja del órgano, desbaratando el efecto lumínico al que alude nuestra fuente. Su anónimo redactor tuvo en cuenta dos conceptos tan modernos como son la intensidad luminosa o luminosidad de color y su intensidad cromática o brillo<sup>78</sup>.

El contrato cita de forma genérica la policromía de las imágenes exentas de las entrecalles exteriores y el ático, advirtiendo *que a[n] de llevar menos estofado cada una de las figuras cuanto mas alta estuviere*, según el principio observado para las escenas. Además de atenuar el impacto de la luz, los pintores debían considerar que las dificultades para apreciar las labores de talla y policromía aumentan con la altura y que el exceso de ornamentación en los últimos pisos no hace que la obra sea más rica sino más confusa. Esta ley capital fue contemplada de modo magistral en el retablo titular de la catedral de Astorga, en el que la talla escultórica va disminuyendo en los últimos pisos hasta desaparecer, como expresa el contrato firmado con Gaspar Becerra y evidencia la propia obra<sup>79</sup>. En sintonía con ello, el convenio para su policromía vuelve a insistir en dicho particular<sup>80</sup>. Otros documentos de la época, caso de las condiciones que el palentino Simón Pérez de Cisneros redactó en 1593 para optar a la adjudicación de la policromía del ya citado retablo mayor de Lumbier<sup>81</sup> o las impuestas en 1602 a Pedro de Oña para el coloreado de la máquina que preside la parroquia de Santa María de Medina de Rioseco<sup>82</sup>, comparten idéntico criterio.

El fondo de las hornacinas que cobijan dichas esculturas *en todo lo que puede berse se aya de hacer sobre oro y sobre un color blanco una labor de una tela de oro muy al natural, para que desta manera tenga la figura muy*

<sup>78</sup> Véanse las observaciones sobre el particular de ALBERS, J., *La interacción del color*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 80-82.

<sup>79</sup> Tal y como analiza MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Precisiones sobre Gaspar Becerra», *Archivo Español de Arte*, 165-168, Madrid, 1969, pp. 340-341.

<sup>80</sup> El tenor del contrato en GARCÍA CHICO, E., *Documentos...*, *op. cit.*, pp. 112-119. Véanse las observaciones de MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Precisiones...», pp. 342-343.

<sup>81</sup> CASADO ALCALDE, E., *La pintura en Navarra...*, *op. cit.*, pp. 162-165, doc. n.º 11.

<sup>82</sup> GARCÍA CHICO, E., *Documentos...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 248-256.

*mas que ber de lexos en ella*, cuidando que en cada piso la tonalidad fuera variando [§ 17]. El atuendo de la mayoría de estas imágenes recibió labores de brocado y rameado sobre oro que hacen un bello contraste con las capas, ornadas con idéntico repertorio aunque sobre rojo o azul, mientras que en el fondo de las casas se estofaron motivos sobre oro que evocan las referidas *telas de oro muy al natural*. En varias de ellas las orlas de *cogolleria*<sup>83</sup> dejan paso a otras que imitan series de piedras preciosas y perlas, un tema recurrente en la pintura y miniatura del periodo gótico final recuperado para la policromía de la primera mitad del siglo XVII<sup>84</sup>.

Al aspecto final de las hornacinas contribuyen otros detalles: el acabado de las veneras que las cierran, en las que los nervios de oro destacan sobre campo rojo en el primer piso, azul en el segundo y blanco en el tercero; la alternancia cromática de los casetones según lo prescrito más arriba [§ 12]; y también la coloración otorgada a las estrías de las columnas que definen su arquitectura, de oro sobre campo azul en el primer piso y rojo en el segundo salvo para el compartimiento central, en el que de nuevo se hace uso del azul, observando siempre el principio de alternancia cromática con las correspondientes traspilastras<sup>85</sup>.

El autor de las condiciones se detiene en el compartimiento del *Calvario* que preside el tercer y último cuerpo. Su fondo iría pintado al óleo con la acostumbrada evocación de la ciudad de Jerusalén ante un cielo eclipsado que simboliza el momento de la muerte del Redentor. La encarnación del *Crucificado* no muy subida *en lo que toca al pulimento para que parezca mas mortal y mas natural a la bista*<sup>86</sup>. También describe la policromía del paño de pureza, con *un almaycar muy bien raxado y descubiertas algunas rositas que combengan de oro*, y la de las túnicas de *María y San Juan Evangelista*, con los mantos de oro sembrados de las características alcahofas que remedan los motivos de brocado aplicado sobre hoja de estaño de los siglos XV y XVI<sup>87</sup>, y que aquí serían azules para el de la Virgen y

---

<sup>83</sup> Término con el que se describen en las condiciones de la policromía del retablo de Ateca (SÁNCHEZ GARCÍA, L., «El retablo mayor...», *op. cit.*, pp. 242-250, doc. n.º 10.2.1).

<sup>84</sup> ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., «Evolución de la policromía en los siglos del Barroco. Fases ocultas, revestimientos, labores y motivos», *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 45, Sevilla, 2003, p. 102.

<sup>85</sup> El uso de estípites en el tercer piso subraya, si cabe, este efecto de variación.

<sup>86</sup> La capitulación del retablo del Rosario de Huesca prescribe que *el Christo se encarne al pulimento con un color palido, como carne muerta, bien llagado (ibidem, pp. 144-147, doc. n.º 1)*.

<sup>87</sup> Sobre su empleo en Aragón véase CANTOS MARTÍNEZ, O., «Restauración del retablo mayor de la iglesia de San Miguel de los Navarros. Estudio de los brocados aplicados», *Bienes Culturales*, 2, Madrid, 2003, pp. 117-131; CANTOS MARTÍNEZ, O., «La técnica ornamental del brocado aplicado. Génesis y estudio comparativo», *Sautola*, X, Santander, 2004, pp. 423-461.

coloradas para el de su acompañante<sup>88</sup> [§ 16]; no parece, sin embargo, que las labores de *garchofado* llegaran a efectuarse.

No son muchas las precisiones que aporta el documento sobre las encarnaciones de las imágenes exentas y los personajes de los relieves, que nuestros pintores realizarían —al igual que el Crucificado— al pulimento<sup>89</sup>. Tan sólo se advierte que era importante diferenciar unas de otras según su edad, sin olvidar la caracterización de elementos como ojos, cabellos y barbas. Así, al tratar de los relieves del sagrario se dice que sus carnaciones serían *buenas, lustrosas y bien acabadas, perfectamente abiertos los ojos, dando frescores, trayendo cuidado en los cabellos y barbas, que no sean todos de un color, dando a cada cosa su propiedad* [§ 11]. Por su parte, las de los obispos y doctores de las entrecalles exteriores se harían *algun poquito tostadas y dados los frescores combinientes, y la perfeccion de la vista, barbas y cabellos que para semejante puesto y figuras conviene* [§ 18].

Una última prescripción técnica alude a la necesidad de rejuntar las grietas de la parte posterior del retablo con hebras de cáñamo y lienzos para luego extender por toda su superficie una o dos manos de yeso grueso, *que con esto quedara la madera segura de todo peligro de carcoma y otro perjuicio, y estara con mas deçencia* [§ 20]. Esta operación complementaria se llevó a cabo pues, en efecto, todavía son patentes revestimientos de yeso en numerosos puntos del dorso de nuestra máquina, tanto en casas como en elementos estructurales, si bien ello no ha impedido reiterados ataques de xilófagos.

Las cláusulas postreras de la capitulación [§ 21-23] hacen referencia al pago de los 28.600 sueldos estipulados, señalándose que una vez testificado el acuerdo los pintores recibirían por adelantado 100 escudos para comprar oro y a medida que el trabajo progresara ingresarían once mensualidades de 40 escudos abonándose el resto una vez ultimada la labor. Juan Fernández de Apregumdana se obligaría a los artífices en una comanda de 1.300 ducados como garantía del cumplimiento de sus compromisos económicos y éstos en otra por valor de 1.700 ducados. Las partes acordaron que no se requeriría legitimación notarial para que las épocas parciales tuvieran validez.

<sup>88</sup> Motivo presente también en el atuendo de los personajes ejecutados en grisalla cincuenta años antes en los plementos de la bóveda de la propia capilla mayor (CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, fig. p. 163, y pp. 760-763, doc. n.º 50) y en los recientemente descubiertos de las paredes, cuyo estudio se avanza en GÓMEZ URDÁNEZ, C., «La decoración de la cabecera de la catedral de Tarazona (Zaragoza): el revestimiento de una preeminencia espiritual», en M.ª José Redondo Cantera (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 491-515.

<sup>89</sup> Sus características en ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., *Policromía del Renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 210-213; BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *La policromía barroca...*, *op. cit.*, p. 83.

## Un nuevo retablo para una catedral renovada

La realización entre 1605 y 1614 de un nuevo retablo para reemplazar el políptico medieval que Antoni Dalmau, Pascual Ortoneda y Pere Johan habían erigido entre 1437 y 1441 puso punto final a la reforma en clave renacentista del espacio interior de la catedral de Tarazona, materializada en 1542-1563 a instancias del cabildo y varios arcedianos de la familia Muñoz<sup>90</sup> —Juan Gómez Muñoz, Juan Muñoz Serrano y Juan Bartolomé Muñoz—. Que sepamos, no se planteó entonces la ejecución de un retablo *al romano* acorde con la apariencia clasicista que Alonso González (doc. 1546-1564, †1564) otorgó al templo a raíz de la renovación de los elementos arquitectónicos de la amplia nave principal —bóvedas y ventanales—, el crucero —incluido el flamante cimborio y la portada del claustro— y la capilla mayor —en especial su revestimiento pictórico—, pero cuesta esfuerzo pensar que este particular pasara desapercibido<sup>91</sup>.

Dicha actuación habría de esperar aún varias décadas y es probable que se suscitara cuando en el año 1595 los capitulares solicitaron a los *escultores de Cascante* —Ambrosio de Bengoechea y Pedro González de San Pedro<sup>92</sup>, discípulos de Juan de Anchieta— la confección de un nuevo manifestador apto para las ceremonias eucarísticas impulsadas por el Concilio de Trento (1545-1563). Fray Diego de Yepes, consciente del importante soporte que ofrecían a la doctrina tridentina grandes retablos como el de San Lorenzo el Real de El Escorial (1579-1591) —casa en la que había sido prior antes de su designación episcopal—, el sufragado años atrás en la catedral de Barbastro (1600-1602) por el turiasonense Carlos Muñoz Serrano o el ya citado y más cercano de la parroquia de la Asunción de Cascante (1592-1601) —reducido a cenizas por un incendio en 1940—, decidió dejar memoria de su pontificado en el primer templo de la sede con la promoción de una monumental máquina de escultura.

El prelado confió su realización a Pedro Martínez y Jaime Viñola, los mejores representantes de los talleres romanistas de Calatayud, ciudad

---

<sup>90</sup> CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas...*, *op. cit.*, pp. 156-167; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Los cimborrios aragoneses del siglo XVI*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2006, pp. 38-63.

<sup>91</sup> Por desgracia, la restauración en curso no podrá recuperar la apariencia que el templo tenía tras la instalación del nuevo retablo, pues los trabajos desarrollados en la nave mayor entre 1963 y 1975 por el arquitecto Fernando Chueca Goitia destruyeron los ventanales renacentistas para «rescatar» los góticos que, en la práctica, hubo que rehacer casi por completo (*Fuentes documentales para el estudio de la restauración de monumentos en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p. 167, n.º 615).

<sup>92</sup> BIURRUN SÓTIL, T., *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra durante la época del Renacimiento*, Pamplona, Gráficas Bescansa, 1935, pp. 295-300; WEISE, G., *Die plastik der Renaissance...*, *op. cit.*, pp. 78-84 y lams. núms. 164-166 y 168-172.

perteneciente a su diócesis y cabeza de un extenso arcedianado. Pudo así resolver la empresa dentro de los límites de su obispado pero poniendo en evidencia la debilidad de los obradores escultóricos de Tarazona, muy venidos a menos para entonces. Sin embargo, la policromía quedó en manos de los turiasonenses Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza, que a partir de las sabias condiciones redactadas por un ignoto artífice foráneo ejecutaron un trabajo que en muchos momentos supera al de los escultores.

El lenguaje clasicista que manejaron los retablistas bilbilitanos parte de la *Regola* de Iacomo Barozzi da Vignola —esta vez el genuino— y de los modelos escultóricos de Miguel Ángel Buonarroti, alineándose con la corriente *romanista* que se impuso en la mitad Norte de la Península a raíz del retorno de Gaspar Becerra de su fecundo y dilatado paso por la Ciudad Eterna para crear obras tan innovadoras como el tantas veces citado retablo de la catedral de Astorga y que dominó la escultura aragonesa a partir de 1590<sup>93</sup>. Su carácter heroico y retórico a un tiempo encuentra perfecto complemento en el repertorio contrarreformista de los pintores, en cuyo vocabulario los grutescos fantásticos, condenados por la teoría artística de finales del Quinientos, han dejado paso ya a los rameados vegetales con ensartos de *cosas vivas* como niños, bichas y pájaros.

---

<sup>93</sup> Recuérdese que el cuerpo del retablo mayor de Barbastro se inspira de modo casi literal en la gran máquina asturicense [BUSTAMANTE GARCÍA, A., «Damián Forment y la escultura del Renacimiento en Huesca», en Carmen Morte García (comis.), *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Diputación de Huesca, 1994, p. 64]. Una valoración global de los cambios operados en la escultura aragonesa de esos años en CRIADO MAINAR, J., «La introducción de las formas miguelangelescas en la escultura aragonesa», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXVIII-LXXIX, Zaragoza, 1999, pp. 320-322.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

## 1

1612, diciembre, 27

Tarazona

*Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza, pintores de Tarazona, conciertan una compañía para hacer frente de manera solidaria a la realización de todos los encargos que reciban en un periodo de ocho años a contar del día de la testificación del acuerdo.*

A.H.P.T., Diego de San Martín, 1613-1615, f. 7 v.

[*Al margen*: Concordia. Extracta].

Eadem die et loco.

Que nosotros, Augustin Leonardo y Gil Ximenez Maça, pintores, vezinos de Tarazona, reconocemos entre nosotros estar concordados que todas las obras que de oi adelante se nos ofrecieren de nuestra facultad durante tiempo de ocho años las hemos de hacer a medias, pusiendo nuestras personas y criados por igual, las colores y aparejos [*entre líneas*: tanto el uno como el otro, partiendo la obra a medias, a perdida y a ganancia], en pena de quatro mil sueldos el que faltare pagaderos al que cumpliere.

Y asi a tener y cumplir lo sobredicho obligamos nuestras personas y bienes, et cetera, los cuales, et cetera, queremos, et cetera, con clausulas de precario, constituto, aprehension, inbentario, manifestacion. Empero queremos que fecha o no fecha, et cetera. Prometemos, et cetera.

Testes Francisco Lamata y Pedro Cintruenigo, vecinos de Tarazona.

## 2

1613, abril, 11

Tarazona

*Fray Diego de Yepes, obispo de Tarazona, saca de daño a su mayordomo Juan Fernández de Apregumdana, a quien ordenó que con el importe de las prebendas que le correspondían en la catedral durante el periodo 1605-1612 pagase los gastos de la realización del retablo que por su mandato se erige en la capilla mayor de dicho templo, tal y como ha hecho ya con las labores escultóricas y debe hacer todavía con el dorado y la policromía.*

A.H.P.T., Diego de San Martín, 1613-1615, ff. 156 v.-158.

[*Al margen*: Apoca y consignacion. Extracta]

Die undecimo mensis aprilis. Anno MDCXIII. Tirasone.

Que nos fray don Diego de Yepes, por la gracia de Dios y de la Sancta Sede apostolica obispo de la ciudad y obispado de la ciudad de Tarazona y del consejo de Su Magestad, atendido que para el retablo de la yglesia cathedral de la dicha ciudad de Tarazona teniamos dedicado[s] los frutos de las prebendas que tenemos en la yglesia cathedral de la dicha ciudad de los años mil seiscientos y cinco asta por todo el año de mil seiscientos y doce que Juan Fernandez de Apregumdana, infançon, nuestro mayordomo, vezino desta ciudad, a pagado lo que asta haora se a ofrecido de dicho retablo a los ensambladores y otros oficiales, y a de pagar el pintar y dorarlo y no es raçon que le corra riesgo alguno, y que nos a dado buena y berdadera quenta de lo procedido de las dichas prebendas desde el dicho principio del año de mil sesiscientos y cinco asta por todo el año de mil sesiscientos y doce inclusive, dando como damos por bien pasadas y adveriguadas las dichas quantas, por las dichas y otras raçones que a ello nos mueben renunciarnos, cedemos y transportamos a favor

del dicho Joan Fernandez de Apregumdana todo el drecho, instancia y action que tenemos y nos perteneze en los fructos, reditos, probeytos y hemolumentos de dichas prevendas desde el principio del dicho año de mil seiscientos y cinco asta por todo el año de mil seiscientos y doçe inclusive, para que aga de todos ellos a su libre voluntad como de bienes y cosa vuestra propia. Intimante y requiriente a los ministros y persona a quien se debe intimar que como habian de acudirnos con los dichos fructos acudan al dicho Joan Fernandez de Apregumdana, a quien nos obligamos a eviccion plenaria de qualquiere mal voz.

So obligacion, et cetera. Con clausulas de precario, constituto, aprehension, inventario, manifestacion, emparamiento. Renunciamos, et cetera. Sometemonos, et cetera. Fiat large, et cetera.

Testes Françisco Lamata y Joan de Montañana, vezinos de Taracona.

[*Suscripciones autógrafas*: Fr. Di., obispo de Taracona.

Yo, Françisco Lamata, soy testigo de lo sobredicho.

Yo, Juan de Montañana, soy testigo de los sobredicho].

### 3

1613, abril, 11

Tarazona

*Juan Fernández de Apregumdana, mayordomo de fray Diego de Yepes, obispo de Tarazona, capitula con Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza, pintores de Tarazona, la policromía del retablo mayor de la catedral de la dicha ciudad por precio de 28.600 sueldos más los colores necesarios para hacer el trabajo.*

A.H.P.T., Diego de San Martín, 1613-1615, ff. 158-166 v.

[*Al margen*: Concordia. *Protocolo incial. Texto*].

Capitulacion y condiçion de la manera que se a de dorar, colorir, y estofar y encarnar el retablo que [*tachado*: su señoría] [*entre líneas*: el ilustrísimo señor don fray Diego de Yepes, obispo de Taracona] manda hacer para la catedral desta ciudad de Taracona. Son las siguientes.

[1] Primeramente ante todas cosas se ayan de encargar de desparar y parar el retablo por su cuenta de los ofiçiales y con asistencia de sus personas para que se conserve y guarde la hobra, porque si no se conservare [*entre líneas*: y se quebrare alguna cosa] aya de ser por su cuenta, y este aya de quedar muy bien parado, firme y seguro, a conocimiento de una persona [*entre líneas*: o mas] personas que el señor obispo mandare que lo bean por su parte. Y por este trabaxo y costa dan a los dichos ofiçiales de despararar y parar el [*entre líneas*: dicho] retablo las colores que se traxeron para hacer el dicho retablo [*tachado*: y por este trabaxo y gasto se les da los dichos colores sin otra cosa] [*entre líneas*: de Madrid sin otra cosa].

[2] Item es condiçion que se les aya de dar a los dichos pintores [*entre líneas*: una casa en la plaça de la Seo este año presente] donde puedan dorar y estofar el dicho retablo parte competente donde no anden mas manos que las que an de trabaxar. Y la paga de la casa o aposentos don[de] dicha hobra se a de trabaxar aya de ser a costa del señor obispo. [*Añadido en otra caligrafía*: Y esto por tiempo de un año, que es el que se obligan acabar el retablo, y si mas tiempo durare dicha obra la dicha casa sea por cuenta de dichos ofiçiales].

[3] Item es condiçion que ayan de dar acabada la dicha obra dentro de un año, y si no la acabaren dentro del año ayan de perder cien ducados. Y esos irremisiblemente los an de perder del preçio de lo que queda concertado el dicho reta-

blo [*tachado*: y esto], a disposicion de la persona que su señoría nonbrare para la paga de dicha hobra. Y se entienda que se contara [*entre líneas*: el año desde] el día del remate de la dicha hobra en [adelante].

[4] Ittem es condicion del modo que se ha de hacer la hobra que se aya de quitar el polvo que huviere en los ondos de las figuras y en los guecos de las historias, y esto con muy grande cuydado por raçon de que la cola flaca que se da [*tachado*: dar] primero si cae encima del polvo salta el tal aparejo. Y no es siguro la cola [*tachado*: algo ferteçita] [*entre líneas*: a la primera mano algo fuerte] con [*tachado*: ajos] el cumo esprimido de los ajos, y a de ser mas fuerte dos vezes que temple de vol, y esta a de ser caliente y conservar este calor en qualquiere pieza o istoria que se enprendiere. Y no se a de dar esta cola al sol por raçon que no se rebeba en la madera por biolençia por raçon de la fortaleza del sol. Que los nudos que hubiere en la madera se ayan de picar con la punta de un guchillo y luego se ayan de quemar con una cabeza de clavo echo un asqua de fuego [y] que con un grano de ajo se aya de matar lo que el yerro huviere quemado. Y asi quedara siguro, que no salte el aparejo.

[5] Ittem se a de tener cuenta contemplan el yeso grueso con una cola muy limpia de toda la fuerca que pueda salir de un retazo bien coçido y echa la tenpla del yeso grueso mas clara de lo que es ordinario. Y echo esto, se a de dexar reposar este yeso grueso. Y en este medio recorrer la figura o istoria que se enprendiere encañamando y enlenzando por todas las partes de las junturas de tableros y historias, [*añadido y tachado*: como en] [*entre líneas*: asimismo en todas las] piezas añadidas. Y a mas desto se a de plastecer en todas las partes que fuere necesario llebando grande cuenta de aduclir porque no quede[n] señales del plaste donde no es necesario, porque suelen quedar los aparejos mostrencos y de jente pereçosa. Con esto se podra comenzar a aparejar con el yeso grueso reposado.

[6] Ittem en acabando de aparejar de yeso grueso se a de recor[r]er con una lixa y un cuchillo por si acaso se ubire descuydado alguna gota de aparejo, o enbocado algun filete, o sentido de algun rostro y de algun friso o alguna talla, o qualquiera ocasion que pueda suceder es bien que se recor[r]a de lixa con la curiosidad que conforme al arte requiere.

[7] Ittem que el yeso mate que biene sobre este grueso que dicho es se a de templan con una cola muy limpia, quitandole de quatro partes la una de la fuerza que tenia la del yeso grueso. Y este a de ser muy bien colado, y darle dos gotas de aceyte de linoso para librarse de los ojos que suele haçer el yeso mate [*tachado*: por] [*entre líneas*: en] mil ocasiones. Y sienpre digo que los aparejos an de ser claros, a trueque de dar una mano mas, y acabado que sea se a de recorrer de lixa otra bez, porque es de mucha inportancia.

[8] Ittem para haverse de enbolar de bol arminio se a de hacer una cola muy buena, y esta ha de ser antes que el retazo se acabe de cozer. Y si fuere en día que no se quisiere dar la cola tenplarse a el bol para la primera mano, y darse en duda, y despues de seco con un pulidor procurar sea pulirlo. Y si acaso sacare poco lustre es señal que la cola es algo fuerte y entonces a lugar de ponerla en su punto. El bol requiere muy molido porque a de ser parte para que el aparejo sea bueno.

[9] Ittem que se aya de aparejar toda la hobra junta o a lo menos en dos vezes por racon [de] que estando con los cumplimientos y cuydado[s] arriba dicho[s] gana mucho en estar aparejada dos meses antes que se aya de dorar, y estando lo que se gana en mexoria, que de un mal aparexo reposado sale mexor oro que de un bueno estando fresco por muy bueno que sea.

[10] Ittem se tenga grande cuydado de quitar el polvo que con el pulidor se suele sacar del vol, porque se pierde mucho el lustre del oro y sale lleno de manchas, y haçe mucho enquentro a las partes que an de quedar de oro linpio. Por este modo se a de caminar lo que toca a aparejar y dorar el dicho retablo.

[11] Ittem se a de dorar luego de presente la custodia, digo el sagrario, dentro y fuera echo un asqua de oro, en particular por la parte de adentro, porque conbiene mucho para la reberberacion de la custodia [*entre líneas*: que sea sin genero de color, linpio y bien dorado]. Y por la parte de afuera se a de estofar el pedestal de dicho sagrario con una hobra menuda, con mucho espiritu echa de diferentes colores, con telas copiadas al natural y algunos brocados donde sea conbiniente, y sobre muy buenos colores echas de aguada de realçe en la parte mas conbiniente de las figuras mas [*tachado*: conbinientes] delanteras, porque esta obra a de ir bien acabada por estar muy cerca de la vista. Y lo que toca [a] las colunas, capiteles, estrias y todo genero de talla a de ir muy colorido lo que representa y tiene necesidad, conforme al arte. Y lo mismo se a de entender de las istorias que estan en el primer cuerpo, el qual se a de poner y asentar juntamente con el sagrario. Y lo que toca al San Joan y el rey David, y la istoria de en medio, que es la Resur[r]eccion de Cristo, dandole a esta istoria su resplandor haçiendo sus guardas sobre el sepulcro y las cosas conbinientes que para esta istoria requieren. Lo mismo al San Joan y al rey David, se les adornara conforme esta dicho en este capitulo de arriba, conforme al arte, haçiendo las encarnaciones destas figuras buenas, lustrosas y bien acabadas, perfectamente abiertos los ojos, dando frescores, trayendo cuydado en los cabellos y barbas, que no sean todos de un color, dando a cada cosa su propiedad. Los canpos destas figuras de San Joan y el rey David an de ser coloridos y echos cielos y nubes lexos, y suelos, todos de grafio retocados, como si fuera con oro molido, no maltratando ni afeando nada de lo que se estofare. Todas las figuras que tiene el dicho sagrario abajo y arriba, se entiende, se an de haçer de la manera que las demas figuras.

[12] Ittem las puertas [*tachado*: por] que estan a las espaldas del reliquiario an de estar echas un asqua de oro, y por la parte de afuera, en los artesones que haze[n] an de ser metidos de colores sobre el oro sacados unos gravados [*tachado*: unos] sobre acul muy bueno, y las fajas de oro linpio. El tablero que esta a las espaldas de el sagrario se a de dorar y hacer en lo que se dexa ber por encima el reliquiario y sobre el oro se a de hacer una tela de oro en el color que mas conbiniere para [*entre líneas*: que] surta el sagrario. Los artesones que ay en todas las caxas an de ser de dos colores haciendo los quadrados de un color y los redondos de otro, y los demas canpos que quedan, que sean [*tachado*: de acul] todo[s] en esta manera: unos de açul, otros de verde y otros de colorado, y sacadas sus labores gravadas, los canpos aciendo cor[r]espondencia de las unas caxas a las otras, porque no haya confusion conforme al arte.

[13] Ittem la isoria de la Salutacion se a de colorir y estofar [*entre líneas*: despues de muy bien doradas] con mucho cuydado, sin dexar en la istoria ninguna cosa que de oro sea, y la obra no muy gruesa porque no conbiene por estar muy a la vista. Y asi se remite esta istoria por no ser prolixo en que de estofado y colorido, y el adorno de el grafio y las encarnaciones bien acabadas conforme se entiende y declara, que an de ser dando a cada cosa su propiedad, que como esta tenga y conforme al arte quedara perfectamente acabada. Lo mismo se entiende de la Presentacion que esta a la otra parte. Y lo mismo se entiende las figuras de San Pedro y San Pablo que

acompañan estas dos istorias, que al fin a[n] de hacer correspondencia las istorias con las figuras y las figuras con las istorias.

[14] Item que la arquitectura que adorna y [a]braca estas istorias a de ser colorida de muy buenos colores, gravados en las partes conbinientes como son frisos, estrias de columnas, guecos de frontispicios, dentellones de cornixas, estipites, traspilares, mensulas, rincones entre cornixa y cornixa, niños y mascarones que sirban de sotabancos para cada uno de los cuerpos. Sobre el cornixamento que por no ser largo se encierra con esta raçon, que se entiende lo que se a de açer en cada una de las dichas partes, que la arquitectura ençierra para irse rebistiendo de colores, gravados y estofados. Y con este modo a de proseguir asta al cabo. Lo mismo ara en las istorias, segun lo diçe en otros capitulos de dichas capitulaciones y condiciones, que en todas las cosas me remito a que estaran conforme al arte y las muestras [*entre líneas*: que tienen dadas] del San Pedro y San Pablo, antes en mexoria que en mengua.

[15] Item se a de estofar sobre el canpo dorado de la Madre de Dios una resplandor cercado de [*tachado*: niño] serafines. Y a los pies de la Madre de Dios se han de haçer unos niños que sustenten aquellos [*tachado*: niños] nubes, de manera que sobre el oro surta[n] asi nubes como los rayos de resplandor que para dicha istoria [se] requiere, dexando ante parte el adorno de las figuras, como es estofar con telas y brocados muy naturales. Y en algunas partes convinientes algunos cogollos con cosa[s] vibas como son vichas, niños [y] paxaros, que esto conpartido donde sea mas conviniente con estas figuras, como es en la Virgen y la Santa Ana y el Santo Josef, ayudandoles con las encarnaciones que sean muy buenas y muy propias. Y todo esto muy bien acabada la hobra, algo [*entre líneas*: mas gruesa que la obra del banco primero] gruesa y con mucho espiritu, porque lo requiere la istoria y la mucha luz que da la vidriera del coro en dicho retablo. Y todo perfectamente como conbiene conforme al arte.

[16] Item en la caxa del Cristo se a de hacer un cielo pintado al olio algo oscuro con un Gerusalen con el color que conbenga para semexante ocasion. Y la figura del Cristo a de ser de una encarnacion no muy subida en lo que toca al pulimento, para que parezca mas mortal y mas natural a la bista. Y el paño del Cristo [*entre líneas*: estando dorado primero] a de ser echo un almaycar muy bien raxado y descubiertas algunas rositas que conbengan de oro. Y lo que toca a la Maria y al San Juan, estos se les a de quedar los mantos de oro y los contraaforros, solo se a de colorir las sayas descubriendo en ellas con los mas graciosos gravados que se pueda descubrir el oro en las partes que conbenga para que se goce de lexos. Y sobre los mantos se an de hacer algunas [*tachado*: garchofas] [*entre líneas*: alcachofas] de colores acules en el manto de la Virgen, y de colores colorados en el manto del San Joan. Y las arquitaturas que de barra a barra comprehenden todo el retablo se an de hacer de la manera y orden que esta dicho, sin faltar en ello un punto, porque conbiene a la hobra y [*tachado*: esto sin salir un punto] quede conforme al arte, remitiendose en todo al conocimiento de la persona o personas que el señor obispo fuere servido traer [*añadido con otra letra*: para ber si la obra esta conforme lo capitulado, porque lo que no estuviere conforme al arte tornen a hacer lo que faltare].

[17] Item de las doce figuras que adornan el retablo en frontispicios y caxas digo que se an de estofar de la manera siguiente: que a de llevar menos estofado cada una de las figuras quanto mas alta estuviere. Y que las caxas de dichas figuras a las espaldas dellas en todo lo que puede berse se aya de hacer sobre oro y sobre un color blanco una labor de una tela de oro muy al natural, para que desta manera

tenga la figura muy mas que ber de lexos en ella, y en cada cuerpo se ara de su color diferente [*tachado*: en lo que toca a las caxas] [*añadido*: guardando en todo la correspondencia de una parte a otra].

[18] Ittem en las conchas que estan sobre las cabeças de los doctores se a[n] de colorir los guecos de las dichas conchas. Y lo mesmo se entiende en los artesones de las dichas caxas. Ya se a tratado de las arquitaturas y adornos que ay en cada cuerpo y las figuras de los doctores, con los de demas que adornan en frontispicios y remates de dicho retablo, an de ir muy bien encarnados aunque an de ser las encarnaciones algun poquito tostadas y dados los frescores conbinientes, y la perfeccion de la vista, barbas y cabellos que para semejante puesto y figuras conbiene, asi en el estofado como en el colorido es menester tener muy grande consideracion en no hacer la hobra de suerte que no se pueda gozar, pues la vidriera del coro sirve de dar tanta luz en el dicho retablo. Y que todo lo sobreescrito en estos capitulos y condiciones no se faltara un punto de cunplirlas en todas las partes que a cada una le conbiene y para esto lo que se dexare de cunplir, aunque sea una tilde, siendo reconocido por aquellas personas que con propiedad y arte tubieren dellas satisfacion se enmendara y añadera si por nosotros algun descuydo huviere. Y todo guardando conforme al arte de pintura, dorado y estofado.

[19] Ittem que en las dos figuras de las puertas, San Gaudios y Sant Atilano, que estan por donde entran y salen al tras sacrario an de ser doradas y estofadas al olio, por racon que es mas seguro, y conbiniente y durable, porque lo an de manusear [a] cada paso entrando y saliendo. Y lo demas dorado [*tachado*: como] y estofado como dicho esta en toda la hobra.

[20] *Sigue con otra letra hasta el final*: Demas de lo dicho en las espaldas del retablo de alto avajo se han de encañamar con cañamo de [*una palabra perdida*] y lienços con cola fuerte todas las junturas y partes que se trasluçen de una parte a otra. Y esto hecho se de una o dos manos de yeso grueso de alto avajo a todo el dicho retablo por las espaldas, que con esto quedara la madera segura de todo peligro de carcoma y otro perjuicio, y estara con mas deçencia.

[21] Y para seguridad de que cumplan todo lo arriva capitulado sin faltar un punto, se han de obligar los que tomaren la obra con sus personas y bienes, y dar fianças en esta ciudad de Taraçona a contento de su ilustrisima señoria, o de la persona que señalare. Y que en caso que faltaren los que tomaren la dicha obra o alguno dellos pueda su señoria o la persona que nombrare poner otro pintor de satisfacion para que acabe la dicha obra como esta capitulado. Y ha de ser a quenta del pintor que faltare. En lo que toca a las pagas se les ha de dar luego que se rematare [*tachado*: la color cien ducados] [*entre líneas*: cien escudos] para comprar oro y demas desto que se les ira dando a los ultimos de cada mes [*tachado*: sesenta ducados] [*entre líneas*: quarenta escudos por 11 messes], constando a la persona que su señoria nombrare que no se ocupan en otras obras. Y sera a quenta de lo que han de haver de lo que se rematare la obra, y en haviendo cunplido como dicho es se les acabara de pagar lo que se les debiere. Y para seguridad de que por parte de su ilustrisima no faltara de acudirseles con el dinero, como esta dicho, se obligara Juan Fernandez de Apre-gumdana [*escrito hasta el final del texto dispositivo con una tercera caligrafía que coincide con la del notario*] en la cantidad de mil y treçientos ducados, que hacen suma de veinte y ocho mil y seisçientos sueldos jaqueses, los quales se les dan por haçer toda la dicha obra y mas los colores que su señoria ilustrisima hizo traer de Castilla, pagaderos como arriba esta aclarado.

[22] Item es pactado y concordado entre dichas partes que los dichos pintores y sus fianças a mas de esta capitulaçion se ayan de obligar en una comanda con sus fianças en [*varias palabras tachadas*] [*entre líneas: mil y setecientas libras jaquesas*], con contracartas que aclaren dicho trato y condiçiones.

[23] Item es pactado y concordado entre dichas partes que qualquiere paga que hiziere dicho Joan Fernandez de Apreguindola que esconte della por albaran de mano o firmado de los dichos [Augustin Leonardo] o Gil Ximenez sea havido por apoca legitima y haga fe como si fuese por notario publico testificada para en el caso presente por evitar proligidades de escrituras.

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Francisco Lamata, infanzón, y Joan de Montañana, vecinos de Tarazona). A continuación Juan Fernández de Apregumdana otorga tener en comanda de Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza 28.600 sueldos que los pintores se comprometen a no reclamarle salvo en caso que cumpliendo ellos con lo contenido en la capitulación preinserta el mayordomo no haga efectivas las obligaciones económicas que ha contraído. Después los pintores y sus fianzas, Juan de Arnedo y Gracian Duarte, se obligan al comitente en una comanda de 34.000 sueldos que éste no ejecutará salvo que los artífices no respeten sus compromisos. Sigue época de los pintores por importe de 2.200 sueldos y los colores estipulados en la capitulación.*].

## 4

1613, abril, 12

Tarazona

*Augustín Leonardo y Gil Ximénez Maza, pintores, vecinos de Tarazona, conciertan una compañía para hacer frente a la policromía del retablo mayor de la catedral de Tarazona.*

A.H.P.T., Diego de San Martín, 1613-1615, ff. 167-167 v.

[*Al margen: Concordia*].

Die duodecimo mensis aprilis. Anno MDCXIII. Tirasone.

Que nosotros, Augustin Leonardo y Gil Ximenez Maça, pintores, vezinos de la çiudad de Taraçona, de grado, et cetera, et reconoçemos y confessamos que la obra que hemos concertado del retablo de la yglesia cathedral de dicha çiudad de Taraçona es a medias, a perdida y a ganancia, y cada uno de nos a de haçer la mitad, y haver y recibir la mitad del probecho dentro del tiempo que [e]stamos obligados conforme la capitulaçion que dello tenemos hecha por el notario la presente testificante e testificada.

Y si por no cumplir qualquiere de nos con lo que somos obligados el otro de nos tubiere daño, lo ayamos de pagar.

Y si no hizieremos y fuèsemos trebajando en la dicha obra, aquel que cumpliere lo pueda haçer o haçer haçer a costa y quenta del que de nos faltare.

Y qualquiere falta que conociere el uno en la parte del otro se la haga reparar o la repare a costas del que la hiziere.

Y asi, a tener y cumplir lo sobredicho obligamos nuestras personas y bienes, et cetera. Los quales, et cetera, queremos, et cetera, en tal manera, et cetera, con clausulas de precario, constituto, aprehension, inbentario, manifestaçion, emparamiento. Quremos que fecha o no fecha, et cetera. Renunciamos, et cetera. Juramos, et cetera.

Testes Lacaro de Castejon y Joan de Montañana, vezinos de Taraçona.

[*Suscripciones autógrafas: Agustín Leonardo.*

Gil Ximenez.

Lazaron Castejon, testigo.

Juan de Montañana, testigo].

[*Al margen*: Reconocimiento].

Die undecimo [*sic*] mensis aprilis. Anno MDCXIII. Tirasone.

Que yo, Gil Ximenez, vezino de Taraçona, reconozco que Augustin Leonardo puede visitar y reparar la parte del retablo de la Seo que yo hago, y en la Seo ya no tengo yo que ver ni cor[r]egirla no obstante los actos que tenemos hechos. So obligacion, et cetera.

Testigos Laçaro de Castejon y Bernardo Castejon, vezinos de Taracona.

## 5

1613, agosto, 26

Tarazona

*Agustín Leonardo y Gil Ximenez, pintores, vecinos de Tarazona, cancelan el acuerdo que suscribieron el 27-XII-1612 ante Diego de San Martín, notario público de Tarazona.*

A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1613, ff. 228 v.-229.

Die vicesimo sexto mensis augusti. Anno MDCXIII. Tirasone.

Nosotros, Augustin Leonardo, pintor, de una parte, y Gil Ximenez, pintor, de la otra parte, vecinos de Taracona, cancelamos una concordia hecha entre nosotros en Taracona a veynte y siete de deziembre deste año testificaca por Diego de San Martin, notario publico de Taracona, y queremos que no haga fe, et cetera, y que no nos podamos pedir cuenta el uno al otro de las obras que havemos hecho hasta oy. Ex quibus, et cetera.

Testigos don Francisco Muñoz y don Francisco de Alabiano, infançones, vezinos de Taracona.

## 6

1614, diciembre, 29

Tarazona

*Agustín Leonardo y Gil Ximénez Maza, pintores, vecinos de Tarazona, otorgan ápoca a Juan Fernández de Apregumdana, vecino de la misma ciudad, de 28.600 sueldos en pago y solución de todo lo que se les adeudaba por el dorado y policromía del retablo de la capilla mayor de la catedral de Tarazona.*

A.H.P.T., Jaime Bueno, 1615, ff. 8-9.

[*Al margen*: Apoca y cancelacion].

Dicto die vigesimo nono mensis dezembris. Anno Domini M [*tachado*: XV Tiraso] DCXV. Tirasone.

Que nosotros, Augustin Leonardo y Xil Ximenez Maça, pintores, vezinos de la ciudad de Taracona, de grado, certificados, et cetera, otorgamos aver avido y en poder nuestro de contado recibido de Joan Fernandez de Apregumdana, vezino de la dicha ciudad, son a saver, veinte y ocho mil y seiscientos sueldos jaqueses, los quales son por otros tantos [que] nos devia y estava obligado a darnos y pagarnos por dorar, estofar y pintar el retablo de la capilla maior de la yglessia catedral de la dicha ciudad de Taracona mediante instrumento publico de comanda que echo fue en dicha ciudad a onze dias del mes de abril del año pasado de mil seiscientos y treze, y por Diego de San Martin, notario publico y del numero de dicha ciudad, recibido y testificado.

Y porque es verdad que havemos recibido la dicha cantidad, renunciantes, et

cetera, con inclusion de qualesquiere apocas que de la dicha cantidad o parte della hayamos dado y echo, otorgamos la presente apoca, et cetera. Y con esto varramos, cancellamos y anulamos la dicha y arriba calendada y recitada comanda, y queremos que lo sea en su nota original para que en juicio ni fuera del no aga fe mas que si echa ni otorgada no hubiera sido, ni se saque ni pueda ser sacada en publica forma.

Y prometemos contra lo sobredicho aora ni en tiempo alguno no ir ni venir, ni consentir sea ido ni venido, et cetera, so obligacion, et cetera. Los quales, et cetera. La qual obligacion, et cetera. Large cum omnibus clausulis pro ut in vendicione aut comanda. Ex quibus, et cetera.

Testes Miguel de Santa Cruz y Joan Tomas Texedor, havitaroris Tirasone.

