

LA VIRGEN DEL ORO DE VILLAFELICHE (ZARAGOZA), 1526-1527. UNA OBRA IDENTIFICADA DE GABRIEL JOLY

JESÚS CRIADO MAINAR*

A María Isabel Álvaro.

Resumen

La Virgen Madre de Villafeliche es el único resto conservado del retablo que Juan de Luján, maestresala del arzobispo Juan II de Aragón, encargó en 1526 al escultor Gabriel Joly para presidir su capilla funeraria. El estudio de la imagen ha permitido establecer que su iconografía constituye una variante poco común de Virgen de Ternura, mientras que desde un punto de vista estilístico ofrece una síntesis de elementos formales del Gótico final y principios compositivos renacentistas, típica de la cultura artística de este maestro de origen picardo que, no obstante, evolucionará de manera apreciable en la etapa final de su carrera.

La Vierge-Mère de Villafeliche (Saragosse) est le seul reste conservé du retable que Juan de Luján, maestresala de l'archevêque Juan II d'Aragon, il a chargé le sculpteur Gabriel Joly en 1526 pour présider sa chapelle funéraire. L'étude de l'image a permis d'établir que son iconographie constitue une variante peu commune de Vierge de Tendresse, tandis que d'un point de vue de la stylistique, elle offre une synthèse d'éléments formels du Gothique final et de principes de la composition Renaissance, typique de la culture artistique de ce maître d'origine picard qui évoluera cependant de manière appréciable dans l'étape finale de sa carrière.

* * * * *

La iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Villafeliche¹ (Zaragoza) es una amplia fábrica barroca del último tercio del siglo XVII si bien el campanario, emplazado en el hastial, a la parte de la Epístola, es claramente anterior al resto y está fechado en 1618². Sus notables dimen-

* 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).

¹ Deseo expresar mi agradecimiento a Sergio Pérez y Pablo Rubio, párrocos de Villafeliche y Aniñón, por las facilidades ofrecidas para el estudio de las piezas a su cargo, y a José M.³ Sánchez por su comprensión y disponibilidad. A la Comisión de Patrimonio Cultural del Arzobispado de Zaragoza por la amable cesión de la fotografía de la Virgen de Villafeliche y a Antonio Ceruelo por la realización de las de Aniñón. A M.³ Teresa e Isabel Ainaga y a Luisa Espino por compartir diferentes aspectos del trabajo. A Javier Ibáñez, Carmina García y M.³ Isabel Álvaro por sus certeras y bien fundamentadas apreciaciones.

² En una inscripción sobre ladrillo acomodada en el exterior, en el primer cuerpo (Francisco

siones testimonian la vitalidad de una población ubicada en el camino de Calatayud a Daroca, en el tramo final del río Jiloca, que mantuvo su pujanza económica, fundamentada en la producción de cerámica y la fabricación de pólvora, aún después del grave quebranto demográfico que supuso la expulsión de los moriscos del año 1610³.

A esta capacidad de iniciativa cabe achacar el que apenas subsistan piezas de la dotación mobiliar del templo primitivo, renovada casi en su totalidad en el transcurso del siglo XVIII. Entre esas perlas artísticas sobresale una magnífica imagen de la *Virgen con el Niño* [fig. 1] que M.^a Carmen Lacarra dio a conocer en el año 1988 —no aparece recogida en el *Catálogo Monumental* de Francisco Abbad—, proponiendo su datación hacia 1550-1570 como obra probable de Domingo Segura (act. 1544-1574) o su entorno⁴. El grupo fue restaurado para su exhibición en 1991-1992 en la muestra *El Espejo de nuestra historia* haciendo posible su apreciación en condiciones difícilmente mejorables⁵.

Todavía estamos lejos de poder definir con fiabilidad el estilo de Domingo Segura, un escultor navarro adiestrado tal vez a la sombra de Esteban de Obray cuya actividad se reparte entre Sangüesa, Tudela y la capital aragonesa⁶. No resulta, pues, nada fácil sostener la atribución a este artista de la *Virgen con el Niño* de Villafeliche; además, sus características formales y el tipo de policromía que luce parecen más propios del segundo que del tercer cuarto del siglo XVI. De hecho, la revisión de la documentación de la parroquia de San Miguel Arcángel conservada en el Archivo Diocesano de Zaragoza, unida a la del fondo de visitas pastorales, ha permitido vincular esta pieza al retablo que Juan de Luján, maes-

ABBAD RÍOS, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto «Diego Velázquez» del C.S.I.C., 1957, t. I, pp. 539-540). Véase también Pedro J. NAVARRO TRALLERO [coord.], *Restauración del Patrimonio Histórico en la Provincia de Zaragoza. (1999-2003)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2003, pp. 272-273.

³ M.^a Isabel ÁLVARO ZAMORA, «Inventario de dos casas de moriscos de Villafeliche en 1609: su condición social, localización de las viviendas, tipología y distribución interior, y ajuar», *Artígrama*, 2, (Zaragoza, 1985), pp. 95-99; y M.^a Isabel ÁLVARO ZAMORA, «La alfarería y producción de pólvora en Villafeliche (Zaragoza): su interrelación y proyección hacia América (Nueva España)», *Artígrama*, 5, (Zaragoza, 1988), pp. 167-184.

⁴ M.^a Carmen LACARRA DUCAY, «41. Virgen con el Niño», en Domingo J. Buesa Conde y M.^a Carmen Lacarra Ducay [comis.], *María en el arte de la Diócesis de Zaragoza*, Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza, 1988, pp. 122-123.

⁵ Domingo J. BUESA CONDE, «Virgen del Oro», en Domingo J. Buesa Conde y Pablo J. Rico Lacasa, *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza y Arzobispado de Zaragoza, 1991, pp. 532-533. La ficha catalográfica remite a la propuesta que la Dra. Lacarra efectuara en 1988.

⁶ La biografía de Domingo Segura en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución «Fernando el Católico», 1996, pp. 612-617, donde se incide en los numerosos problemas que presenta el estudio de esta figura.

tresala del arzobispo Juan II de Aragón (1520-1530), encargó en 1526 a Gabriel Joly⁷ (doc. 1514-1538, †1538) y ahora podemos considerarla una realización destacada de la etapa central de su carrera.

El retablo del maestresala Juan de Luján

El 18 de julio de 1526 el maestro de obras zaragozano Juan de Sariñena en nombre de Juan de Luján, maestresala del arzobispo Juan II de Aragón, requirió los servicios de Gabriel Joly para llevar a cabo la parte lígnea de un retablo de pincel *labrado del romano* y presidido por *una Nuestra Señora con un ninyo de diez ha[s]ta doze anyos, y ha de ser que venga de defuera y con mucho acatamiento salude a la Señora, y ella por semejante lo reciba segun el es*. El mueble mediría un palmo más de anchura que otro emplazado en la catedral de la Seo, *junto a la capilla de Albion*⁸ —tal vez el desaparecido de Santa Isabel, propiedad de Martín García, arcedianiano de Daroca y más tarde obispo de Barcelona—, y quedaría ultimado en blanco para octubre de dicho año.

El escultor recibió entonces diez ducados en satisfacción del primer tercio de sus honorarios, cuyo montante total no se consignó puesto que se establecería a tasación con un descuento de cien sueldos. El acta notarial no precisa el destino del retablo y tampoco tenemos referencias sobre la ejecución de las labores pictóricas, incluidas las de policromía.

A pesar de la singularísima iconografía del grupo titular, perfectamente descrita en el contrato, la información que proporciona este documento no había permitido hasta ahora identificar los restos del retablo del maestresala. Por fortuna, la visita pastoral cursada a San Miguel de Villafeliche por el arzobispo Andrés Santos (1579-1585) el 12 de mayo de 1581 expresa que la primera capilla del lado de la Epístola pertenecía a la familia Luján, estaba dedicada a Nuestra Señora del Rosario [*sic*] y la

⁷ Manuel ABIZANDA BROTO, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, vol. II, 1917, pp. 119-120.

⁸ El altar de la familia Albió, dedicado al Crucifijo, se situaba ante el pilar que separaba las capillas de la Asunción de la Virgen —actual de San Pedro Arbués— y Santa Isabel —ahora de San Agustín—. La primera disponía entonces de un retablo de traza gótica cuya arquitectura realizó el mazonero Juan Canos en 1499-1501 y pintó en 1511 Antón de Aniano (Manuel ABIZANDA BROTO, *Documentos...*, ob. cit., vol. I, 1915, pp. 25-26, y vol. II, p. 30).

La dotación de la segunda debió materializarse unos años después, y aunque carecemos de noticias sobre ella consta que la presidía *un retablo de pincel con la ymagen de Santa Elisabeth de vulto en medio* (Archivo de la Catedral de la Seo de Zaragoza [A.C.S.Z.], Armario de Privilegios, Letra V, Visita pastoral a la Seo de 1548, s. f.) (Zaragoza, 27-II-1548).

presidía un retablo de pincel guarnecido de maçonería y en medio una imagen de Nuestra Señora de vulto⁹.

El examen de las fundaciones pías instituidas en el templo que el prelado efectuó a continuación sitúa el retablo de la familia Luján con más propiedad bajo la advocación de la *Madre de Dios* y resulta básica para nuestros intereses, dado que la necesidad de establecer si los herederos del fundador, el infanzón Juan de Luján, habían cumplido con todas las mandas estipuladas en relación con la capilla llevó aparejada una meticulosa averiguación que nos proporciona datos fundamentales —doc. n.º 1—.

Sabemos merced a ella que Juan de Luján hizo testamento en Zaragoza el 13 de marzo de 1525 ante el notario público de la capital aragonesa Jimeno Gil, que murió el 29 de enero de 1527 y que su última voluntad fue hecha pública el 3 de febrero siguiente. Don Juan había reservado una renta anual de 500 sueldos para una celebración de misas en nuestra capilla, otros 50 para una lámpara y 15 sueldos más para un aniversario cargados sobre cierto censal¹⁰. Ordenó que si fallecía antes de que el retablo estuviera hecho se gastaran en el mismo 2.000 sueldos del capital del censal, mientras que si el deceso se producía con posterioridad las fundaciones se incrementaran con un legado anual de 100 sueldos destinado en años alternos al reparo de la fábrica de la capilla y al sostenimiento del hospital existente en la localidad.

El maestresala murió meses antes de su conclusión, pues según anotó el visitador, en el mueble había una inscripción que rezaba: *Este retablo mando haçer el muy magnifico señor Joan de Luxan, infançon, quondam. Acabose a XX de agosto del año 1527*. Además, la averiguación permitió establecer que los albaceas habían dado exquisito cumplimiento a la voluntad del finado.

No hemos podido localizar el testamento de Juan de Luján, un documento que nos hubiera ayudado a precisar su entorno familiar y quizás

⁹ El relato, muy preciso, comete un error en la identificación de la invocación de la capilla, que no estaba dedicada a la Virgen del Rosario, devoción que contaba con altar propio en el templo referido asimismo en la visita de 1581 y dotado de un retablo de pincel y en medio una Nuestra Señora de vulto (Archivo Diocesano de Zaragoza [A.D.Z.], Visita pastoral de 1581-1596, ff. 287 v.-288). De hecho, la visita de 1605 y la descripción de la parroquia elaborada en 1656 diferencian con toda pulcritud entre la capilla del Rosario y la capilla de Nuestra Señora, *dicha de los Luxanes*. Véase respectivamente A.D.Z., Visita pastoral de 1604-1617, f. 234 [f. 484 bis de la nueva foliación a lápiz], (Villafeliche, 6-III-1605); y A.D.Z., *Relacion del estado de la iglesias del Arçiprestado de Daroca, mandada hazer por el Excmo. Sr. D. F. Juan Çebrian, Arçobispo de Çaragoça, del Consejo de Estado de su Magestad, en el Sinodo que celebró en su villa de Valderrobres, que se començo a 5 de Março y feneçio a 30 de abril, 1656*, f. 261 v.

¹⁰ La *Relacion del estado de las iglesias del Arçiprestado de Daroca* señala que la capellanía se instituyó el 13-III-1525 ante Juan Martínez, notario de Zaragoza (*ibidem*, f. 261 v.), pero este documento tampoco subsiste.



*Fig. 1. Virgen del Oro de Villafeliche. Gabriel Joly, 1526-1527.
Foto: Andrés Ferrer, cortesía de la Comisión de Patrimonio Cultural del Arzobispado de Zaragoza.*

también su círculo de relaciones, pero los datos aportados son suficientes para establecer con toda certeza que la imagen de la *Virgen con el Niño* de Villafeliche procede del retablo contratado en Zaragoza en el año 1526 con el escultor picardo.

La *Virgen del Oro* de Villafeliche. Estudio artístico

La antigua titular del retablo del maestresala Luján presenta una iconografía poco habitual que muestra a María sentada con rostro ausente en el instante de dar cobijo al Niño, ya de cierta edad —si bien no aparenta los diez o doce años demandados en el contrato—, que en pie tiende sus manitas hacia la diestra de su madre; por su parte, ésta le acaricia tiernamente la cabeza con la mano izquierda. La precisa alusión a la edad de Jesús permite evocar el pasaje del evangelio de San Lucas que lo sitúa en el templo de Jerusalén entre los doctores con gran disgusto de sus padres —muy en particular de su madre— al considerar que se había extraviado (Lc. 2, 40-52), pero no nos consta que el desenlace de este episodio¹¹ se representara así en otras oportunidades¹².

En realidad, parece más prudente interpretar esta obra como una variante poco común de Virgen de Ternura con el Niño ofreciendo su afecto a la Madre y a ésta sumida en una dolorosa reflexión motivada por el conocimiento de la futura pasión del pequeño. Bajo estos parámetros puede interpretarse también como una Virgen *Eleousa* sin por ello olvidar sus importantes peculiaridades compositivas¹³.

Conviene señalar que desconocemos la temática de las pinturas que rodeaban la imagen, sin duda cruciales para desvelar el programa diseñado por Juan de Luján. Y es que la precisa descripción que ofrece el contrato, tan útil para la identificación del grupo, aconseja conceder un papel decisivo al comitente en la selección iconográfica más allá de la indiscutible capacidad del artista para traducir ésta en términos plásticos. La falta de datos sobre el maestresala nos impide progresar sobre el particular, aunque resulte tentador pensar que la fuente de inspiración se encontraba en alguna de las obras de arte que el arzobispo Juan II ate-

¹¹ Descrito con mayor lujo de detalles en el capítulo XIX del evangelio apócrifo del Pseudo Tomás, que concluye señalando: *Jesús se levantó y siguió a su madre. Y era obediente a sus padres. Su madre por su parte retenía todos estos hechos en su corazón. Mientras tanto, Jesús iba creciendo en edad, sabiduría y gracia* (Aurelio de SANTOS OTERO [ed.], *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, B.A.C., 1996, pp. 296-297).

¹² Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, vol. 2, *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pp. 301-304.

¹³ *Ibidem*, pp. 78-79 y 103-110.

soraba y que su servidor había tenido oportunidad de contemplar en los aposentos del palacio mientras desempeñaba su cargo.

Conocida popularmente como *Virgen del Oro* en la localidad por la lujosa apariencia que le otorga su manto dorado¹⁴, la imagen de Villafeliche corresponde al estadio intermedio de la carrera de Gabriel Joly, una vez completada una probable etapa en calidad de oficial (ha. 1514-1518) en el obrador de Damián Forment¹⁵ y superados sus primeros trabajos como maestro independiente junto a Gil Morlanes *el Joven* en el retablo de Santiago¹⁶ (1520-1521) de la Seo de Zaragoza y el titular (1520-1524) de Santa María de Tauste¹⁷ (Zaragoza).

Este periodo se prolonga durante los siguientes cinco años, hasta aproximadamente 1530, y durante el mismo Joly llevó a cabo otros encargos. Así, en 1525 adquirió el compromiso de confeccionar un retablo de la Virgen para la capilla que Francisco Palomar tenía en la iglesia de San Gil de Zaragoza¹⁸ al que no podemos asociar ningún resto. A comienzos de 1527 entregó otro para la capilla de Santo Tomás de Canterbury de la parroquia de Santa María Magdalena de la capital aragonesa del que aún subsisten la notable imagen titular y un grupo de las *Lamentaciones ante el cuerpo muerto de Cristo*¹⁹.

En 1528 trabajaba en un nuevo retablo para la cofradía de la Trinidad, San Juan y San Miguel de Alagón (Zaragoza). Estaba destinado a la

¹⁴ Así se expresa, al menos, en Carmen LACARRA DUCAY, «41. Virgen...», ob. cit., p. 122.

¹⁵ La contratación en 1518 de Juan Sainz de Murgueta, su primer aprendiz conocido, puede vincularse a la apertura de un taller propio por parte de Gabriel Joly (Fernando SARRIÁ ABADÍA *et alii*, «Contratos de aprendizaje en la escultura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI», *Actas del V Coloquio de Arte Aragones*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, p. 102, cuadro 1, n.º 14).

¹⁶ Manuel ABIZANDA BROTO, *Documentos...*, vol. I, pp. 119-120 [escultura], y pp. 125-126 [policromía]; y Carmen MORTE GARCÍA, «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. I», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX, (Zaragoza, 1987), p. 169, doc. n.º 51, y p. 170, docs. núms. 53 y 54.

¹⁷ Las referencias documentales en Manuel ABIZANDA BROTO, *Documentos...*, ob. cit., vol. II, pp. 115-117. Una primera valoración en Francisco ABBAD RÍOS, «Seis retablos aragoneses de la época del Renacimiento», *Archivo Español de Arte*, 89, (Madrid, 1950), pp. 53-55 y lám. I. Una aproximación más cuidada en Fernando SARRIÁ ABADÍA y M.ª Luisa MIÑANA RODRIGO, «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Tauste», *Suessetania*, 17, (Ejea de los Caballeros, 1998), pp. 10-19. Nuevas precisiones en Carmen MORTE GARCÍA, «Renacimiento», en Margarita Castillo Montolar [coord.], *Tesoros artísticos de la villa de Tauste*, Zaragoza, Parroquia de Santa María de Tauste, 2003, pp. 53-57.

¹⁸ Contrato datado por error en 1535 por Manuel ABIZANDA BROTO, *Documentos...*, ob. cit., vol. II, pp. 118-119. Su localización exacta en Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [A.H.P.Z.], Domingo Monzón, 1525-1526, cuad. s. f. al final de los cuadernillos de 1525. El texto no lleva fecha, pero el plazo estipulado para el primer pago es la festividad de la Resurrección de 1525.

¹⁹ Se aporta la documentación pertinente, acompañada del análisis artístico de estos elementos, en Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo de Santo Tomás de Canterbury (1526-1528) de Santa María Magdalena de Zaragoza y el escultor Gabriel Joly», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XCVI, (Zaragoza, 2005), en prensa.

ermita del Precursor de dicha localidad y debía percibir 2.000 sueldos por el mismo, de los que traspasó 1.200 a Juan Sánchez en noviembre de 1528²⁰. Una visita pastoral de 1543 lo valora elogiosamente²¹, aunque no ha sido posible identificar ningún elemento del mismo.

En 1529 requirió a la viuda de Pedro Sarasa, pintor de Sangüesa (Navarra), la restitución de una traza de retablo que el picardo había proporcionado al difunto²², compromiso al que debe asociarse otro grupo de las *Lamentaciones* procedente de la iglesia del Carmen que se conserva en el Ayuntamiento del lugar²³. En 1529-1530 confeccionó varias obras en alabastro para el monasterio de Sigena (Huesca) —retablos de la Infancia de Jesús y Santa Ana, relieves de la *Venida de la Virgen del Pilar* y el *Nacimiento*, y un *Santo Entierro*—, destruidas en buena medida en 1936 aunque conocidas por fotografías²⁴.

A este momento corresponde también el magnífico retablo mayor de Nuestra Señora del Castillo (1525-1530) de Aniñón (Zaragoza), una obra no documentada de extraordinaria calidad que se cuenta entre las más felices creaciones de la escultura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI, que por fortuna quedó sin policromar y en la que el artista

²⁰ El pacto se conserva en dos redacciones, la primera de ellas incompleta (A.H.P.Z., Juan de Gurrea, 1528, ff. 73-73 v. y 157-158) (Zaragoza, 22-VII y 3-XI-1528). Véase Raquel SERRANO GRACIA, «Joly, Gabriel (doc. 1514-1538, †1538)», en M.^a Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis [coords.], *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto «Camón Aznar», 1993, p. 210.

²¹ El visitador consignó el 24-X-1543 que disponía de *un altar de maconería sobredorado muy bueno, excepto que la mitad del pie estaba por acabar de pintar* (A.D.Z., Visitas pastorales de 1543-1554, s. f.).

²² Noticia ofrecida en Raquel SERRANO *et alii*, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, p. 271, doc. n.º 56. Su transcripción en Ángel HERNANDEZ MERLO *et alii*, «La transición al Segundo Renacimiento en la escultura aragonesa», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, L, (Zaragoza, 1992), pp. 147-148, doc. n.º 2.

²³ M.^a Concepción GARCÍA GAÍNZA [dir.], *Catálogo Monumental de Navarra. IV***. *Merindad de Sangüesa*, Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», 1992, pp. 403-404 y lám. 493. La identificación de la pieza como obra de Joly en Carmen MORTE GARCÍA, «La llegada del Renacimiento a la escultura aragonesa: de Fernando el Católico a Carlos V», en Ernest Belenguer Cebriá [ed.], *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, vol. III, p. 104.

²⁴ Atribuidas a Joly por Mariano de PANO, «El Real Monasterio de Sigena», *Aragón Histórico y Monumental*, Zaragoza, 1883, pp. 70 y 80, las han documentado Raquel SERRANO *et alii*, *El retablo aragonés del siglo XVI...*, ob. cit., p. 271, nota n.º 57. Se conocen por fotografías del Archivo Mas, reproducidas en Fernando BIARCE [coord.], *Real Monasterio de Sigena. Fotografías. 1890-1936*, Huesca, Diputación Provincial, 1997, pp. 68-69 [retablo de Santa Ana], pp. 80-82 [retablo de la Infancia de Jesús], pp. 87-89 [Santo Entierro], p. 99 [Nacimiento], y p. 100 [Venida de la Virgen del Pilar].

El estudio de los restos en Raquel SERRANO GRACIA, «*Compassio Patris* y Desposorios de la Virgen», en M.^a Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis [coords.], *La escultura del Renacimiento...*, pp. 318-321; y Ximo COMPANY I CLIMENT, «537. Retaule de Santa Ana; 538. Retaule de la Infantesa de Jesús; y 539. Naixement», en Ximo Company *et alii* [eds.], *Pulchra. Centenari de la creació del Museu. 1893-1993*, Lérida, Museu Diocesà y Generalitat de Catalunya, 1993, pp. 238-240.



*Fig. 2. Nuestra Señora del Castillo de Anión.
Atribuida a Gabriel Joly, ha. 1525-1530. Foto: Antonio Ceruelo.*

picardo debió contar con la ayuda de Esteban de Obray para la ejecución de la mazonería²⁵.

La *Virgen con el Niño* de Villafeliche (118 x 75 cm) [fig. 1] presenta una equilibrada composición piramidal y una dulzura algo melancólica que la aproximan a los ideales clasicistas del Alto Renacimiento italiano. Este hecho ha permitido subrayar su *florentinismo* y sugerir una dependencia de algunas de las *Madonne* que Rafael Sanzio realizó durante los primeros años de su carrera²⁶, que si bien parece evidente en términos laxos no resulta fácil concretar.

A este respecto, las coincidencias que se pueden aducir son positivas antes que temáticas y siempre de carácter general. Las más interesantes se dan con algunos dibujos del maestro de Urbino, como la *María con el Niño y San Juanito* (1505-1506) del Ashmolean Museum de Oxford²⁷, una hoja de la Albertina de Viena con estudios para la *Madonna Belvedere*²⁸ (1505-1506) y, en menor medida, otro folio de la colección vienesa que representa a la *Virgen que lee con Niño*²⁹ (1509). En realidad, los primeros pasos en esta dirección corresponden a Miguel Ángel Buonarroti, en la *Virgen de Brujas* (1501-1504) y en el *tondo Pitti* (1503-1504), en los que el escultor de Caprese dispone a Jesús en pie en el regazo de su madre —si bien es cierto que en el primer caso en una postura muy diferente— según una fórmula poco habitual hasta entonces³⁰.

En ningún caso puede suponerse un conocimiento directo por parte de Gabriel Joly de los prototipos de Miguel Ángel y Rafael que, además, como era de esperar, adoptan un lenguaje plástico y una resolución mucho más avanzados. No parece, pues, que nuestro escultor, oriundo

²⁵ Una visita pastoral de 1530 expresa que para entonces ya estaba instalado. Lo atribuyó a Joly Francisco ABBAD RÍOS, «Seis retablos aragoneses...», ob. cit., pp. 53-55, láms. II-III, que propone a Juan de Moreto como autor de la mazonería. Su más completo estudio en Raquel SERRANO GRACIA, «El retablo mayor de Aniñón», *Documentos y notas. Armantes. I*, Aniñón, Asociación Cultural y Centro de Estudios Armantes, 1994, pp. 5-30, donde se aportan las fuentes que lo datan antes de 1530 y, además, se asigna la arquitectura con toda razón a Esteban de Obray. Véase también M.^a Luisa MIÑANA RODRIGO *et alii*, «Aportación al estudio de la obra de Esteban de Obray en Calatayud», *Actas del Segundo Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1989, p. 389.

²⁶ Carmen LACARRA DUCAY, «41. Virgen...», ob. cit., p. 122.

²⁷ Carol PLAZZOTTA, «50. Studies for a Virgin and Child with the Infant Saint John», en Hugo Champman *et alii*, *Raphael: from Urbino to Rome*, Londres, National Gallery, 2004, pp. 172-173.

²⁸ Tom HENRY y Carol PLAZZOTTA, «Raphael: from Urbino to Rome», en *ibidem*, pp. 40-42, espec. fig. 25.

²⁹ Achim GNANN, «20. Virgen que lee con Niño en un paisaje entre dos cabezas de querubín (anverso)», en Achim Gnann, *Miguel Ángel y su tiempo. Obras maestras de la Albertina*, Roma, Guggenheim Bilbao y Electa, 2004, pp. 74-75.

³⁰ Charles de TOLNAY, *Miguel Ángel escultor, pintor y arquitecto*, Madrid, Alianza Forma, 1985, pp. 19-21; p. 54, n.º 10, y fig. 24 [*Virgen de Brujas*]; p. 157, n.º 17, y fig. 41 [*tondo Pitti*].

de Picardía³¹, pasara por Italia antes de establecerse en Zaragoza en torno a 1514³². La proximidad de esta región del Noroeste francés a algunos de los centros galos que con más precocidad asimilaron las novedades renacentistas tal vez pudo contribuir a su conocimiento de los principios del nuevo arte³³, a pesar de lo cual nos parece manifiesto que su adiestramiento se llevó a cabo en lo fundamental en el fértil ambiente de la capital aragonesa.

La posible estancia —no documentada— en el taller de Forment a la que ya se ha hecho referencia mientras el maestro valenciano esculpía el cuerpo del retablo de Nuestra Señora del Pilar (1512-1518) y se ocupaba del de la parroquia de San Pablo (1511-1516 y después), ambos en la capital aragonesa, afianzaría los fundamentos clásicos de su estilo y le ayudaría a dominar el difícil arte de componer historias, en el que nuestro artífice llegaría a ser un consumado especialista. Todo ello no fue óbice para que Gabriel Joly forjara un estilo personal, independiente del de Forment y en el que su origen francés es un destacado factor a considerar³⁴ que la *Virgen de Villafeliche* evidencia.

Así, elementos como el pronunciado óvalo de la cabeza de María pueden rastrearse en la obra de otros escultores galos activos en la Península, caso de la *Virgen con el Niño y San Juanito* (ha. 1520-1525) de El Barco de Ávila (Ávila) que se viene atribuyendo al gran escultor borgoñón Felipe Bigarny³⁵ o sus seguidores³⁶ y que, además, responde a una fórmula iconográfica similar a la que nuestro artista aplicó por las mismas fechas —y por vez primera en Aragón— al algo más dinámico aunque compositivamente menos trabado grupo titular del retablo de Tauste³⁷. Recuérdese que está atestiguada la estancia del borgoñón en Zaragoza en 1519, coincidiendo con la dotación de la capilla del canciller Sauvage en la iglesia de Santa Engracia, a cargo de Alonso Berruguete, con quien rubricó por

³¹ Así consta en la aceptación de la herencia del escultor por parte de Juan Sánchez y Miguel de Oriola poco después de su muerte (Raquel SERRANO GRACIA *et alii*, *El retablo aragonés...*, ob. cit., p. 269, nota n.º 42).

³² Sobre esta cuestión véase Raquel SERRANO GRACIA *et alii*, «Gabriel Joly y la corriente escultórica francesa», *Actas del V Coloquio...*, p. 116, nota n.º 7.

³³ Raquel SERRANO GRACIA *et alii*, *El retablo aragonés...*, ob. cit., pp. 269-270.

³⁴ Tal y como se argumenta con plena solidez en Raquel SERRANO GRACIA *et alii*, «Gabriel Joly y la corriente...», ob. cit., pp. 113-127.

³⁵ Marta NUET, «40. Virgen con el Niño y San Juan», en Joaquín Yarza Luaces [comis.], *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 268-269.

³⁶ Isabel DEL RÍO DE LA HOZ, «51. Virgen de la Silla», *Testigos. Las Edades del Hombre*, Salamanca, Catedral de Ávila y Fundación «Las Edades del Hombre», 2004, pp. 270-271.

³⁷ Las coincidencias entre Bigarny y Joly ya fueron advertidas por Francisco ABBAD RÍOS, «Seis retablos aragoneses...», ob. cit., pp. 58-59. Un estudio pormenorizado de esta relación en Raquel SERRANO GRACIA *et alii*, «Gabriel Joly y la corriente...», ob. cit., pp. 118-120.

entonces una compañía con validez de cuatro años³⁸, una ocasión propicia para que se produjera algún tipo de contacto entre ambos artistas, tal y como había de suceder en 1528 entre el propio Joly y el también francés Nicolau Chanterene cuando éste vino a Zaragoza a comprar alabastro³⁹ para el retablo (1528-1532) del monasterio portugués de Nuestra Señora de Penna⁴⁰.

Los paralelos más próximos de la *Virgen del Oro* de Villafeliche se encuentran en la propia obra del picardo, en el *Santo Tomás de Canterbury* (1526-1528) de la iglesia de la Magdalena de Zaragoza, en la bellísima imagen titular de *Nuestra Señora del Castillo* (ha. 1525-1530) [fig. 2] de Aniñón y en la Virgen del relieve de la *Anunciación* [fig. 3] de este mismo retablo. Con el prelado inglés y la *Virgen Anunciada* comparte una característica disposición en contraposto que establece una ligera inclinación del tronco, vencido hacia la izquierda, prolongada en la cabeza que la escultura de Villafeliche compensa elegantemente con la pierna derecha. La titular de Aniñón, rebosante de dignidad, adopta una solución compositiva distinta con una postura más frontal que facilita la ubicación del Niño, entronizado en el regazo de su madre y en actitud de bendecir⁴¹, a pesar de lo cual mantiene un marcado aire de familia con las otras piezas⁴².

Detrás de estas esculturas, todas de excelente calidad, se descubre un modelo figurativo común en el que son patentes los elementos de ascendente francés, tales como la poderosa volumetría corporal, los rostros de óvalo pronunciado con amplia frente o el recurso a un drapeado a base de pliegues amplios y sin apenas curvas, características todas deudoras de la imaginería del Gótico final en los Países Bajos meridionales

³⁸ Manuel ABIZANDA BROTO, *Documentos...*, ob. cit., vol. II, pp. 253-255. Véase también Carmen MORTE GARCÍA, «Carlos I y los artistas de corte en Zaragoza: Fancelli, Berruguete y Bigary», *Archivo Español de Arte*, 255, (Madrid, 1991), pp. 317-335.

³⁹ Manuel ABIZANDA BROTO, *Documentos...*, ob. cit., vol. I, p. 156; Raquel SERRANO GRACIA *et alii*, «Gabriel Joly y la corriente...», ob. cit., p. 120, nota n.º 22.

⁴⁰ Fernando J. A. GRILO, «Nicolau Chanterene e a influência italiana na escultura do Renascimento em Portugal. Fontes e práticas artísticas», 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. 393-422, espec. pp. 400-403.

⁴¹ Se trata, pues, de una Virgen de Majestad.

⁴² En algunos de los relieves e imágenes de Aniñón el canon se torna más esbelto hasta alcanzar proporciones vitruvianas (Carmen MORTE GARCÍA, «La llegada del Renacimiento...», ob. cit., pp. 104-105), en la línea de los cambios que Damián Forment incorporó al retablo mayor de la catedral de Huesca a partir de 1521 que, sin duda, acusan a su vez las novedades que Alonso Berruguete había introducido en la capilla del canciller Sauvage (Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, «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. 57).

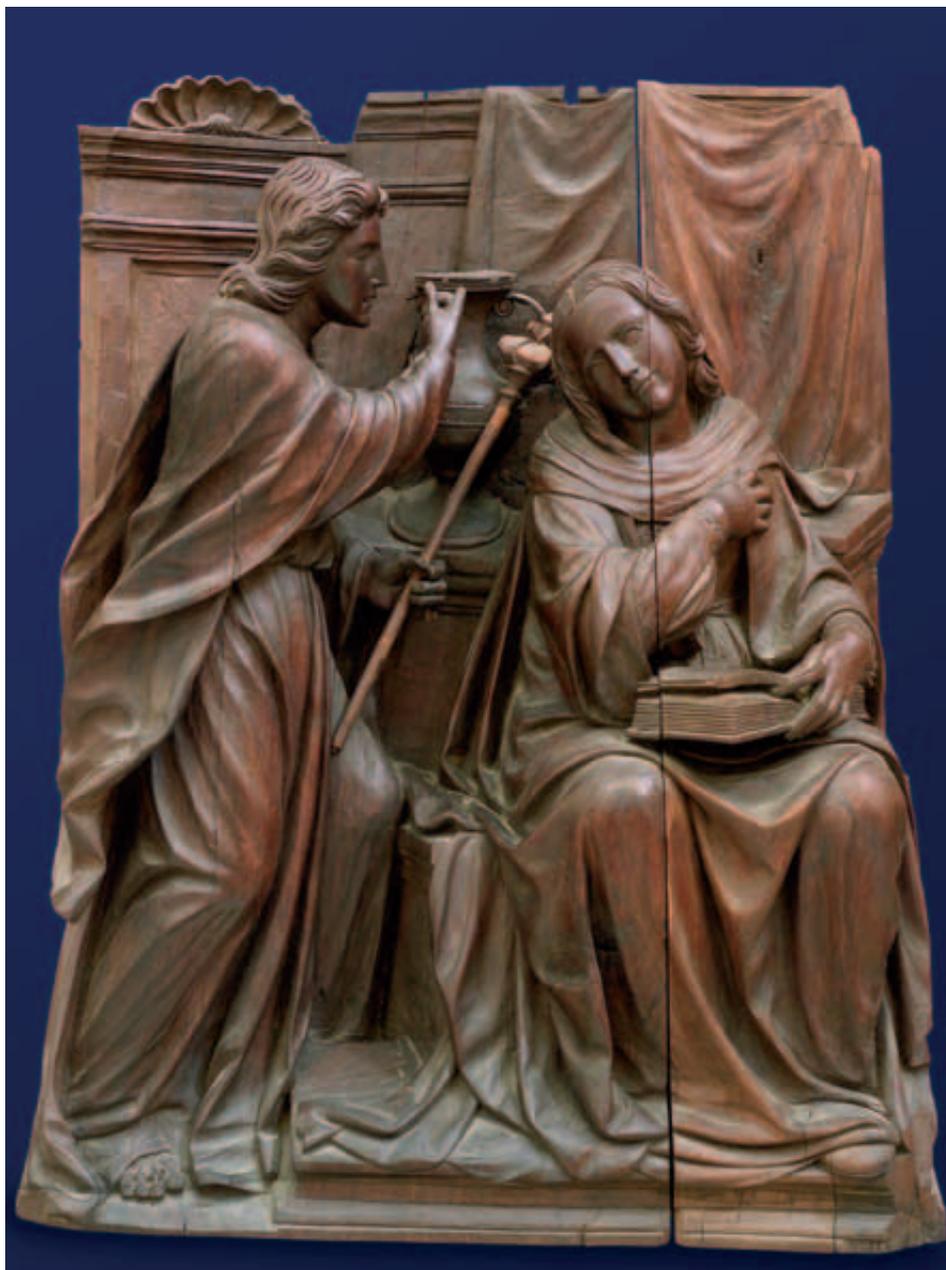


Fig. 3. Anunciación. Retablo mayor de Nuestra Señora del Castillo de Aniñón. Atribuida a Gabriel Joly, ha. 1525-1530. Foto: Antonio Ceruelo.

y las regiones francesas limítrofes. Estos elementos se integran con naturalidad en un sistema compositivo más avanzado, de raigambre renaciente y, sin duda, aprendido a la sombra de Damián Forment, que les otorga un acusado acento de romanidad. A ello une la *Virgen del Oro* una compleja construcción emotiva en la que la tierna afectividad del Hijo encuentra contrapunto en la serena angustia de la Madre, cuyo bellísimo rostro parece anticipar la futura e inevitable pasión del pequeño⁴³.

Para finalizar, efectuaremos algunas precisiones sobre la meticulosa y, en general, bien conservada policromía que luce la escultura. Encaja a la perfección en las fórmulas habituales en el segundo cuarto del siglo XVI⁴⁴ y puede compararse con la aplicada a otras imágenes de Joly por esos mismos años. Produce un efecto de notable riqueza merced a la importancia otorgada al oro, que cubre por completo el manto de María —de ahí la denominación popular de *Virgen del Oro* que recibe—, su cabello y el de su Hijo. Como complemento, el manto incorpora en el borde una cenefa vegetal esgrafiada sobre azul ultramar.

El vestido de la Virgen se decora con un característico motivo de hojas grabadas sobre campo carmín incluidas en una trama romboidal, similar al que Sancho de Villanueva y Antón de Plasencia utilizaron en 1528 en dos de las imágenes de las *Lamentaciones ante el cuerpo muerto de Cristo* de la iglesia de la Magdalena de Zaragoza, procedente —como más arriba se ha indicado— del retablo de Santo Tomás de Canterbury que Gabriel Joly esculpió en 1526-1527 para la capilla familiar de los Paternoy⁴⁵. El velo, de gran efecto, exhibe diferentes labores de grafío —cadenetas, series de rombos con puntos, escamados, etc.— sobre una alternancia de bandas blancas, rojas y azules. La túnica de Jesús luce un sobrio punteado o *graneteado* sobre campo de azul ultramar. El efecto se completa merced a la hábil y delicada aplicación de las carnaciones, en sintonía con los estados de ánimo de ambos personajes.

⁴³ Estas características se encuentran en la línea de lo definido por Fernando SARRIÁ ABADÍA y M.^a Luisa MIÑANA RODRIGO, «El retablo mayor...», ob. cit., pp. 16-17.

⁴⁴ Objeto de un depurado análisis en Raquel SERRANO *et alii*, *El retablo aragonés...*, ob. cit., pp. 223-243.

⁴⁵ El contrato de la policromía del retablo Paternoy en Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo de Santo Tomás de Canterbury...», ob. cit. en prensa, doc. n.º 2.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1581, mayo, 12

Villafeliche

Andrés Santos Sampredo, arzobispo de Zaragoza, examina las fundaciones pías instituidas en la capilla de la Madre de Dios de la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Villafeliche (Zaragoza) por Juan de Luxan, fundador de la misma.

A.D.Z., Visita pastoral de 1581-1596, f. 289.

Item ay en dicha yglesia una çelebracion de missas, çinco cada semana, en la capilla de la Madre de Dios, con 500 sueldos censales, los cuales consigno de un censal de 1000 sueldos censales sobre el general de Aragon como consta por el testamento de Juan de Luxan, instituyente, el qual se libro cerrado en poder de Ximeno Gil, notario publico de Caragoca, en el año 1525, a 13 de marco, y despues por su muerte abierto a 3 de febrero 1527. Dexo por patrones a sus parientes y aora lo es Juan de Luxan de Burbaguena. Quiso que el capellan residiese en esta villa y asistiese a los divinos oficios con el vicario, y que no habiendo capellan las celebraren el vicario y clerigos. Quiso que habiendo pariente clerigo las celebrase y no lo habiendo ay fuera de la villa. No se han celebrado las missas algunos años a en esta iglesia porque se hizo relacion que el patron las da a decir fuera, y assi convendra llamarle para que de quenta como las ha llamado y por que orden. Consigno de dicho censal 100 sueldos de renta, los 50 sueldos para una missa recada en Nuestra Señora del Pilar y 50 sueldos para la lampada. Tambien convendra saber si se dieron. Consigno 15 sueldos para un aniversario en Nuestra Señora del Pilar, y 200 sueldos para casar pupillas huerfanas desta villa de Villafeliche, y 50 sueldos para la lampada de la dicha capilla de la Madre de Dios [y] 15 sueldos para un aniversario en la iglesia parrochial desta villa.

Item mando que si al tiempo de su muerte no hubiesse hecho un retablo en su capilla su heredero gastase 2.000 sueldos del dicho çensal para hazer dicho retablo. Y en caso que lo hubiesse hecho antes de su muerte quiso que 100 sueldos censales de los dichos 2.000 sueldos de propiedad se consignassen un año para ornamentos de la capilla y el otro para ropa al hospital desta villa. Y el dicho instituyente murio, segun se dize en la apertura de dicho testamento, a 29 de janero 1527. Y el retablo se acabo, segun parece por un letrado que en el esta puesto que dize: este retablo mando haçer el muy magnifico señor Joan de Luxan, infançon, quondam, acabose a XX de agosto del año 1527. Y ansi convendra averiguar si se hizo a costa de dicho instituyente, lo qual es de creher, pues le mando hazer, o si los herederos lo mandaron hazer, digo lo pagaron, para que se entienda si estan obligados o no al legado de los 100 sueldos que mando se diessen un año para la capilla y otro para el hospital.

[*Añadido al pie del documento:* En Burbaguena se mostro el testamento de Joanna Malo de Luxan, hermana del instituyente, y en su testamento mando los 2.000 sueldos para la capellania de Burbaguena, y ansi se ha de creer que el retablo paguo la mesma. Anse celebrado alli las missas por la seguredad del capellan].

[*Añadido al margen:* A 15 de enero 1596 se tomo quenta desta celebracion a Juan Malo de Luxan, patron, estando el ilustrisimo señor don Alonso Gregorio, arçobispo de Çaragoça, en visita del lugar de Burbaguena. Y dixo que los 115 sueldos que se mandaron a Nuestra Señora del Pilar para la missa, aniversario y lampara se entregaron al cabildo de Nuestra Señora del Pilar, siendo prior el licenciado Mar-

tin, y que todo lo demas que se dexo en Villafeliche, que son 500 sueldos para la capellania, 200 sueldos para casar huerfanas, 50 sueldos para la lampara, 15 sueldos para un aniversario y 20 sueldos para el hospital, los paga de dos censales que estan cargados sobre la ciudad de Teruel 500 sueldos a su nombre y otros 500 sueldos sobre la comunidad de Daroca, a nombre de la capellania. Y se obligo ante su señoria ilustrisima a la seguridad de dichas cantidades, siempre y quando le fueren pedidas por los cappellanes y personas interessadas, ansi en propiedad como en pensiones, de manera que esten seguras ansi en su vida como despues del muerto. Para lo qual obligo su persona y bienes].