

El esplendor del Renacimiento en Aragón

Museo de Zaragoza
Febrero - mayo 2010



Gobierno de Aragón

Departamento de Educación, Cultura y Deporte
Dirección General de Patrimonio Cultural
Museo de Zaragoza

Texto

Museo de Zaragoza. Área de Educación
y Comunicación (C. Gómez), sobre
MORTE GARCÍA, C. (dirección científica),
El esplendor del renacimiento en Aragón, Zaragoza, 2009.

Fotografías

Archivo Fotográfico. Museo de Zaragoza.
(J. Garrido / M. Beltrán / M. Gracia / F. Martín)
Archivo Fotográfico. Museo Nacional del Prado. Madrid
Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid
Archivo Fotográfico. Museo Arqueológico Nacional. Madrid
MNAC Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
(Calveras / Mérida / Sagristá)
Museu Frederic Marès. Barcelona (R. Muro)
Museo de Navarra. Pamplona
Museo de Huesca (F. Alvira)
Archivo Fotográfico. Museo de Bellas Artes de Bilbao
Museo de Bellas Artes de Valencia (P. Alcántara)
Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional. Madrid
Biblioteca Francisco de Zabálburu. Madrid
Oronoz Fotógrafos
Archivo Fotográfico del Gobierno de Aragón
The National Museum of Fine Arts. Estocolmo
Fine Arts Museum of San Francisco
IRPA. Bruselas
Muzeum Narodowe. Varsovia
Glasgow Museums
Foto Jarke
Galería Bernat. Barcelona
Archivo de la Diputación de Zaragoza (F. Alvira / J. Garrido)
Federico Martín Bazán
Pedro José Fatás
Pedro Luis Hernando Sebastián
M.^a Carmen Lacarra Ducay
Agustín Bustamante García
Javier Palomo
Carlos González. Barcelona
Tess Knighton
Icía Alcalá Prats
CAEM. Lleida
Fidias Trade
Producción gráfica
a+d arte digital, S. L. (Zaragoza)

**«Zaragoza la harta,
es ciudad rica, poblada
y muy hermosa, ...
sí se exceptúa que carece
de mar, puede anteponerse,
o al menos equipararse
a Barcelona»**

Así escribía en su *Viaje a España*,
Francisco Guiccardini,
el que fue embajador de Florencia
ante Fernando el Católico
en los años 1512 y 1513.

Y es que Zaragoza se había
convertido en una próspera
y rica ciudad, gracias a su situación
estratégica que la convierte
en punto de encuentro de gentes
e ideas entre el Mediterráneo
y el Atlántico. Es una época
de plenitud y mayor desarrollo
de Aragón, en un contexto político
y económico asentado.

El intercambio de artistas venidos
de Flandes, Italia y Francia,
junto con el mecenazgo
de los estamentos que poseen
la riqueza, son los actores
que convierten a Aragón
en un lugar favorable al desarrollo
de todas las manifestaciones
artísticas. Es este Esplendor
del Renacimiento en Aragón
el tema objeto de la exposición.



El Gótico final

1. Maestro de Retascón / *Salvator Mundi*

1420-1435; temple sobre tabla, 167 x 83, 5 cm

Museo de Bellas Artes. Bilbao

No se tiene constancia de la procedencia de la obra, formaba parte de un retablo del que sería su tabla titular.

Esta iconografía de Cristo salvador del mundo es propia del arte gótico; en ella Cristo aparece en actitud de bendecir, con los evangelios abiertos y los pies sobre el globo terráqueo. La representación del horizonte como una línea curva se corresponde con la época de los grandes descubrimientos geográficos.

En el ángulo inferior derecho aparecen dos donantes de notable parecido físico. El autor de la obra, del gótico internacional, recibe su nombre por similitud con el pintor que realizó el retablo de la iglesia de Retascón (Zaragoza).



1

2. Blasco de Grañén / *María, reina de los cielos*

1437-1439; temple sobre tabla, 256 x 170 cm

Museo de Zaragoza

Formaba parte del retablo mayor de la iglesia de Albalate del Arzobispo (Teruel). La representación de la Virgen entronizada, Maestá, es muy común en el arte gótico. Aquí aparece rodeada de diferentes ángeles con instrumentos musicales de la época: flauta, laúd, órgano de mano, etc.

El Niño está sentado en sus rodillas en actitud de bendecir, el carácter narrativo del autor se pone de manifiesto en detalles como el amuleto de coral en rama que lleva en el cuello, usado en la medicina popular contra la epilepsia y el mal de encías y dientes. El globo que sostiene en su mano izquierda se corona con la bandera de San Jorge, asociada al blasón del rey de Aragón desde el siglo XIV.

El escudo heráldico que aparece abajo en el centro es de don Dalmau de Mur y Cervelló, arzobispo de Zaragoza y donante de la obra. La abundancia de oro en las ropas, nimbos y fondo, y en especial la corona de la Virgen, confieren a la obra una gran riqueza.



2

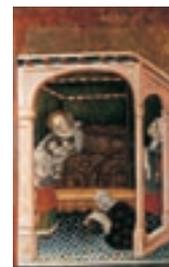
3. Taller de Blasco de Grañén / *Nacimiento de la Virgen María*

Ca. 1437-1445; temple sobre tabla, 116 x 71 cm

Museo de Bellas Artes. Bilbao

Esta obra con la siguiente formaba parte de un retablo de origen desconocido del que se conservan otras tablas desperdigadas por varias colecciones, aunque en conjunto no completan el retablo.

El taller de Blasco de Grañén se caracteriza por los detalles anecdóticos que introduce en el relato de las escenas. En esta ocasión, narra de forma entrañable el quehacer que se origina con ocasión de un nacimiento: la gallina para la reposición de la parturienta, los pañales calientes para el recién nacido, etc., todo bajo la supervisión de la mujer que parece ser la comadrona. La escena se desarrolla en un dormitorio acomodado del siglo XV.



3

4. Taller de Blasco de Grañén / *Santo Tomás recibe el cinturón de la Santísima Virgen*

Ca. 1437-1445; temple sobre tabla, 112,5 x 67 cm

Museo de Bellas Artes. Bilbao

Es una iconografía muy poco frecuente en el gótico aragonés y en la producción del taller de Blasco de Grañén. Narra la escena en la que la Virgen en el momento de su Asunción a los cielos, arroja a Santo Tomás el cinturón que ceñía su vestido, como prueba de su resurrección.

El apóstol manifestó su incredulidad ante las resurrecciones de Jesús y de María, ambas ocasiones son narradas en diferentes fuentes: de la Resurrección de Cristo en el evangelio de Juan; y de la Virgen, en uno de los evangelios Apócrifos asuncionistas.



4

5. Bartolomé Bermejo / *Flagelación de Santa Engracia*

Ca. 1474-1477; Óleo sobre tabla, 92,5 x 52 cm

Museo de Bellas Artes. Bilbao

Esta obra formaba parte de un retablo dedicado a Santa Engracia que Bermejo realizó durante su estancia en Daroca entre 1474 y 1477. Las tablas se dispersaron a finales del siglo XIX, permaneciendo en la localidad tan sólo tres de ellas que se conservan en el Museo de la iglesia de Santa María de los Sagrados Corporales.

La escena inicia el martirio de la santa, según su leyenda en el 304, la vemos con el torso desnudo atada a la columna recibiendo los azotes, en una estancia con suelo de azulejos multicolores de carácter mudéjar.

Es una de las obras donde Bermejo mejor muestra su sólida formación flamenca, con una policromía brillante que permite distinguir la calidad de los materiales representados. También se distingue la tabla por como ha reflejado los estados de ánimo de los protagonistas, la santa se muestra en actitud sumisa en contraste con la crueldad del sayón que la azota y la indiferencia de los testigos.

Santa Engracia, patrona de Zaragoza, es una santa que se representa con frecuencia en los retablos góticos aragoneses, siempre de forma aislada. Este retablo de Daroca es el único que se conoce dedicado íntegramente a su advocación.



5

6. Martín Bernat y Miguel Jiménez / *Apostolado con la Anunciación*

Retablo de la Santa Cruz: 1481-1487; óleo sobre tabla, 125 x 550 cm
Museo de Zaragoza

El Apostolado formaba, junto con la Anunciación en el centro, el banco del Retablo de la Santa Cruz.

Los apóstoles aparecen sentados en un banco corrido con respaldo tallado a media altura, sobre fondos dorados y agitadas filacterias con los nombres de cada personaje y textos del Credo. Aparecen dispuestos en parejas, sus rostros están dotados de un gran realismo y adoptan una actitud de diálogo entre ellos. Las túnicas y los mantos que visten están tratados con colores de fuerte intensidad.

Cada uno de ellos lleva el atributo con el que se le identificaba en la segunda mitad del siglo XV y que corresponde a su martirio o característica principal:

- San Pedro (llave) y su hermano San Andrés (cruz aspada de brazos oblicuos).
- Santiago el mayor (calzado por su condición de caminante), su hermano San Juan evangelista (una rama de palmera).
- Santo Tomás (lanza) y Santiago el menor (palo de batanero). Este último primo de Jesús y hermano de Judas Tadeo.
- San Felipe (gran bastón) y San Bartolomé (pomo de sable corto y curvo).
- San Mateo (libro cerrado) y San Simón (espada envainada).
- San Judas Tadeo (lanza) y San Matías (hacha).



6

7. Martín Bernat y Miguel Jiménez / *Profetas Jeremías, Joel y Miqueas*

Retablo de la Santa Cruz: 1481-1487; óleo sobre tabla; 48,5 x 134,5 cm
Museo de Zaragoza

Formaban el sotabanco del retablo de la villa de Blesa. En una primera impresión llama la atención el decorativismo con el que está resuelta la tabla, al que no es ajena la gran cantidad de estucos dorados que muestra.

Aparecen los profetas inscritos en círculos, portan en sus cabezas nimbo poligonal, como corresponde a los personajes del Antiguo Testamento.

Van tocados con sombreros propios de los judíos en la Baja Edad Media. En la filacteria o cinta, aparecen sus nombres y versículos de sus profecías. La inclusión de estos profetas en la iconografía del retablo responde al pensamiento teológico que establece la concordancia entre el mensaje del Antiguo Testamento, los profetas anuncian la salvación; y el Nuevo Testamento, el cumplimiento del mensaje en el sacrificio de Cristo en la Cruz.

Este «doble credo» aparece representado en imagen por lo menos desde el siglo XII y es muy frecuente en la Europa del siglo XV, tanto en pintura como en vidrieras o sillerías de coro.



7

8. Miguel Jiménez / *San Martín de Tours partiendo su capa con el pobre*

Ca. 1498-1499; óleo sobre tabla, 159 x 78 cm
Museo de Zaragoza

Formaba parte del cuerpo de un retablo dedicado a San Martín de Tours, San Juan Evangelista y Santa Catalina de Alejandría, encargado por Martín de Ejea a Miguel Jiménez en 1498, para la capilla que este señor poseía en la iglesia parroquial de San Pablo de Zaragoza.

Representa la escena en la que el santo se dispone a compartir su capa con un pobre que encuentra en el camino. El elegante jinete va ataviado con la indumentaria del caballero ideal del siglo XV, reflejando bien los ideales caballerescos de fines de la Edad Media. En el paisaje del fondo ya se perciben algunos rasgos del tránsito del arte Gótico al Renacimiento. La obra está realizada con un colorido cálido y hay abundante empleo de oro sobre estuco en relieve.

El culto a San Martín, «el apóstol de las Galias», se extendió por el tramo aragonés del camino de Santiago gracias a los peregrinos franceses que lo transitaban.



8

9. Pere Joan / *Ángel Custodio de la ciudad de Zaragoza*

Ca. 1434-1448; alabastro policromado, 111 x 59 x 50 cm
Museo de Zaragoza

Tradicionalmente se ha considerado que esta bella escultura estaría ubicada en algún edificio público de la ciudad, bien en el Ayuntamiento, o en la Diputación del Reino.

En la actualidad se piensa que puede proceder de la catedral de San Salvador (La Seo) donde recibiría culto de los mercaderes zaragozanos. A mediados del siglo XVI, tras su construcción, pasaría a la Lonja como imagen del patrono de la ciudad.

Pere Joan realizó el Retablo Mayor de la Seo zaragozana por encargo de don Dalmau de Mur (1431-1456). Durante su estancia en la ciudad debió esculpir nuestra obra, que repite creaciones anteriores del artista.

La imagen del ángel aparece revestida de armadura y manto según la moda de los guerreros cuatrocentistas. En la mano izquierda, la única que conserva sostiene una filacteria que debió llevar alguna inscripción.



9

Renacimiento: entre Flandes e Italia

10. Maestro de Bolea / *Lamentación ante el cuerpo muerto de Cristo*

1499-1503; temple y óleo sobre tabla, 124 x 78 x 25 cm

Retablo Mayor. Parroquia de Santa María La Mayor. Bolea (Huesca)

El retablo del que formaba parte esta tabla está considerado como la primera pintura aragonesa que hace referencia en su estilo al renacimiento italiano.

La coexistencia de elementos góticos y renacentistas se pone de evidencia en las figuras de la escena, mientras los personajes principales mantienen caracteres góticos, las demás figuras ya muestran la noción clásica del cuerpo.

Llevan ropajes de la época de los Reyes Católicos, los detalles están descritos de forma cuidada y se aprecian las calidades de las telas. Todo ello tratado con un colorido luminoso de jugosa paleta.



10

11-12. Pedro de Aponte / *San Pedro - San Pablo*

Ca. 1510; óleo sobre tabla, 149 x 76 cm, 153 x 76 cm

Museo de Zaragoza

Llegaron al Museo de Zaragoza en 1939. La profesora Carmen Morte las ha atribuido al pintor Pedro Aponte por comparación con el retablo mayor de la iglesia de Santiago de Grañén (Huesca)

Aparecen los santos identificados por sus atributos, San Pedro las llaves, y San Pablo la espada. El pintor pretende dotar a las figuras de un espacio naturalista para lo que crea una arquitectura simulada con arco en escorzo y en primer plano.

La posición de la figura con la cabeza vuelta hacia el centro indica que pudieron estar situadas en los extremos del mismo retablo. Destaca su colorido en rojos y verdes, el tamaño desproporcionado de los pies y las fuertes sombras de los cuerpos en una intención de darle un efecto tridimensional.



11-12

13. Colyn de Coter / *San Jerónimo penitente*

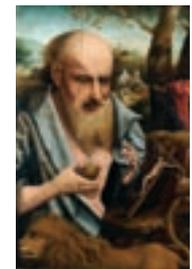
Bruselas, ca. 1500; óleo sobre tabla, 68 x 51,5 cm

Museo de Zaragoza

Aparece San Jerónimo con todos los elementos iconográficos de su vida de anacoreta, junto a ellos, el gran paño rojo alusivo a su condición de consejero del papa San Dámaso.

Presenta un espléndido modelado y una gran expresividad en el rostro, ante un paisaje interpretado de forma naturalista, la línea de horizonte alta define una zona montañosa que nos aproxima a Italia.

El rostro del santo no está estudiado del natural, está tomado de la obra de Roger van der Weyden «Descendimiento de la cruz» y que se puede visitar en el Museo Nacional del Prado, en concreto es el rostro de José de Arimatea.



13

14. Maestro de la Magdalena Mansi / *Virgen con Niño*

Amberes, primer tercio del s. XVI; óleo sobre tabla, 68 x 52 cm

Museo de Zaragoza

La Virgen aparece sentada ante un paisaje característico de los Países Bajos mientras que en su regazo el Niño juega con un pájaro. La postura de María, con los pliegues de las ropas y los árboles del fondo dan a la composición una marcada verticalidad. Precisión de detalles, calidad en el dibujo y fuerte colorido definen el conjunto.

La autoría de la obra es desconocida. Se denomina «Maestro Mansi» por la obra titulada *Santa Magdalena de medio cuerpo*, que pertenecía a la colección de Giaambastitta Mensi. Quien a su vez toma el modelo del pintor Quentin Metsys; la cuestión sigue abierta.



14

El Retablo del Monasterio de Sijena

Durante el mandato de la priora doña María Ximénez de Urrea (1510-1521), se llevó a cabo en el Monasterio de Santa María de Sijena (Huesca) uno de los grandes proyectos de pintura del renacimiento español.

Se trata del retablo Mayor de la iglesia que en el siglo XVIII se sustituyó por otro de estilo barroco y las tablas se dispersaron por el convento. No se conoce la estructura y el número de tablas, aunque se sabe que en el siglo XIX algunas tablas ya estaban en colecciones particulares.

El maestro de Sijena se nos muestra como una de las personalidades más sugerentes de la época. En sus obras se manifiestan las tradiciones tardogóticas junto con las novedades que llegan de las corrientes clasicistas italianas. Realiza un sincretismo de diversas corrientes: flamenca, préstamos de grabados de Dürero, figuras de tradición medieval, etc

15. Maestro de Sijena / Cristo ante Caifás

Ca. 1515-1519; óleo y temple sobre tabla, 65 x 77 cm
Museo de Zaragoza

Formaba parte del banco. La escena sigue fielmente un grabado de la serie de la Pasión de Martín Schongauer (1475-1480). En ella, llama la atención el verdugo que está de espaldas, en escorzo. La figura está tratada con un estudiado volumen, propio de la pintura italiana.

Se recrea en los detalles y concede gran importancia al tratamiento de los brocados, como sucede en el realismo flamenco del siglo XVI. Pone de manifiesto su gusto por los dorados e introduce variedad en el vestuario, siempre siguiendo los gustos de la época.



15

16. Maestro de Sijena / Cristo con la cruz auestas

Ca. 1515-1519; óleo y temple sobre tabla, 67 x 77 cm
Museo de Zaragoza

Esta tabla formaba parte del banco. Introduce al espectador en la escena a través de la figura de la izquierda con su estudiado volumen y el uso de una acertada perspectiva espacial, conseguida con la inclusión de una escena secundaria.

En las tablas consigue una factura impecable a través de un dibujo preciso, un colorido brillante y luminoso en el que predominan los tonos cálidos. Pervive la tradición hispano-flamenca en el gusto por el detalle minucioso de las cosas.



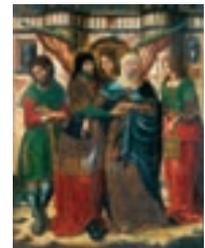
16

17. Maestro de Sijena / Abrazo ante la Puerta Dorada

Ca. 1515-1519; óleo y temple sobre tabla, 141,5 x 114 cm
Museo de Huesca

Formaba parte del cuerpo del retablo. El tema está tomado de los evangelios Apócrifos y de la Leyenda Dorada de Jacques de la Vorágine. Narra el encuentro de los padres de la Virgen, los ancianos Joaquín y Ana, después de la penitencia de cuarenta días y el anuncio del ángel, preludio de la concepción de María.

En la realización de la obra se manifiesta la influencia de la serie de «La Vida de la Virgen», de Alberto Dürero.



17

18. ¿Juan de Lensancg? / Nacimiento de la Virgen

Ca. 1530; óleo sobre tabla, 102 x 119,5 cm
Museo de Tapices de la Seo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza

Junto con otras tres tablas que se conservan en el mismo Museo pudieron formar parte de un retablo, cuya autoría recaía en un anónimo Maestro de La Seo. La profesora Carmen Morte propone atribuirlo a Juan de Lensancg, flamenco residente en Zaragoza.

Narra el nacimiento de la Virgen a través de diferentes escenas cuya lectura comienza en el ángulo superior izquierdo de la composición: Anuncio del ángel a san Joaquín, abrazo con santa Ana en la puerta Dorada; la escena principal con la santa en el lecho y en primer plano grupo de mujeres preparando el baño de María.

Presenta una conjunción de influencias centroeuropeas e italianas, así como un gran interés en la representación del espacio tridimensional.



18

19. Anónimo / *Lauda sepulcral del canónigo Agustín Pérez de Oliván*

Ca. 1500; alabastro, 189 x 78 x 10 cm

Museo de Zaragoza

Procede del solar de la antigua Universidad de Zaragoza.

La inscripción gótica dice:

ESTA ES LA SEPULTURA DEL REVERENDO MRO (ministro) AGUSTIN PEREZ DE OLIVAN: DOCTOR EN ARTES Y TEHOLOGIA CANONIGO DE LA SEO FENECIO EN EL AÑO MIL Y QUINTOS (mil quinientos)

Aunque la escritura de esta inscripción es gótica, la obra se inscribe en el primer renacimiento por la suavidad de los pliegues y su número. La cabeza hundida en los almohadones está tratada con naturalismo buscando un realismo que contrasta con el resto de la figura.

El interés por las laudas funerarias se retoma en el Renacimiento, entroncando así con una larga tradición en occidente.



19

20. Anónimo / *Putto con el emblema de Fernando el Católico*

Principios del siglo XVI; alabastro; 65,5 x 44 x 10 cm

Museo de Zaragoza

Se trata del fragmento izquierdo de un bajorrelieve arquitectónico. Un putto, representación de un niño desnudo, sostiene el yugo del escudo de los Reyes Católicos. Son de destacar los detalles con los que ha sido labrada: los cabellos al estilo romano, la oreja o el realismo con el que se ha tratado la cuerda del yugo. También se pone de manifiesto la dificultad del escultor para resolver el gesto del cuerpo girado.



20

21. Gil Morlanes el Joven / *San Esteban*

Ca. 1515-1520; alabastro, 88 x 39 x 26 cm

Museo de Zaragoza

El primer trabajo documentado de Gil Morlanes, llamado el joven para distinguirlo de su padre, fue la portada del monasterio jerónimo de Santa Engracia, monasterio para el que también trabajó en el interior. No se sabe con certeza para qué lugar del mismo estaría destinada esta imagen del protomártir Esteban.

La figura aparece dotada de movimiento, con la pierna derecha adelantada, en ligero contrapposto, y la mano izquierda recogiendo la dalmática donde reposan las piedras de su martirio, en la mano derecha se supone que portaría la palma de martirio que ha desaparecido.

La gran calidad escultórica se muestra en el tratamiento del alabastro al que dota de diferentes texturas, bien sea en la finura del alba o la tosquedad de las referidas piedras.



21

22. Alonso Berruguete / *Figura tenante con las armas de Carlos I*

1519-1520; alabastro, 76 x 40 x 25 cm

Museo de Zaragoza

Pieza escultórica que procede del sepulcro de Juan Selvagio, Gran Canciller de Aragón (el flamenco Jean Sauvage, fallecido en Zaragoza en 1518), en la iglesia del Monasterio de Santa Engracia. Carlos I contribuyó a su realización con mil ducados a los herederos.

Esta obra se contrata a Alonso Berruguete «pintor del Rey» el cual cuenta con la colaboración de Felipe Bigarny.

Un niño o ángel tenante desnudo y mutilado, de formas cercanas a Miguel Ángel y con un correcto estudio anatómico, porta el gran escudo de Carlos I en el que se representan los blasones de Castilla, León, Nápoles, Aragón, Sicilia, Granada, Austria, Borgoña, Brabante, Flandes y Tirol.

Al carecer de policromía se trabajan en altorrelieve los colores, los muebles, y los campos en bajo relieve.



22

23. Anónimo / *Lamento sobre el cuerpo de Cristo muerto*

Ca. 1515-1520; alabastro con restos de policromía, 28,5 x 32 x 8 cm

Museo de Zaragoza

Las formas del último gótico y los titubeos del nuevo renacimiento se conjugan en esta pieza que presenta una iconografía muy aceptada en su época y que fue ampliamente difundida por los grabados de la Pasión Grande de Dürero.

Se aprecia una talla casi de miniaturista en las uñas de los dedos de Cristo y en la representación de los agujeros de los clavos. Menor naturalismo presenta la anatomía del cuerpo de Jesús con la estrecha cintura y el torso abombarado que denota cierto carácter arcaico así como, la corona de sogas y el mechón de los cabellos.



23

Damián Forment

24-25. Pablo Forment y sus hijos (Onofre y Damián)

San Buenaventura / San Gregorio Magno

1500-1503; madera dorada y policromada, 69 x 25 x 20 cm
Museo de Bellas Artes. Valencia

Estas esculturas pertenecen al retablo de la Purísima Concepción en el conocido como convento de la Puridad de Valencia. La ejecución del conjunto fue realizada en el taller familiar de los Forment.

Pablo, el padre, debió de encargarse de la traza gótica del retablo; los hijos, Onofre y Damián, realizarían las imágenes que se distribuirían en los pilares del cuerpo del retablo y en las polseras.

Estilísticamente las tallas de las imágenes denotan la transición del Gótico al Renacimiento, apreciándose en las expresivas cabezas el naturalismo que tanto gustará a Damián Forment imprimir en sus obras posteriores. La menos conseguida es la escultura de San Gregorio, lo que hace sospechar que sea obra de Onofre.

Este retablo valenciano nos muestra las fuentes en las que se inició Damián Forment que pusieron las bases para ser el mejor escultor renacentista en Aragón. Desde el punto de vista iconográfico el retablo documenta la vinculación de la Inmaculada Concepción con Valencia desde al menos el siglo XVI.



24-25

26-27. Damián Forment / Adoración de los Reyes Magos

107,5 x 74,5 x 28 cm

Padre Eterno

56 x 50 x 23 cm

Ca. 1517-1519; alabastro en su color
Museo de Zaragoza

Proceden del Monasterio de Santa Engracia, de Zaragoza.

La composición de «Adoración de los Reyes» repite modelos ya estudiados por Forment en el retablo mayor del Pilar y en la Capilla del Sacramento de la Catedral de Huesca.

La actitud dinámica y juguetona del Niño, que escapa al hieratismo habitual en otros artistas, coincide con las escenas de Huesca y el Pilar.

Aun cuando la pieza se encuentra en estado fragmentario, identificamos detalles anecdóticos como el buey tras la empalizada trenzada comiendo hierba. El jinete al galope es un elemento también habitual en los relieves de Forment.

Mayor problema presenta el altorrelieve «Padre Eterno», atribuido a Bigarny e incluso a Gil Morlanes, el Joven. La profesora Carmen Morte asegura la autoría de Damián Forment basándose en el parentesco que tiene la obra con la imagen del Salvador en la escena de la Anunciación del retablo del Pilar observándose en el tratamiento de la cabeza y en el modo de disponer y plegar la túnica.

Las dos obras podrían pertenecer al retablo encargado por Jorge Cocci, impresor alemán de la imprenta de Zaragoza para la capilla familiar en el monasterio de Santa Engracia.



26-27

28. Damián Forment / San Onofre

Ca. 1520; alabastro policromado, 102 x 33,5 x 21,5 cm
Museo de Zaragoza

Procede del convento de Santo Domingo de Zaragoza, donde en 1520 Damián Forment contrata la ejecución del retablo mayor de la iglesia, aunque no se puede asegurar que esta talla perteneciera a dicho retablo.

Aparece representado el santo anacoreta luciendo barba y larga cabellera hasta los tobillos, vestido con faldellín tejido en hiedra. El resto del cuerpo desnudo está tratado con un cuidado interés anatómico sobre todo en los brazos y las piernas, detallando las venas en manos y pies. La disposición de la figura, con la cabeza levemente inclinada, los brazos cruzados y la pierna adelantada, contrapposto, le dan un carácter naturalista al que se suma la lograda expresividad del rostro con una inquietante mirada. El efecto visual de la policromía acentúa las texturas de la piel, el pelo y el tejido vegetal.



28

29. Damián Forment / Nuestra Señora del Coro

Ca. 1515; alabastro policromado y dorado, 36 x 40 x 14 cm
Col. Particular Zaragoza

Estamos ante una obra de notable calidad tanto por el material empleado como por su cuidada ejecución y la adopción de formas artísticas de procedencia italiana.

El alabastro usado es de una gran finura, de bloque pequeño adecuado para piezas devocionales exquisitas. La composición empleada tiene parentesco con la obra de Benedetto da Maiano, titulada Virgen con el Niño de Siena.

La forma de esculpir las cabezas, las ondas del cabello y la caída de los rizos nos remite a modelos ya empleados por Damián Forment en el retablo mayor del Pilar.

Ninguna de las obras de nuestro escultor es idéntica a otra, Forment usó de moldes para la ejecución de sus obras para luego trabajarlas de forma manual lo que les confiere personalidad propia.



29

30. Damián Forment / Adoración de los Pastores

Década de 1520-1530; alabastro policromado y dorado, 38 x 47 cm
Iglesia Parroquial de Santiago. Sobradriel (Zaragoza)

Este relieve se encontraba expuesto en el banco de un retablo de la iglesia de Sobradriel, presentaba un aspecto muy adulterado por un fuerte repinte. En 2003 se procedió a retirar toda la pintura y así se pudo conocer la delicada policromía original, no en vano Forment elegía con sumo cuidado los pintores con los que trabajaba, seleccionando sólo a los mejores.

La obra se caracteriza por la elegancia de formas, las flexibles actitudes de los personajes, el gusto por los detalles, la precisión de los plegados y el plástico trabajo del alabastro que son elementos habituales en la obra de Forment. Estos aspectos junto con la similitud que presenta en el tratamiento del mismo tema en el retablo mayor de la basílica del Pilar, incluyeron esta obra en el corpus de Damián Forment.



30

31. Damián Forment / Piedad

Ca. 1522-1525; alabastro dorado y policromado, 40 x 50 x 20 cm
Retablo de Santa Ana, San Jerónimo y San Martín
Catedral de Huesca

Destaca en la obra la destreza con la que está tratado el alabastro, con un cuidado cincelado de las superficies que logra diferentes texturas como se aprecia en las carnaciones y las lajas de piedra.

La composición de la escena está resuelta de una forma muy hábil dado el pequeño espacio disponible: el ángel sujetando el sudario equilibra la composición en el lado izquierdo, y las cabezas de María y su Hijo se compensan, al igual que los pliegues del sudario.

Durante los años veinte de 1500, Damián Forment desarrolló una intensa actividad profesional, con continuos viajes entre Huesca y Zaragoza manteniendo sendos talleres abiertos en ambas ciudades. A ellos se añadiría en 1526 otro centro de trabajo más en Cataluña.



31

32. Damián Forment y taller / Cristo Crucificado

1524-1525; madera de pino policromada, 220 x 188 cm
Zaragoza, Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena

Formaba parte del Calvario del antiguo retablo mayor de la iglesia de la Magdalena en Zaragoza, que fue desmontado en el siglo XVIII, en la actualidad se venera en la capilla del Cristo de la misma iglesia.

Como sucede en todos los Crucificados que realiza Forment, el que se expone aquí tiene como característica la serenidad y el estudio minucioso de la anatomía que dota a la talla de notable naturalismo. Si bien en este caso la figura presenta una cierta rigidez probablemente debida a la intervención del taller.

La ejecución de la cabeza presenta el cabello ondulado muy pegado con dos mechones y la melena hasta los hombros, característica que también se corresponde con los modelos del artista reproducidos en otros trabajos.



32

33-34. Damián Forment y taller / San Marcos - San Lucas

Ca. 1530; alabastro en su color, 84 x 22 x 25 cm, 85 x 23 x 23,5 cm
Museo de Zaragoza

Son dos obras casi inéditas que ya estaban recogidas en el catálogo del Museo de Zaragoza de 1867, en el que se anota como dato interesante que estaban pintadas. Proceden del Convento del Carmen Calzado de Zaragoza.

La restauración que se llevó a cabo para la presente exposición, y en la que se eliminaron los repintes, han sacado a la luz dos esculturas que presentan rasgos naturalistas propios de los arquetipos de Forment.

Así presentan los rostros con los pómulos muy marcados y la zona de las mejillas hundidas, que se corresponden con modelos de diferentes escenas representadas en los retablos mayores del Pilar y de la catedral de Huesca.

Las actitudes de los evangelistas, representados con sus símbolos (león y toro), hacen sospechar que estarían colocados en ambos lados de un retablo para ser vistas de frente, dado que la parte posterior está sin labrar.

La talla de los cabellos y barbas hacen suponer la intervención del taller.



33-34

35-36. Damián Forment y taller *Nuestra Señora de las Nieves* *Santa Ana, la Virgen y el Niño*

Ca. 1530; alabastro dorado y policromado, 68 x 28 x 20 cm, 90 x 39 x 20 cm
Parroquia de Salvatierra de Escà (Zaragoza)

En origen las dos imágenes estaban situadas en la cripta de la iglesia del Salvador, más tarde fueron trasladadas a la ermita del Pilar.

Nuestra Señora de las Nieves es un modelo que Forment crea a partir de influencias italianas como las estampas de Marcantonio Raimondi, y que luego va a reproducir en el retablo de Poblet. Es un ejemplo de la mejor representación de las figuras femeninas que tanto éxito le proporcionó.

Es una imagen sencilla, refinada, de formas clasicistas, con ritmo flexible conseguido por el contrapposto de la Virgen en concordancia con el Niño. El alabastro está muy bien trabajado con el abundante plegado de los paños que le confieren volumen a la obra.

Santa Ana, la Virgen y el Niño reproduce el tema iconográfico de las tres generaciones, en este caso, toma el modelo más antiguo del arte gótico con las proporciones jerarquizadas de las tres figuras. El tratamiento de la figura del Niño, el movimiento y el plegado de los paños es renacentista.

La simbología del tema se refuerza con el cestillo que porta la santa considerada como el tronco que da vida a una descendencia de gran importancia.



35-36

37. Damián Forment / *Santa Ana, la Virgen y el Niño*

Década de 1530-1540; alabastro con restos de policromía, 58 x 48 x 27 cm
Col. Part. Zaragoza

Se trata de una obra de madurez en la que se pone de manifiesto la elegancia de su estilo y la plena aceptación de las formas clásicas.

Este tema iconográfico de las tres generaciones es recurrente en la producción de Damián Forment y utilizó hasta cuatro composiciones diferentes, la obra que ahora contemplamos pertenece al modelo más renacentista de todos ellos.

Destaca en el conjunto la elegancia de las formas, el plegado de las ropas que sirven para el estudio anatómico de las figuras. Con el contrapposto de la figura del Niño en diagonal, enlaza las imágenes de la Virgen y Santa Ana que se mantienen en equilibrio entre ellas. El resultado es una composición bellísima.

Asimismo, el prototipo de Santa Ana lo utiliza el escultor en varios de sus encargos como en el Pilar y en la catedral de Huesca.



37

38. Damián Forment / *Virgen con el Niño*

Ca. 1537-1540; alabastro en su color, 47 x 34 x 19 cm
Logroño (La Rioja)

Dada su calidad pertenece a las obras de madurez de Forment, que pudo hacer mientras realizaba el retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada con alabastro de las canteras riojanas. Su reducido tamaño sugiere la posibilidad de servir como modelo para mostrar a sus posibles encargantes.

Es una obra que está formalmente relacionada con la anterior y que pertenece a los modelos preferidos del escultor.

La figura de la Virgen que tanto usó, la diseñó a partir de una estampa del italiano Raimondi. Vemos en la imagen las características propias de los modelos: las ropas adaptadas al cuerpo; en este caso, para romper la frontalidad dispone las diferentes partes del cuerpo en una cierta oposición lo que confiere movimiento a la figura.

El Niño también pertenece a modelos repetidos de Forment, si bien en este caso el escorzo es menos atrevido, así mismo la forma de colocar el paño pertenece al basamento del retablo de Santo Domingo de la Calzada.



38

39-40. Damián Forment *La dote de las tres hermanas*

Ayuntamiento de Velilla

Quinta Angustia

1532; alabastro con restos de oro y policromía, 30 x 30 x 20 cm, 36 x 35 x 14 cm
Museo Frederic Marès Barcelona

Las dos obras formaban parte del *retablo de San Nicolás de Bari* de la ermita de San Nicolás de Velilla de Ebro, aunque luego tomaron caminos diferentes. Retablo contratado por la esposa de Forment, Jerónima Alboreda, en 1532 cuando su esposo estaba «absente del reino de Aragón».

Aquí el escultor aplicó los modelos que ya había utilizado en anteriores obras suyas. En la primera de ellas, *La dote de las tres hermanas*, representa el tema de la Leyenda Dorada según el modelo habitual: las tres hermanas durmiendo juntas con su padre a los pies de la cama vigilando y encima la bolsa con las monedas que San Nicolás les había entregado para salvarlas de la prostitución. La flexión de cabeza de las doncellas y de su padre y el tratamiento de las telas son propios del estilo de Forment.

El relieve de la Quinta Angustia está incompleto según las imágenes que nos han llegado por fotografías antiguas, por ellas sabemos también que el esquema era muy armónico.



39-40

41-42. **Damián Forment / La Prudencia / La Fortaleza**

1537-1538; alabastro en su color, 57 x 37 x 27 cm, 61 x 41 x 16 cm
Iglesia del Castillo de Alcañiz-Parador. Ayuntamiento de Alcañiz

Las dos obras forman parte del remate del monumento funerario del virrey de Aragón Juan de Lanuza en la antigua capilla del castillo de Alcañiz, Teruel.

Dicho monumento funerario le fue encargado en 1537, por fray García de Conchillos y fray Fernando de Segovia, ejecutores testamentarios del virrey.

En el encargo se especificaba que el sepulcro debía ser «al estilo romano». Dada la envergadura de la obra participaron en su realización los artesanos de su taller, aunque teniendo en cuenta el tamaño y la calidad de estas dos obras debió tener Forment mayor implicación en ellas.

En esta época Forment ya domina las claves de la escultura clásica, en este caso se recrea en la belleza femenina, la anatomía de los cuerpos se muestra bajo las telas pegadas al mismo, y para dotarlas de movimiento las presenta en posturas giradas, tal y como hemos visto en otras obras suyas de la época.



41-42

43. **Damián Forment y taller / Virgen con el Niño**

1532; alabastro con restos de oro y policromía, 42 x 37,5 x 8 cm
Museo Frederic Marès. Barcelona

Es una obra de la que no se tiene noticia alguna hasta que ingresa en el Museo, el antiguo propietario tampoco aportó los datos necesarios que permitieran reconstruir su historia.

Esta falta de información plantea muchos interrogantes, no se conoce el lugar de destino de la talla lo que no permite saber su función social, la iconografía y tamaño de la obra parecen excluirla de formar parte de un retablo, también es problemático llegar al autor y a su círculo.

Por su tema y el tratamiento amable que se hace de ella podría estar destinada a imagen devocional en el ámbito privado.

Desde el punto de vista de técnica y estilo artístico, dada su calidad, se puede atribuir al taller de Damián Forment incluso ejecutada en vida del autor, la escasa expresividad en las figuras descartaría su propia autoría.

Destaca en la pieza el equilibrio compositivo junto con la técnica del relieve que gradúa el volumen, desde el bajorrelieve de la Virgen hasta casi la figura exenta del Niño. Es notable también la factura del cuello y el cabello que presenta la figura del Niño.



43

Escultores de la generación de Forment

44. **Gabriel Joly / Adoración de los Reyes Magos**

1520-1525. Policromía: 1526-1529; madera de pino policromada y dorada, 93 x 70 x 27 cm
Iglesia Parroquial de Santa María. Retablo Mayor. Tauste (Zaragoza)

Esta escena ocupa la hornacina del banco del retablo mayor de la iglesia parroquial, es obra de Gabriel Joly que se hace cargo de la talla junto con el escultor Juan de Salas.

Es un relieve en el que se manifiesta el modo de hacer de su autor: las imágenes están tratadas desde un punto de vista frontal, las figuras tienen un marcado carácter naturalista recreándose en los detalles como es la cabeza del rey Baltasar y la espuela del rey arrodillado que adora al Niño, así mismo destaca el tratamiento minucioso de los pliegues de la vestimenta.

Gil Morlanes el joven, Juan de Salas, Gabriel Joly y Juan de Moreto, los mejores escultores del momento en Aragón, son contratados en 1520 para la ejecución de este retablo en el que ya se adopta la tipología al «modo romano» o renacentista.



44

45. **Gabriel Joly / Quinta Angustia**

1525-1526; madera dorada y policromada, 47 x 75 cm
Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena (Zaragoza)

Tenida como obra de Damián Forment, recientemente se ha confirmado la autoría de Gabriel Joly, ya que formaría parte del retablo de Santo Tomás de Canterbury contratado con este escultor.

El episodio representado, también conocido como las Lamentaciones ante el cuerpo muerto de Cristo, es el más conmovedor del tema medieval de los Siete Dolores de la Virgen.

Joly ha tratado la escena, de gran arraigo en el primer renacimiento aragonés, con una evidente armonía y equilibrio entre las figuras del grupo. Es de destacar el tono contenido de las actitudes de María, San Juan y la Magdalena, sin renunciar a mostrar el desconsuelo de los protagonistas.

En la policromía se aprecia un tono natural de las encarnaciones con la aplicación de frescores en los rostros, ropas doradas con cenefas en tejidos que imitan los de la época.



45

46. Gabriel Joly / Virgen con el Niño

1526-1527; madera dorada y policromada, 118 x 75 cm
Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel. Villafeliche (Zaragoza)

Constituía la imagen titular del desaparecido retablo que don Juan de Luján encargó para la capilla de su familia en la iglesia de Villafeliche. Este retablo debía ser «romano», de traza renacentista, todo «llano», pintado, excepto esta talla como titular. Para ella se estipulaba que ha de ser «una Nuestra Señora con un niño de diez ha[s]ta doze años que venga defuera y con acatamiento salute a la Señora».

La mirada melancólica y ausente de la Virgen a quien el Niño viene solícito, sugiere que esté inmersa en la sombría profecía del anciano Simeón, asociando así a ambos en la obra de la Redención.

Formalmente la imagen de la Virgen esta relacionada con los tipos franceses. Destaca la policromía en especial el dorado de los cabellos y el manto de María.



46

47. Gabriel Joly / San Juan Bautista

Ca. 1535; alabastro dorado y policromado, 89 x 37 x 27 cm
Retablo del Apóstol Santiago
Ex-colegiata de Sta. María La Mayor. Bolea (Huesca)

Escultura exenta que ocupa una hornacina en el retablo de Santiago encargado por don Diego Diest para la capilla funeraria de su familia.

La imagen muestra una buena factura técnica, presenta un cuidado estudio anatómico especialmente en la cabeza de belleza clasicista. Destaca la postura de la figura en la que ya ha renunciado a la disposición frontal.

Gabriel Joly, es un escultor francés afincado en Aragón y documentado entre 1515 y 1538, año en que muere en Teruel. Se caracteriza por la placidez de sus figuras, sin recrearse en los sufrimientos y torturas.

Fue discípulo de Damián Forment con quien aprendería la labra en alabastro de ahí los parecidos con las obras de su maestro. Trabajó en la Seo zaragozana, en la catedral de Jaca, en Roda de Isábena y en la catedral de Teruel entre otras.



47

48. Juan de Moreto / San Miguel Arcángel

1535-1536; madera de pino dorada, plateada y policromada, 60 x 56 x 27 cm
Retablo de la Inmaculada. Catedral de Tarazona (Zaragoza)

Es una de las tallas de mejor calidad y más bellas del retablo que don Jaime Conchillos, obispo de Lérida, mandó realizar para el panteón familiar.

Este modelo del santo, con vestimenta de legionario romano, no es nuevo en la escultura aragonesa, con referencias al cuatrocento italiano ya lo plantea Damián Forment en la Seo zaragozana.

Mayor novedad es la iconografía de Satanás con los cuartos traseros de una bestia con patas en pezuña y lleno de pelos, representando el tema del Apocalipsis. Este tema de la lucha del bien y del mal está justificado en un monumento funerario como el que nos ocupa.

Destaca en la policromía el esgrafiado en azul de la coraza del santo.



48

49. Juan de Moreto / Santa Juliana

1521-1523. Policromía: 1530; madera de pino dorada y policromada, 67 x 40 x 24 cm
Retablo de la capilla de San Miguel. Catedral de Jaca (Huesca)

La imagen de la santa, invocada ante las enfermedades contagiosas, se localiza en el banco del retablo que don Juan de Lasala encargó para su panteón en la catedral de Jaca.

Este retablo fue el primero de traza renacentista en el Alto Aragón, modelo muy demandado más tarde en la zona. Juan de Moreto fue clave en la configuración del retablo renacentista aragonés.

Es una talla de notable belleza acentuada por la policromía y por la postura representada, en ella aparece con la cabeza girada al otro lado que el cuerpo, que la dota de un cierto movimiento. Aparece con un demonio a sus pies recordando su victoria en la cárcel sobre él.



49

50. Juan de Moreto / Adoración de los Reyes Magos

Ca. 1527-1529; madera de pino dorada y policromada, 38 x 39 x 17 cm
Retablo de la Capilla del Pilar. Iglesia Parroquial de San Pablo. Zaragoza

Este relieve se sitúa en el banco del retablo que fue encargado en el siglo XVI por Bartolomé Peco en la mencionada iglesia zaragozana. Atribuido por Gascón de Gotor a Damián Forment, la talla que nos ocupa muestra las señas de identidad de las obras de Juan de Moreto.

El conjunto presenta unas cuidadas y reposadas formas que lo enlazan con las del quattrocento italiano que tanto influyen en el de estilo Moreto. Las figuras están talladas casi de forma exenta que logran conseguir un espacio tridimensional.

Destaca el trabajo de policromía que fue ejecutado por Antón de Plasencia y Sancho de Villanueva, en especial los esgrafiados de las telas y los motivos vegetales habituales en la época.



50

51. Círculo de Damián Forment

Natividad con San Juan Bautista y Santa María Magdalena

Década de 1540-1550; alabastro policromado, 34 x 26 x 4 cm
Colección particular. Teruel

La escena se desarrolla en un cobertizo de modelo semejante al usado por Damián Forment en la catedral de Huesca, para ser obra suya parece torpe en su talla, así que debemos considerarla como de alguno de sus colaboradores.

La iconografía es la usual en la época, presentando la inclusión de San Juan Bautista y María Magdalena, personajes que no responden a un pasaje real de la historia sagrada. Esta representación se conoce como «sacra conversazione», muy usual en el Renacimiento italiano, en ella, la Virgen María aparece reunida con varios santos, como una dama que los recibe para conversar.



51

52-53. Gil Morlanes el Joven / Columnas

Ca. 1527-1529; alabastro con restos de policromía y oro, 288,5 cm de alto x 30 cm de diámetro
Museo de Zaragoza

Proceden de la iglesia de Nuestra Señora del Portillo de Zaragoza. Sostenían el templete que en 1527 se contrató con el autor para cobijar la imagen de la titular.

Están labradas, tal y como se le solicitó en el contrato, «a lo romano» con grutescos de notable calidad y relieve, tanto que a veces parece la decoración adosada al fuste de la columna. Presenta temáticas distintas, distribuidas con varios ejes de simetría cada una, se pueden referir al triunfo de la Caridad y al dominio de las pasiones humanas por la Fe.



52-53

54. Juan de Liceyre y Arnao de Bruselas / Llanto ante el cuerpo muerto de Cristo

1556; madera dorada y policromada, 73 x 79 x 22 cm
Retablo Mayor. Iglesia parroquial de Almuévar (Huesca)

El retablo al que pertenece es una obra importante dentro del Renacimiento aragonés, fue contratado por el concejo de la ciudad en 1555 y en él se encuentran referencias al estilo de Damián Forment.

Según los estudios de la profesora Carmen Morte, este relieve se debe a Arnao de Bruselas existiendo semejanzas con otras obras suyas de diferentes localidades de La Rioja y de Navarra.

Sobre la base de Cristo muerto centrando la escena, según modelos de Rafael, se articula el conjunto en dos composiciones triangulares con los personajes entrelazados. Las actitudes que presentan estos personajes están diferenciadas en dos planos, en el primero es una emoción contenida; mientras que en el segundo es más violenta como se observa en el violento escorzo de San Juan. La policromía es claramente renacentista.



54

55. Anónimo / Llanto ante el cuerpo muerto de Cristo

Ca. 1540; madera de pino dorada, plateada y policromada, 42 x 77 x 26 cm
Museo de Artes Decorativas. Madrid

La obra ingresó en el Museo de Artes Decorativas en 1948 como salida de la mano de Juan de Juni, luego fue expuesta como perteneciente a la escuela castellana. La profesora Morte considera que el modelo y la composición son de la escultura aragonesa del Renacimiento.

Cristo aparece sobre el sudario con el cuerpo girado hacia el espectador para lograr mayor dramatismo, el escorzo y la anatomía nos remiten a Damián Forment, como en la Quinta Angustia del Pilar; al igual que la imagen del ángel en escorzo, en el retablo de Santa Ana de Huesca.

Conserva la policromía original, las carnaciones van aplicadas a pincel, el paño de pureza va dorado al agua y se empleó el blanco en las lágrimas de dolor de todas las figuras excepto la de Cristo.



55

56. Cosme Damián Bas / Curación del paralítico Eneas

Ca. 1570-1573; madera sin policromar, 60 x 76 x 29 cm
Retablo de San Pedro. Catedral de Albarracín (Teruel)

El retablo de San Pedro fue encargado por la cofradía homónima de Albarracín en torno a 1570, es de madera sin policromía y realizado en un relieve muy alto, con imágenes casi de bulto redondo.

La escena expuesta ocupa el lugar central del banco del referido retablo, representa uno de los episodios que se relatan en los Hechos de los Apóstoles. Está realizada en dos planos, el primero con las figuras principales, San Pedro y Eneas, junto con seis espectadores, presentan robustas anatomías con elocuentes actitudes y facciones.

Cosme Damián Bas es el mejor imaginero de los afincados en Teruel, a él se deben el retablo fragmentado de Cella y el retablo mayor de la catedral de Albarracín.



56

57. Círculo de Gabriel Joly / Flagelación

Después de 1541; madera sin policromar, 70 x 70 x 19 cm
Retablo Mayor. Iglesia Parroquial de San Pedro (Teruel)

La escena se ubica en el banco del magnífico retablo mayor de la mencionada iglesia, retablo que se distingue por la fuerza expresiva de sus imágenes y su plasticidad.

El episodio de la flagelación está recogido en los cuatro evangelios canónicos, la figura de Cristo aparece de perfil mientras tres verdugos lo azotan y un cuarto intenta atar sus pies a la columna a la que están atadas las manos; tres personas con turbante presencian la escena.

Al carecer de fuentes documentales sobre su autoría se han dado varios nombres. El más afín parece Gabriel Joly por el parentesco de algunas escenas a las representadas en el retablo de la catedral turolense.

Pero hay diferencias notables como son la mencionada postura de perfil de Cristo, diferente a los modelos de Joly; por otro lado, el canon de las figuras que en este caso se ha hecho más corto produce anatomías menos esbeltas. También se diferencian en el grado de emotividad de los rostros, que en esta escena es mayor que en las obras del maestro. Así el retablo sería obra de artistas del círculo de Gabriel Joly.



57

Jerónimo Vicente Vallejo Cósida

58-59. Jerónimo Vicente Vallejo Cósida

San Lorenzo

Ca. 1540-1545; óleo sobre tabla, 68 x 31 cm
Museo de Zaragoza

Martirio de San Juan Bautista

Ca. 1540-1545; óleo sobre tabla, 68 x 37 cm
Museo de Zaragoza

Dos pequeñas tablas que formaron parte de un mismo retablo del que no se tiene constancia. Las figuras repiten modelos que podemos encontrar en la obra de Cósida, presentan un tratamiento similar.

Aparecen cobijadas en un espacio formado por arquitecturas fingidas que ayudan a acentuar la profundidad y del que parecen sobresalir, están bajo veneras que les confieren un sentido sagrado a las imágenes.

Destaca en las figuras su tratamiento casi escultórico, demostrando el artista ser un buen conocedor del tratamiento de la anatomía humana. Todo se concentra en la postura y la actitud que junto con el fuerte plegado de los paños crea un efecto de gran plasticidad.



58-59

60. Jerónimo Cósida / Coronación de la Virgen

1545-1550; óleo sobre tabla, 120 x 98 cm
Palacio Arzobispal. Zaragoza

Formó parte del retablo mayor de la iglesia de Valderrobres. Fue un gran proyecto promovido por el gran mecenas de Vallejo Cósida, don Hernando de Aragón.

La iconografía de esta tabla, con la Trinidad coronando a la Virgen, se impuso en España, Italia y Francia, durante el siglo XV y fue difundida por estampas que circulaban entre artistas. En este caso Cósida se inspiró en un grabado de Dürero, introduciendo variantes personales como el trono de traza renacentista y el gesto de los personajes, a los que dota de una mayor dulzura.

Para conseguir mayor movimiento en la escena presenta a la Virgen levemente girada y a los ángeles en posición de volar. En cuanto al color, emplea ya el tono rosa tan característico en su obra, usando los amarillos en el fondo celestial, contrastados con los rojos de los querubines del fondo.



60

61. Jerónimo Vicente Vallejo Cósida / Anunciación

Ca. 1550; óleo sobre tabla, 65 x 51 cm
Museo de Bellas Artes. Bilbao

Cósida crea su modelo iconográfico del tema de la Anunciación a partir del grabado italiano de Marcantonio Raimondi. Mantiene la composición de la escena, el suelo en damero, el modelo del jarrón de las azucenas y el dosel del techo. Presenta como novedad el canon alargado del ángel y las nubes sobre las que está posado. Es creación suya también representar a la Virgen sentada e introducir mayor número de angelitos. Destaca la figura del ángel como una de sus representaciones más logradas.

De las cinco obras suyas con el mismo tema, y con versiones diferentes, la de mayor afinidad con la aquí expuesta es la del retablo de Trasobares (Zaragoza).



61

62. Jerónimo Vicente Vallejo Cósida / *Retablo de la Virgen con el Niño*

Ca. 1569-1572; temple graso y óleo sobre tabla de pino, 304 x 177 cm
Museo de Zaragoza

Procede de la capilla de la cárcel de la Diputación General del Reino.

Es de traza arquitectónica renacentista, con la mazonería dorada y decorada con motivos platerescos y figurativos de ángeles, amorcillos sobre tritones y pequeños centauros.

El cuerpo principal está presidido por la Virgen con el Niño cobijada en una hornacina con venera. A su izquierda San Jorge y a su derecha Santa Engracia relacionados con la historia de Aragón y Zaragoza respectivamente. Sobre ellos en ambos tondos aparece la escena de la Anunciación flanqueando la hornacina de la Virgen. El retablo remata en el habitual Calvario.

En el basamento del retablo están representados los símbolos del Reino de Aragón. En el centro del frontal: el Señal Real con los palos y la corona; a la izquierda un ángel sostiene el escudo con la Cruz de Íñigo Arista; y a la derecha otro ángel con la Cruz de San Jorge y las cuatro cabezas.

Cósida dota a las figuras femeninas con formas elegantes y refinadas, rostros delicados y detalles propios como el clavo en la frente de la santa en alusión a su martirio. Los tonos ocres, asalmonados y violáceos son habituales en su paleta, así como el uso de esfumato en los paisajes.

En los fondos introduce paisajes, definidos por tenues colores en los que se aprecia el uso de esfumaturas que evitan la rudeza de los volúmenes, en los que destacan precisos y minuciosos detalles como es la princesa de la escena de San Jorge.



62

63. Jerónimo Vicente Vallejo Cósida / *Noli me tangere*

Ca. 1570; óleo sobre tabla, 72 x 57 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid

Procede de la colección de arte de Isabel de Farnesio en cuyo inventario aparece en 1746. Ha sido atribuida a diferentes autores hasta que en 2007 la profesora Morte identificó el estilo como propio de nuestro pintor.

Presenta la obra todos los caracteres propios de la obra de Cósida a partir de 1554: figuras de excepcional finura, paisaje, colorido y detalles minuciosos como el fruncido del vestido de María Magdalena. La tipología de Cristo y la indumentaria femenina son referentes muy repetidos en el conjunto de su obra.

El tema se narra en los evangelios, Cristo resucitado le dice a María Magdalena: «no me toques». Al fondo se representan las cruces del Gólgota y la ciudad de Jerusalén según la iconografía tradicional. Al ser la escena al aire libre desarrolla más el paisaje introduciendo plantas en primer plano tratadas con pinceladas sueltas, arbustos y árboles de colores matizados.



63

Retablo Mayor y Sagrario de la Cartuja de Nuestra Señora de Aula Dei

Estas siete tablas formaban el retablo mayor y de la capilla del Santísimo de la Cartuja de Aula Dei. En 1762 fue sustituido por otro de escultura que es el que podemos ver en la actualidad.

Este monumental retablo le fue contratado a Vallejo Cósida a través del prior de la Cartuja, «con licencia y mandato» expreso de don Hernando de Aragón su mecenas, en enero de 1574. El artista se comprometía a hacer las figuras «muy bien pintadas de muy lindos colores y dibuxo».

La iconografía del conjunto era la propia de la Orden Cartuja, que considera a la Virgen María, como su patrona y a San Juan Bautista como modelo.

Es uno de los últimos grandes encargos que recibió Vallejo Cósida, a la muerte de don Hernando surgieron problemas con la comunidad cartuja que retrasaron la conclusión y el cobro de su trabajo. En 1594, dos años después de la muerte del pintor, fue su hija Cándida quién recibió el pago de la obra, una vez que el retablo fue reconocido por los pintores Jerónimo de Mora y Domingo Martínez.

Gracias al documento que redactaron estos dos artistas conocemos que el retablo mayor constaba de quince pinturas, y el del Santísimo de ocho figuras. Según la costumbre cartuja tras el propio retablo se situaba la capilla o tabernáculo que era visible desde la nave cuando se corría la tabla central del retablo mayor.

Fue la más ambiciosa empresa conjunta que llevaron a cabo don Hernando de Aragón y el pintor Vallejo Cósida.

64. Jerónimo Vicente Vallejo Cósida / Nacimiento de San Juan Bautista

1574-1585; óleo sobre tabla, 147 x 116,5 cm

Museo de Zaragoza

Es una de las mejores tablas del conjunto y está considerada obra de la mano de Cósida.

Las figuras están colocadas en distintos planos, delante y detrás del lecho. Santa Isabel destaca por su indumentaria blanca que contrasta con el rojo de la colcha y el verde del dosel, visible tras una puerta abierta al paisaje, se incluye la visita de María a su prima.

La composición, el color y la elegancia de los gestos denotan un claro lenguaje manierista. El clasicismo renacentista se mantiene en la figura de Zacarías copiando modelos de Rafael, y en la de la mujer que sostiene al recién nacido inspirada directamente en Leonardo.

Llama la atención la joven con un niño en brazos de tez oscura, pueden ser representación de dos personajes de etnia gitana, el niño es la única persona que mira al espectador.



64

65. Jerónimo Vicente Vallejo Cósida / Adoración de los Reyes Magos

1574-1585; óleo sobre tabla, 160 x 133 cm

Iglesia Parroquial. Villamayor (Zaragoza)

Es una obra que ha tenido pérdidas de masa pictórica al haber estado en contacto con la humedad.

Su factura es de buena calidad y también está considerada como obra salida de la mano de Vallejo Cósida. En la figura de la Virgen volvemos a encontrar los tipos femeninos de rasgos delicados que definen su estilo.



65

66. Jerónimo Vicente Vallejo Cósida / San Juan Bautista

1574-1585; óleo sobre tabla, 130 x 61 cm

Museo de Zaragoza

67. Jerónimo Vicente Vallejo Cósida / El profeta Isaías

1574-1585; óleo sobre tabla, 130 x 61 cm

Museo de Zaragoza

68. Jerónimo Cósida y taller / Profeta Aarón

1574-1585; óleo sobre tabla, 168 x 70 cm

Museo de Zaragoza

Dada su buena calidad se las considera obras originales de Cósida.

Las tres tablas tienen un rico y variado colorido, malva, verde, rojo amarillo que corresponde a la paleta iniciada a partir de 1550.

Destaca el estudio del espacio donde ubica las imágenes, es una hornacina de medio punto que junto con el estudio de la luz les confiere un carácter de figuras de bulto, este aspecto está menos logrado en Aarón por la diferente concepción del fondo.

Los modelos de las cabezas son propios del autor, siendo la de Isaías la más expresiva de inspiración rafaelesca. Es notable la ejecución de la obra con pincelada suelta y atención a los detalles de las figuras.

Texto de las filacterias:

San Juan Bautista: «He aquí el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo».

Isaías: «De cierto que en ti está Dios oculto, el Dios de Israel, salvador».

Misterioso anuncio de la vida y muerte de Jesús. Aarón: «Tú eres la exaltación de Jerusalén, tú el gran orgullo de Israel, tú la suprema gloria de nuestra raza». Se considera la prefiguración de la Virgen.



66



67



68

69. Colaborador Anónimo de Jerónimo Cósida / *San Juan Bautista*

1574-1585; óleo sobre tabla, 217,5 x 109,5 cm
Museo de Zaragoza

70. Colaborador Anónimo de Jerónimo Cósida / *San Bruno*

1574-1585; óleo sobre tabla, 247,5 x 113,5 cm
Museo de Zaragoza

Son obras que presentan ciertas dudas para atribuírselas a la mano de Vallejo Cósida.

Los dibujos subyacentes de ambas pinturas son muy diferentes aunque los rostros de los santos se relacionan con modelos de Cósida.

San Juan Bautista presenta un cuerpo musculoso y unas manos que no corresponden a los modelos habituales en el pintor; el dibujo subyacente está muy mal definido para ser obra suya.

La iconografía es la habitual, señalando con un dedo al Cordero de Dios.

San Bruno, si bien su cabeza tiene similitudes con las cabezas tonsuradas, su rostro es más redondo y su pintura más plana. Sin embargo el dibujo subyacente corresponde a la mano de un hábil dibujante.

Viste hábito blanco de su orden, fundador de los cartujos; mitra y báculo a los pies, y en sus manos el crucifijo y la rama de olivo.



69-70

Italianos e italianizantes

71. Anónimo / *La escuela de las Vírgenes*

Ca. 1555-1559; óleo sobre tabla, 127 x 109 cm
Museo de Zaragoza

La obra se ejecutó para el Colegio de las Vírgenes de Zaragoza, institución creada en 1531 por don Juan González de Villasilmpliz, secretario del rey y conservador del Real Patrimonio de Aragón. Se ubicó en un edificio de su propiedad, siendo la primera rectora su hija Ana y las primeras colegiales sus hijas Isabel, Lucrecia y Aldonza.

En la tabla se narra la fundación del Colegio con la Virgen vestida de brocado sentada en un trono en actitud de enseñar a un grupo de jóvenes. Estas llevan hábitos azules con cruces rojas de San Jorge y toca blanca.

En la escena del segundo plano se ve una religiosa orando ante un sagrario de oro, esta religiosa lleva hábito pardo rojizo, se identifica con la primera rectora del Colegio. Paulo IV, al confirmar la institución, les autorizó a cambiar el hábito rojizo por el azul de la Concepción.

Dando sensación de profundidad aparece en plano posterior un grupo de personas que se puede identificar con los Diputados del Reino de Aragón, a su vez patronos del Colegio.



71

72. Juan de Juanes / *Retrato de Alfonso V*

1557; óleo sobre tabla, 129 x 108,5 cm
Museo de Zaragoza

La obra fue realizada por encargo de los Jurados de Valencia para don Carlos, Infante de Aragón y Príncipe de Asturias, hijo del rey Felipe II. En 1557 era preceptor del príncipe el valenciano Honorato Juan, que bien pudo pensar en el retrato del monarca para formar parte de una colección iconográfica con fines pedagógicos.

Aparece el rey retratado de medio cuerpo, visto de frente y ataviado con armadura, destacando así su papel militar que queda reforzado por la espada que porta en su mano izquierda, contrastando con ello encontramos su cabeza descubierta que alude al carácter pacífico del rey.

El monarca se sitúa tras una mesa sobre la cual se disponen una serie de objetos como el casco, la corona real y un libro abierto, los tres elementos hacen alusión a sus tres facetas: rey, guerrero y hombre de letras.

Abierta en el fondo una ventana desde la que se divisan ruinas romanas entre las que destaca la Vista del Castel Nuovo de Nápoles, que fue residencia real tras la conquista de Nápoles en el año 1433.

Sobre el alfeizar de la ventana aparece la cartela del cuadro: ALFONSVS QVIN/TVS ARAGONVM REX

Juan de Juanes en sus inicios como pintor buscó un lenguaje propio para alcanzar el estilo del Renacimiento pleno, su obra se enriquece con influencias flamencas evidenciadas en el empleo de colores vibrantes. Hacia 1550 su estilo ya está definido por pinceladas suaves ligeramente difuminadas, tonalidades frías, carnaciones claras y, la inclusión en los paisajes de ruinas, obeliscos y pirámides.



72

73. Tomás Peliguet y taller / *Retablo de las Almas*

Ca. 1550; óleo sobre tabla, 230 x 163 x 7,5 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona

Procede del castillo abadía de Montearagón en Huesca. Se atribuye la autoría a Tomás Peliguet, que llega a Aragón hacia 1537 con el título de «pintor y artista», y que fue muy alabado por Jusepe Martínez como «grande perspectivista».

Es el autor del retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Ebro, la comparación con esta obra sirve de base para la atribución de la aquí expuesta al mismo autor.

La iconografía de la obra guarda relación con el carácter de panteón real y de sus abades que tenía Montearagón. El tema fue muy representado en el Levante español: cielo, infierno, purgatorio y limbo, los tres lugares donde van a parar las almas según la tradición cristiana.

En el remate del retablo aparece Cristo sobre el arco iris acompañado de la Virgen y San Juan Bautista. Debajo la cruz, símbolo del triunfo de Cristo en el centro de la corte celestial con diferentes santos y bienaventurados.

El centro de la tabla lo ocupa San Miguel con la balanza para pesar las almas, el demonio arrastra las almas perdidas, mientras un ángel custodia a otra persona. Completa la iconografía escenas del infierno donde sufren los condenados. Como detalle, las almas del purgatorio que huyen de él por una escalera y los edificios en llamas sustentando toda la escena, en alusión al fin del mundo.



73

74. Pietro Morone / *Creación de Eva - Santas mujeres ante el sepulcro vacío*

1555-1565; temple sobre lienzo, 175 x 171 cm
Iglesia parroquial. Ibdes (Zaragoza)

Formaban parte de las puertas del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Ibdes, estamos ante unas piezas fundamentales en la pintura renacentista de Aragón. En ellas el autor hace un estudio del desnudo, poco frecuente en el arte aragonés.

En 1555 Pietro Morone y el pintor dorador Juan Catalán se encargan de la policromía del retablo escultórico y de la pintura de las puertas que debían semejarse a las del monasterio de Veruela.

La composición de la Creación de Eva, reproduce a los protagonistas de una estampa atribuida a Jean Mignon, pero prescinde del arbolado casi al máximo, de esta manera la escena se asemeja a la de igual título de Miguel Ángel en la capilla Sixtina.

La escena de las Santas mujeres ante el sepulcro vacío se inscribe en una decoración de cueros recortados en verde, naranja y amarillo, también utilizando como fuente de inspiración los grabados de la escuela de Fontainebleau.

Pietro Morone se forma en Italia donde conoce muy bien la obra de los grandes artistas, entre ellos Miguel Ángel cuyos modelos están muy representados en Aragón.



74

75-76. ¿Pierrez Chirart? / *Resurrección de Lázaro*

1555-1556; temple a la cola sobre lienzo, 356 x 303 cm
Excatedral de San Vicente. Roda de Isábena (Huesca)

Se pintaron para ser las puertas del retablo mayor, en tabla la parte del banco y en lienzo la parte del cuerpo del retablo. El autor ha realizado una representación un tanto difusa del tema que ha de identificarse por las cartelas inscritas en las escenas. En la izquierda la llegada de Jesús a casa de Marta y María, y en la derecha la resurrección de Lázaro.

El lenguaje artístico es «de la manera», con cuerpos muy alargados por deformación del canon y con un estudio anatómico importante. El fondo de las escenas está planteado con arquitecturas acumuladas y dispares que sirve de contrapunto a las figuras.

El contrato se firma por Pedro Agustín, obispo de Huesca entre 1545 y 1572, que establecía había de pintarse «de un color gris como las puertas del retablo de Lérida». No se conoce la identidad del pintor, quizás se deba a Pierrez Girart, artista flamenco o alemán del que sabemos que estuvo en Fraga y Barbastro.



75-76

Juan de Ancheta y el nuevo clasicismo

77. Juan de Ancheta / Cristo Crucificado

Ca. 1570-1575; madera de pino policromada, 331 x 190 cm
Iglesia del Hospital de Nuestra Señora de Gracia (Zaragoza)

Es una obra de extraordinaria calidad artística que ante la falta de datos ha estado incluida en la escultura de la primera mitad del siglo XVIII. En el año 2007 el profesor Arturo Ansón la identifica sin duda como de la mano de Juan de Ancheta, en comparación con el Cristo de la capilla de San Miguel de la Seo zaragozana, obra documentada del escultor vasco.

La talla presenta una realización minuciosa y naturalista aun en la parte posterior que se oculta a la vista del espectador. La cabeza está inclinada al lado contrario que las rodillas flexionadas para compensar los volúmenes.

El estudio anatómico también es notable mostrando un cuerpo de carácter clasicista e idealizado, con una musculatura potente y rotunda.

A esta imagen se la conoce como el Cristo de los artistas, por la costumbre de celebrar una misa en su altar cada 23 de abril.



77

78. Juan de Ancheta / Calvario

1576-1580; madera policromada, 55 x 43,5 x 9,5 cm
Museo de Bellas Artes. Bilbao

Procede de Azepeitia, lugar de nacimiento del autor. Las tres figuras forman un altar portátil con la representación de un Calvario. Es una obra documentada por la inscripción que se lee en la tabla posterior: «ANCHETA el de Navarra faciebat». Al hacer alusión a la vecindad navarra la obra hay que fecharla posteriormente a 1576, año de su llegada a Pamplona.

Es una obra única en la producción artística de Ancheta, en la que muestra su excelente calidad, en una composición cerrada creada por las formas de las imágenes.

Cristo aparece tratado con verticalidad en contraste con las figuras retorcidas de los ladrones, tratadas con un concepto monumental de las anatomías aunque sea en imágenes de pequeño tamaño, casi miniaturas.

Muestra relación con el Calvario de Alonso Berruguete del Museo de Escultura de Valladolid.



78

79-80. Juan de Ancheta / Cabezas de ángel

1575-1577; piedra caliza, 29 x 15 x 12 cm, 35 x 25 x 30 cm
Retablo de la Trinidad. S. I. Catedral. Jaca (Huesca)

Proceden del retablo que fue contratado para su capilla funeraria por el matrimonio don Martín de Sarasa y doña Juana de Aranda.

Son dos cabezas de gesto rotundo y decidido, están situadas en los extremos de la peana que sustenta el retablo. El de la derecha de perfil, y el de la izquierda mirando hacia arriba.

El retablo de la Trinidad se considera una obra maestra de Juan de Ancheta cuya figura del Padre Eterno se inspira en el Moisés de Miguel Ángel.



79-80

81. Anónimo / Blasón de Aragón

Ca. 1550; alabastro, 85 x 75 x 16,5 cm
Museo de Zaragoza

Procede del Colegio de las Vírgenes, creado por don Juan González de Villasilmpliz, en 1531. Situado en un principio en la Mantería, más tarde pasó a ocupar un edificio en la calle de las Vírgenes de la capital aragonesa. Estaba destinado a albergar damas solteras o viudas que desearan recogerse en él.

En esta obra se observan diferencias notables, en cuanto a la disposición de los cuarteles, en comparación al blasón definitivo que se aceptó en época moderna y que fue reproducido por primera vez en 1499 en la obra de Gauberto Fabricio de Vagad, titulada *Cronica de Aragon*.

El blasón que nos ocupa va cuartelado en cruz, con cruz latina en su centro con filacteria que se lee INRI. Los cuarteles representan: en el primero, barras de Aragón (símbolo del Rey de Aragón desde Alfonso II); en el segundo, Alcoraz (cuatro cabezas sin la cruz de San Jorge); en el tercero, Cruz de Ainsa; y en el cuarto, Árbol de Sobrarbe.



81

82. Anónimo / Medallón con cabeza de perfil

Primera mitad del siglo XVI; alabastro, 54 x 40 x 13 cm
Museo de Zaragoza

Procede de la antigua iglesia de San Pedro Nolasco de Zaragoza. Por su grosor y significado formaría parte de una superficie mayor, probablemente un edificio.

Se trata de una cabeza de perfil que presenta una factura clásica con el pelo recogido dejando al aire la oreja. Está tallada teniendo en cuenta el punto de vista del espectador, con las formas suaves pero remarcadas, la pesadez del párpado o el arranque del cuello sobre el tondo liso.

La cabeza está encerrada en un tondo, motivo decorativo que es muy repetido en Aragón, ya sea en retablos, portadas de iglesias y edificios, o en el antepecho de de los pisos superiores de los patios interiores de los palacios aragoneses del momento. Se supone que este sería el destino que tendría esta pieza, sería una especial rareza pues los tondos que se han conservado en otros palacios como el de «la Infanta», de Miguel Donlope o en el de los Pardo en Zaragoza estaban trabajados en estuco, y este es de alabastro.



82

Pintores del entorno del Duque de Villahermosa

83. Jacques Jonghelinck

Medalla del fulgor de Júpiter de Martín de Aragón, Conde de Ribagorza

Ca. 1556-1558; bronce, 59 mm diámetro
Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

En el anverso se lee: «Don Martín de Aragón conde de Ribagorza // D.M.». Tipo: busto del Conde a la derecha.

Debió de emitirse antes de 1558, de hacerlo más tarde se hubiera titulado duque de Villahermosa. Las iniciales D. M. pueden referirse al mismo Don Martín, o al cincelador Domingo Martín.

En el reverso se lee: «Lucemque metumque»

Tipo: Júpiter coronado portando los rayos en la mano sobre águila entre nubes. Al pie corriente de agua con barca gobernada por dos figuras humanas, paisaje con edificios, una pirámide, figura desnuda y árbol.

La divisa de don Martín de los fulgores de Júpiter se ha interpretado como un jeroglífico amoroso desde su matrimonio con Luisa de Borja y Aragón. También puede deberse a empresas de carácter político.

La medalla debió de encargarla el duque en Bruselas, en el tiempo que formaba parte del séquito de Felipe II en los Países Bajos.



83

84. Monogramista GB / Virgen con el Niño

Ca. 1520-1530; óleo sobre tabla, 99 x 67 cm
Museo de Zaragoza

Procede del monasterio cisterciense de Veruela (Zaragoza). No hay ninguna seguridad de que su autor sea Guillaume Benson, atribución que resultaba al identificar sus iniciales con el monograma GB.

La Virgen presenta ojos de media luna, pómulos salientes y mejillas carnosas con cabello de finas líneas onduladas, a juzgar por el estilo es obra de 1520 - 1530, fecha que no concuerda con la actividad artística de G. Benson.

Tradicionalmente se ha considerado que esta pintura la habría traído don Martín de Gurrea para su esposa doña Luisa de Borja tras su estancia en Flandes. También recoge la tradición, que a la Duquesa le habría gustado tanto que mandó realizar una copia para cada uno de sus hijos «para propagar y arraigar en sus tiernos corazones la devoción a la Madre de Dios».

Según el inventario de los objetos mandados desde Flandes por don Martín se menciona una tabla con la imagen de la Virgen, quizá se trate de esta obra.

La documentación del monasterio de Veruela recoge la donación de una tabla con esta iconografía hecha por don Martín de Gurrea y Aragón, muy vinculado al lugar. Con ocasión de la Desamortización los fondos de Veruela pasaron al Museo de Zaragoza donde se conservan.



84

85. Rolán de Moys / Ana de Aragón y Borja

1561-1562; óleo sobre lienzo, 225 x 126 cm
Inscripción: «D. ANNA. EATATIS.SVAE.XIII»
Colección Villahermosa. Palacio Ducal. Pedrola (Zaragoza)

Doña Ana era hija de don Martín de Gurrea y doña Luisa de Borja, Condes de Ribagorza y Duques de Villahermosa. Nació en 1547, así que según la inscripción, el retrato fue realizado entre 1561 y 1562.

Forma parte de la galería de retratos familiares que encargó el Duque para exaltación y memoria de su linaje. Quizá sea ese también el motivo por el cual se ha colocado en el estrado que está sosteniendo a la retratada, los rayos del fulgor de Júpiter, emblema de don Martín.

Estamos ante un retrato cortesano del siglo XVI, muestra a doña Ana con todo el empaque propio de su elevada posición social, gesto sobrio y posición envarada. Presenta un carácter realista y descriptivo de los detalles manifestado en la minuciosa representación de las ropas, telas y joyas, que forman el atuendo según la moda seguida por las damas de la época en toda Europa.

Desde su posición doña Ana dirige su intensa mirada al espectador, en un rostro de gran naturalidad con pálidas encarnaciones. La zona de la cabeza ha sido tratada con pinceladas sueltas y la paleta más rica del retrato, en las flores prendidas del peinado y el rojo de la galera del vestido. El resto del retrato muestra una paleta reducida y pinceladas empastadas y gruesas.



85

86. Rolán de Moys / Fernando de Aragón y Borja, V Duque de Villahermosa

Ca. 1573; óleo sobre lienzo adherido a tabla, 48 x 40 cm
Museo de Bellas Artes Valencia

El retratado era hijo de don Martín y doña Luisa y hermano de doña Ana.

Ha sido identificado como don Fernando en comparación con un retrato suyo documentado que se conserva en el Castillo de Nelafozeves (República Checa) pareja del de su esposa, hija del canciller de Bohemia.

La obra que nos ocupa debió de ser de cuerpo entero aquí cortado por la parte inferior. Es un retrato cortesano de la época de Felipe II con acusado realismo, viste ropa propia de su condición en la que destaca el tratamiento dado al cuello de lechuguilla, de moda entre 1570 y 1590. La ejecución de la cuera, con botonadura de oro, permite dar volumen a la figura y mostrar su silueta y las mangas del jubón.

Fernando de Aragón y Borja, nació en 1546, sucedió a su hermano Juan como Duque de Villahermosa en 1573, posible fecha del retrato. Murió encarcelado acusado de traición al rey Felipe II en 1592.



86

87. Pablo Scheppers / Adoración de los Reyes Magos

Ca. 1575; óleo sobre tabla, 168 x 142,5 cm
Museo de Zaragoza

Tradicionalmente se ha considerado esta pintura como obra del pintor flamenco Rolán de Moys. En la actualidad se atribuye a Scheppers dado el parentesco que existe entre los personajes de nuestra obra y los representados en los murales de la iglesia de los Santos Severinos y Sossio de Nápoles y las similitudes técnicas con la Virgen del Pilar del Museo de Valencia, ambas obras documentadas de Pablo Scheppers.

En una escena de ambientación clásica en la que destaca la figura del rey negro con elegante indumentaria y pendiente de aro con perla. Así mismo es de notable composición la postura en escorzo del palafrenero con el caballo. Las copas que portan los reyes corresponden a tipos de la orfebrería de la época.

Cromáticamente predominan el uso de los rosas, verdes y marrones, que dotan al conjunto de un rico colorido. Esta iconografía de la Epifanía tuvo mucho éxito en Aragón, copias casi exactas encontramos en la catedral de Barbastro, en el retablo del Nacimiento de la Seo, y en la iglesia parroquial de Calcena, entre otras.



87

88. Rolán de Moys / María Magdalena penitente

Ca. 1580; óleo sobre tabla, 140 x 80 cm
Iglesia parroquial. Codos (Zaragoza)

Seguramente formaba parte de un retablo de la iglesia que fue sustituido por el retablo barroco que hoy podemos ver. El tema de María Magdalena fue muy representado por los pintores de la época dado que la ideología de la Contrarreforma ponía especial énfasis en el arrepentimiento y la confesión frecuente como el camino para la salvación del alma.

Nos presenta a la santa en una refinada imagen, con expresión afligida y rostro lloroso. Señala con el índice la calavera dando a entender la fragilidad de la vida, *memento mori*. Llama la atención la calidad de la santa, en especial la transparencia del globo ocular conseguida con veladuras.

En la obra se observa un notable estudio de luces y sombras con las que se modela el rocoso paisaje y los rizos del cabello que se iluminan con toques de blanco. Está trabajada con una paleta cromática restringida como sucede en las obras de marcado carácter penitencial.

Para ejecutar la obra debió de inspirarse en estampas de una iconografía muy común en la época dado el número de obras que la recuerdan.



88

89. Silvestre Estanmolín / *Nuestra Señora del Rosario*

Ca. 1590; óleo sobre tabla, 203 x 134 cm

Museo de Zaragoza

Convento de Dominicas de Santa Fe de Zaragoza.

Esta iconografía de la Virgen se repite desde mediados del siglo XVI y está ligada a la Orden de los Dominicos, grandes propagandistas del rezo del Rosario.

Aparece la Virgen con el Niño sobre un fondo luminoso con un rosario en la mano. La imagen se inscribe en otro rosario completo, a modo de mandorla, con las cuentas distribuidas de diez en diez en los quince misterios y a su vez, separados por rosas.

La Virgen posa sus pies en la media luna, la visión celestial se completa con los serafines de la escena. La mezcla de verde, rosa y amarillo con el gris y marrón, propicia el colorido algo estridente de la obra. Los rostros de facciones menudas y las formas algo artificiosas son rasgos propios del estilo del autor.

Silvestre Estanmolín es un pintor de origen romano que se estableció en Zaragoza en 1577, donde seguía viviendo en 1608. Mantuvo un activo taller, trabajó con Scheppers y Felices de Cáceres, en 1585 Juan de Ancheta se reconocía como su discípulo. Es suyo el trabajo de «pintar, dorar, estofar y encarnar» el retablo de Nuestra Señora de la Asunción de Longares (Zaragoza).



89

90. ¿Daniel Martínez? / *Sagrada Familia con donante*

1602; óleo sobre tabla, 115 x 94 cm

Inscripción en el escalón delante del donante:

«AETATIS SUAE. 75/ AÑO 1602»

Iglesia Parroquial del Salvador y Santa María. Ejea de los Caballeros (Zaragoza)



90

91. ¿Daniel Martínez? / *Sagrada Familia*

Ca. 1585; pluma con ligera mancha de tinta, la cuadrícula a lápiz, sobre papel, 200 x 158 mm

Madrid, Biblioteca Nacional

En pocas ocasiones se pueden exponer juntos una pintura con su dibujo preparatorio como sucede ahora. El dibujo sirvió de boceto para esta pintura de *Sagrada Familia con donante*, y para otra pintura, en la no se recoge a este último, titulada *Sagrada Familia con san Juanito*, de la Seo de Zaragoza.

Se atribuye el boceto a Daniel Martínez, pintor que en estos años está muy vinculado a Ejea de los Caballeros y Zaragoza, por la inscripción en la que se lee D y m ó ti.

Este dibujo presenta un trazo seguro y precisión en los perfiles con sombras escasamente marcadas. Su autor podría conocer el grabado de Hieronimus Wieris.

La pintura muestra ligeros cambios respecto al dibujo, y una ejecución de la escena menos espontánea, debido probablemente a las pautas marcadas por el encargante.

La mayor diferencia está en la inclusión en la obra de la figura del donante que ha tenido que colocar en un lugar destacado pero en un plano inferior debido a su naturaleza humana. Se puede identificar con don Pascual Mandura, personaje ilustre de Ejea de los Caballeros y canónigo de la Seo zaragozana en la fecha de 1602.



91

92. Copia de Tiziano / *Ecce Homo*

(Pilatos mostrando a Jesús al pueblo)

Finales del siglo XVI; óleo sobre tabla, 142,5 x 130,5 cm

Museo de Zaragoza

Procede del convento de los Padres Capuchinos de Zaragoza, ingresó en el Museo en 1836 como consecuencia de la Desamortización.

Es una copia del siglo XVI de la conocida obra que Tiziano compuso en 1570 introduciendo junto a la figura de Cristo otros elementos narrativos, la obra sin terminar se expone en el Museo de San Luis en Missouri. Se cree que Tiziano realizó la obra para utilizarla como modelo y que a su muerte algún discípulo le dio la imagen definitiva.

El Museo Nacional del Prado en Madrid guarda otra versión del mismo tema en una obra que muestra la intervención del taller del artista, en ella las figuras de los sayones presentan notables diferencias con las figuras de la obra que nos ocupa, en tanto que la ambientación no es nocturna sino diurna.

Puede que nuestra obra se acerque más al *Ecce Homo* que Tiziano entregó a El Escorial en 1574, hoy desaparecida.



92

93. Copia de Scipione Pulzone / Virgen con el Niño

Óleo sobre lienzo, 72 x 61 cm
Museo de Zaragoza

Procede del Convento de Carmelitas Descalzas de la ciudad de Zaragoza. Tenida como obra de Pulzone, es con toda probabilidad una copia española de la Madonna della Divina Providenza realizada en torno a 1600.

Obra que participa de la estética italiana del momento con un dibujo clásico y entonación suave, destacando en un fondo oscurecido. También participan de este mismo espíritu, el tocado y el vestuario de la Virgen que aparece representada en posición frontal con el Niño dormido.

Esta iconografía de la Virgen es un ejemplo de la fórmula artística que elaboró Pulzone como respuesta a la necesidad de crear estampas de devoción religiosa en relación con la crisis de la Contrarreforma.

Con elementos tomados de Rafael, Andrea del Sarto y otros maestros renacentistas, y con el asesoramiento del jesuita Giuseppe Valeriano, crea modelos intemporales, ampliamente aceptados.



93

94. Anónimo / Adoración de los pastores

Finales del siglo XVI; óleo sobre tabla, 158 x 139 cm
Museo de Zaragoza

Procede del Colegio de las Vírgenes de Zaragoza, llegó al Museo con la Desamortización del siglo XIX como sucede con otras obras presentes en la Exposición.

Reproduce la iconografía de un grabado de Cornelio Cort. La escena se cobija en una arquitectura fingida con dos ventanillas abiertas que la dotan de luz y abre el espacio con la inclusión de un escueto paisaje.

Presenta un cuidado estudio de la luz, dada con mayor intensidad en las figuras de la Virgen y el Niño resaltando su protagonismo, contrasta con la penumbra desde la que asoman las cabezas del buey y la mula. Del grupo destaca la figura de San José, vuelto de espaldas al espectador, conseguida con una hábil solución compositiva.

El grupo de ángeles dispuestos en un «rompimiento de gloria» se adaptan al espacio arquitectónico, y es reseñable el escorzo de la imagen central.

Es una obra de notable calidad que, según opinión de la doctora Morte, podría ser obra de Silvestre Estanmolín.



94

95. Lavinia Fontana / Doble retrato de matrimonio (¿Autorretrato con el esposo Gian Paolo Zappi?)

Ca. 1577-1585; óleo sobre cobre, 17 x 14 cm
Museo de Zaragoza

La obra es depósito de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza.

Antonio Vannugli considera que se trata de un «típico ejemplo de la producción juvenil de la boloñesa Lavinia Fontana». Reconoce en ambos retratos las notas características de sus pinturas: la suavidad en representar los volúmenes del rostro con boca y nariz de pequeño tamaño, junto con la aparición de un perrito faldero como símbolo de fidelidad.

Comparando la imagen femenina con su *Autorretrato*, que se expone en la Galería de los Uffizi de Florencia, parece que las identidades coinciden. De esta manera, estaríamos ante el autorretrato de Lavinia y su esposo, Gian Paolo Zappi.

En el anverso, el esposo aparece con vestimenta negra, sujeta un clavel con la mano izquierda mientras que en el dedo meñique lleva anillo con piedra azul, se reconoce una espada en el mismo costado. Le acompaña el habitual perrito faldero.

En el reverso aparece la figura femenina vestida de rojo, con abanico de plumas y joyas de modelo renacentista. Se echa en falta la alianza que debía llevar en el meñique de la mano izquierda debido seguramente a una falta en la pintura.



95

Orfebrería

96. Taller valenciano Diseño Italiano de Piero Benci alias Pollaiuolo

Jarro de Calonne o de la Templanza

Ca. 1500 [Diseño c. 1469]
Plata en su color, fundida, grabada, cincelada y repujada, 35 cm de alto, 12,5 cm de base
Cabildo Metropolitano de Zaragoza
Museo Capitular de la Seo. Zaragoza

Es un interesante jarro de forma periforme, de tape con bisagra y base en embudo invertido, dos esculturas de formas animalísticas hacen de asa y vertedor.

Presenta una profusa decoración distribuida en lonsages (rombo dispuesto de manera que uno de los ángulos quede en la parte superior y el opuesto en la inferior) que logran una gran variedad de matices lumínicos.

Su nombre de «jarro de la Templanza» se pone en relación con la iconografía de esta virtud, en la que una figura femenina vierte líquido con un jarro de forma similar.

El escudo se ha identificado como el de don Antonio Carlos de Calonne y Moría, Gobernador de Valencia con título de conde concedido en 1670, fecha en que mandaría grabarlo en el jarro.

Aparecen dispuestos por toda la superficie de la pieza una gran variedad de símbolos, imposible de detallar en estas páginas*, que encajarían en el refinado ambiente de los Médicis interesados en el mundo de los emblemas, divisas y jeroglíficos.

* Para mayor información sobre esta y otras piezas, ver el Catálogo de la Exposición «El Esplendor del Renacimiento en Aragón» (Directora científica: Doctora Carmen Morte).



96

97. Pedro Lamaison / Fuente «dozavada»

Ca. 1539-1542, plata sobredorada, bruñida, cincelada y repujada, 37,5 cm diámetro
Museo Capitular de la Seo. Zaragoza

Excelente pieza con perímetro poligonal dozavado (de doce lados), de tradición clásica luego adoptada en época medieval. Presenta espita de forma floral, para vaciar el agua. Este tipo de piezas tenían gran importancia en el ceremonial de mesa que los reyes españoles habían heredado del protocolo borgoñés.

Dada esta función «de prestigio» no es de extrañar que la plata aparezca sobredorada para darle mayor suntuosidad. Se considera que su ejecución pudo estar relacionada con la presencia del rey Carlos I en Zaragoza, primo del arzobispo don Hernando de Aragón.

La fuente aparece decorada con motivos grecolatinos de grutescos basados en los modelos de la Domus Aurea de Nerón. Distribuidos en orlas aparecen un buen número de cabezas de animales, seres fantásticos, faunos cheposos, etc. Se podría interpretar el conjunto como la representación de los buenos auspicios para el año.

El punzón de Zaragoza fecha la obra en torno a 1539 – 1542 y la adscribe a un taller zaragozano. Por la similitud que presenta esta pieza con elementos de los Bustos de Santa Pantarria en La Almunia, y el de Santa Ana en Cariñena, se puede atribuir la obra a Pedro Lamaison, autor de la Custodia de la Seo de Zaragoza.



97

98. Anónimo / Custodia

Ca. 1550-1560
Plata sobredorada, 52 x 28 cm
Punzón: «BAN» repetido en el pie y en el templete. Lleva burilada
Museo de Arte Sacro de Teruel

Procede de la iglesia parroquial de Ejulve (Teruel). Estilísticamente esta pieza se inscribe en el periodo de transición, en ella perviven los motivos decorativos de tradición gótica junto a la nueva estética renacentista.

El pie de la custodia está asentado sobre una balaustrada de pequeñas columnas. Sobre su superficie, de forma de estrella de seis puntas, se aplicó decoración de *candelieri* (motivos geométricos, vegetales e incluso antropomorfos organizados en base a un eje central). Aquí está representado un santo con el Niño Jesús, identificado con San Pascual Bailón, patrono del lugar.

El astil de la custodia se decora con dos estructuras arquitectónicas de carácter gótico con ventanales labrados de fina tracería con pináculos. Dos ramas terminan en peana donde se colocan sendos ángeles.

Se culmina la obra con una cúpula poligonal trabajada con tracería calada que recuerda los templos góticos.



98

99. Jerónimo de la Mata (platero) / Jerónimo Cósida (pintor)

Portapaz de San Jerónimo Penitente

Ca. 1560-1572
Plata fundida, punteada y cincelada, con esmaltes, 14,5 x 10,5 cm
Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz. Zaragoza

En el culto católico el portapaz es un objeto litúrgico destinado a recibir el beso de la paz en la celebración de la Misa.

La pieza que observamos está concebida como un retablo arquitectónico con esculturas que enmarcan la escena central realizada en esmalte. Está culminado en frontón triangular donde se echa a faltar el remate.

Desde este frontón surge la figura de Dios Padre como queriendo ver la escena que se desarrolla por debajo del entablamento con friso de motivos punteados.

La escena central se desarrolla en un espacio con arco de medio punto flanqueado por sendas cariátides. El esmalte muestra la penitencia de San Jerónimo: arrodillado con el torso sangrante por las disciplinas, la calavera y el capelo cardenalicio abandonado, con paisaje al fondo.

El plinto donde se asienta está moldurado con punteado y presenta una Piedad en la iconografía de Miguel Ángel.

El dorso del portapaz presenta decoración de vegetales y el asa vertical en forma de águila.



99

100. Gaspar de León / Arqueta de San Medardo, patrón de Ribagorza

Ca. 1564-1572
Plata en su color y sobredorada, fundida, burilada, cincelada y repujada, 57 x 28 x 25 cm
Iglesia parroquial. Benabarre (Huesca)

Extraordinaria pieza dedicada a San Medardo (501-564), patrón de Ribagorza, destinada a contener sus reliquias.

Según un breviario conservado en Benabarre, fue allí donde Carlomagno y su pariente don Bernaldo, Conde de Ribagorza llevaron las reliquias del santo. En 1564 el titular del condado, don Martín de Aragón y Gurrea, Duque de Villahermosa encargó este relicario conmemorativo.

Está magníficamente trabajada en su decoración que incluye motivos platerescos, aplicación de querubines con alas explayadas, candelieri, roleos y grutescos y molduras clásicas por doquier.

En la cubierta, con forma de tronco de pirámide, aparecen amorcillos montados en tritones, así como cuatro dragones y seis tondos inscritos en coronas de laurel, en los que se podría representar la Virgen entre los comitentes, y San Lorenzo. En los laterales las parejas de santos: Pablo y Pedro, y Santiago y Juan Bautista.

En el cuerpo de la arqueta, con estructura de urna prismática de base cuadrangular, se observan cuatro rectángulos apaisados con las escenas de: Nacimiento de los gemelos Medardo y Gildardo; Consagración de ambos hermanos como obispos por San Remigio; Milagro de San Medardo, y como última escena, Velatorio del santo.



100

101. Andrés Marcuello Sánchez (Platero) / Jerónimo Cósida (Pintor)

Busto-relicario de S. Blas

1559-1561

Plata repujada, cincelada, sobredorada, encarnada y esmaltada; oro en sobredorado y gemas engarzadas, 76 x 62 x 46 cm
Iglesia Parroquial de San Pablo. Zaragoza

«una de las maravillas del arte plateresco del Renacimiento», «modélica en su género», «una de las piezas cumbre de la platería de todos los tiempos».

Así ha sido definida la obra por los expertos que la han estudiado. Se trata de un busto relicario destinado a guardar las reliquias del santo y a servir de instrumento en la catequesis de los fieles.

Fue encargada por los parroquianos de San Pablo a uno de los mejores plateros de la ciudad, Andrés Marcuello, y para la policromía se eligió al pintor Jerónimo Vicente Vallejo Cósida que tenía su domicilio en esta parroquia y en cuya iglesia sería enterrado.

Presenta al santo en madurez, con la mirada serena desde unos ojos realizados en esmalte; la barba y el cabello están sobredorados. Recuerda al busto de San Valero de la Seo.

Viste ropas de obispo en actos litúrgicos de pontifical, con rica mitra realizada con engastes de valiosas gemas. La capa pluvial es magnífica con relieves que semejan bordados: en el frontal las imágenes de San Pedro y San Pablo en hornacinas entre dos parejas de tondos con santos (Santiago-San Blas arriba y abajo, Juan-Bartolomé).

En el dorso la escena de martirio, con Dios Padre bendiciendo desde nubes con ángeles. El broche de la capa es un relicario solar inscrito en un óculo.



101

102. Taller de Ulm / Copón de don Diego-Antonio Francés de Urritigoyti y Lerma

Finales del siglo XVI

Plata dorada, excepto en su color en adornos, 37 cm alto, 16,5 cm diámetro

S. I. Catedral. Tarazona (Zaragoza)

Estamos ante una copa tapada de tipo germánico. Imita un racimo de uvas en plata dorada conseguido por abultamientos hemisféricos (glóbulos) culminado en figura de jarrón peonza.

El astil de la copa está trabajado en forma de cepa leñosa con triple raíz que se fija con tornillos bulbosos sobre base circular. El bruñido de las superficies convexas en los glóbulos produce destacados efectos lumínicos.

En la *Epifanía* de 1504 de Dürero aparece el rey Gaspar haciendo su ofrenda de incienso en un recipiente abullonado similar a este copón.

Pertenece a don Diego-Antonio Francés de Urritigoyti y Lerma (1603-1682), zaragozano e hijo del barón de Montevila. Fue doctorado en ambos derechos y publicó diversos libros, junto con su hermano Miguel sufragó la renovación de la iglesia del convento de San Lázaro. Ejerció varios cargos eclesiásticos ocupando a su muerte la sede episcopal de Tarazona, a cuya catedral dejó esta notable obra de orfebrería.



102

103. Juan Vallés. Taller de Zaragoza / Cruz procesional

1602

Plata sobredorada, 91 x 40 x 14,5 cm

Museo Arte Sacro de Teruel

Procede de la iglesia parroquial de San Pedro de Teruel. Es obra documentada de Juan Vallés a quién le fue encargada en 1602 por los clérigos de la iglesia. En el contrato se le obliga a ejecutarla con todas las características del modelo de la cruz que ya existía en la iglesia del Salvador de la misma ciudad.

Es una pieza de gran calidad que destaca por la fina labor y el gran detalle con el que están realizadas las escenas y esculturas que la decoran.

El nudo de la cruz está planteado con dos cuerpos de planta octogonal y diferente tamaño con esculturas y escenas aplicadas. En el de mayor tamaño encontramos: las escenas del Lavatorio de pies, *Quo vadis*, la Cátedra de San Pedro y el tránsito de San Esteban. Las cuatro caras restantes las ocupan otros tantos Padres de la Iglesia.

En el cuerpo de menor tamaño las imágenes de los santos y santas: Juan Bautista, Andrés, Miguel, Martín, Engracia, Lucía, Petronila y Margarita.

En el anverso aparece la imagen de Cristo crucificado, con medallón de San Pedro; y en el reverso, Virgen con el Niño y medallón del edificio de la Iglesia.



103

