

EL RETABLO GÓTICO DE LA SEO
DE TARAZONA: UNA HIPÓTESIS
SOBRE DOS PIEZAS CONSERVADAS
EN GRISEL Y TÓRTOLES (ZARAGOZA).

Galia Pik Wajs

La capilla mayor de la catedral de Tarazona (Zaragoza) está presidida en la actualidad por un retablo cuyo estilo se corresponde con la moda romanista imperante en el momento de su construcción. Aunque las *eternas* obras de restauración de la catedral impidan hoy por hoy su contemplación, el conjunto representa un claro ejemplo de superposición de órdenes de índole clásica, ocupando las calles y entrecalles esculturas de bulto redondo y relieves, respectivamente. La arquitectura fue levantada entre los años 1608 y 1614, reemplazando un conjunto de época medieval, y fue uno de los efectos de la renovación que el ornato del templo estaba sufriendo ya desde el siglo XVI.¹ No nos interesa ahora, sin embargo, la moderna fábrica del siglo XVII, sino el retablo gótico que, como ya se ha mencionado, precedió al actual.

1. El retablo mayor de la catedral de Tarazona fue costado por el obispo Diego de Yepes, y sus autores fueron el ensamblador Jaime Viñola y el escultor Pedro Martínez, procedentes ambos de la ciudad de Calatayud; en lo que a la policromía y al dorado se refiere, los responsables fueron los pintores turiasonenses Agustín Leonardo y Gil Jiménez. La única pieza que subsiste de época medieval es la imagen titular de Nuestra Señora de la Huerta, responsable de la advocación del conjunto, y a la que se hará referencia a lo largo del presente artículo.

EL RETABLO GÓTICO DE LA CAPILLA MAYOR DE LA CATEDRAL DE TARAZONA

En lo que a las artes plásticas turiasonenses se refiere, los años centrales del siglo XV destacaron por la práctica ausencia de creaciones en el campo de las Bellas Artes, máxime si se compara con las etapas inmediatamente anterior y posterior: la segunda mitad del siglo XIV, vinculada a los episcopados de los hermanos Pérez Calvillo,² y las postrimerías del siglo XV y primeras

Para más datos sobre el retablo actual ver Teófilo PÉREZ URTUBIA, *La catedral de Tarazona*, Tarazona, imp. Félix Meléndez, 1953, pp. 98-101; y Federico TORRALBA SORIANO, *La catedral de Tarazona*, Monumentos de Aragón, nº 3, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1974, pp. 19 y ss. Más recientemente, se efectúan referencias al retablo romanista en Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1980, pp. 52-57; y Carmen MORTE GARCÍA, "El retablo mayor de la iglesia parroquial de La Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud, el Viejo", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXV, (Zaragoza, 1982), pp. 180-184.

2. Sobre los hermanos Pérez Calvillo y su legado cultural a la ciudad de Tarazona ver *Retablo de Juan de Levi y su restauración* <catálogo de la exposición>, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1990; y M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, "El legado artístico de Pedro y Fernando Pérez Calvillo a la sede episcopal de Tarazona (Zaragoza)", *Turiaso*, X, t. II, (Tarazona, 1992), pp. 455-503.

décadas del siglo XVI, que transcurrieron bajo el gobierno de los obispos de la familia Ferriz.³ De este modo, la decimoquinta centuria supuso una etapa de cierto estancamiento, por lo que las escasas manifestaciones artísticas pertenecientes a este periodo, conservadas o no, adquieren una especial relevancia.

Entre este reducido número de piezas destaca de manera particular el mencionado retablo gótico con el que se engalanó la capilla mayor de la catedral, y en el que se dieron cita entre los años 1437 y 1441 algunos de los más sobresalientes artífices activos en la Corona de Aragón en aquel momento. A continuación, y después de exponer de manera breve los datos hasta hoy conocidos, analizaremos dos piezas inéditas que, aunque como meras atribuciones sin respaldo documental, tal vez ayuden a ofrecer una imagen más completa del que fue el retablo principal de la iglesia primada de la ciudad del Queiles.

No es la intención de este texto volver a enumerar y transcribir toda la documentación que, hasta el momento, se conserva y conoce sobre el primitivo retablo medieval; así, y con la única finalidad de ofrecer una visión lo más completa posible del mismo, nos limitaremos a presentar un breve estado de la cuestión, haciendo las alusiones y referencias oportunas a las fuentes bibliográficas y documentales en las que aparecen recogidos cada uno de los datos.

3. Sobre la introducción del Renacimiento en la capital del Queiles ver Jesús CRIADO MAINAR, "Las artes plásticas del Primer Renacimiento en Tarazona (Zaragoza). El tránsito del moderno al romano", *Turiaco*, X, t. II, (Tarazona, 1992) pp. 329-393.

Noticias documentales: mecenas y artífices

La primera noticia que testimonia la voluntad de erigir un retablo para la capilla mayor de nuestra catedral figura en el testamento del canónigo Juan Ximénez de Ágreda, ordenado el 20 de julio de 1436, que dispuso un importante legado de 200 florines *para comienço de un retaulo para [e]l altar mayor de la dita Seu de Taraçona*.⁴ El encargo se efectuó durante los primeros días de 1437. Ocupaba en ese momento la sede el obispo don Martín Cerdán (1433-1443) que, aunque sin duda aprobó de buen grado la iniciativa, no fue el comitente de la misma; el mecenazgo de la obra corresponde al señor de las baronías de Alfajarín y Osera, don Juan de Mur, quien, junto a su esposa doña Sancha Samper, encarga al pintor Pascual Ortoneda (doc. 1423-1460) un retablo destinado a ocupar la capilla mayor de la seo de Tarazona.⁵ Aunque el contrato en sí no se conserva, restan algunos albaranes que confirman su existencia.⁶

4. Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, "La decoración de la cabecera de la catedral de Tarazona (Zaragoza): el revestimiento de una preeminencia espiritual", en M^a José Redondo Cantera [ed.], *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 497-498, nota n^o 27.

5. Tratándose de un retablo destinado a la capilla mayor, el mecenazgo de don Juan de Mur no debe entenderse como un patrocinio privado, sino como una actuación en nombre del cabildo, seguramente en calidad de arrendatario de las rentas de la fábrica.

6. Las primeras referencias a dichos albaranes, aunque transcritos sólo en parte, en José CABEZUDO ASTRÁIN, "Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV", *Seminario de Arte Aragonés*, VII-IX, (Zaragoza, 1957), pp. 70 y

Llegado este punto debe advertirse que en ninguno de los documentos conservados se hace mención expresa de la dedicación o el lugar donde el retablo debía ser instalado, sino que aparece citado como *retablo de Tarazona*; así, y debido a la falta de concreción de los documentos, en un primer momento se interpretó el encargo como una pieza para una capilla privada de la familia Mur. Este error fue subsanado por el profesor estadounidense R. Steven Janke, gran especialista en imaginería aragonesa del siglo XV. Sus conocimientos sobre otros encargos y capitulaciones contemporáneas pusieron de manifiesto que la elevadísima suma destinada a la obra –14.000 sueldos– en ningún caso permitía dicha interpretación, y que el retablo de referencia tan sólo podía tener un destino: el altar mayor.⁷

Sólo cuatro días después del encargo de la obra, el 14 de enero del citado año de 1437, Pascual Ortoneda, artista principal de la obra, contrataba, a su vez, al que sería el responsable de la mazonería del retablo, Anthon Dalmau (doc. 1435-1453), natural de Cervera



Nuestra Señora de la Huerta, Tarazona.
Foto Archivo C.E.T.

77-78. Los albaranes completos, junto a otros documentos relativos al retablo mayor de la Seo de Tarazona, aparecen publicados en R. Steven JANKE, "Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la Seo de Tarazona, una hipótesis confirmada: documentación del retablo mayor, 1437-1441", *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX, (Zaragoza, 1987), pp. 9-18.

7. Todas las referencias a R. Steven Janke y su estudio sobre nuestro retablo están tomadas de R. Steven JANKE, "Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la Seo de Tarazona, una hipótesis confirmada...", ob. cit. Para el tema concreto de la cuantía del retablo y su comparativa con otros encargos del momento, ver pp. 9 y 10, y nota nº 2.

(Lérida) y residente en Zaragoza. Al igual que ocurre con el contrato principal de la obra, esto es, el que vincula a don Juan de Mur y Pascual Ortoneda, también se ha perdido el firmado entre el pintor y el mazonero. Una comanda y una carta pública atestiguan el encargo por el cual *el dito Anthon Dalmau ha de fazer cierta obra de mazoneria al dito Pascual Ortoneda de Çaragoça por esto el dito Anthon se obligo de fazer la dita obra que el es tenido fazer pora el dito Pascual excepto ciertas ymagines*.⁸

8. *Ibidem*, p. 15, docs. núms. 7 y 8.

Anthon Dalmau no fue el único colaborador en quien el pintor Pascual Ortoneda delegó para completar el retablo. Nuevamente fue una contribución del profesor Janke la que puso sobre la pista de un tercer artista que tomó parte en la realización de la imagería de la obra: el escultor Pere Johan (doc. 1416-1458). Un documento contractual fechado el 23 de septiembre de 1438 confirma el cobro de 65 florines por parte de Pere Johan, en compensación por la obra que *ha ffeyto del retaulo que ha obrado en Tarazona*.⁹ El descubrimiento de este documento en el año 1987 junto al profundo conocimiento que el profesor Janke tenía de la obra de Pere Johan, le permitieron confirmar una hipótesis planteada por él mismo unos años antes,¹⁰ y que hasta este momento se había basado únicamente en similitudes estilísticas: la imagen de Nuestra Señora de la Huerta, titular del retablo moderno de la catedral, y único elemento superviviente *in situ* del retablo gótico, era obra del escultor catalán.

Restos conservados, documentados y atribuidos

No cabe duda de que el retablo principal de la catedral de Tarazona fue en su momento una de las más importantes y relevantes creaciones de la plástica aragonesa. Los datos ofrecidos hasta el

momento proceden de fuentes que en ningún momento hacen referencia a la apariencia física del mismo. Por lo que de esta documentación se desprende, resulta evidente que se trataba de un retablo mixto de escultura-pintura, con imagen titular labrada en bulto redondo. Esta tipología sigue la moda que en aquel momento estaba enraizando en toda la Corona de Aragón, y que conjugaba en una misma pieza color e imagen.¹¹ Los retablos mixtos de gran envergadura, como fue el caso del que nos ocupa, solían complementar la titular de bulto con otras imágenes secundarias que, tal y como revela la documentación, existieron en el retablo mayor de la catedral de Tarazona.

Dos visitas pastorales anteriores a la sustitución del retablo en el año 1610 permiten una aproximación más precisa a la fisonomía de la obra y descubren la existencia de dos imágenes secundarias, colocadas a ambos lados del sagrario, que representaban a Nuestra Señora con el Niño en los brazos. La visita pastoral del año 1548, al describir la capilla mayor, menciona que, al margen de la imagen titular, había *al pie de las espaldas del Sagrario otras dos imagenes de Nuestra Señora y en medio del bulto del Sagrario dos cortinas de terciopelo negro y en una de ellas bordado un crucifijo*.¹² Aún

9. *Ibidem*, p. 16, doc. nº 11.

10. La primera atribución de la imagen titular del retablo de Tarazona a Pere Johan fue planteada en R. Steven JANKE, "Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta, una nueva atribución", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXVI, (Zaragoza, 1982), pp. 17-21.

11. Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, "La escultura tardogótica en la Corona de Aragón", *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, Institución "Fernán González", 2001, p. 322.

12. Archivo Diocesano de Tarazona [A.D.T.], Caj. 7, lig. 5 nº 26, Visita pastoral de 1548. El fragmento aparece también recogido en José Mª SANZ ARTIBUCILLA, *Historia de la Fidelísima y Vencedora ciudad de Tarazona*, Madrid, imp. Estanislao Maestre, tomo II, 1930, p. 83, así como

más detallada es la descripción que se incluye en la visita pastoral de 1586 que, bajo el epígrafe *altar y capilla mayor* recoge le siguiente información:

Hallóse un retablo grande de pin-
cel con una imagen de Nuestra Señora
de bulto en medio y la imagen del
Niño Jesus en los brazos. A los lados
del sagrario dos imagenes de Nuestra
Señora, una al un lado y otra al otro.
Las quales son de bulto con sendas
imágenes del Niño Jesus asimismo de
bulto.¹³

Como se ha señalado más arriba la
construcción del retablo actual obligó
a desmontar la obra gótica, y sus pie-
zas, tanto pictóricas como escultóricas,
corrieron diferente suerte. Ni las pin-
turas de Pascual Ortoneda ni la ima-
gen titular de Santa María de la Huerta
son el objeto central de este artículo,
por lo que nos limitaremos a señalar
muy brevemente las noticias que sobre
su nuevo destino se conocen.

Como ya se ha dicho, la imagen de
Nuestra Señora de la Huerta, labrada
por Pere Johan, y titular del actual reta-
blo, es el único elemento que persiste
in situ de época medieval. Sin embargo,
debe señalarse que en su momento
Pedro Martínez, ejecutor del retablo
moderno, talló, entre otras figuras, una
escultura de idéntica advocación, pen-
sada para ocupar la hornacina central.
No obstante, la documentación revela
que el fervor popular por la imagen gó-

tica hizo que ésta siguiera ocupando el
lugar principal del nuevo retablo, pa-
sando la talla moderna a presidir la sa-
cristía de la Seo.¹⁴ Una disposición testa-
mentaria del 20 de abril de 1633, sólo
quince años posterior a la terminación
de la nueva obra, atestigua que el regre-
so de la escultura a la hornacina central
del nuevo conjunto tuvo lugar en los
años inmediatamente posteriores a la
terminación del mismo.¹⁵

En lo que a las pinturas sobre tabla
realizadas por Ortoneda se refiere, se
sabe que en un primer momento, y du-
rante la primera mitad del siglo XVII,
fueron empleadas como ornato de la
Sala Capitular de la catedral.¹⁶ Un testi-

14. Aunque todos estos datos aparecen reco-
gidos en R. Steven JANKE, "Pere Johan y Nuestra
Señora de la Huerta, una nueva atribución...",
ob. cit., pp. 19-20, la noticia original sobre los
avatares de la talla titular gótica proceden de fr.
Roque Alberto FACI, *Aragón, reyno de Christo, y
dote de María Ss.ma*, segunda parte, Zaragoza, Jo-
seph Fort, 1739, p. 444.

15. En su testamento, Juan Fernández Apre-
gundava Eguirluz, vecino de Tarazona y antiguo
contador del obispo Yepes, refiere explícita-
mente que *por la devocion deste lugar se puso en el*
[retablo mayor de la catedral] *la imagen de Nues-
tra Señora de la Huerta que estaba en el retablo viejo*.
En el mismo documento ordena *se den dos mil*
*sueudos para dorar y estofar el ropaje de la dicha yma-
gen, porque este conforme a lo demas del retablo* (Ar-
chivo Histórico de Protocolos de Tarazona
[A.H.P.T.], Juan Rubio, 1633, ff. 284-289) (Tara-
zona, 20-IV-1633).

16. La noticia del destino de las tablas ha sido
señalado por la Dra. Lacarra Ducay, gracias a
una referencia obtenida en el Archivo Capitular
de la Seo de Tarazona [A.C.T.], Resoluciones
del Cabildo, 1606-1614, f. 108: *Item, que las tablas*
*pintadas del altar mayor viejo se pongan en el Capítu-
lo para adorno del, mientras no se determinare otra*
cosa. La referencia aparece recogida en R. Ste-
ven JANKE, "Pere Johan y Nuestra Señora de la
Huerta, una nueva atribución...", ob. cit., p. 19.

en Teófilo PÉREZ URTUBIA, *La catedral de Tarazo-
na...*, ob. cit, p. 100.

13. A.D.T., Caj. 9, lig. 5 n.º 23, Visita pastoral
de 1586.



Nuestra Señora del Rosario, Grisel. Foto Galia Pik.

monio fechado el 27 de julio de 1645 hace pensar que por entonces la mazo-

nería y las tablas conservadas en la Sala Capitular fueron legadas para ornar la

Una información más amplia sobre las tablas y su ejecutor en M^a Carmen LACARRA DUCAY, "Pascual Ortoneda, pintor del retablo mayor de la catedral

de Tarazona (Zaragoza), nueva aproximación a su estudio", *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX, (Zaragoza, 1987), pp. 25-26.



Nuestra Señora de la Huerta, Tórtoles. Foto Galia Pik.

recientemente finalizada iglesia del convento de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona.¹⁷ Es ésta la última noticia

que del retablo gótico conservamos, ya que su rastro se pierde en la segunda

17. El testimonio y su interpretación en Rebeca CARRETERO CALVO, *El convento de Nuestra*

Señora de la Merced de Tarazona. Estudio Histórico-Artístico, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2003, pp. 57-58 y nota nº 2.



*Nuestra Señora del Rosario, Grisel.
Vista lateral. Foto Galia Pih.*

mitad de la decimioctava centuria, cuando fue relevado por uno nuevo de estilo churrigueresco, realizado por el mercenario fr. Pedro Puey entre los años 1734 y 1737.

Nada dice la documentación acerca del resto de elementos que componían el retablo. Sin embargo, y tal y como era usual en la época, cabe suponer que las imágenes subsidiarias fueran legadas por el cabildo catedralicio a parroquias pertenecientes a localidades cercanas.

No debe olvidarse el hecho de que los años en que se está desmantelando el retablo gótico y comenzando los trabajos del retablo moderno, coinciden con el periodo de repoblación de localidades de moriscos dependientes de la catedral de Tarazona; las parroquias de dichos lugares carecían, como es lógico, de dotación, por lo que no estaríamos desencaminados al pensar que fue precisamente éste el destino de las tallas secundarias de la fábrica medieval. Tal fue el caso de las parroquias de Grisel y Tórtoles¹⁸ (Zaragoza), muy cercanas a la propia Tarazona y dependientes del cabildo y del obispo, respectivamente. Como intentaremos demostrar a continuación, ambos templos debieron ser los destinatarios de las dos tallas secundarias de la Virgen con el Niño procedentes del retablo de la Seo.¹⁹

18. Para una aproximación a la repoblación de Grisel y Tórtoles ver M^a Teresa AINAGA ANDRÉS e Isabel AINAGA ANDRÉS, "La expulsión de los moriscos y la repoblación de Grisel y Samangos (Zaragoza)", *Turiasso*, XII, (Tarazona, 1995), pp. 159-193, y M^a Isabel AINAGA ANDRÉS, "La repoblación de los antiguos lugares moriscos. Tórtoles (Zaragoza). 1610-1770", *Turiasso*, VIII, (Tarazona, 1989), pp. 83-105.

19. El primer autor en proponer esta hipótesis fue Carlos Escribano Sánchez. Véase José

LAS MATERNIDADES DE LAS IGLESIAS PARROQUIALES DE GRISEL Y TÓRTOLES

La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Grisel cobija en la primera capilla del lado del Evangelio un retablo dedicado a la Virgen de la Huerta, en madera estofada y policromada, datado en el primer tercio del siglo XVII. Aunque el conjunto es de cronología tardía, la imagen principal del mismo es, sin duda, de fechas más tempranas. Se trata de una escultura gótica de la Virgen con el Niño, en cuya descripción nos detendremos más adelante. Aunque publicaciones recientes se refieren a la talla como la Virgen de la Huerta,²⁰ su advocación popular, ya desde el siglo XVII, está relacionada con la Virgen del Rosario, tal y como se desprende de un documento de 1631, que se refiere a ella como *Nuestra Señora del Rosario del lugar de Grisel*.²¹

La cercana iglesia parroquial de la Anunciación de Tórtolas custodia una segunda imagen mariana que guarda un sorprendente parecido con la de Grisel. Se trata de una talla de la Virgen con el Niño que, bajo la advocación de la Virgen de la Huerta, se conserva en una pequeña capilla abierta en el lado del Evangelio, muy cerca de la cabecera del templo.

Carlos ESCRIBANO SÁNCHEZ, *La cabecera de la catedral de Tarazona*, estudio inédito.

20. Begoña ARRÚE UGARTE [dir.], *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*, tomo I, *Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p. 51.

21. A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1631, f. 346, (Tarazona, 11-XI-1631).



*Nuestra Señora de la Huerta, Tórtolas.
Vista lateral. Foto Galia Pik.*



*Nuestra Señora del Rosario, Grisel.
Detalle del busto. Foto Galia Pik.*



*Nuestra Señora de la Huerta, Tórtoles.
Detalle del busto. Foto Galia Pik.*

Descripción formal

No sabemos apenas nada de las imágenes medievales que se guardan en las iglesias parroquiales de Grisel y Tórtoles. La ausencia de documentación obliga a conjeturar tanto sobre la procedencia como sobre la datación de las mismas. En lo que a lo segundo se refiere, esto es, la fecha de ejecución de las piezas, sólo un análisis formal, tanto de las figuras como de sus ropajes, completado con comparaciones estilísticas, permitirá aventurar un momento de ejecución más o menos preciso.

En los dos casos se trata de figuras sedentes, de poco más de un metro de altura, que sostienen al Niño con ambas manos sobre su pierna derecha. El rostro de María es de una delicadeza exquisita, sobre todo en el ejemplar

conservado en Grisel. Lleva el cabello suelto, con ligeras ondulaciones que caen a ambos lados del rostro, enmarcando una cara ancha con frente despejada. Las coronas que portan las imágenes son adiciones posteriores. Los rasgos faciales llaman la atención por su suavidad, ya que se trata de facciones delicadas, casi imperceptibles, que otorgan a los rostros una gran elegancia. Las cejas, a modo de dos líneas sutilmente dibujadas, los ojos menudos, la nariz delgada y una boca pequeña, de labios finos, confieren a María una expresión de lejanía y tristeza, aunque no por ello carente de ternura maternal. El Niño aparece completamente desnudo, aunque levemente cubierto por el manto de María; sostiene en la mano izquierda un racimo de vid, mientras con la derecha parece acercarse uno de sus frutos a la boca.

Es el rostro de Jesús el que más diferencia las dos tallas, ya que en el ejemplar de la iglesia parroquial de Tórtoles se hace patente la mayor tosquedad de la figura, resultado de la ausencia de cuello, la postura encorvada y unos rasgos sensiblemente arcaizantes.

Datación

Son las vestiduras de María las que, mejor que cualquier otro detalle, permiten fechar las tallas de Grisel y Tórtoles. Sus ropajes, una túnica y un manto que cubre la práctica totalidad de su figura, son un testimonio mudo que nos revela que el artista era un claro exponente del llamado Gótico Internacional; se trata de ropajes muy amplios, sobre todo en lo que al manto se refiere, que simulan telas gruesas, con sus característicos pliegues quebrados que producen evidentes efectos de claroscuro.

Junto a este carácter casi pictórico de los plegados, que señalan las influencias borgoñonas de las primeras décadas de la decimoquinta centuria, deben subrayarse ciertos rasgos que van a constituir, ya en décadas posteriores, las características distintivas de otro lenguaje artístico, llegado desde los territorios más septentrionales de Europa; nos referimos a la plasticidad, ya mencionada, del cabello de María, así como a cierto aire de naturalismo que invade toda la pieza. Estos dos últimos detalles hacen pensar que, aunque el artista conocía perfectamente las formas del estilo Internacional, sus obras ya están contagiadas de un cierto aire flamenco.

La transición del Gótico Internacional hacia nuevas formas más impregnadas del realismo flamenco tuvo lugar en

tierras aragonesas en los años próximos a 1440. La constatación de este hecho queda patente en un documento contractual relativo a una obra hoy perdida: el retablo de Pentecostés para la capilla de las Casas de la Ciudad de Zaragoza, encargado en 1443 por don Gonçalvo de la Caballería al catalán Pere Johan. La insistencia en la idea de realizar el retablo *en molt nova manera*, atestigua la obligación del artífice de seguir las pautas marcadas por los nuevos retablos flamencos contemporáneos.²²

Vistas las características de las tallas góticas de Grisel y Tórtoles, así como los gustos imperantes en la Corona de Aragón en los años centrales del siglo XV, no cabe duda de que es en estas fechas cuando deben datarse nuestras imágenes marianas.

Antes de continuar con el análisis de las dos esculturas, así como de su significación dentro del conjunto del desaparecido retablo mayor de la catedral turiasonense, debe tenerse en cuenta otro dato de relevancia: su tipología, retablo de madera mixto escultura-pintura, se corresponde con aquella que, a partir del segundo cuarto del siglo XV, se generaliza por tierras aragonesas.²³ Este tipo de retablos acepta-

22. El contrato aparece recogido en Manuel SERRANO y SANZ, "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXV, (Madrid, 1916), p. 421, doc. XX. Sobre la importancia del mismo como testimonio del incipiente cambio de tipología y de particularismos estéticos, ver Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, "La escultura tardogótica en la Corona de Aragón...", ob. cit., pp. 287-288.

23. Un acercamiento al retablo aragonés del siglo XV, su tipología, artífices, materiales, etc., en *ibidem*, pp. 321-323.

ba también, como en el caso que nos ocupa, la alternativa de imagen titular labrada en bulto redondo. Como ya se ha señalado, en los retablos de gran envergadura, como era el turiasonense, la imagen titular podía completarse con otras tallas secundarias.²⁴

La doctora Francesca Español, a quien se deben todas estas puntualizaciones sobre el retablo aragonés de época tardogótica, no duda en afirmar la contemporaneidad de mazonería, escultura y pintura en los retablos mixtos del siglo XV.²⁵ Este detalle resulta clave a la hora de estudiar el desaparecido retablo de Tarazona, ya que la ausencia de documentación obliga a estudiarlo a través de las constantes que se advierten en las tipologías y costumbres de construcción de la época.

Posible autoría

La tantas veces ya mencionada ausencia de documentación obliga a acercarse a la autoría de las imágenes de Grisel y Tórtolos a través de meras hipótesis. Para ello deben tenerse en cuenta algunos de los datos y afirmaciones que hemos ofrecido. Deberemos poner en consonancia la poca documentación escrita que sobre el retablo mayor de Tarazona se conserva, junto con los hábitos y prácticas constructivas que se conocen de la época.

Respecto a lo primero, volveremos a puntualizar en este momento aquellos datos que nos pueden arrojar alguna luz sobre el artífice, o artífices, de las tallas. La documentación aparecida de

un modo fragmentario hasta el año 1987, fue recogida y ampliada en un único estudio por el profesor R. Steven Janke.²⁶

Los contratos y albaranes encontrados en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza asocian tres nombres a la obra del retablo: Pascual Ortoneda, pintor, Anthon Dalmau, mazonero, y Pere Johan, escultor. Si tomamos en cuenta las afirmaciones de la doctora Francesca Español, relativas a la simultaneidad de pintura, mazonería y escultura, el artífice de las tallas marianas debería buscarse, siempre y cuando no aparezca nueva documentación y nuevos nombres, entre estos tres personajes. Queda descartado el nombre de Pascual Ortoneda, por dedicarse y aparecer en la documentación, como *pintor de Zaragoza*. En lo que a Anthon Dalmau se refiere, el *maçonero* se obliga a *fazer cierta obra de maçoneria... excepto ciertas ymagines*.²⁷ La vinculación de Pere Johan con nuestro retablo es menos explícita, ya que el único documento que lo relaciona con la obra no especifica cuál fue su cometido en ella.²⁸ Sin embargo, estudios formales han demostrado, como ya se ha dicho, que fue el artífice de la imagen titular. Así, la posible autoría se arbitraría entre los dos artistas catalanes.

Ante el mutismo de la documentación, las únicas fuentes que pueden ofrecer una pista sobre la autoría de las imágenes secundarias del retablo de Tarazona son las obras conservadas de Anthon Dalmau y Pere Johan; tan sólo estableciendo paralelismos formales

24. *Ibidem*, p. 322.

25. *Ibidem*, p. 322.

26. Véase nota nº 6.

27. Véase nota nº 8.

28. Véase nota nº 9.



*Nuestra Señora del Rosario, Grisel.
Niño Jesús. Foto Galia Pik.*



*Nuestra Señora de la Huerta, Tórtoles.
Niño Jesús. Foto Galia Pik.*

entre las imágenes de Grisel y Tórtoles y piezas conocidas de los dos autores –tanto documentadas como atribuidas de un modo riguroso–, se podría arrojar cierta luz que proporcionara alguna pista sobre la cuestión. En este sentido es mucho más sencillo acometer una comparativa entre las Maternidades turiasonenses y el catálogo conocido de Pere Johan, ya que son prácticamente nulas las obras conservadas de Anthon Dalmau.

Pere Johan (doc. 1416-1458)

Como ya hemos repetido en varias ocasiones, la práctica totalidad de publicaciones y estudios referentes a Pere Johan se deben al estadounidense R.

Steven Janke. Carece de sentido proceder a enumerar el inventario completo del escultor catalán, por lo que nos limitaremos a señalar únicamente aquellas obras que por su temática o por sus características formales podrían servir para establecer alguna analogía con las tallas en cuestión.²⁹

29. Para un listado completo de las obras de Pere Johan, ver las obras ya mencionadas de Steven Janke, así como R. Steven JANKE, "Observaciones sobre Pere Johan", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV, (Zaragoza, 1991), pp. 111-120. De más reciente publicación, aunque también a modo de recopilación M^a Carmen LACARRA DUCAY, *El retablo mayor de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1999, pp. 42-51; y Galia PIK WAJS, "La escultura zaragozana del siglo XV: estado de la cuestión", *Turiasso*, XVI, (Tarazona, 2001-2002), pp. 145-177.

Antes de continuar con estas similitudes formales es importante dejar claro el hecho de que en ningún momento se pretende atribuir las tallas de Grisel y Tórtoles al escultor catalán; el simple documento de pago a Pere Johan es un indicio más que suficiente para negar su autoría, ya que en él se precisa una cantidad –65 florines de oro, equivalente³⁰ a 650 sueldos–, que en ningún momento se podría corresponder con la ejecución de más de una talla.

Sin embargo, y tal y como se intentará demostrar a continuación, algunas de las características formales de las tallas secundarias de Tarazona revelan ciertos aspectos que hacen pensar en una vinculación estrecha entre el ejecutor y la obra de Pere Johan. Estas similitudes se pueden establecer principalmente a través de los rasgos del rostro de la Virgen; su tratamiento, enmarcado por una larga cabellera, con una frente alta, redondeada, que cubija unos ojos pequeños, una nariz delgada y unos finísimos labios, sutilmente sugeridos, son sólo algunos de los matices que recuerdan ciertas obras de Pere Johan. La considerable anchura del rostro, perceptible sobre todo en el ejemplar de Tórtoles, tampoco es una característica común en la imágenes marianas de la época.

Todos estos detalles pueden cotejarse con dos obras del escultor catalán, una conservada y otra, desgraciadamente, perdida durante la Guerra Civil. Nos referimos al relieve que de-



Frontal del sepulcro del obispo Hugo de Urriés, Huesca. Detalle. Foto Archivo C.E.T.

cora la parte frontal de la urna sepulcral del obispo de Huesca-Jaca, don Hugo de Urriés (1421-1443), conservada actualmente en el Museo Diocesano de Huesca y a la desaparecida Virgen de la Araña de Bordón (Teruel). La primera de ellas, datada en torno al año 1443, recoge todos los rasgos estilísticos que hemos mencionado como característicos de su autor. En este sentido es reveladora la descripción que de la obra realiza R. Steven Janke: *...el rostro de la Virgen, enmarcado por una larga cabellera dorada, con alta y redondeada frente, ojos dulcemente dibujados, nariz delgada y boca pequeña...*³¹

En cuanto a la segunda de las obras citadas, la desaparecida Virgen de la Araña, originariamente conservada en la iglesia parroquial de Bordón (Te-

30. R. Steven JANKE, "Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la Seo de Tarazona, una hipótesis confirmada...", ob. cit., p. 12 y p. 16, doc. núm. 11.

31. R. Steven JANKE, "Observaciones sobre Pere Johan...", ob. cit., p. 113.



*Virgen de la Araña, Bordón (destruída). Foto Juan Cabré.
Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Cabré. I.P.H.E.,
Ministerio de Cultura.*

ruel), está datada, según R. Steven Janke, entre los años 1435-1440. Conocemos su existencia gracias a una fotografía incluida por Juan Cabré y Aguiló en su inédito *Catálogo monumental-artístico de la provincia de Teruel*,³² así como por un comentario publicado por el padre Faci en 1739, y recogido, siglos después, por R. Steven Janke.³³

En este caso no sólo el rostro de María recuerda sensiblemente las tallas de Tarazona, sino que el rostro de Jesús presenta un estrecho parecido con la talla de Tórtoles. Es interesante rescatar las palabras del profesor Janke acerca de esta talla, ya que una vez más, nos sirven para establecer los citados paralelismos: *...la cara de la Virgen es bastante ancha, con facciones delicadamente talladas; la cara de Jesús nos revela la sensibilidad de Pere Johan en la representación de la infancia*.³⁴ Como ya se ha dicho, en ningún momento se pretende hacer corresponder las imágenes turiasonenses con el catálogo de Pere Johan, a pesar de que su autor deba buscarse en el círculo artístico que rodea al catalán.

Anthon Dalmau (doc. 1435-1453)

Todo lo anteriormente dicho nos conduce de un modo directo a la figura del mazonero Anthon Dalmau; tanto su pertenencia al círculo de Pere Johan, como los documentos que le relacionan con el retablo mayor de la ca-

tedral de Tarazona, permiten sugerir una hipótesis que le vincule con las imágenes secundarias de la fábrica. Al margen de la documentación contractual ya mencionada que relaciona a Anthon Dalmau con el pintor Pascual Ortoneda, contratista principal de la obra, son muy escasas las noticias de las que, sobre su figura, disponemos.³⁵

Sabemos que era oriundo de Cervera (Lérida), y aparece documentado desde el año 1435 junto a Pere Johan trabajando en el retablo mayor de la Seo de Zaragoza.³⁶ Esta intervención, junto a la ya comentada de la catedral de Tarazona, son las únicas noticias que de la labor de Anthon Dalmau disponemos en tierras zaragozanas.

El resto de reseñas documentales le colocan, ya en 1439, en tierras valencianas, donde lleva a cabo encargos puntuales para la Seo de la ciudad. En el año 1440 *hace... una imagen de Santa Marta, rota en la representación de la Asunción de la Virgen*.³⁷ Aunque la imagen, tal

35. Para un estudio de la obra de Anthon Dalmau ver Mercedes GÓMEZ-FERRER, "La cantería valenciana en la primera mitad del siglo XV: el maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X, (Madrid, 1997-1998), pp. 91-105. En relación a este estudio, llama poderosamente la atención la ausencia de cualquier mención a la intervención de Anthon Dalmau en el retablo gótico de la capilla mayor de la catedral de Tarazona.

36. Pascual GALINDO Y ROMEO, "La intervención de Pere Johan en el retablo mayor de la seo de Zaragoza. 1434-1445", *Memorias de las Facultades de Filosofía y Letras. Universidad de Zaragoza*, I, (Zaragoza, 1923), p. 428, y p. 455, doc. X.

37. La datación de esta pieza es confusa, ya que aunque en un primer momento fue fechada en el año 1439, la aparición de documentación

32. La fotografía, que reproducimos por cortesía del Instituto del Patrimonio Histórico Español, así como la mención del citado catálogo, en *ibidem*, pp. 114-115 y fig. nº 1.

33. *Ibidem*, pp. 119-120 [Apéndice].

34. *Ibidem*, p. 115.

y como reza la cita transcrita, no se conserva, la noticia es de enorme interés para el asunto que aquí se trata, ya que en documentación relativa a la misma pieza, aunque encontrada con posterioridad, Anthon Dalmau aparece citado como *maçonner imaginaire*, esto es, incorporando el calificativo que le vincula a la fabricación de imágenes.³⁸

El 28 de julio de 1441 nuestro mazonero-imaginero fue nombrado *mestre de la Seu*,³⁹ siendo su primer y principal cometido finalizar la arquitectura del retablo de alabastro del trascoro de la catedral, conservado actualmente en la capilla del Santo Cáliz.⁴⁰ Mientras llevaba a cabo este encargo, así como otros relacionados con su puesto de maestro mayor de la catedral, Dalmau contrató

posterior atrasa la fecha del encargo hasta el 29 de abril de 1440. La primera datación en José SANCHÍS Y SIVERA, *La catedral de Valencia. Guía Histórica y Artística*, Valencia, 1909, pp. 556-557; y José SANCHÍS SIVERA, "La escultura en Valencia en la Edad Media", *Archivo de Arte Valenciano*, X, (Valencia, 1924), pp. 3-29. Para la nueva fecha de 1440 ver Mercedes GÓMEZ-FERRER, "La cantería valenciana en la primera mitad del siglo XV...", ob. cit., p. 94, y p. 104, nota nº 20.

38. *Ibidem*, p. 94, y p. 104, nota nº 20.

39. *Ibidem*, p. 94.

40. José SANCHÍS Y SIVERA, *La catedral de Valencia...*, ob. cit., pp. 556-557 y 562; y José SANCHÍS SIVERA, "La escultura en Valencia en la Edad Media...", ob. cit., pp. 3-29. Véanse también los comentarios que en relación al retablo se recogen en José SANCHÍS SIVERA, "Arquitectos y escultores de la catedral de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, XIX, (Valencia, 1933), pp. 3-24; V.V. A.A., *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1983, p. 560; Daniel BENITO GOERLICH, *Valencia y Murcia, "La España Gótica"*, vol. 4, Madrid, ed. Encuentro, 1989, pp. 276-277; y Mercedes GÓMEZ-FERRER, "La cantería valenciana en la primera mitad del siglo XV...", ob. cit., p. 97.

otra serie de obras en el ámbito valenciano; la práctica totalidad de las mismas ha desaparecido, y son en su mayoría de carácter arquitectónico, por lo que carece de interés para el presente estudio enumerarlas una a una.⁴¹

Aún obviando el resto de su catálogo, no debe pasarse por alto un encargo que, aunque no de la magnificencia e importancia que los demás, nos revela que Dalmau seguía realizando tallas e imágenes al margen de los encargos arquitectónicos: en la galería Sur del claustro del convento de la Trinidad de Valencia se conserva el sepulcro de la reina aragonesa doña María de Castilla (1401-1458), esposa de Alfonso V el Magnánimo (1394-1458), en el que los especialistas no dudan en ver la mano de Dalmau.⁴² Se trata de un sepulcro tipo arcosolio con tres escudos en la parte inferior, y dos bajorrelieves en los extremos. El arcosolio cobijaba en su día una figura tallada, actualmente desaparecida, que, sin duda, nos hubiera sido de gran utilidad para conocer el talante escultórico de Dalmau.

CONCLUSIONES

La pérdida de las tallas documentadas y atribuidas de Anthon Dalmau hace imposible una comparación con las imágenes marianas de Tarazona. No obstante, y a modo de conclusión, algunos de los datos que se han ofrecido

41. Para el catálogo completo de su obra documentada véase nota nº 35.

42. Esta conjetura no es muy descabellada si se tiene en cuenta que algunos documentos citan a Anthon Dalmau como maestro de la reina. Ver *ibidem*, p. 99 y apéndice documental, doc. 2.

a lo largo de este texto permiten lanzar una hipótesis relacionando al mazonero Anthon Dalmau con las tallas de Grisel y Tórtoles.

El estilo formal de las figuras desvela una cercanía del imaginero al modo escultórico empleado por el catalán Pere Johan. Paralelamente disponemos de documentos suficientes para afirmar que Anthon Dalmau no era sólo *maçonero* de fusta, tal y como nos lo presentaba la documentación aragonesa conocida hasta el momento, sino

que recibió también encargos para la elaboración de imágenes esculpidas, y que en más de un caso la documentación se refiere a él como ejecutor de imágenes, no sólo como *maçonero* o arquitecto. Si a todo esto sumamos la afirmación de la doctora Español, tantas veces aludida, sobre la más que probable ejecución simultánea de todas las partes del retablo,⁴³ la posibilidad de que hubiese sido Dalmau el artífice de las dos tallas secundarias del retablo mayor de la catedral de Tarazona, resulta más que admisible.

43. Véase la nota nº 25.