IDENTIFICACIÓN DE LA IMAGEN TITULAR DEL ANTIGUO RETABLO MAYOR DEL MONASTERIO DE VERUELA. 1540-1544.

Javier Ibáñez Fernández
Jesús Criado Mainar

TVRIASO XVII
pp. 303-314
ISSN: 0211-7207-2002

El 16 de diciembre de 1540 Hernando de Aragón[1] (1535-1539) y su sucesor al frente del gobierno abacial del monasterio de Veruela, fray Lope Marco (1539-1560), contrataron con el *ymaginario* –en realidad, pintor– Jerónimo Vallejo la ejecución de un nuevo retablo mayor de escultura para la iglesia de este cenobio cisterciense.[2] El acuerdo, muy detallado, se redactó a partir de una traza que no se ha conservado.

Aunque el diseño quedó en manos de don Hernando, para entonces arzobispo de Zaragoza[3] (1539-1575), Jerónimo Vallejo guardó una copia, tal y como evidencia la lectura de los acuerdos que poco después suscribió con Nicolás de Lobato para la ejecución de la arquitectura[4] –el 8 de enero de 1541– y con Miguel de Peñaranda y Juan Vizcaíno para las labores escultóricas[5] –el 10 de febrero de ese mismo año–. De hecho, el mazonero se obligó a realizar *todo lo necesario quanto en el dibujo le fue mostrado, de mano del dicho Jeronimo Vallejo*, y los imagineros prometieron *azer las ystorias y feguras de la dicha hobra ho retablo conforme a la muestra quel dicho Jeronimo Ballejo les mostro, y mejor si mejor pueden.*

1. Deseamos agradecer a José Luis Sofín Baleta y Jesús Vicente Bueno Santed, responsables del Seminario Diocesano de la Inmaculada de Tarazona, las facilidades ofrecidas para el estudio y reproducción de la escultura analizada en este trabajo.

2. La primera noticia del contrato, con un traslado parcial del mismo, en Manuel ABIZANDA BROTO, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, Zaragoza, tip. La Editorial, vol. I, 1915, pp. 49-51.

La transcripción íntegra del documento en Jesús CRIADO MAINAR, "La construcción en el dominio verolense durante el segundo tercio del siglo XVI. 1. Documentos", *Tvriaso*, VI, (Tarazona, 1985), pp. 256-258, doc. n° 6. De nuevo en Jesús CRIADO MAINAR, "El retablo mayor del monasterio de Veruela. Noticias sobre su erección y desaparición", *Tvriaso*, X, t. II, (Tarazona, 1992), pp. 528-531, doc. n° 3. La copia del acuerdo que quedó depositada en el archivo verolense se conserva ahora en el Archivo General de Navarra (Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Splendor Verolae. El monasterio de Veruela entre 1535 y 1560*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2001, p. 150).

3. Este extremo se expresa en dos ocasiones a lo largo de la capitulación. Cuando se describen las entrecalles del banco se dice que se harán *como assi esta todo debuxado en el debuxo que acerca la dicha obra esta ya fecho, y esta en el poder de dicho señor arcobispo.* Al final del contrato, ante la imposibilidad de describir por menudo los detalles ornamentales, se señala que el artista se atendrá al dibujo que estaba *en poder del dicho illustrisimo señor arcobispo.*

4. Manuel ABIZANDA BROTO, *Documentos...*, ob. cit., vol. I, p. 53; Jesús CRIADO MAINAR, "La construcción...", ob. cit., pp. 258-259, doc. n° 7; y Jesús CRIADO MAINAR, "El retablo mayor...", ob. cit., pp. 531-532, doc. n° 4.

5. Manuel ABIZANDA BROTO, *Documentos...*, ob. cit., vol. I, p. 52; Jesús CRIADO MAINAR, "La construcción...", ob. cit., pp. 259-260, doc. n° 8; y Jesús CRIADO MAINAR, "El retablo mayor...", ob. cit., pp. 533-535, doc. n° 5.



Nuestra Señora de Veruela. Miguel Peñaranda, 1540-1544. Foto José Latova.

Según las *Memorias* del abad Marco, en el mes de abril de 1544 *se acauo de assentar, dorar y pintar el retablo.* No obstante, aún faltaban las polseras –talladas por Lobato–, las puertas de lienzo –pintadas por el propio Vallejo– y las puertas bajas de acceso al trasagrario habilitado tras la máquina, añadidas en 1551 –que esculpió Pedro Moreto y policromó Pietro Morone– y que pusieron colofón al largo proceso de ejecución de tan costosa pieza.[6]

APROXIMACIÓN AL RETABLO

Conocemos la fisonomía del retablo verolense gracias a las detalladas descripciones del mismo incluidas en los contratos. Éstos permiten concluir que respondía a la variante tipológica del retablo de entrecalles,[7] a la manera del casi coetáneo retablo mayor de la parroquial de Valderrobres (Teruel), erigido en 1545-1550 por Jerónimo Vallejo y Nicolás de Lobato.[8]

Sus dimensiones eran considerables: 62 palmos de alto por 36 de ancho. En el sotabanco se abrían las puertas de acceso al trasagrario. El banco constaba de cinco casas en las

6. *Ibidem*, pp. 527-528, doc. nº 2; y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Splendor Verolae...*, ob. cit., p. 247.

7. Raquel SERRANO, *et alii, El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, p. 74, y p. 75, fig. nº 17.

8. Manuel ABIZANDA BROTO, *Documentos...*, ob. cit., vol. II, 1917, pp. 47-48; José G. MOYA VALGAÑÓN, "Jerónimo Vicente Vallejo", *Bellas Artes*, 63, (Madrid, 1979), p. 71, y p. 77, nota nº 8; Jesús CRIADO MAINAR, *El círculo artístico del pintor Jerónimo Cósida*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 1987, pp. 18-20, y pp. 63-64, doc. nº 2; Jesús CRIADO MAINAR, "Tradición y renovación en los usos profesionales de los talleres pictóricos zaragozanos del Pleno Renacimiento", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, L, (Zaragoza, 1992), p. 37, nota nº 117.

que se alojaban otras tantas escenas de la Pasión: la *Oración en el huerto,* la *Flagelación,* la *Resurrección,* la *Presentación de Cristo preso ante el vulgo,* y *Jesús con la cruz a cuestas.* En las entrecalles se dispusieron las imágenes de *San Gregorio, San Lucas, San Juan, San Mateo* y *San Jerónimo.*

El tránsito hacia el cuerpo del retablo se efectuaba mediante una teoría de *balagostros pequenyos.* El cuerpo se organizaba en tres calles flanqueadas a ambos lados por entrecalles. Las de los lados contaban con tres casas, mientras que en la central sobre la imagen titular se superponían una séptima casa y el ático, que sobresalía con respecto a la horizontal de las calles laterales.

La imagen titular de Nuestra Señora se situaba en un *portal con su benera para el concavo de la casa redonda.* Según el acuerdo rubricado con Jerónimo Vallejo, se representaría sedente o en pie, a criterio del prelado. Por ese motivo, los imagineros recibieron la consigna de esculpirla *en pie ho assentada, como al dicho Jeronimo* [Vallejo] *pareciere;* una apreciación que, además, nos muestra al pintor del arzobispo Aragón en su papel de enlace entre el promotor y los artífices, subrayando su labor de coordinador del proyecto.

Sobre la venera se esculpió una *Verónica sostenida por dos ángeles,* encima se dispuso la *Pentecostés* y, en el ático, un *Calvario* coronado con un frontón triangular en cuyo interior se alojaba *Dios Padre.* En las casas del lado de la Epístola se sucedían, de abajo a arriba, las escenas de la *Natividad de Nuestro Señor,* la *Visitación* y la *Natividad de la Virgen.* En las del lado del Evangelio, las de la *Asunción,* la *Purificación* y la *Adoración de los Magos.*

La máquina disponía de unas amplias puertas de lienzo sobre bastidores de madera en cuyas caras interiores se representaron la *Ascensión* y la *Asunción* y en las exteriores la *Resurrección de Lázaro* y la *Entrada del Salvador en Jerusalén.*[9] No conocemos la iconografía de estas mamparas en la zona del banco, a pesar de que algunos de los fragmentos conservados –dos *profetas* y una *Última Cena*– corresponden necesariamente a este sector de las mismas.

EL DESMANTELAMIENTO DEL RETABLO Y SUS VESTIGIOS

Tras los decretos desamortizadores y la consiguiente exclaustración de la comunidad, el cenobio fue abandonado. Sus dependencias quedaron expuestas al deterioro causado por la desidia y la acción de los hombres. Nuestro retablo, que tan apenas había experimentado

9. Fr. Gregorio de Argaiz señala que estaban decoradas por sus dos caras, pero solo describe las interiores, quizás porque no pudo contemplar el retablo con las puertas cerradas. A un lado se desarrollaba la *Ascension de Christo, con la Virgen, y los Apostoles, todo de grandes cuerpos, y al oleo* y, al otro *la Concepcion de Nuestra Señora, que no ay mas alli que desear* (Gregorio de ARGAIZ, *Teatro monastico de la Santa Iglesia, ciudad y obispado de Tarazona,* t. VII de *La soledad lavreada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España,* Madrid, Antonio de Zafra, 1675, p. 645).

José Mª Quadrado describe las puertas completas. Según el erudito, en ellas se representaban *con harto duro colorido cuando abiertas la Ascensión y la Asunción y cuando cerradas la resurrección de Lázaro y la entrada del Salvador en Jerusalén* (José Mª QUADRADO, *Recuerdos y Bellezas de España. Aragón,* Barcelona, 1844, p. 326).

transformaciones a lo largo de su historia,[10] sucumbió ante tales factores. Valentín Carderera aún pudo contemplarlo y, tras su desaparición, intentó evocar con palabras y dibujos su recuerdo del mismo.[11]

Cuando José Mª Quadrado visitó el monasterio poco antes de 1844, las tallas y la estructura del retablo ya se habían entregado al fuego para extraer el oro empleado en su dorado.[12] Las puertas de lienzo permanecieron *in situ* hasta la instalación de la Compañía de Jesús en 1877, pero se desmontaron dos años después, coincidiendo con la renovación del altar principal.[13] Tras la elevación de un nuevo retablo de estilo neogótico las mamparas se desmantelaron y algunos fragmentos se reutilizaron como lienzos.[14]

De este amplio conjunto renacentista tan solo se conservan unas cuantas esculturas y restos de las puertas.[15] La mayor parte de estos vestigios están depositados en los almacenes de la Diputación de Zaragoza –titular del monasterio–, pero algunos siguen a día de hoy en manos de particulares.[16]

El conjunto más significativo lo integran las esculturas que todavía obran en poder de la institución provincial. Entre ellas, algunas, como *San José con el Niño* o la *nodriza acunando a María recién nacida,* presentan graves mutilaciones, restos evidentes de calcinación –que corroboran el aserto de José Mª Quadrado de que el retablo fue quemado– y la pérdida total o parcial de su policromía.[17]

Las que ofrecían *a priori* un estado de conservación menos comprometido han sido recuperadas en los últimos

10. La de mayor calado consisitió en la disposición de un trasagrario en tiempos del abad fr. Juan Ximénez de Tabar (1617-1618). Véase Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR, "Manifestaciones artísticas de la Contrarreforma en Aragón. El trasagrario del convento de San Francisco de Tarazona (Zaragoza)", *Tvriaso,* XV, (Tarazona, 1999-2000), p. 116; y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Splendor Verolae...*, ob. cit., p. 159.

11. La descripción de Carderera, incluída en su *Iconografía española* (Madrid, 1855), aparece copiada en Pedro BLANCO TRÍAS, *El Real Monasterio de Santa María de Veruela, 1146-1946,* Palma de Mallorca, Imprenta "Mossén Alcover", 1949, pp. 160-161; y en Jesús CRIADO MAINAR, "El retablo mayor...", ob. cit., p. 515. La noticia de los diseños de Carderera procede de José Mª LÓPEZ LANDA, *Estudio arquitectónico del Real Monasterio de Nuestra Señora de Veruela,* Lérida, Imprenta Mariana, 1918, p. 10, nota nº 2.

12. José Mª QUADRADO, *Recuerdos y Bellezas de España...*, ob. cit., pp. 326-327.

13. Pedro BLANCO TRÍAS, *El Real Monasterio...*, ob. cit., pp. 286-287.

14. Jesús CRIADO MAINAR, "El retablo mayor...", ob. cit., p. 515.

15. La catalogación de estos restos en José Ignacio CALVO RUATA, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura, escultura, retablos,* Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, pp. 399-403, núms. 720 a 731, y pp. 405-406, núms. 735 y 738-742. Su estudio en Jesús CRIADO MAINAR, "El retablo mayor...", ob. cit., pp. 517-526; y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Splendor Verolae...*, ob. cit., pp. 160-162.

16. Así, un fragmento de las puertas con la *Última Cena,* en colección particular de Cascante (Navarra), y una escultura de santo diácono, quizás *San Lorenzo,* que en 1992 se conservaba en Trasmoz (Zaragoza). Véase Jesús CRIADO MAINAR, "El retablo mayor...", ob. cit., p. 523 y fig. de la p. 545 [Última Cena]; p. 520 y fig. de la p. 541 [santo diácono].

17. José Ignacio CALVO RUATA, *Patrimonio cultural...*, ob. cit., p. 402, nº 725 [la nodriza acumando a María recién nacida, identificado como Santa Ana y la Virgen], y p. 405, nº 735 [San José con el Niño]; Jesús CRIADO MAINAR, "El retablo mayor...", ob. cit., pp. 518-519.



Presbiterio de la parroquia de Vera de Moncayo en 1929. Fotografía procedente de José Mª Solá, El monasterio de Veruela..., *p. 176.*

años gracias al patrocinio de la Diputación de Zaragoza. Es el caso de la imagen de un santo diácono identificado con *San Esteban,* la de *Santa Lucía*[18] o la de *San Juan Bautista.*[19] También las de *San Benito y San Bernardo,*[20] así como el de las puertas de acceso al trasagrario, que representan las figuras de cuerpo entero de dos religiosos cistercienses en quienes se han querido reconocer, desde Gregorio de Argaiz, a Hernando de Aragón y fray Lope Marco.[21]

18. Recogidos como obra del siglo XVII por José Ignacio CALVO RUATA, *Patrimonio cultural...*, ob. cit., p. 406, núms. 741 y 742. Estudiados en Jesús CRIADO MAINAR, "El retablo mayor...", ob. cit., p. 518.

19. Incluido como pieza del siglo XVII en José Ignacio CALVO RUATA, *Patrimonio cultural...*, ob. cit., p. 406, nº 740, la restauración ha revelado su pertenecia al retablo mayor.

20. Catalogados como piezas del siglo XVII por José Ignacio CALVO RUATA, *Patrimonio cultural...*, ob. cit., pp. 405-406. Su reciente restauración ha desvelado su gran calidad y, como en el caso del Precursor, ha puesto en evidencia que forman parte de nuestro retablo.

21. Gregorio de ARGAIZ, *Teatro monastico...*, ob. cit., p. 645. También para José Mª LÓPEZ LANDA,



Nuestra Señora de Veruela. Miguel Peñaranda, 1540-1544. Vista lateral. Foto José Latova.

LA IMAGEN TITULAR DEL RETABLO

Hace poco tiempo sugerimos la hipótesis de que también la imagen titular del retablo debió salvarse de la destrucción del conjunto.[22] En 1929 José Mª Solá[23] publicó una instantánea del presbiterio del templo parroquial de la cercana localidad de Vera Moncayo, en la que destaca una notable imagen mariana de gran formato antepuesta a la casa principal de un retablo escultórico dedicado a San Bernardo que asimismo procede de Veruela y aún permanece en dicho lugar.[24]

Estudio arquitectónico..., ob. cit., p. 10, nota n° 2, que las vio en una capilla del claustro de la catedral de Tarazona a comienzos del siglo XX.

Correctamente identificadas en José Ignacio CALVO RUATA, *Patrimonio cultural...*, ob. cit., pp. 402-403, núms. 728-729; y Jesús CRIADO MAINAR, "El retablo mayor....", ob. cit., p. 519. Su atribución a Pedro Moreto en Jesús CRIADO MAINAR, "El mecenazgo artístico de don Hernando de Aragón", en *Don Hernando de Aragón, arzobispo de Zaragoza y virrey de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998, p. 192.

22. Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Splendor Verolae...*, ob. cit., p. 160.

23. José Mª SOLÁ, *El monasterio de Veruela y la Compañía de Jesús 1877-1927*, Barcelona, Imprenta Revista "Ibérica", 1929, p. 176.

El padre Solá, religioso jesuita, editó este estudio con ocasión del cincuentenario (1877-1927) de la instalación de la Compañía de Jesús en el monasterio de Veruela. Refiere que esta imagen despertaba una gran devoción entre los fieles de Vera de Moncayo.

24. Sobre el retablo de San Bernardo véase Jesús CRIADO MAINAR, "La construcción...", ob. cit., pp. 276-277, doc. nº 37; Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución "Fernando el Católico", 1996, pp. 212-221; y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Splendor Verolae...*, ob. cit., pp. 139-146.

Entonces aventuramos la identificación de esta talla con la titular del retablo mayor de Veruela y, al no conservarse en la iglesia de Vera, la dimos por desaparecida. No obstante, hoy estamos en condiciones de identificarla con una *Virgen con el Niño* custodiada en el Seminario Diocesano de la Inmaculada de Tarazona que aparece reproducida en el *Catálogo Monumental* del Partido Judical de Tarazona.[25]

Nuestra imagen alcanza una altura de 146 cm y su anchura máxima es de 55 cm, si bien en el punto de apoyo se reduce a 34 cm. Está visiblemente ahuecada por la parte posterior. Representa a María en pie, sosteniendo al Niño con la mano izquierda mientras le ofrece una pera con la derecha. Junto a su valor simbólico, el fruto constituye una suerte de reclamo con el que la Madre atrae la atención del Hijo, que tiende sus brazos para alcanzarlo.

María exhibe un evidente contraposto resultado de arquear su pierna derecha, un gesto que permite atenuar su volumen anatómico y se complementa con una ligera inclinación de la cabeza hacia el Niño –con el que, sin embargo, no cruza la mirada–, muy parecido al que sostiene la escultura de *San José* todavía conservada en Veruela. Los pliegues de la túnica y el manto de la Virgen se disponen con una suavidad de líneas que contrasta con el abigarrado drapeado de la camisilla que viste el Niño.



Nuestra Señora de Veruela. Detalle de la primera policromía en el Niño Jesús, debida a Jerónimo Vallejo, 1540-1544. Foto José Latova.

Aunque algo atemperada, la imagen se atiene a los modelos de representación mariana construidos por Damián Forment en su etapa de madurez a partir de arquetipos del Alto Renacimiento italiano. Proponemos, por ello, su atribución a Miguel Peñaranda (1517-1547, +1547), un maestro de probable procedencia valenciana[26] que completó su adiestramiento en el taller de For-

25. Begoña ARRÚE UGARTE [dir.], *Catálogo Monumental de Zaragoza*, t. I, *Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p. 312 y fig. de la p. 294.

26. Quizás el maestro homónimo que intervino en la decoración escultórica de la Lonja de la ciudad del Turia entre 1514 y 1516 (Ana Isabel SOUTO SILVA, "Nuevas aportaciones documentales sobre el origen de Damián Forment. Su vinculación familiar con el Bajo Aragón y posibles circunstancias de su traslado de Valencia a Zaragoza", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LI, (Zaragoza 1993), pp. 82-83).



Nuestra Señora de Veruela. Detalle de la primera policromía en el vestido de la Virgen, debida a Jerónimo Vallejo, 1540-1544. Foto José Latova.

ment,[27] con quien mantuvo una estrecha colaboración aún después de independizarse y establecer su propio taller en el transcurso de la década de 1530.[28] Su estilo es, además, fácilmente discernible del que presentan las tallas que corresponden a Juan Vizcaíno (1530-1565, +1565) –discípulo, por su parte, de Gabriel Joly–, caso de los dos *santos diáconos*, o de *San Bernardo* y *San Benito*, notablemente más estilizadas, y se aproxima más al de imágenes como *Santa Lucía*, que a nuestro juicio también le corresponde.

Esta relación personal y profesional con Forment y la influencia de sus presupuestos artísticos sobre las obras de Peñaranda permiten comprender que en ocasiones las fuentes lo identifiquen como Miguel Forment. Así, el propio fray Lope Marco nos recuerda en sus *Memorias* que *la metad de la himahineria* del retablo titular del monasterio de Veruela corrió a cargo de *masse Miguel Formente.*[29] Del mismo modo, cuando

27. De hecho, aparece citado como criado de Damián Forment en una carta de procura extendida por éste el 7-VII-1517, en la que también constituye una de las primeras referencias documentales localizadas sobre su actividad profesional en Zaragoza (Raquel SERRANO, *et alii*, "Nuevas aportaciones documentales sobre la obra del retablo mayor del Pilar de Zaragoza y el taller de Damián Forment (1509-1518)", *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, p. 169).

28. Ángel HERNANSANZ MERLO, "Peñaranda, Miguel de", en Mª Isabel Álvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis [coords.], *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo "Camón Aznar", 1993, pp. 266-267.

29. Jesús CRIADO MAINAR, "El retablo mayor...", ob. cit., pp. 527-528, doc. nº 2 [IV]; y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *Splendor Verolae...*, ob. cit., p. 155 y p. 247.



Nuestra Señora de Veruela. Detalle de la segunda policromía, primer tercio del siglo XVII. Foto José Latova.

en el año 1544 contrató en compañía de Juan de Moreto el retablo de la ermita de Nuestra Señora de la Sagrada en Monzalbarba (Zaragoza) recibió esa misma denominación.[30]

La *Virgen con el Niño* de Veruela presenta una clara dependencia de la titular del retablo mayor del monasterio de Poblet (1527-1529), cuya disposición repite de forma invertida –salvo para el brazo libre– moderando la inclinación de la cabeza.[31] Más limitada es la relación que puede establecerse con la rafaelesca *Nuestra Señora de las Nieves* (hacia 1525-1530) conservada en la ermita de Nuestra Señora del Pilar de Salvatierra de Escá[32] (Zaragoza), una pieza atribuida a Forment que aventaja a la nuestra en fluidez compositiva pero de modelado bastante similar.

La antigua titular del retablo verolense suaviza en cierta medida la característica flexibilidad que Forment infunde a sus esculturas, que en la obra

30. Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [A.H.P.Z.], Jerónimo Fuertes, 1544, ff. 500 v.-503, (Zaragoza, 12-XI-1544). Véase Ángel HERNANSANZ MERLO, "Peñaranda...", ob. cit., pp. 266-267.

31. Manuel ABIZANDA BROTO, *Damián Forment, el escultor de la Corona de Aragón*, Barcelona, Ediciones Selectas, 1942, lám. de la p. 71.

32. Considerada como obra del taller de Forment por Francisco ABBAD RIOS, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Institución "Diego Velázquez" del C.S.I.C., 1957, p. 702. Su atribución al valenciano en Carmen MORTE GARCÍA, "Nuestra Señora de las Nieves", *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Diputación de Huesca, 1994, pp. 182-183.

de Peñaranda se torna en equilibrada contención –extensible también a la figura del Niño– reforzando de paso su acendrado clasicismo. Se trata de una pieza notable que debe constituir el punto de partida para elaborar el catálogo de Miguel Peñaranda, cuya figura no ha sido deslindada hasta el momento de la de Damián Forment.

Por desgracia, la policromía de la *Virgen con el Niño* del Seminario de Tarazona se conserva en muy mal estado, tal vez por haber sufrido una limpieza inadecuada en el pasado. A pesar de ello, no resulta difícil advertir que fue rehecha en un momento posterior, quizás en el primer tercio del siglo XVII, y que los rostros de María y el Niño han sido repintados en fecha reciente.

De la policromía original, aplicada por Jerónimo Vallejo (doc. 1527-1591, +1592), tan sólo resultan discernibles hoy una bella greca vegetal esgrafiada en carmín sobre fondo de oro que recorre la parte baja del vestido de María amén de otra orla, muy parecida a la anterior pero de tonalidad azul, en la camisa del Niño. Los motivos coinciden, en cualquier caso, con los que lucen otras esculturas procedentes del retablo verolense.

Más elementos, aunque muy deteriorados, subsisten de la segunda policromía. Los mejor conservados se despliegan formando una amplia banda en la túnica de la Virgen; sin embargo, es posible que el coloreado del velo sea también renacentista. Dicha banda luce un magnífico roleo en el que se ensartan diferentes variantes de flores en rojo, verde y azul sobre campo en blanco animado mediante rítmicos motivos de rayado. El propio fondo de la túnica, de oro, está recorrido por tallos vegetales en azul, muy deteriorados pero que en origen debieron presentar una notable carnosidad.