TVRIASO

XVIII

REVISTA DEL CENTRO DE ESTUDIOS TURIASONENSES

TARAZONA
2005-2007

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2874

Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- BY (Reconocimiento): Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

- NC (No comercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

- ND (Sin obras derivadas): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

TVRIASO XVIII

TVRIASO XVIII

REVISTA
DEL
CENTRO
DE
ESTUDIOS
TURIASONENSES

TARAZONA
2005-2007

CONSEJO DE REDACCIÓN

DIRECTORA
Mª Teresa Ainaga Andrés

SUBDIRECTORA
Rebeca Carretero Calvo

VOCALES
Jesús Criado Mainar
Luisa Espino Gil
Javier Ibáñez Fernández
José Á. García Serrano
Luis Javier Navarro Royo

El Consejo de Redacción de TVRIASO no se identifica
necesariamente con la opinión de los autores
en uso del ejercicio de su libertad individual

Publicación nº *** del Centro de Estudios Turiasonenses
Apartado 39 -50500 Tarazona (Zaragoza, España)
Teléfono [34] 976 642 861 y Fax [34] 976 643 462
tarazona@ifc.dpz.es

y nº **** de la Institución «Fernando el Católico»
Fundación Pública de la Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2 - 50071 Zaragoza (España)
ifc@dpz.es

Editado con la colaboración de la
Fundación Tarazona Monumental
Calle San Antón, 1 - 50500 Tarazona (Zaragoza, España)
Teléfono [34] 976 642 643

PORTADA
Motivo ornamental extraído del f. ****
del ms. 98 del Archivo de la Catedral de Tarazona.
Foto: Rafael Lapuente

I.S.S.N.: 0211-7207
Depósito Legal: *********

Imprime: INO Reproducciones, S.A.
Polígono Malpica - 50016 Zaragoza

ÍNDICE

PINTURA TURIASONENSE DE LOS SIGLOS XV AL XVIII

PRESENTACIÓN 9

GUÉANT, Valérie, «Le Maître des missels della Rovere et le missel de Pedro Ferriz, évêque de Tarazona» 11

CRIADO MAINAR, Jesús, «Juan de Varáiz y la pintura en Tarazona en el último cuarto del siglo XVI» 43

CARRETERO CALVO, Rebeca y CRIADO MAINAR, Jesús, «El pintor Agustín Leonardo *el Viejo*» 101

CARRETERO CALVO, Rebeca, «Los pintores turiasonenses fray Agustín y Francisco Leonardo de Argensola» 151

ESTUDIOS

OLCOZ YANGUAS, Serafín y MEDRANO MARQUÉS, Manuel, «Inscripciones paleohispánicas, *Tvriaso, Uxama, Argaela* y las Guerras Cántabras» 199

PARACUELLOS MASSARO, Pedro A., PÉREZ PÉREZ, Antonio Julián y GARCÍA SERRANO, José Ángel, «*Cañada Madre*. Un nuevo yacimiento romano republicano en la Comarca de Tarazona y el Moncayo» 215

RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, Francico Saulo, «La relación entre Tarazona y el monasterio de Veruela desde su fundación hasta el año 1400» 235

LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier, «La participación de Francisco Guarrás, obrero de villa turiasonense, en la construcción del convento agustino de San Sebastián de Épila (Zaragoza)» 255

PARDOS SOLANAS, Carlos, «Un Cristo inédito del taller de Gregorio Fernández en el monasterio de Santa María de Huerta (Soria)» 277

GIL GIL, Teresa, GÓMEZ GARCÍA, Daniel y AYALA, Raúl, «Identificación de la flora de interés para su conservación del Parque Natural del Moncayo (Zaragoza)» 293

VARIA

PÉREZ OMEÑACA, Mª Cruz, «Intervención arqueológica en la ermita de San Juan de Añón de Moncayo (Zaragoza)» 315

PULIDO PÉREZ, Marian y GONZÁLEZ COELLO, Ismael, «Curso de botánica práctica *Cienfuegos* sobre la flora y vegetación del Moncayo como iniciativa de turismo cultural en Tarazona» 327

LOZARES SÁNCHEZ, Michel, «Los aviones del Moncayo» 335

SERRANO VELILLA, Asunción y ESPINO GIL, Luisa, «El proyecto Celtiberia» . 345

PINTURA TURIASONENSE DE LOS SIGLOS XV AL XVII

La parte monográfica del nº XVIII (2005-2007) de la revista *Tvriaso* es un compendio de colaboraciones sobre diferentes aspectos relativos a la pintura y la iluminación de manuscritos que tienen como denominador común Tarazona y cuya cronología abarca desde finales del siglo XV hasta las décadas centrales del siglo XVII.

El primer trabajo, firmado por Valérie Guéant, versa sobre el manuscrito nº 98 del Archivo de la Catedral de Tarazona, un notable misal al uso de la corte pontificia iluminado en Roma a instancias del cardenal Pedro Férriz, obispo de la sede turiasonense entre 1464 y 1478, por el miniaturista francés Giacomo Rivaldi. A pesar de ser una pieza confeccionada lejos de nuestra ciudad, el hecho de que se custodie en la seo turiasonense desde finales del siglo XV justifica la inclusión de esta importante colaboración.

La dirección de la revista desea expresar su gratitud al Cabildo de la Catedral de Tarazona por las facilidades ofrecidas para que el estudio del misal del obispo Pedro Férriz haya llegado a buen puerto más allá de las dificultades e impedimentos impuestos por el proceso de restauración que afecta todavía al templo. En este sentido, es de justicia señalar el apoyo y la comprensión prestados por D. Ignacio Tomás Cánovas, canónigo-archivero, y también por D. José Mª Royo Vázquez, miembro asimismo de la referida institución eclesiástica.

Los otros textos del monográfico, redactados por Jesús Criado Mainar y Rebeca Carretero Calvo, están dedicados al estudio de algunos de los principales artífices del pincel asentados en Tarazona entre 1560 y 1650, en concreto Juan de Varáiz y los tres miembros de la familia Leonardo: Agustín Leonardo *el Viejo* y sus hijos fray Agustín Leonardo *el Joven* y Francisco Leonardo. En ellos se pasa revista a sus respectivas biografías y también se analizan en detalle sus obras más relevantes, aportando luz a uno de los periodos menos conocidos hasta ahora de la pintura de nuestra ciudad. Los autores esperan poder continuar este proyecto, todavía incompleto, en próximos números de *Tvriaso*.

Nos sentimos muy satisfechos de que esta sección haya sido editada en color. No hace falta argumentar la importancia que este hecho encierra de cara a facilitar la correcta comprensión y la difusión de materiales tales como los trabajos miniados, la pintura de caballete o la policromía de retablos, cuya valoración resulta muy difícil cuando se efectúa a partir de reproducciones en blanco y negro. Ello no hubiera sido posible sin el generoso mecenazgo de la Fun-

dación Tarazona Monumental, que atendió con encomiable solicitud nuestro requerimiento. Vaya nuestro más sincero reconocimiento para esta joven institución, llamada a jugar un papel fundamental en las tareas de gestión y promoción cultural en la Tarazona de los próximos años.

LE MAÎTRE DES MISSELS DELLA ROVERE ET LE MISSEL DE PEDRO FERRIZ, ÉVÊQUE DE TARAZONA.

Valérie Guéant

TVRIASO XVIII
pp. 11-42
ISSN: 0211-7207-2007

Le présent article veut mettre à l'honneur un missel enluminé de grande valeur artistique et historique: Le manuscrit 98 des archives de la cathédrale Santa María de la Huerta de Tarazona (Espagne, Aragon) que j'ai eu le plaisir d'étudier grâce à l'aide et à l'amabilité des professeurs Gennaro Toscano et Jesús Criado Mainar.[1] Ce livre liturgique qui appartint à l'un des plus prestigieux évêques du diocèse de Tarazona est aujourd'hui l'un des joyaux de la cathédrale de Tarazona. Il fut et demeure un parangon de la production manuscrite de la Rome pontificale de la seconde moitié du XVe siècle. Sa facture nous oblige à placer sa réalisation et son historique dans le contexte de la cour pontificale. Quittons donc Tarazona pour revenir sur les circonstances de la commande et de la réalisation de ce missel destiné à des célébrations selon le rite romain. Nous allons présenter ce missel et son commanditaire puis exposer les raisons de l'arrivée du manuscrit à Tarazona. Le testament de l'évêque et les réalités historiques doivent permettre en partie, sinon d'élucider, tout au moins d'imaginer ces raisons. Nous nous arrêterons sur l'artiste chargé de la décoration du manuscrit, personnalité influente qui jouissait d'une grande renommée dans les milieux pontificaux. Le missel de Tarazona a, jusqu'à ce jour, échappé aux historiens d'art qui ont travaillé sur cet artiste. Il apporte pour notre plus grand plaisir un éclairage nouveau sur la production d'un artiste majeur de la cour pontificale de la seconde moitié du XVe siècle.[2]

1. Valérie Guéant prépare un doctorat à l'Université de Lille 3 sous la direction de madame Anne-Marie Legaré et de monsieur Gennaro Toscano. Elle exprime ses chaleureux remerciements pour son soutien scientifique et sa médiation au professeur Gennaro Toscano et pour son accueil, sa disponibilité et sa médiation à monsieur Jesús Criado Mainar, professeur à l'Université de Saragosse.

2. Signalé dans les catalogues des manuscrits de la bibliothèque de la cathédrale de Tarazona: Mª Pilar FALCÓN PÉREZ, *Estudio artístico de los manuscritos iluminados de la catedral de Tarazona (Análisis y Catalogación)*, Zaragoza, Gobierno de Aragon, 1995, pp. 125-138, ill. II-III; Julián RUIZ IZQUIERDO, José Antonio MOSQUERA, Justo SEVILLANO RUIZ, *Biblioteca de la Iglesia Catedral de Tarazona. Catálogo de libros manuscritos, incunables y de música,* Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1984, p. 25, n° 98. Signalé dans diverses expositions: José Carlos ESCRIBANO SÁNCHEZ, *Exposición Manuscritos en la Catedral de Tarazona*, Zaragoza, 1982, pp. 10-11; Mª Teresa AINAGA ANDRES, «Missale Romanum», dans Jesús Criado Mainar, Lucio Lalinde Poyo [dir.], *Cuatro Siglos. IV Centenario de la fundación del Seminario Conciliar de San Gaudioso*, catalogue de l'exposition Salón de Obispos, Palacio Episcopal, 3.11-8.12.1994, Tarazona, 1994, pp. 230-233.

LE MISSEL, COMMANDE ÉPISCOPALE

Le manuscrit compte 416 feuillets et mesure 395 x 285 mm.[3] Sa fabrication fut l'objet d'un très grand soin, les quinternions réguliers pliés dans un parchemin choisi pour sa très belle qualité, celle-la même des manuscrits liturgiques de grand format utilisés pour leurs célébrations par les grands pontifes bibliophiles à Rome. De même, il fut assemblé et relié de belle manière, sur ais, sa reliure d'origine faite de cuir rouge fermée par quatre agrafes d'argent.[4] L'écriture très régulière fut le fruit du patient labeur d'un prieur de Salamanque, Diego Rodrigo, copiste habitué à ce type de transcription qui a signé son travail «Ego Didacus Roderici presbiter salamantinus finiui hoc missale mea manu transcriptum».[5] Le programme de décoration est impressionnant comparé à d'autres prototypes de la même époque. On compte au moins sept pages entièrement décorées et pas moins de deux cent initiales historiées de grande qualité d'exécution, de pigments et d'or.

Le texte est celui d'un missel; au folio 1 calendrier, au folio 7 r. «Incipit ordo missalis» (temporal des deux saisons) [il. 1], aux folios 169 v.-190 r. «Ordo Missae», au folio 260 r. «Incipit proprium sanctorum de missali» (sanctoral complet) [il. 5], au folio 367 «Incipit commune sanctorum de missali». Le calendrier des saints, comme la liturgie et les *statio* des différents *ferie* indiquent l'usage de Rome. Didacus Roderici écrivit en outre qu'il avait copié le manuscrit au Vatican dans le palais apostolique du pape Paul II à Rome le 10e jour d'avril 1471, la septième année du pontificat dudit Paul II, pour l'évêque Petri Ferrici.[6]

---

3. Description codicologique: Parchemin, disposition des côtés poil et chair régulière selon la règle de Gregory, quelques lacunes f. 197 bis et ter (bifolio central du cahier XXX), f. 311 bis et 316 bis, 395 x 285 mm., 415 ff. (numéroté jusqu'au feuillet 416, mais le dernier cahier s'arrête au folio 415 et le f. 416 est la garde volante de fin de volume), ii+415+i'i', 52 cahiers, I^{6}, II^{10}, III^{9} (f. 23 attaché par onglet sur le f. 19), IV-XXVII^{10}, XXVIII^{8} (f. 178 attaché par onglet sur le f. 181), XXIX^{10}, XXX^{8} (manque le bifolio central), XXXI-XXXV^{10}, XXXVI^{8}, XXXVII-XLI^{10}, XLII^{8} (manque un folio entre f. 311 et f. 312 ainsi qu'entre f. 316 et f. 317), XLIII-LI^{10}, LII^{8}, signature des feuillets type 11, 12, 13 visible sur cahier II, réclames horizontales dans l'entrecolonnement, réglure type de base 41, sans ligne marginale, justification sur chaque feuillet recto et verso à la mine, linéation sur chaque feuillet recto et verso à l'encre, sans trace de piqûre, foliotation moderne à la mine, au recto en haut à droite, hauteur 266 x 180 mm., troisième dimension 25 mm., écriture *littera textualis formata* (*liturgica* selon certaines typologies italiennes), justification sur 2 colonnes de 31 lignes tracées, de 30 lignes écrites. Les types de référence sont repris sur ceux de Albert Derolez, *Bibliologia, Elementa ad Librorum studia pertinentia, Codicologie des manuscrits en écriture humanistique sur parchemin*, Brepols, Turnhout, 1984, vol. 5, pp. 6-23.

4. Cette précision figure dans l'inventaire réalisé par le chanoine García Roiz daté du 30 mars 1486, Archive de la Cathédrale, armoire L, Caj. 2, lig. 7, n° 3: *Inventario de ropas, libros, joyas y reliquias de Santa Maria de la Huerta y otras iglesias de Tarazona, hecho por el canónigo mosen Garcia Roiz:* «hun missal romano ystoriado con letras de oro et de azur, scripto en jotinas… con cubiertas de ceti vermello, con quatro gaffetes de argent». Cet inventaire est édité par Mª Pilar Falcón Pérez, *Estudio artístico…*, *op. cit.*, pp. 486-492.

5. f. 415 v.

6. f. 415 v: «Ego Didacus Roderici presbiter salamantinus finiui hoc missale mea manu transcriptum. nomine reveren(dissimi) in

1. Domenica prima de Adventu, Ad te Levari (f. 7 r.): Dieu en Majesté, saints Luc, Pierre et Paul, prophète Ezéchiel, armes de l'évêque Pedro Ferriz.

Les armes de ce dernier figurent au f. 7 r. [il. 1] et 182 r. [il. 2]: De gueules à la croix d'azur bordée de sable et chargée de quatre fers à cheval d'or surmontées au f. 7 r. de la mitre et de la crosse.[7] Ce fut le premier octobre 1464 que Pietro Barbo, peu après son avènement au titre suprême de pontife sous le nom de Paul II (31 août 1464-71), nomma Pedro Ferriz évêque de Tarazona.[8] Le jeune Pedro était né en 1414 à Concentaina dans le royaume de Valence. Il y réussit brillamment ses premières études puis rejoignit la jeune université de Lérida. Il fut diplômé du titre de Docteur *in Utroque Jure* à l'université de Bologne.[9] Ainsi spécialisé dans le domaine du droit canonique, il se fit distinguer et Pie II le choisit au titre d'auditeur de rote pour le royaume d'Aragon et le nomma ensuite commissaire apostolique, l'utilisant dans diverses légations.[10]

Pedro Ferriz fut également très vite l'un des familiers du cardinal de San Marco, Pietro Barbo, grâce à qui il obtint d'ailleurs le titre d'auditeur de rote.[11] Il devint en 1455 son *clericus camerae*, puis son familier et apparut constamment avec les évêques *provisio-*

Christo Patris et Domini mei. domini Petri Ferrici episcopi tirasonensis. sanctissimi in Christo Patris et Domini nostri. Domini Pauli veneti divina providentia pape secundi referendarii secreti. die decima aprilis. Rome in palatio apostolico. Anno Domini M°CCCC°LXXI°, pontificatus vero eius florentissimi anno septimo».

«Moi, Diego Rodrigo/Rodriguez, prêtre de Salamanque, j'ai fini ce missel, écrit de ma main, au nom de mon père et maître Pedro Ferriz, très saint évêque de Tarazona, par le Christ vénéré, et au nom du second référendaire secret, par la volonté du Christ, de notre père et maître Paul, devenu Pape par la providence divine, le 10e jour d'avril, l'année du Seigneur 1471 dans le palais apostolique de Rome, soit la 7ème année de son très florissant pontificat».

Adriana MARUCCHI, «Stemmi di possessori di manoscritti conservati nella biblioteca vaticana», in *Mélanges Eugène Tisserant*, VII, Città del Vaticano, 1964, pp. 29-95 (Studi e Testi 237): p. 85, n° 122, planche XI: Signale un manuscrit du fonds de la Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 1901 *Historia Augusta*, daté de 1470 qui fut également copié pour l'évêque de Tarazona et qui porte une inscription similaire: «Ego Iohannes ten lande de Reess coloniensis diocesis uiris pontificii et legalis professionis scolaris perusinus transcripsi hoc opus nomine Rev.di in Christo patris et d.ni D.ni Petri Episcopi Tirasonensis San[c]tissimi d.ni nosti d.ni Pauli divina providentia pape II Referendarii secreti etc. Pontificatus eiusdem d.ni nostri anno sexto Rome».

7. La croix est précisément bordée d'or sur le manuscrit, mais cela ne laisse aucun doute sur l'identification du propriétaire.

8. Conrad EUBEL, *Hierarchia catholica medii aevi et recentioris aevi, sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series e documentis tabularii praesertim Vaticani collecta, digesta, edita... ab anno 1198 usque ad annum 1431 perducta*, Monasterii, Regensberg, 1913, Padoue, Il Messagero di S. Antonio, 1960, vol. II, p. 17.

9. Pour toute la bibliographie sur P. Ferriz: F. MARTIN, *ad vocem,* dans *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie ecclésiastique*, 16, Paris, Letouzey et Ané, 1989, Fac-sim. de éd. 1909, p. 1291.

10. Gaspare DA VERONA, *De Gestis tempore pontificis maximi Pauli secundi*, in Giuseppe Zippel [a cura di], *Le vite di Paolo II di Gaspare da Verona e Michele Canensi*, Città di Castello, 1904-1911, (Rerum Italicarum Scriptores 2, 3/16), p. 52, note 5; Emanuele CERCHIARI, *Capellani papae et apostolicae sedis auditores causarum sacri palatii apostolici, seu Sacra romana rota ab origine ad diem usque 20 septembris 1870: Relatio historica-iuridica*, Rome, Typis polyglottis vaticanis , 1920, p. 62, n° 315.

11. Gaspare DA VERONA, *De Gestis...*, *op. cit.*, p. 52, note 3.

2. Canon, Te Igitur (f. 182 r.): Elévation de l'Hostie.

nati au palais.[12] Paul II l'employa dans de nombreuses missions diplomatiques.[13] Sous Sixte IV, en 1472, il fut *referendarius domestico*, élevé ensuite à la pourpre le 18 décembre 1476 avec le titre de San Sisto.[14] Il est dit à la droite des deux papes Paul II et Sixte IV «Dextram suam appellare dignabandur» dans son inscription funéraire.[15]

Le missel fut donc réalisé pour les besoins liturgiques de l'évêque, plusieurs années après son accession au titre épiscopal. Utilisé pour des célébrations romaines, il ne fut pas pensé à l'usage du diocèse de Tarazona. Aucune source n'indique d'ailleurs que Pedro se soit un jour rendu dans son évêché. S'il fut appelé à voyager pour Pie II qui l'envoya pour des missions diplomatiques comme nonce à Mayence et à Liège, entre 1462 et 1464, afin de rétablir la paix religieuse dans le diocèse de Mayence en réglant le différent qui opposait l'archevêque Diether d'Isenbourg au pape, le Barbo devenu pape se garda bien toutefois de laisser s'éloigner son fidèle serviteur.[16] Ainsi, Ferriz ne prit jamais personnellement possession de son siège épiscopal et délégua les pouvoirs à des vicaires dont son neveu Andrés Ferriz.[17]

Pedro Ferriz fut un fervent collectionneur de manuscrits humanistes.[18] Il

12. Michele Canensi, *De vita et pontificatu Pauli secundi pontificis maximi*, in Giuseppe Zippel [a cura di], *Le vite di Paolo II…*, pp. 163 ligne 20 et 213 ligne 10.

Walther Von Hofmann, *Forschungen zur Geschichte der kurialen Behörden vom Schisma bis zur* Reformation, 2 vol., Rome, Loescher, 1914, II, p. 180.

13. Michele Canensi, *De Vita…*, *op. cit.*, p. 161 ligne 3.

14. B. Katterbach, *Refendarii utriusque signaturae a Martino V ad Clementem IX*, Città del Vaticano, 1931, pp. 38, 42, 52, 55 (Studi e testi 55). Cardinal du titre de San Sisto dans Conrad Eubel, *Hierarchia…, op. cit.,* II, p. 17; Stefano Infessura, *Diario della città di Roma di Stefano Infessura scribasenato*, a cura di Oresme Tommasini, Rome, 1890 (Fonti per la storia d'Italia, 5), p. 82; Pour la terminologie des fonctions et statuts voir Thomas Frenz, *I Documenti pontifici nel medioevo e nell'età moderna*, ed. italiana a cura di Sergio Pagano, Scuola vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica, Città del Vaticano, 1989, p. 65, § 97: Le *refendarius domestico* est chargé de la rédaction des suppliques et de leur signature.

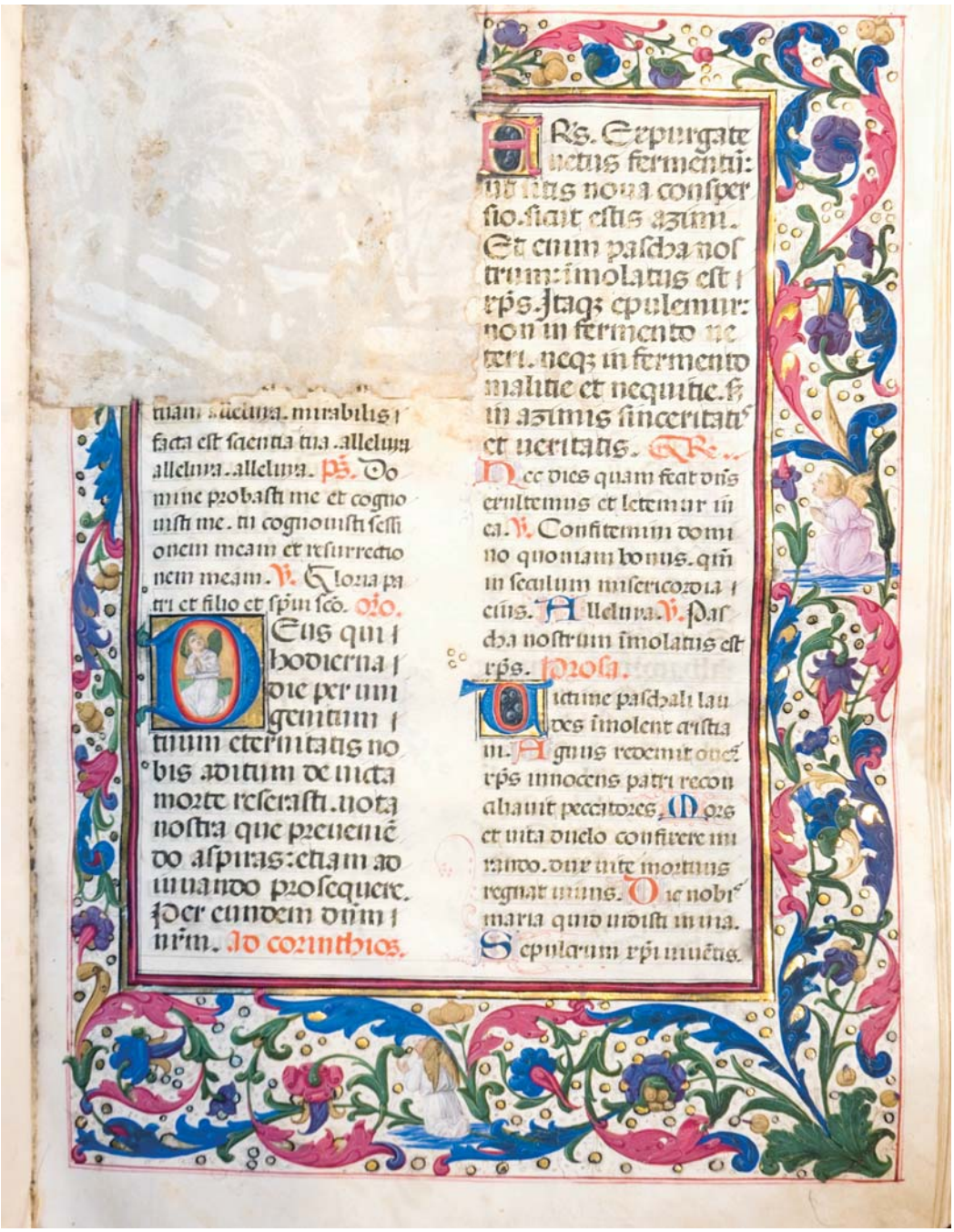
15. Carlo Tenivelli, *Biografia piemontese*, Turin, G. Briolo (I. Soffietti), 1784-1787, p. 107 et Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Rome, Tip. delle scienze matematiche e fisiche (dei fratelli Bencini, di L. Cecchini, Tiberina), 1869-1884, vol. I, p. 421, n° 1.606.

16. Vicente de La Fuente, *La Santa Iglesia de Tarazona en sus estados antiguo e moderno*, Madrid, J. Rodriguez, 1865 (España Sagrada, 49), p. 229; Ferdinand de Navennes, *Rome: le palais Farnèse et les Farnèse*, Paris, 1914, p. 26.

17. Ferdinand de Navennes, *Rome…*, *op. cit.*, p. 27; Vicente de La Fuente, *La Santa Iglesia de Tarazona…, op. cit.*, p. 230: «Para el gubierno de los varios distritos de su diócesis nombró una junta compuesta de Don Lope Conchillos, Dean de Tarazona y Tesorero de Tuleda, Bernardo Pujadas, Arcediano de Catalayud, Juan de Ablitas, Chantre, Berenguer de Daroca, Prior de la colegiata de la Peña en Catalayud, Marco Jimenez y su sobrino Andrés Ferriz. Conchillos y Ablitas eran Vicarios generales suyos en Tarazona».

18. On peut constituer cette liste de manuscrits que je n'ai pas personnellement étudiés:

José Ruysschaert, «Miniaturistes romains sous Pie II», in *Enea Silvio Piccolomini Papa Pio II*, Atti del convegno per il quinto centenario della morte e altri scritti raccolti da Domenico Maffei, Accademia Senese degli Intronati, Sienne,



3. Domenica resurrectionis domini, Deus qui hodierna (f. 190 r.): Ange (l'initiale principale a été découpée).

posséda aussi des manuscrits liturgiques, dont un *Cérémonial* et un *Pontifical* conservés à la Biblioteca Nazionale de Turin.[19] Le texte des 345 feuillets du *Pontifical*, qui est celui du pontifical de Guillaume Durand, doit avoir été copié entre 1464 et 1476, c'est-à-dire respectivement entre les élections à l'évêché et au cardinalat.[20] Au folio 1 r., sous les armes et le chapeau cardinalice de Domenico della Rovere, apparaît la mitre de l'évêque Pedro Ferriz et au folio 92 sont inscrits un «P» (l'initiale du prénom du prélat) et «ecclesie Tirasonensis» (le nom de son évêché); l'évêque Ferriz fut donc sans aucun doute le destinataire de ce manuscrit.[21]

Le testament de Pedro Ferriz prévoyait que ce pontifical devait être envoyé à Tarazona après son décès : *«Item, legavit ecclesie Tirasonensi unum missale suum pontificale quod est divisum in tria volumina»*.[22] Son testament men-

---

1968, pl. 26-27, pp. 264-265: Signale les manuscrits de la Biblioteca Apostolica Vaticana: Vat. Lat. 2049 *De Situ Orbis* de Strabon, traduit par Guarino da Verona, attribué à Giuliano Amadei; Vat. Lat. 1901 *Historia Augusta*, 1470 (signalé également dans Adriana MARUCCHI, *Stemmi…, op. cit.,* p. 85, n° 122, planche XI, 6); Vat. Lat. 1818 *Antiquitatum Romanorum libri I-XI* de Denys d'Halicarnasse, 1468; Vat. Lat. 1936; Vat. Lat. 1938.

Marco VATTASSO, Pius FRANCHI DE' CAVALIERI, *Codices Vaticani latini*, T I, 1-678, Rome, 1902, p. 325: Cite le Vat. Lat. 425 *De Civitate Dei*, second volume de Saint Augustin.

Ada QUAZZA, «La Committenza di Domenico Della Rovere nella Roma di Sisto IV», in Giovanni Romano [a cura di], *Domenico della Rovere e il duomo nuovo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*, Turin, Cassa di Risparmio, 1990, p. 49: Si les armes ne sont pas celles de Francesco Todeschini Piccolomini, le Vat. Lat. 7270-7272, *Chronicon universale* de Sozomeno da Pistoia.

Charles SAMARAN, Robert MARICHAL, *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste*, t. 4-1, Paris, 1981, p. 201: Paris, BnF, NA lat. 1704 *Brevis Historia Hispanica* de Sanchez d'Arevalo.

Gian Carlo ALESSIO, «Per la biografia e la raccolta libreraria di Domenico della Rovere», *Italia medievale et umanistica*, XXVII, 1984, pp. 175-231; p. 193 et note 85: Cite d'autres manuscrits conservés à la Biblioteca nazionale de Turin les E II 5, E II 10, E III 8, E III 9 et à la Biblioteca Apotolica Vaticana les Vat. Lat. 7270, 7271, 7272 qui ont appartenu à Ferriz avant de passer dans la collection de Domenico della Rovere. Peut-être est-ce également le cas des manuscrits E I 9, E I 10, E II 3, E II 7, E II 26. Il cite également les manuscrits d'Oxford, Bodleian Library, E D Clarke 26, *Cosmographia* de Pomponio Mela, voir Jonathan James Graham ALEXANDER, Otto PÄCHT, *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford. II. Italian School*, Clarendon Press, Oxford, 1970, p. 35, n° 361; Londres, British Library, Harley 4916, Add 16533 voir Andrew G. WATSON, *Catalogue of Dated and Datable Manuscripts c. 700-1600 in the Department of Manuscripts the British Library*, 2 vol., Londres, British Library, 1979, n° 821 & 157.

Vat. Lat. 1967 & 1968 *Chronicorum pars II & III,* Antonius Florentinus.

19. Turin, Biblioteca Nazionale, *Cérémonial*, ms. E III 9, *Pontifical*, ms. E III 8. Le E III 9 est étudié dans Marc DYKMANS, *Le Cérémonial papal de la fin du Moyen-Age à la Renaissance*, Bruxelles, Institut historique belge de Rome, 1977-1983, (Bibliothèque de l'Institut historique belge de Rome 24-26), t. 1, pp. 57, 83-84, 156, 219. Pour une bibliographie plus complète voir Gian Carlo ALESSIO, «Per la biografia…», *op. cit.,* pp. 215-216.

20. Marc DYKMANS, *Le Pontifical romain, révisé au XVe siècle*, Città del Vaticano, 1985 (Studi et testi 311), p. 87.

21. *Ibidem,* p. 87.

22. Testament édité dans Marc DYKMANS, *Le Pontifical romain…, op. cit.,* p. 83, note 5: Ce n'est pas un testament complet mais un extrait de celui-ci, ou plus probablement, c'est une copie, d'ailleurs contemporaine, des notes

4. In die Pentecostes, Spiritus domini replevit (f. 210 r.): Pentecôte et marges décorées.

tionne en outre un missel «*item, legavit et reliquit dicte capelle Sancte Marie de Populo ut supra, unam planetam, unum missale et unum calicem, que sint pro usu dicte capelle*». On doit donc comprendre que le missel décoré qui se trouve aujourd'hui à Tarazona aurait dû, si les dernières volontés du cardinal avaient été respectées, être légué à la bibliothèque de l'église et du couvent de Santa Maria del Popolo. La communauté fut créé le 23 décembre 1472 par décision politique du pape Sixte IV, qui voulut faire de Santa Maria del Popolo le haut lieu romain de la culture augustinienne et enjoignit Taddeo d'Ivrea, vicaire du couvent des Augustiniens de l'Observance de Lombardie, de rejoindre la ville pontificale. Très rapidement, la congrégation augmenta prodigieusement ses richesses par le jeu des indulgences, des demandes de sépultures, des célébrations et des multiples legs.[23] La bibliothèque s'enrichit par les donations des prélats curiaux de sorte que la collection était devenue la plus importante de la ville et s'élevait en 1482 à cinq cent quarante volumes et six cent œuvres.[24]

En toute logique, Ferriz choisit donc Santa Maria del Popolo pour léguer l'une des plus prestigieuses pièces de sa bibliothèque.[25] Mais le cours de l'histoire en décida autrement. On peut tenter d'imaginer ce qui a pu alors se produire et contrarier les dernières volontés du prélat. Les deux exécuteurs testamentaires de Pedro Ferriz étaient son neveu, l'évêque Andrés Martínez qui lui succéda à l'évêché de Tarazona et hérita de ses biens et le Cardinal Domenico della Rovere, *nipote* de Sixte IV. Ce dernier avait constitué une importante bibliothèque

brèves du notaire, faites trois jours avant la mort du cardinal et datée du palais apostolique le mardi 22 septembre 1478. Elle est conservée aux archives Générales des Augustins à Rome, Via S. Uffizio, 25, fonds de Santa Maria del Popolo, M II, t. 1, ff. 281-282v : «Copia testamenti bone memorie domini Petri, tituli Sancti Sixti, Sancte Romane Ecclesie cardinalis, die martis XXII mensis septembris 1478, in palatio apostolico datum Rome».

23. Voir A. Esposito, «Centri di Aggregazione: La biblioteca Agostiniana di santa Maria del Popolo», in Massimo Miglio, Francesca Niutta, Diego Quaglioni, Concetta Ranieri [a cura di], *Un Pontificato ed una città, Sisto IV. 1471-1484*, atti del convegno, Roma, 3.12-7.12.1984, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Rome, 1986, pp. 569-597.

24. Son contenu est aujourd'hui connu par un inventaire réalisé entre 1480 et 1483. Voir D. Guttiérrez, «De Antiquis ordinis eremitarum S augustini bibliothecis», *Analecta Augustiniana*, 23, 1954, pp. 264-290. Les deux protecteurs de l'ordre furent le cardinal d'Estouteville et Raffaele Riario. Les évêques donateurs les plus illustres sont Leonardo Grifo archevêque du Bénévent, secrétaire de Sixte IV, l'archevêque de Tarante, Marino Orsini, l'évêque d'Agrigente Iohannes de Cardellis, l'archevêque de Salerne Pietro Guglielmo de Rocha, le cardinal portugais Giorgio da Costa. Sixte IV fit également don de 210 volumes ayant appartenu à l'évêque Modrusien.

25. A. Esposito, «Centri di Aggregazione…», *op. cit.*, p. 580, note 47 note que le frère Paolo da Milano avait inscrit dans l'inventaire à propos de Ferriz «benefactor noster singularissimus» moins, certainement, pour le legs de ses manuscrits que pour la donation de sa maison, via della Regola, offre d'autant plus généreuse que le cardinal voulait se faire ensevelir dans l'église de Santa Maria sopra Minerva. Il faut aussi noter que Ferriz fut l'un des premiers représentants du cercle des prélats espagnols actifs dans le mécénat et l'embellissement de l'église de Santa Maria del Popolo à la fin du Quattrocento.

conservée aujourd'hui en majeure partie à la Biblioteca Nazionale de Turin où l'on retrouve douze des manuscrits de Pedro Ferriz dans lesquels il a pris soin de faire recouvrir les armes originelles par les siennes, d'azur, à un chêne d'or arraché de quatre branches entrelacées en double sautoir, timbrées du chapeau cardinalice. Le transfert d'une bibliothèque à l'autre dut avoir lieu peu après la mort de Pedro Ferriz advenue le 25 septembre 1478.[26] Ainsi, le testament n'a pas été respecté par les exécuteurs testamentaires eux-mêmes. Le neveu aurait-t-il exigé le missel promis à Santa Maria del Popolo pour Tarazona? Le cardinal Domenico della Rovere, qui n'avait en sa possession à cette date ni pontifical ni missel, se serait-il contenté du manuscrit liturgique le plus modeste pour son usage propre?[27] Le cardinal Ferriz avait-il des dettes envers son neveu? En tout état de cause Martinez dut être très habile pour réussir à subtiliser au cardinal della Rovere le prestigieux manuscrit et à l'emporter à Tarazona.

L'ARTISTE ET LE PREMIER NOYAU DE MANUSCRITS LITURGIQUES

Domenico della Rovere dut porter un vif intérêt au Missel de P. Ferriz, aujourd'hui à Tarazona, puisque quelques années plus tard, il décida de faire appel à l'artiste qui l'avait enluminé pour décorer son missel à l'usage des célébrations de la chapelle papale à Rome. Il faut dire que ce dernier ne manquait pas de crédit à la curie pontificale. Jusqu'ici, l'historiographie a insisté sur la relation entre l'enlumineur, le pape Sixte IV et son plus fameux *nipote*, le cardinal Domenico della Rovere. Reprenons brièvement quelques jalons pour mieux saisir l'importance de la découverte du missel de Tarazona dans la compréhension de la carrière de l'artiste.

En 1959, Mirella Levi d'Ancona publie le missel de Domenico della Rovere. Il est composé de quatre volumes conservés dans deux lieux différents, si bien que la spécialiste imagine être en présence de deux manuscrits, un mis-

26. Gian Carlo ALESSIO, «Per la biografia…», *op. cit.,* p. 196.

27. Domenico possédait un missel pour les chapelles papales à Rome. Il est en 4 volumes et est conservé à New York, Pierpont Morgan Library, M 306, à Turin, Archivio di Stato, Jb II, 2-4 et à Londres, British Library, Add. 16914 a-b. Il fut réalisé après février 1478 date du cardinalat de Domenico Della Rovere. Voir Marc DYKMANS, «Le Missel du Cardinal Dominique de Rovère pour la Chapelle Sixtine», *Scriptorium*, XXXVII, 2, 1983, pp. 205-238. Pour des éléments de datation récents voir Gino CASTIGLIONI, «Francesco di Bettino: Una rilettura», dans Congresso internazionale, 8, 9 e 10 novembre 2006, Vérone, *Andrea Mantegna. Impronta del genio,* à paraître; Ce missel est accompagné d'un cérémonial E II 14. Voir Marc DYKMANS, *L'Œuvre de Patrizi Piccolomini ou le Cérémonial papal de la première Renaissance*, 2 vol., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1980-1982 (Studi e testi 293-294), pp. 542-549. Ajoutons que Domenico avait en sa possession un bréviaire romain E III 7 ; un missel enluminé par Francesco Marmitta, Turin, Museo Civico. Voir Silvana PETTENATI, «Una commissione romana, il messale per il Cardinale Domenico della Rovere», in A. Bachi, B. Bentivoglio-Ravasio, A. De Marchi, S. Pettenati, *Francesco Marmitta*, Turin, 1995, pp. 115-144; Un livre d'heures, Birmingham, Barber Institute of Fine Art University, ms Acc n° 397; un pontifical romain réalisé entre 1458 et 1492, Parme, Bibliothèque Palatina, ms 50; un pontifical romain incunable imprimé par Stephen Planck à Rome le 16 août 1497.

sel et un pontifical. Elle identifie le propriétaire de ces manuscrits, le cardinal Domenico della Rovere (1442-1501), qui a apposé ses armes et sa devise «Soli Deo» et elle donne à l'artiste le nom conventionnel de «Maître des missels della Rovere».[28] Ces œuvres sont d'une qualité exceptionnelle, tout comme les *Commentaires des Epîtres de saint Paul*, traduction du commentaire de Théophylacte d'Ohrid, réalisée à Rome en 1478 par le prieur de Santa Balbina, Cristoforo da Persona.[29] La copie fut terminée le dernier jour de juin 1478 pour Francesco Fernando da Toledo *datario* de Sixte IV par Ottone di Beka.[30] Après la mort inattendue du commanditaire le 9 février 1479, un de ses *familiares* Giovanni Fuensalida décida d'offrir le manuscrit au pape Sixte IV et formula une requête le dernier jour de juillet 1479 auprès de Platina afin qu'il lui remboursât les frais d'enluminure et de reliure.[31]

La découverte de ces premiers manuscrits met immédiatement l'accent sur ce qu'il convient a posteriori de considérer comme la période mature de l'artiste et sur la relation qu'il tisse avec la famille curiale des della Rovere, avec son plus éminent représentant, Francesco della Rovere, le pape Sixte IV et son plus singulier commanditaire, Domenico. En 1975, lors d'une grande exposition de manuscrits latins à la bibliothèque apostolique, deux nouvelles attributions éclairaient les relations entre l'enlumineur et le pape Sixte IV : *De Potestate papae et concilii*, de Guglielmo Becchi, dédicacé et offert à Sixte IV qu'il convient de dater entre 1474 et 1481 et *De Sanguine Christi et De Potentia Dei*, un incunable imprimé à Rome fin 1471 ou en 1472 par Filippo De Lignamine en l'honneur de l'élection de l'auteur Francesco della Rovere au pontificat. Ce dernier offrit cet

28. Mirella Levi d'Ancona, «Le Maître des Missels della Rovere: Rapport entre la France et l'Italie vers la fin du XVe et le début du XVIe siècle», in *Actes du XIXe Congrès International d'Histoire de l'Art. Relations Artistiques entre la France et les autres pays depuis le Haut Moyen Age jusqu'à la fin du XIXe siècle*, Paris, 8.9-12.9.1958, Paris, 1959, p. 256-263, ill. 67-69. Les armes et la devise du cardinal sont portées sur le tome 1 conservé à la Pierpont Morgan Library, M 306, f. 119 et sur le tome 3 conservé à l' Archivio di Stato à Turin, ms J IIb 3, f. 2. L'étude du contenu liturgique révèle qu'il s'agit d'un missel pour les chapelles pontificales en 4 volumes. Voir Marc Dykmans, «Le Missel…», *op. cit.*

29. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 263.

30. *Explicit*, f. 388.

31. Eugène Müntz, Paul Fabre, *La Bibliothèque du Vatican au XVème siècle, d'après des documents inédits, contributions pour servir à l'histoire de l'humanisme*, Paris, E. Thorin, 1887 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 48), p. 156. Computa bibliothece apostolice, Roma, Archivio di Stato, Camerale I, busta/liasse 1499, f. 25r: 15 ducats sont versés à Fuensalida en 1479 «pro miniatura et carthis Athanasii in Epistolas Pauli, quem librum post mortem predicti d. Francisci de Tolleto idem d. Ioannes ad d. n. detulit et dono dedit cum hoc ut satisfieret pro miniatura et carthis, die ultima iulii 1479». Est également enregistrée une dépense de 6 carlini pour la soie et l'or de la reliure «item emi aurum et setam pro ligatura ipsius libri carlenos VI» et le 15 février 1480 «Item expendi pro auro, filo et serico pro ligatura Athanasii supradicti baiochos XLV eadem die». Repris par Paola Scarcia-Piacenti, «I Codici», in Massimo Miglio, Paola Farenga, Anna Modigliani [a cura di], *Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento*, atti del 2. seminario 6.5-8.5.1982, Città del Vaticano, Scuola vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica, 1983, pp. 359-401 (Littera antiqua 3): p. 391.

5. Incipit proprium sanctorum de missali, In Vigilia sancti Andree apostoli, Dominus secus mare Galilee (f. 260 r.): Saint André.

exemplaire en dédicace à son prédécesseur, le pape Paul II (1464-71).[32]

Une étude menée en 1982 mit en lumière Domenico della Rovere, ses initiatives artistiques à Turin, la composition de sa bibliothèque et les artistes entrés à son service pour enluminer ses manuscrits liturgiques, Francesco Marmitta et le Maître des missels della Rovere.[33] En 1990, le rôle de ce protagoniste de la *Restauratio Urbis* de Sixte IV est précisé. Ses manuscrits, le missel pour la chapelle papale, son livre d'heures firent l'objet des études d'Ada Quazza qui reprit le dossier du Maître des missels della Rovere.[34] Elle montra que le Maître des missels della Rovere jouissait d'une solide réputation à Rome, où il avait installé son atelier. Elle proposa de l'identifier avec Jacopo Ravaldi, un artiste dont le nom figure dans la liste des délégués («deputati») chargés de rédiger les *Statuta Artis Pictoriae* que se donnèrent tardivement (le 17 décembre 1478) les peintres et les enlumineurs romains.[35] Indubitablement, l'artiste résidait à Rome au moins dès 1469, puisqu'un acte des Archives notariales daté du 3 décembre 1469 signale l'engagement de Giacomo Ravaldi, «miniatore francese» habitant le «rione Parione» à subvenir aux dépenses alimentaires et vestimentaires et à enseigner «dictam artem miniatore» à «Johannes Letiboniet Baiocensis diocesis», qui avait été placé chez le maître pour quatre années «ad artem et exer-

---

Voir Antonio MANFREDI, «Manoscritti biblici nelle biblioteche umanistiche tra Firenze e Roma: Una prima ricognizione», in Paolo Cherubini [a cura di], *Forme e modelli della tradizione manoscritta della Bibbia*, Scuola vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica, Città del Vaticano, 2005, pp. 459-501: p. 477, le manuscrit figurait dans la première des trois salles latines, sur le premier banc, (n° 29 de l'inventaire topographique dressé par Demetrio Guazzelli sous la supervision de Platina). Il était le dernier de la série des textes de l'Ancien Testament. La classification plaçait côte à côte la série sacrée qui comportait les textes bibliques et les livres des Ecritures (textes, gloses, postilles) pour l'Ancien Testament d'abord et le Nouveau Testament ensuite. La place du manuscrit et son ordre de classement ne révèle donc rien de son importance, en revanche, sa valeur explique qu'il fut placé dans les ouvrages rangés sur les bancs de la première salle ouverte au public par Sixte IV.

32. *Codices Vaticani latini : Quinto Centenario della Biblioteca Apostolica Vaticana 1475-1975*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1975, Città del Vaticano, 1975; *De Potestate papae et concilii*, ms. Vat. Lat. 3673, n° 77 de l'exposition, p. 31 du catalogue et *De Sanguine Christi / De Potentia Dei,* Turin, Biblioteca Nazionale, Inc. XV.VII.106, n° 82 de l'exposition, p. 33 du catalogue.

33. Ada QUAZZA, Silvana PETTENATI, «La Biblioteca del cardinale Domenico della Rovere: I codici miniati di Torino», in Emanuela Sesti [a cura di], *La Miniatura Italiana tra Gotico e Rinascimento, Atti del II congresso di storia della Miniatura Italiana*, Cortona, 1982, Florence, 1985, pp. 655-700.

34. Ada QUAZZA, «La Committenza…», *op. cit.*, pp. 13-40, pl. 3-13.

35. *Ibidem,* pp. 30-33. *Statuta Artis Pictoriae.* Conservés à Rome, Accademia di San Luca, ms. 1, f. 1. Le frontispice du manuscrit est enluminé par le Maître des missels della Rovere, son nom doit donc figurer dans la liste des peintres enlumineurs. En réalité, il sera cité dans celle des *deputati.* Par déduction et élimination reste l'adéquation entre Maître des missels della Rovere et Jacopo Ravaldi. Le texte des *Statuta* est édité dans Eugène MÜNTZ, *Les Arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle; recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines,* Paris, E. Thorin, 1878, 1879, 1882, (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome. 4, 9 et 28), vol. 2, pp. 101-111.

citium miniatorie».[36] Ces documents d'archives incitent à faire commencer avant 1469, sous le pontificat de Paul II et antérieurement au mécénat des della Rovere et à l'avènement de Sixte IV, la carrière romaine d'un artiste qui, semble-t-il, reçut sa formation initiale sur les terres tourangelles dans le sillage de Jean Fouquet ou du Maître du Boccace de Munich.[37]

La découverte du manuscrit de Tarazona commandé dès 1471 par le proche collaborateur de Pietro Barbo invite également à placer le début de carrière de l'artiste dans un cercle proche de la famille Barbo. Certes, le pontifical enluminé pour Marco Barbo, le cardinal neveu du pape Paul II, était déjà le signe que l'artiste été entré en contact avec des membres de la famille.[38] Mais ce témoin devait dater

36. Ada Quazza, «La Committenza…», *op. cit.,* p. 32; Anna Modigliani, «Le Attività lavorative», in Massimo Miglio, Francesca Niutta, Diego Quaglioni, Concetta Ranieri [a cura di], *Un Pontificato ed una città, Sisto IV. 1471-1484*, atti del convegno, Roma, 3.12-7.12.1984, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Rome, 1986, pp. 681-682, note 130: Cite un acte conservé à Rome, Archivio di Stato, Collegio dei Notai Capitolini 709, f. 222v, daté du 3 décembre 1469 dans lequel Iohannes Letiboniet Baiocensis diocesis se louait pour quatre ans «ad artem et exercitium miniatorie» à l'enlumineur français Giacomo Ravaldi habitant le rione Parione. Le maître promet «facere expensas et dare victum et vestitum… docere eumdem dictam artem miniatorie».

37. Mirella Levi d'Ancona, «Le Maître des Missels della Rovere…», *op. cit:* M. Levi d'Ancona pensait à un artiste du cercle de Jean Bourdichon. Ada Quazza, «La Committenza…», *op. cit.,* p. 32: L'artiste est français. Nicole Reynaud, «Le Maître du Missel della Rovere», dans François Avril, Nicole Reynaud [dir.], *Les Manuscrits à Peinture en France 1440-1520*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Flammarion, 1993, pp. 290-292, n° 160: La preuve de l'origine française du maître ne lève pas le voile sur l'inconnue de sa formation tourangelle.

François Avril, «La Iluminación francesa del siglo XV y el mundo mediterráneo. Contactos e influencas», dans Mauro Natale [dir.], *El Renacimiento mediterráneo: Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogue de l'exposition, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31.1-6.5.2001, València, Museo de Bellas Artes, 18.5-2.9.2001, Madrid, 2001, pp. 63-78: Publie un Bréviaire conservé à la Bodleian Library d'Oxford (ms. canon liturg. 383) et un Livre d'heures inédit du Musée historique de Moscou (Mus. 3688) dont le style révèle les années 1470 et les influences de Jean Fouquet et du maître du Boccace de Munich. Voir aussi François Avril [dir.], *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XVe siècle*, Catalogue de l'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, Hazan, 2003, pp. 395-396, n° 53.

Ekaterina Zolotova, «Un livre d'heures français du XVe siècle conservé au Musée Historique de Moscou», *Art de l'enluminure*, 15, 12.2005, pp. 2-31; François Avril, «La Miniature de la Circoncision des Heures tourangelles de Moscou», *Art de l'enluminure*, 15, 12.2005, pp. 32-35: Dans le livre d'heures de Moscou la présence d'éléments iconographiques comme la pigne de la cour du Vatican et la gravure de Maso Finiguerra prouvent une résidence dans la ville pontificale et une bonne connaissance de l'art italien. Le style si proche de celui de Fouquet dans l'agencement des espaces, des perspectives et des architectures, les similitudes avec la production «des livres commerciaux de style fouquettien» de l'atelier du Maître du Boccace de Munich, les reprises de modèles de drôleries plaident pour une formation en France auprès de l'un de ces deux maîtres.

38. Marco Barbo fut un helléniste qui avait réuni une collection d'une grande variété qui devait être une des plus belles de l'Urbe. Il fut évêque de Trévise le 7 septembre 1455, évêque de Vicence le 17 septembre 1464. Paul II l'appela à Rome à son avènement comme *commissario specialiter de pilatus, commissario dei primi mandati* et le promut Prêtre-Cardinal du titre de saint Marc le 18 septembre 1467, Patriarche d'Aquilée le 18 mars 1471.

6. In festo omnium sanctorum, Gaudeamus omnes (f. 329 r.): Tous les saints.

des années 1480 si l'on en juge par la reliure aux motifs mameluks et par le style des enluminures qui s'apparente plus au Missel de Domenico della Rovere qu'à celui de Pedro Ferriz.[39]

Le manuscrit de Pedro Ferriz a été peint après la date de l'achèvement de la transcription, le 10 avril 1471. Ses pages sont entièrement décorées –f. 7 r. [il. 1]; f. 182 r. [il. 2]; f. 190 r. [il. 3]; f. 210 r. [il. 4]; f. 260 r. [il. 5]; f. 329 r. [il. 6]; f. 333 v.– et comportent des initiales historiées à antennes de feuilles d'acanthes et des marges ornées de feuilles d'acanthes rouges, vertes et bleues, parsemées de besants d'or, de fleurs stylisées truffées de fleurs et d'oiseaux réalistes, de fruits jaunes et de fraises. Les initiales secondaires adoptent des formes végétales, de couleur rose ou verte et or relevées de fins filigranes blancs et de formes sphériques translucides. Les baguettes verticales décorées d'anneaux et de feuilles d'acanthes soutiennent les initiales historiées de grand format –4 à 9 lignes, f. 109 v. [il. 8]; 115 v.; 122 v.; 124 r. [il. 11]; 129 r.; 134 r. [il. 10]; 152 v.; 166 v.; 189 r. [il. 13]; 223 r.; 273 r. [il. 7]; 312 r.–. Elles utilisent un vocabulaire commun aux artistes romains, tout en affirmant le style propre à Jacopo Ravaldi.

Le style des miniatures place ce manuscrit dans la proximité du *De Sanguine Christi et De Potentia Dei*, un incunable imprimé en l'honneur de l'élection de Sixte IV au pontificat après le 25 août 1471.[40] Les anges des marges des ff. 144 v., 188 v., 189 r. [il. 13] et la scène du *Dernier repas du Christ* f. 191 r. du *Missel de Tarazona* sont semblables à la dite œuvre dont la décoration date de la même période (après le 25 août pour le premier, après le 10 avril pour le second). En outre, au f. 308 r. du missel (*in sanctorum mr. sixti pp. feliscissimi et agapiti* [il. 12]), le premier martyr Sixte représenté de profil en habits pontificaux au premier plan à l'extrême gauche est identique à l'effigie de Sixte IV dans le *De Sanguine Christi et De Potentia Dei.*

La présence de petits hommes hybrides dans les marges du *Missel de Pedro Ferriz* –hybrides (f. 182 r. [il. 2]),

---

Envoyé en mission comme légat du pape en Hongrie pour régler le différent entre M. Corvin et Casimir III roi de Pologne à propos de la couronne de Bohême, puis en Allemagne, Danemark, Suisse et Norvège et de retour à Rome le 15 novembre 1474. Le 6 novembre 1478, évêque suburbicaire de Palestrina.

39. *Pontifical du Cardinal Marco Barbo*, Mondovi, Curia Vescovile.

Anthony Hobson, *Humanists and Bookbinders: The Origins and Diffusion of the Humanist Bookbinding, 1459-1559, with a Census of Historiated Plaquette and Medallion Bindings of the Renaissance*, Cambridge, 1989; Tammaro de Marinis, *La Legatura artistica in Italia nei secoli XV e XVI*, 3 vols, Firenze, Flli. Alinari, 1960: Ne signalent pas cette reliure mais le style des ornements permet de la situer fin des années 80, début des années 90.

40. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 3673, *Guillelmi Becchii Floretini episcopi fesulani de potestate pape ac concilii ad B Sixium pon. Max.* Folio 1: Enluminure de bas de page, deux anges portent les armes de Sixte IV sur une couronne de séraphins et de laurier; Folio 1 v.: Initiale C: Deux anges récoltent le sang qui coule des plaies du Christ assis sur la pierre tombale. Un phylactère indique «*Cupientes ut tenemur questiones de Christi Sanguine*». Dans le bas de page, Saint François reçoit les stigmates. F. 111v: «*In divinis operibus nulla res sic mirabilis*». Le Christ entouré de huit disciples rompt le pain. Le pape est agenouillé en prière.

7. Sanctoral, In die purificationis, Suscepimus dues misericordiam tuam (f. 273 r.): Présentation de l'enfant au temple, Syméon et l'enfant.

bataille (f. 7 r. [il. 1]), petit homme tricolore (f. 87 r.), vigneron (f. 329 r. [il. 6])– est la marque singulière d'une tradition de l'enluminure tourangelle. Ces drôleries fourmillent également dans le *Bréviaire de Saint-Pierre de Rome*, un manuscrit quasi contemporain.[41] Au feuillet 65 un lapin et un putto ailé surmontent les baguettes qui prennent naissance dans la gueule d'un hybride à la tête d'oiseau et au corps de quadrupède. Au f. 258, au début du sanctoral, des hybrides combattent sur des montures de fortune, un âne monté sur une chouette combat un cochon chevauchant une tortue. Dans les marges d'un livre d'heures à l'usage de Tours ou de l'ouest de la France qui doit être la première commande française faite à l'artiste, se côtoient deux animaux hybrides copiés sur les modèles utilisés par le Maître du Boccace de Munich dans le manuscrit de la Bayerische Staatsbibliothek.[42] Ces créatures sont nombreuses dans les manuscrits destinés à une clientèle française

41. Oxford, Bodleian Library, ms. Canon liturg. 383.

42. *Livre d'heures*, Moscou, Musée Historique, Mus. 3688; *Des Cas des nobles hommes et femmes*, Boccace, trad. Laurent de Premierfait, Munich, Bayerische Staatbibliothek, cod. Gall. 6. Voir François AVRIL [dir.], *Jean Fouquet…*, *op. cit.*, p. 274, repris avec illustrations dans Ekaterina ZOLOTOVA, «Un livre d'heures français…», *op. cit.*, p. 28.

et dans les premières productions romaines.

Il semble que le style du *Bréviaire de Saint-Pierre de Rome,* si fortement marqué de l'empreinte fouquetienne, soit en évolution dans le missel de Ferriz où les murs scandés de pilastres cannelés et compartimentés de marbres polychromes laissent place à des plans monochromes, les compositions incurvées à des espaces perspectifs plus dépouillés et plus cristallins. Au f. 273 r. (sanctoral, *in die purificationis, Ad missam, suscepimus deus misericordiam tuam*) [il. 7] les personnages de la *Présentation de l'enfant Jésus au temple* sont campés dans un espace perspectif géométrique synthétique et dans une monumentalité plastique magistrale. La même force caractérise les *saint Marc* et *saint Jean* des feuillets 117 v. [il. 9] et 134 r. [il. 10], et le *saint André* du feuillet 260 r. [il. 5] où l'artiste signe la composition la plus aboutie du manuscrit.

Peut-être faut-il envisager le *Bréviaire de Saint-Pierre de Rome* dans sa relation avec le cénacle des prélats de Paul II. Il fut réalisé à la demande d'un chanoine de la basilique, le bolonais Johannes Battista Girardis. Le colophon indique la date d'exécution 1470 et le nom du copiste «Andreas minimus». Le manuscrit porte en outre des marques de possession qui amènent à penser qu'il passa ensuite dans les mains de Marco Barbo.[43] Bien que ce manuscrit de 43 cahiers ait été commencé dans son second cahier (ff. 7-16 v.) par un artiste de l'école de Ferrare, Jacopo Ravaldi s'est chargé de la suite de la décoration dans un style très fortement influencé par les leçons de Jean Fouquet et d'Andrea Mantegna.[44] Il signe littéralement sa filiation au cercle de Jean Fouquet dans une initiale historiée f. 56 v. qui reprend la forme du visage et la formule du camaïeu d'or de l'*Autoportrait* du musée du Louvre.[45] Plus loin, folio 258, les grandes lignes de la composition de la fresque padouane d'Andrea Mantegna, le *Jugement de Saint Jacques* de la chapelle Ovetari dans l'église des Eremitani, organisent la disposition des ensembles du proconsul entouré d'une foule et des témoins groupés devant l'arc de triomphe. Globalement, le souffle mantegnesque anime les attitudes et les physionomies des personnages.

Deux autres manuscrits pourraient bien appartenir aux mêmes années, le *Missel des Archives Capitulaires de la basilique Saint-Pierre* et le *Missel Romain*.[46]

---

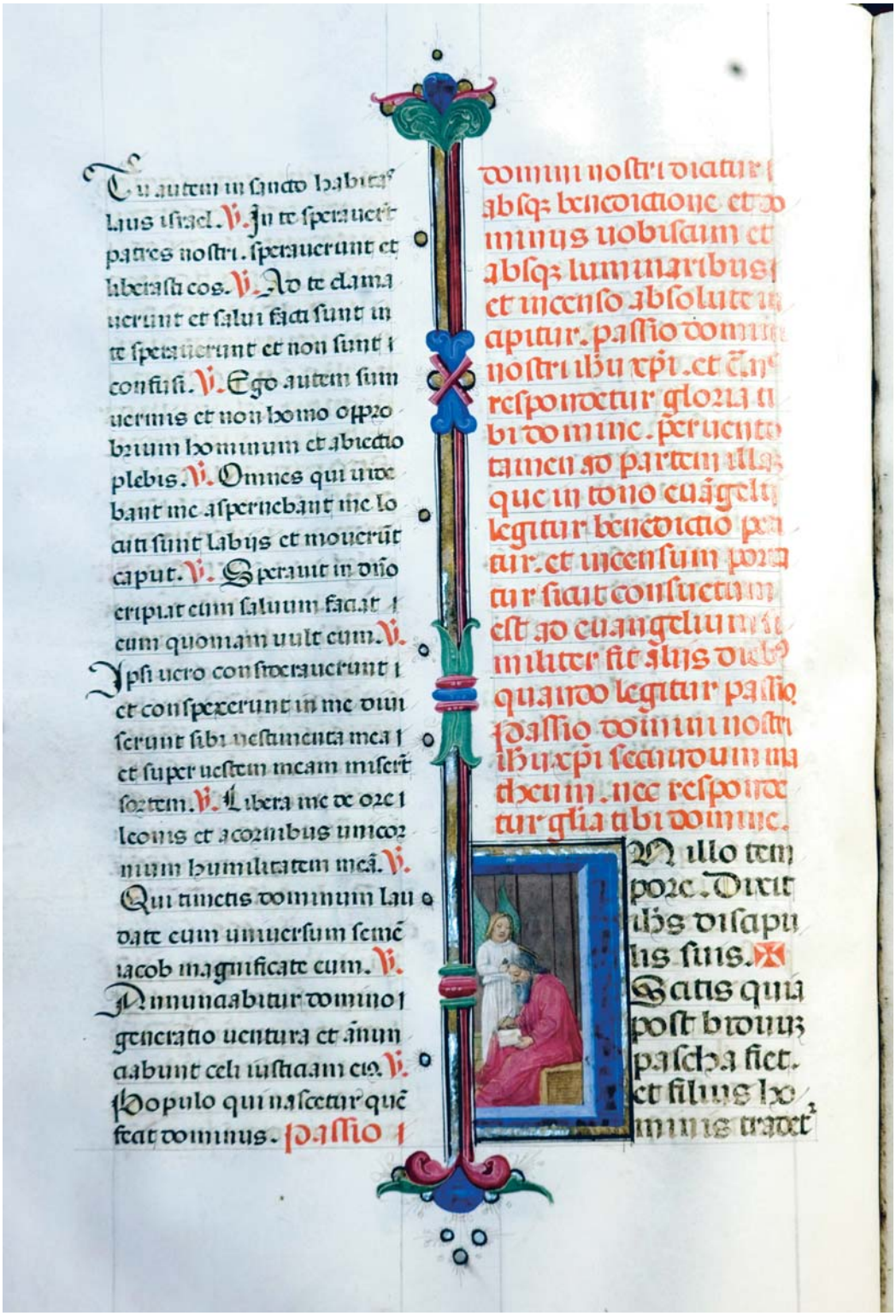
43. Oxford, Bodleian Library, ms. Canon liturg. 383. Le colophon du f. 436 est entièrement reproduit dans le catalogue de vente Maffeo Pinelli, *Catalogue of the Magnificent and celebrated Library of Maffeo Pinelli*, London, 1789, n° 12820.

Les armes ff. 205v, 229v, et 356: D'azur au lion d'or tacheté de noir lampassé et armé de gueules, à la cotice de gueules brochant sur le tout. Pächt les décrit: «Azure a leopard salient per fess or and sable, overall a baston gules» et propose d'y voir les armes de Marco Barbo. Toutefois les armes de ce personnage sont d'azur au lion d'argent lampassé de gueules, à la cotice d'or brochant sur le tout.

44. François Avril, «La Iluminación francesa…», *op. cit.,* p. 74 ; François Avril [dir.], *Jean Fouquet…, op. cit.,* p. 395-396, n° 53.

45. Paris, Musée du Louvre, département des Objets d'art, Inv. OA 56. François Avril [dir.], *Jean Fouquet…, op. cit.,* notice 9, p. 131.

46. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio del Capitolo San Pietro, ms. B 72;



8. Passio domini nostri, (péricopes), In illo tempore (f. 109 v.): Saint Mathieu.

Celui-ci a été si honteusement découpé qu'il est difficile d'en tirer de grands enseignements. Toutefois, les décorations assez similaires entre lui et le *Missel de Tarazona* incitent à un rapprochement des datations (début des années 70). Le *Missel des Archives Capitulaires de la basilique Saint Pierre* fut réalisé pour Martinus de Roa, un castillan qui commença sa carrière comme C*ubicularius segretus* de Nicolas V (Nicolas V, 1447-55), puis devient S*criptor apostolicus*.[47] On ignore à quelle date il fut nommé chanoine de la basilique Saint-Pierre, mais on est en droit de penser que cette nomination fut le désir de Nicolas V. Rien n'indique que le missel fut destiné à la basilique Saint-Pierre et il s'agit peut-être d'un manuscrit liturgique à l'usage privé du fonctionnaire curial.[48]

A l'approche de sa mort advenue le 10 ou 11 août 1475, Martinus fit don de son missel au chapitre le 24 juillet 1475. Le geste du religieux soucieux du salut de son âme s'inscrivit dans le contexte historique singulier d'émulation générale que fut le Jubilée et l'ouverture de la Bibliothèque Sixtine par le pontife Sixte IV. A la même période, les comptes de la basilique Saint-Pierre enregistrèrent la commande de cinq ou six livres de liturgie musicale, sans compter le missel donné par Martinus de Roa. Il y eut cinq paiements entre 1472 et 1473 pour la préparation d'un lectionnaire enluminé et relié, d'un psautier, d'un missel et pour la réparation d'un vieux manuscrit à laquelle furent employés trois membres du chœur, Egidius Crispini, David Fornant et Nicholaus Ausquier, lequel fut également payé entre 1474 et 1476 pour copier dans un grand manuscrit bien identifié des polyphonies pour la chaire de Saint-Pierre.[49] Dans ce contexte,

---

Oxford, Bodleian Library, ms. Canon liturg. 386, qui existe réellement (à ne pas confondre avec le ms. Canon liturg. 383) signalé par A. Quazza sans erreur de côte.

47. L'inscription sur le f. 423v énumère ses titres : «Venerabilis ac reverendus presbiter Martinus de Roa archidiaconus de Campos in ecclesia palentina, scriptore apostolicus, basilice principis apostolorum de Urbe canonicus, ac olim felicis recordationis Nicolai pape quinti cubicularius secretus hoc presens (sic) missale eidem basilice Sancti Pietri vivens donavit pro salute sui anime et corporis. Anno domini MCCCCLXXV, die XXIIII, mensis iulii. Pontificatus sanctissimi domini nostri domini Sicti pape quarti anno quarto»; Thomas FRENZ, *Die Kanzlei der Päpste der Hochrenaissance (1471-1527),* Tübingen, 1986 (Bibliothek des Deutschen Historischen Institut in Rom 63), 1625; Adalbert EBNER, «Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum in Mittelalter», *Iter Italicum*, Fribourg in B, 1896, p. 176.

Marques d'appartenance: f. 10: «Hoc missale scribi fecit Martinus de Roa» et «Martino de Roa fecit scribere»; ff. 275 r. et 423 v.: «Martinus de Roa canonicus basilice Santi Pietri de Urbe»; f. 351: «Martinus de Roa canonicus Santi Pietri de Urbe».

48. Giovanni MORELLO, Silvia MADDALO [a cura di], *Liturgia in figura, Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 29.3-10.11.1995, Roma, De Luca, 1995, n° 24.

49. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio del Capitolo San Pietro, ms B80. Voir Christopher A. REYNOLDS, *Papal Patronage and the Music of St Peter 1380-1513*, University of California Press, Bekerley, Los Angeles, Oxford, 1996, p. 8 ; Christopher A. REYNOLDS, «The Origins of SPB80 and the Development of a Roman Sacred Repertory», in *Early Music History: 1 Studies in Medieval and early modern Music*, Cambridge, 1981, pp. 257-304.

9. Passio domini nostri, (péricopes), Feria VI in Parasceve, In illo tempore (f. 117 v.): Saint Marc.

10. Passio domini nostri, (péricopes), Feria IV, In illo tempore (f. 134 r.): Saint Jean.

les circonstances du don du *Missel du chapitre de Saint-Pierre* sont transparentes, les dates de la copie et de la décoration du manuscrit demeurent néanmoins obscures. De précieux indices liturgiques concernant la fête de saint Thomas d'Aquin caractéristiques du pontificat de Nicolas V attestent que le *Missel du chapitre de Saint-Pierre* dut être copié sous son pontificat ou peu après.[50]

La décoration devrait alors remonter aux premières années de la décennie 1460. Elle n'a pas été entièrement réalisée par Jacopo Ravaldi, mais par trois autres maîtres qui se sont partagé les cahiers 10 et 22 pour le premier (initiale historiée f. 98 v. un évangéliste, f. 212 un autel, une Résurrection du Christ), le cahier 30 pour le second (f. 287 v. saint Matthieu, f. 290 Annonciation, f. 293 saints Philippe et Jacques) et les cahiers 33 et 34 pour le dernier qui fut assisté de son propre enlumineur (f. 312 saint Jacques, f. 316 Vierge au croissant, f. 320 saint Laurent, f. 328 naissance de Marie).[51] Cela pourrait si-

50. J. W. O'Malley, «The Feast of Thomas Aquino in Renaissance Rome a neglected document and its import», *Rivista di storia della chiesa in Italia*, 35, 1981, p. 5. Deux manuscrits contiennent cette fête: Le Missel de Nicolas V, Bibl. Apostolica Vaticana, Archivio San Pietro E 4 et le B 72. L'auteur ne tire aucune conclusion sur la datation du manuscrit.

51. Composition du manuscrit: 43 cahiers, quaternion, ff. 2-9; 26 quinternions, ff. 10-270; 1 bifolio, ff. 192-193, inséré dans le cahier XIX;

gnifier que Jacopo Ravaldi reçut la responsabilité de la commande, même si une partie du temporal et du sanctoral avait été confiée à deux autres maîtres. De la même façon, plusieurs enlumineurs se sont partagé le travail des décorations et des lettres d'or. Le plus maladroit décore le canon de fleurs et de feuillages grossiers.[52] L'un se distingue par ses coloris jaunes et oranges pâles et éteints, ses formes aiguës, ses feuillages dépouillés, ses motifs de vases antiques et de petits putti nus.[53] L'autre remplit ses marges de petits oiseaux dans un ensemble végétal et floral léger, réaliste et symétrique.[54]

C'est certainement ce dernier enlumineur qui a décoré les marges du *Bréviaire de Saint-Pierre de Rome* du chanoine Johannes Battista Girardis, où des animaux miniatures au rendu réaliste peuplent les marges avec une grande poésie et se mêlent harmonieusement aux feuillages. L'exécution de certains animaux et des scènes des médaillons laisse soupçonner la main du maître en particulier dans le singulier f. 65. D'après l'observation du *Missel des Archives Capitulaires de la basilique Saint-Pierre,* il est certain que Jacopo Ravaldi ne travaillait pas seul. Il devait avoir un atelier d'au moins trois enlumineurs, l'un d'eux étant très probablement à cette date l'aide Johannes Letiboniet mentionné dans les archives.

1 binion, ff. 271-274, 15 quinternions ff. 275-425.

52. Cahiers 14 & 20.

53. Cahiers 9-12, 22, 33 & 34.

54. Cahiers 1-8, 24 (?), 25, 29, 23, 35 jusqu'à la fin.

11. Passio domini nostri, (péricopes), In illo tempore (f. 124 r.): Saint Luc.

LA PRODUCTION DES ANNÉES 1460 AUX ANNÉES 1490

La première œuvre connue de Jacopo Ravaldi est le *Liber Elchavy in medicina* de Razhes, un manuscrit copié en 1466-67 pour le médecin de Paul II Sante Fiocchi da Fermo, par le prêtre Jacques Bossard de Hainaut qui s'en expliqua dans la souscription.[55] Les

55. Turin, Biblioteca Nazionale, 2 vol., ms. D. I. 14 et D. I. 15. A la fin du premier volume est inscrit:

«In isto volumine continentur Octo libri Prime Partis Elhavi. Scripti anno Domini Millesimo Quadringentesimo Sexagesimo Sexto Pontificatus Sanctissimi Domini nostri Domini Pauli divina providentia Pape secundi. Per me Presbiterum Jacobum Bossardi Hanoniensem, tunc temporis eximii artium et medicine Doctoris Magistri Sanctis de Firmo Eiusdem Pauli

deux volumes sont ensuite passés dans la collection de Marco Barbo puis dans celle de Domenico della Rovere de qui ils portent finalement les armes.[56] Les deux volumes du manuscrit s'ouvrent par des frontispices décorés, le second étant de la main de Jacopo Ravaldi.[57] Le cardinal della Rovere est donc entré en possession d'un manuscrit réalisé par ce maître pour un premier propriétaire. De même, Domenico della Rovere avait dû découvrir le missel de P. Ferriz bien des années après sa réalisation vers 1478. Si Domenico della Rovere était arrivé dans la ville pontificale dès 1465 ou 1466, sensiblement à la même période que Jacopo Ravaldi, il découvrit plus tardivement sa production et ne semble pas avoir été son premier mécène.[58]

Le premier volume du *Liber Elchavy in medicina* a été attribué soit à Gioacchino de Gigantibus, soit à un enlumineur romain dit des Piccolomini.[59] Le premier entra d'abord au service du pape Pie II, avant de travailler pour son successeur Paul II auprès de qui il est référencé deux fois dans les comptes curiaux sous le nom de *magistro Ioachino miniatori Alamanno*.[60] Loin de porter un grand intérêt aux manuscrits, Paul II commanda pourtant quelques œuvres à Gioacchino de Gigantibus et à Giuliano Amadei.[61] Gioacchino dut ensuite quitter la Curie, faute de succès auprès des commandi-

---

sanctitatis Medici Familiarem etc». Ce colophon est reproduit dans Tammaro DE MARINIS, «Di Alcuni codici calligrafici napoletani del secolo XV», in *Italia medievale e umanistica*, 1962, planche X.

56. Gian Carlo ALESSIO, «Per la biografia…», *op. cit.,* p. 195: Montre que le manuscrit a d'abord appartenu à la famille Barbo et selon toute probabilité à Marco puis est passé dans la collection de Domenico della Rovere.

57. Vol. I, f. 1: Frontispice et encadrement «a bianchi girari»; Vol. II, f. 1: Frontispice attribué au Maître des missels della Rovere par Nicole REYNAUD, «Le Maître du Missel…», *op. cit.,* p. 290.

58. Gennaro TOSCANO, «La Miniatura *all'antica* tra Roma e Napoli all'epoca di Sisto IV», in F. Benzi [dir.], *Sisto IV le arti a Roma nel primo Rinascimento*, atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 23-25 Ottobre 1997, Roma, 2000, pp. 249-287: Proposait que le Maître des missels della Rovere avait pu arriver à Rome avec Domenico della Rovere.

59. Silvana PETTENATI, «La Biblioteca del cardinale Domenico della Rovere», in Giovanni Romano [a cura di], *Domenico della Rovere e il duomo nuovo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*, Turin, Cassa di Risparmio, 1990, pp. 41-106: p. 48. Elle attribue à la même époque le second volume à Gioacchino. Le volume a été à juste titre rendu au Maître des missels della Rovere par Nicole REYNAUD, «Le Maître du Missel…», *op. cit.,* p. 290.

Il faut, pour être juste, parler de trois attributions car Tammaro DE MARINIS, «Di alcuni codici calligrafici napoletani del secolo XV», in *Italia medievale e umanistica*, 1962, p. 179 proposa sans grande conviction le nom de Cristoforo Majorana.

Sur Gigantibus voir José RUYSSCHAERT, «Miniaturistes romains…», *op. cit.*; IDEM, «Miniaturistes romains à Naples», in Tammaro de Marinis [a cura di], *La Biblioteca Napoletana dei Re d'Aragona,* Supplément I, Vérone, Florence, 1969, p. 263-274; Tammaro DE MARINIS, *La Biblioteca Napoletana dei Re d'Aragona*, Milan, Vérone, 1947-1969, vol. 1.; Gennaro TOSCANO, «Gioacchino de Gigantibus», in Gennaro Toscano [dir.], *La Biblioteca Reale di Napoli al tempo della dinastia Aragonese*, mostra Napoli, Castel Nuovo 30.09/15.12.1998, Valencia, 1998, pp. 437-440; Gennaro TOSCANO, «La Miniatura *all'antica* tra Roma…», *op. cit.*

60. Michele CANENSI, *De Vita…*, *op. cit.*, p. 192.

61. Andrea DE MARCHI, «Identità di Giuliano Amadei miniatore», *Bollettino d'Arte*, 1995, pp. 119-158.

12. Sanctoral, In sanctorum mr. sixti pp. feliscissimi et agapiti (f. 308 r.): Premiers martyrs.

taires dont l'engouement s'était tourné vers le nouveau style de frontispices architecturés qu'avaient inauguré des artistes padouans.[62]

Le second enlumineur proposé est un maître romain dit Maître des Piccolomini, enlumineur prolifique, confondu dans un premier temps avec Giuliano Amadei et dont la personnalité s'est dessinée peu à peu.[63] Le frontispice du premier volume du *Liber Elchavy in medicina* porte des décorations marginales «a bianchi girari» peuplées d'oiseaux, d'animaux et de putti. Ces derniers sont très différents de ceux de Gioacchino de Gigantibus dans leurs morphologies, leurs articulations, leurs volumes, leur intégration dans les spirales du décor, l'absence de collier de corail. La scène du frontispice, une consultation chez le médecin, offre de singulières analogies avec les enluminures des manuscrits Urb. Lat. 261 (*Opere*, Archimède) et Vat. Lat. 2049 (*De Situ Orbis*, Strabon) tous deux attribués au Maître des Piccolomini.

Ce maître a travaillé à la cour des papes Pie II et Paul II. Ainsi, Iohannes de Turrecremata lui fit décorer son *Expositio super Psalterium* pour l'offrir au pape Pie II.[64] Cet artiste a également évolué dans les cercles constitués sous le pontificat du pape suivant; l'*Histoire d'Herodote et de Diodore* est une traduction dédiée à Paul II qui fut enluminée par ses soins pour Marco Barbo. Ce manuscrit porte les armes et la tiare épiscopale du prélat, qui permettent de dater la réalisation antérieurement à l'élection du cardinal en 1467.[65]

De plus, trois manuscrits ont été commandés au Maître des Piccolomini par Pedro Ferriz: *De Situ Orbis* de Strabon, traduit par Guarino da Verona, *Historia Augusta*, daté de 1470 et *Anti-*

62. Gennaro TOSCANO, «La Miniatura *all'antica* tra Roma…», *op. cit.,* p. 256. Un document daté de janvier 1471 pourrait bien être relatif à Gioacchino. Il contient un paiement de 6 ducats «cuidam miniatori, ut recederet; non placebat opera sua».

63. Mauro MINARDI, «Miniatore romano detto Miniatore dei Piccolomini», in Milvia Bollati [a cura di], *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani, secoli IX-XVI*, Milan, Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 786-789. M. Minardi propose dans sa notice l'attribution au maître des Piccolomini.

Le profil de cet enlumineur se détache de celui de Giuliano Amadei à la suite des travaux de Andrea De Marchi: Andrea DE MARCHI, «Identità di Giuliano Amadei…», *op. cit.,* qui reconsidèrent l'ensemble du corpus d'Amadei et le redéfinissent. Voir Giordana CANOVA MARIANI, «Un Saggio di gusto Rinascimentale: I libri miniati di Jacopo Zeno», *Arte Veneta*, 1978, 30, p. 48; Silvana PETTENATI, «La Biblioteca del cardinale…», *op. cit.,* pp. 48-49 ; Francesca PASUT, «Per la miniatura a Roma alla metà del Quattrocento: Il "miniatore di Niccolò V"», in Franco Bonatti, Antonio Manfredi [a cura di], *Niccolò V nel sesto centenario della nascita: Atti del convegno internazionale di studi*, Sarzana, 8-10.10.1998, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 2000 (Studi e testi 397), pp. 103-155, p. 109, note 26 ; Federica TONIOLO, in *La Miniatura a Padova dal medioevo al settecento*, Padova, Palazzo della ragione, 21.3-27.6.1999, progetto e coordinamento scientifico Giordana Canova Mariani, catalogo a cura di Giovanna Baldissin Molli, Giordana Canova Mariani, Federica Toniolo, Modène, Franco Cosimo Panini, 1999, pp. 262-263.

64. Città del Vaticano, Bilioteca Apostolica Vaticana, Chigi AV 123.

65. Turin, Biblioteca Nazionale, Turin, E II 6. Voir Silvana PETTENATI, «La Biblioteca del cardinale…», *op. cit.,* p. 49.

quitatum Romanorum libri I-XI de Denys d'Halicarnasse, daté de 1468.[66] Les deux artistes fréquentaient donc les mêmes cercles de commanditaires. Leur collaboration dans le manuscrit de Sante Fiocchi da Fermo, médecin de Paul II, est donc très révélatrice de la place que Jacopo Ravaldi prit dans le cénacle d'artistes et de commanditaires formé autour de Paul II.

La date la plus reculée dans la documentation relative à Jacopo Ravaldi est, à ce jour, celle de 1466-67 du *Liber Elchavy in medicina*. C'est une période particulière à laquelle il convient d'apporter toute l'attention qu'elle mérite. C'est certainement vers 1467 que s'installe à Rome Gaspare da Padova, à la suite de son protecteur Francesco Gonzaga qui l'emploie comme enlumineur, antiquaire, acheteur de sa collection de médailles, sculptures et gemmes. Tout comme cet artiste, et quelques années avant lui, vraisemblablement entre la fin 1464 et le début 1465, Bartolomeo Sanvito, également familier du cardinal Gonzaga, partit à Rome avec d'autres artistes vénitiens pour rejoindre l'Urbe suite à l'élection au pontificat de Pietro Barbo le Vénitien. Autour de la personne du pape, grâce au mécénat de cardinaux et en particulier de celui de Francesco Gonzaga (1444-1483) et de Giovanni d'Aragona (1456-85), Gaspare da Padova et Bartolomeo Sanvito devaient écrire à Rome une nouvelle page de l'histoire de l'art du manuscrit. Ici allait s'imposer dans les années 1470 la miniature «all'antica», inspirée du style de Mantegna à Padoue. Cette innovation allait rapidement supplanter l'ancien style florentin «a bianchi girari» qui avait fait la fortune d'enlumineurs comme Gioacchino de Gigantibus et Giuliano Amadei sous les pontificats de Pie II et de Paul II.[67]

Dans le même intervalle de temps, très certainement, Jacopo Ravaldi arriva de France, plus précisément de Touraine, pour s'installer à Rome. Connut-il dès ses débuts dans l'Urbe les deux artistes? Aucun document ne le stipule. Mais sa collaboration avec Gaspare da Padova dans le *Missel du cardinal Domenico della Rovere* dans le feuillet 6v du tome IV montre que la rencontre avait eu lieu à la fin des années 1480. Gaspare da Padova peignit «Aaron regagne la Terre Promise» et souligna la scène d'un candélabre orné de putti et de guirlandes et Jacopo Ravaldi contribua à l'embellissement du même feuillet par un médaillon des «Pèlerins d'Emmaüs» porté en bas de page dans un cadre de rosaces et de feuilles d'acanthes dans le plus pur style romain.[68] Dans le tome I de ce manuscrit,

66. Respectivement, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 2049; Vat. Lat. 1901 ; Vat. Lat. 1818. Voir José Ruysschaert, «Miniaturistes romains…», *op. cit.*

67. Gennaro Toscano, «La Miniatura *all'antica* tra Roma…», *op. cit.* Dans cet article, le plus complet sur la question, large bibliographie sur les deux artistes.

Gennaro Toscano, *Gaspare da Padova e la diffusione del linguaggio mantegnesco tra Roma e Napoli*, colloque international *Andrea Mantegna: Impronta del genio*, organisé par le Comité national des célébrations du cinquième centenaire de la mort d'Andrea Mantegna, Padoue, Vérone, Mantoue, novembre 2006, à paraître.

68. Ada Quazza, «Maestro del Teofilatto vaticano, Jacopo Ravaldi?», in Mauro Natale [dir.], *El Renacimiento Mediterráneo…*, pp. 534-539.

Jacopo Ravaldi travailla avec Francesco di Bettino, un artiste dont certaines inflexions du style singulier indiquent qu'il devait aussi avoir suivi sa première formation à Padoue.[69] Le manuscrit peut être daté de la fin des années 1480 ou du début des années 1490. La datation est difficile à définir et fut l'objet de controverses, comme le furent les circonstances et les raisons pour lesquelles Domenico della Rovere décida de remplacer Francesco di Bettino par Jacopo Ravaldi.

Ce dernier, dans sa production des années 1480-90, dans le *Missel de Domenico della Rovere* ou dans le *Commentaires des Epîtres de saint Paul*, prouvait son appartenance à la nouvelle génération des enlumineurs de Sixte IV. Les affinités de son style avec l'enluminure «all'antica» venue de Padoue étaient éclatantes dans l'utilisation des capitales à facettes et des modèles fournis par les études épigraphiques ainsi que dans l'insertion de feuillets pourprés dans les cahiers de ses manuscrits. Mais, son dessin révélait aussi sa parfaite assimilation de la leçon d'artistes romains, de la sculpture romaine de l'atelier de Bregno et de la peinture de Melozzo da Forlì.[70]

C'est peut-être que Jacopo Ravaldi était réellement devenu un artiste romain. Son art et sa notoriété se frayèrent d'ailleurs un chemin, une route plutôt large, dans la Rome pontificale depuis les années 1460 jusqu'à la fin des années 1480, c'est-à-dire depuis les premières commandes des familiers de Pie II et de Paul II, comme le Cardinal Pedro Ferriz, jusqu'à celles des prélats de la Curie de Sixte IV comme le Cardinal Domenico della Rovere. Quand le cardinal P. Ferriz l'employa pour le travail de belle envergure conservé aujourd'hui à Tarazona, il excellait dans son art et avait déjà travaillé aux côtés d'enlumineurs de la génération de Pie II. Avec le Maître des Piccolomini qui lui aussi servit P. Ferriz, il collabora au manuscrit de Sante Fiocchi da Fermo, médecin de Paul II, et devait donc appartenir aux cénacles familiers du pape Paul II. Il figura, bien des années plus tard, dans les *Statuta Artis Pictoriae*, statuts de la corporation des peintres et des enlumineurs. Son nom y côtoie ceux de Melozzo da Forlì, entré au service des commanditaires curiaux sous Sixte IV, qualifié de *pictor papalis*, peintre officiel par excellence qui incarna le «manifeste» du pontificat de Sixte IV dans la fresque de la bibliothèque vaticane et d'Antoniazzo Romano, le plus romain des artistes solidement ancré dans la vie corporative et dévotionnelle romaine.

La présence dans les *Statuta Artis Pictoriae* de Jacopo Ravaldi ne signifiait pas simplement qu'il travaillait occasionnellement parmi des peintres romains mais qu'il partageait avec eux

69. Subtilement exposé dans la très stimulante démonstration du professeur Castiglioni. Je le remercie très vivement de m'avoir communiqué ses réflexions et son article sous presse. Gino CASTIGLIONI, «Francesco di Bettino: Una Rilettura», Colloque international *Andrea Mantegna…, op. cit.,* à paraître.

70. Ada QUAZZA, «Maestro del Teofilatto vaticano…», *op. cit.*, pp. 534-539; Stefano TUMIDEI, «Melozzo da Forlì, fortune, vicende, incontri da un artista prospettico», in Marina Foschi, Luciana Prati [a cura di], *Melozzo da Forlì. La sua Città è il suo tempo*, catalogue d'exposition, Milan, 1994, Forlì, Oratorio di San Sebastiano, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 8.11.1994-12.2.1995, Milan, Leonardo, 1994, pp. 54-55.

13. In festivitatibus beatae Mariae, Gloria in excelsis deo (f. 189 r.): Anges.

une fraternité d'idées et des intérêts professionnels durables. En effet, les artistes romains avaient choisi de réglementer leur art à une époque où, grâce au Jubilée, une grande affluence de pèlerins et une commande pontificale soutenue devaient offrir un réservoir d'activité. Cependant que, paradoxalement, Sixte IV reprenait d'une main ce qu'il donnait de l'autre, quand il confiait aux artistes romains la gestion de leur métier et qu'il recrutait pour ses grands travaux des palais du Vatican des concurrents immigrés venus d'autres contrées.[71] Ainsi, Jacopo Ravaldi était un acteur véritablement romain lorsqu'il s'associa avec la génération d'artistes qui, avec Gaspare da Padova et Bartolomeo Sanvito, enchanta les cénacles humanistes. Il avait très certainement rencontré ces enlumineurs une décennie plus tôt, alors qu'il élaborait un style personnel dans un parcours jalonné par le Missel de

71. Sergio Rossi, «Tradizione e innovazione nella pittura romana del Quattrocento: I maestri e le loro botteghe», in S. Rossi e S. Valeri [a cura di], *Le due Rome del Quattrocento: Melozzo, Antoniazzo e la cultura artistica del' 400 romano*, atti del convegno internazionale di studi, Università di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'Arte, Roma, 21-24.02.1996, Roma, Lithos Editrice, 1997, p. 19-39: p. 24-25. Avec une bibliographie sur les deux artistes. Mise à jour dans *Melozzo da Forlì…, op. cit.*

Pedro Ferriz et celui de Domenico della Rovere. Il suivit la ligne de «l'aggiornamento» indispensable pour continuer à séduire les commanditaires romains pendant toutes ces années. A une date tardive, après 1484, il décora un manuscrit sur papier le *Traité de médecine et de chirurgie* de Guy de Chauliac pour Rodrigo Borgia, futur Alexandre VI, preuve que, par son art, il avait réussi le tour de force de charmer et de servir la Curie de Paul II, de Sixte IV, puis encore d'Alexandre VI.[72]

72. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 4804. Voir Joan MOLINA I FIGUERAS, «Un manuscrito catalán de la "Chirurgia Magna" ilustrado en la Corte Vaticana a finales del Quattrocento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1994, VI, pp. 23-38, 12 ill.

JUAN DE VARÁIZ Y LA PINTURA EN TARAZONA EN EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVI.

Jesús Criado Mainar

TVRIASO XVIII
pp. 43-99
ISSN: 0211-7207-2007

Con la desaparición de Alonso González (doc. 1546-1564, †1564) y Pietro Morone (doc. 1548-1576, †1577), protagonistas de excepción de la etapa más brillante de la pintura turiasonense del Renacimiento, principia un corto periodo de transición que se cerrará a finales de la década de 1580 con la llegada desde Zaragoza de Agustín Leonardo (doc. 1588-1618, †1618) y Francisco Metelín *el Joven* (act. 1572-1614, †1614), que fijarán su residencia en nuestra ciudad aglutinando una parte nada desdeñable de la actividad pictórica auspiciada en esta sede episcopal al filo del año 1600.

El pintor Juan de Varáiz (doc. 1563-1614, †1619) es un profesional de larga trayectoria vital que actúa de nexo entre ambas generaciones. Su temprano asentamiento en Tarazona en 1565 se produjo cuando González acababa de realizar la espectacular decoración de la capilla mayor de la catedral[1] (1562-1564) [foto nº 1] y antes de que Morone pintara los retablos titulares de las parroquias de Santa María Magdalena[2] (1566) y San Miguel Arcángel[3] (ha. 1570-1572) [foto nº 2]. Por otra parte, Metelín estuvo acompañado en su primera aparición en la ciudad en 1573 por Varáiz y cuando en 1588 retornó ya como maestro para hacer el retablo de la cofradía del Rosario de Vera de Moncayo (Zaragoza) [foto nº 6] y abrir taller

1. Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580,* Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución «Fernando el Católico», 1996, pp. 156-167, pp. 760-763, doc. nº 50, pp. 771-772, doc. nº 56, y pp. 774-776, doc. nº 59. Se da noticia de las pinturas aparecidas en la restauración en la parte alta de los muros y en la zona del triforio en Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «La decoración de la cabecera de la catedral de Tarazona (Zaragoza): el revestimiento de una preeminencia espiritual», en Mª José Redondo Cantera [ed.], *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 491-515.

2. Atribuido al pintor por Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, *Pintura del Renacimiento,* t. XII de *Ars Hispaniae,* Madrid, Plus Ultra, 1954, p. 334. Su estudio en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas…,* ob. cit., pp. 254-261; y Carmen MORTE GARCÍA, «Pietro Morone y las nuevas formas artísticas en Aragón», en Mª José Redondo Cantera [ed.], *El modelo italiano…,* pp. 330-331.

3. Obra documentada por Javier CAÑADA SAURAS, «Nuevos documentos del monasterio de Veruela en el Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza», *Cuadernos de Estudios Borjanos,* VII-VIII, (Borja, 1981), p. 292, doc.nº 134; y Carmen MORTE GARCÍA, «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»,* XXXI-XXXII, (Zaragoza, 1988), pp. 225-226, doc. nº 169. Nuevas presiones documentales junto al estudio de la obra en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas…,* ob. cit., pp. 272-281.

1. Pinturas murales de la capilla mayor. Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Alonso González, 1562-1564. Foto Fernando Alvira; montaje digital José Latova.

2. Retablo mayor. Parroquia de San Miguel arcángel de Tarazona. Pietro Morone, ha. 1570-1572. Foto Antonio Ceruelo.

en Tarazona nuestro pintor le sirvió de garante ante los comitentes.[4] Sin embargo, a juzgar por los datos localizados la aportación de Varáiz al campo de las artes fue modesta y, de hecho, todavía no estamos en condiciones de definir su estilo figurativo al no haberse logrado identificar obras conservadas de pincel que se le puedan asignar con seguridad.

CLAVES PARA LA RENOVACIÓN DE LA PINTURA TURIASONENSE

Los primeros indicios que apuntan a una recuperación del tono pictórico en la comarca moncaína corresponden a los años finales de la década de 1580 y no parecen ajenos a la designación de Pedro Cerbuna (1585-1597) como prelado de la sede. Este devoto y culto eclesiástico de corte tridentino, mecenas de los edificios de la Universidad de Zaragoza en sus años como prior de la catedral metropolitana de la Seo y fundador del Seminario Conciliar de San Gaudioso de Tarazona,[5] mostró una preocupación muy particular por la mejora de la dotación litúrgica de las parroquias de la diócesis, incluida la realización de un buen número de retablos mayores en iglesias que aún carecían del mismo o lo mantenían en condiciones indecorosas, tal y como indican los mandatos de visita incorporados a los correspondientes *Quinque libri,* de los que tenemos cumplida –aunque desigual– constancia documental.

Este es el caso de Alcalá de Moncayo (Zaragoza), población sometida al dominio señorial del monasterio de Veruela que Cerbuna visitó en septiembre de 1586 y en cuyos registros parroquiales anotó un mandato en esta línea:

> Ittem porque hemos hallado y visto que en la dicha yglesia ay necesidad de proveher las cosas infrascriptas y estan a cargo del abbad y convento de Veruela por razon de los fructos y rentas de la deçima y primicia que reciven y llevan del dicho lugar de Alcala, por tanto mandamos al dicho señor abbad, prior y convento de Veruela provehan en la dicha yglesia las cosas siguientes.
>
> Primo que dentro tiempo de dos años hagan hazer un retablo deçente y bueno para el altar mayor por estar sin retablo, so pena de diez ducados.[6]

El abad verolense fray Pedro Sebastián (1587-1595) atendió escrupulosamente este requerimiento del ordinario, pues el retablo [foto nº 3] luce sus armas en el guardapolvo. En la inscripción que recorre la base de la predela se consignó la fecha de colocación, que los autores del Catálogo Monumental de Tarazona interpreta-

4. Jesús CRIADO MAINAR, *Francisco Metelín y el retablo mayor de Grisel,* Grisel, Ayuntamiento de Grisel, 2006, p. 35, y pp. 127-129, doc. nº 3.

5. Véanse los distintos artículos incluidos en Jesús CRIADO MAINAR y Lucio LALINDE POYO [comis.], *Cuatro Siglos. IV Centenario de la fundación del Seminario Conciliar de San Gaudioso,* Tarazona, Diputación de Zaragoza, Obispado de Tarazona y Ayuntamiento de Tarazona, 1994; y en Ángel SAN VICENTE PINO y Eliseo SERRANO MARTÍN [comis.], *Memorial de la Universidad de Zaragoza por Pedro Cerbuna de Fonz en el IV centenario de su muerte. 1597-1997,* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1997.

6. Archivo Parroquial de Alcalá de Moncayo [A.P.A.M.], *Quinque libri,* vol. I (1550-1597), s. f., (Alcalá de Moncayo, 11-IX-1586).

3. Retablo mayor. Parroquia de la Asunción de la Virgen de Alcalá de Moncayo. Anónimo, ha. 1590-1595. Foto Rafael Lapuente.

ron como 1588.[7] Hoy resulta imposible corroborar su lectura, quizás errónea a juzgar por lo expresado en otro recorrido pastoral del año 1590, momento en el que el nuevo mueble de pincel aún no había sido instalado.[8] En todo caso, tanto el estilo de la obra como la inclusión de la heráldica del abad Sebastián evidencian que su conclusión no pudo dilatarse más allá de 1595.

7. Begoña ARRÚE UGARTE [dir.], *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia,* t. I, *Partido Judicial de Tarazona,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p. 12. Según se expresa en la introducción, el trabajo de campo se llevó a cabo a finales de 1980.

8. *Altar mayor. Acabado el sermon visito su señoria el altar mayor, el qual tiene el retablo de lienço pintado y un tabernaculo separado del dicho retablo con una ymagen de Nuestra Señora con un Niño Jesus en los braços, todo de bulto, con dos mantos viejos.* Más adelante, en el interrogatorio, al preguntarle sobre las cosas necesarias para el culto, el vicario respondió *que ay necessidad de un retablo para el altar mayor, que esta ya proveydo por la visita passada* (Archivo Episcopal de Tarazona [A.E.T.], Caja nº 956, Visitas Pastorales 1582-1594, s. f.) (Alcalá de Moncayo, 17-VII-1590).

Restaurado en fechas recientes, el retablo de Alcalá constituye un trabajo estimable. Incorpora un conjunto de tablas que eluden la formación de grupos de figuras con la lógica salvedad del *Calvario* y también las parejas de la predela, con *San Miguel* y *Santa Águeda* en el lado del Evangelio y *San Bartolomé* y *San Jorge* en el de la Epístola. Los personajes, de anatomías poderosas, adoptan en ocasiones posturas movidas, caso de *San Miguel* y *San Jorge;* otras veces, como ocurre con *San Cristóbal* y *San Juan Bautista,* los ecos rafaelescos saltan a la vista. Por el contrario, en las figuras de *San Benito* y *San Bernardo* del segundo piso del cuerpo resulta patente una apuesta pictórica de mayor modernidad.

El anónimo autor de esta pieza, a quien también se debe en nuestra comarca el maltratado pero muy interesante retablo de San Roque de El Buste (Zaragoza), es un artista activo en la zona de Calatayud, donde realizó un extenso grupo de obras entre las que vale la pena mencionar aquí el coetáneo retablo de Nuestra Señora del Rosario de Abanto (Zaragoza), que incluye en el cuerpo una tabla de *San Juan Bautista* virtualmente idéntica a la de Alcalá de Moncayo y en donde la solución compositiva del *Calvario* es también coincidente.[9] Es lástima que carezcamos de información sobre la paternidad de los tableros de Alcalá y El Buste, pues este dato hubiera aportado mucha luz sobre la pintura turiasonense de los primeros años noventa.

Un interés equiparable encierra otro retablo ejecutado por los mismos años y también bajo la responsabilidad del abad Sebastián para la capilla de Nuestra Señora de la Piedad del cenobio cisterciense. Desgraciadamente desaparecido, en fechas recientes se ha logrado localizar una fotografía de este mueble de pincel [foto. nº 4] que, además, permite constatar que aún permanecía en el monasterio cuando la Compañía de Jesús se instaló en él en 1877.[10]

Lo contrataron en Zaragoza en el año 1586 Rolan Moys (doc. 1571-1593, †1593), el mejor pintor zaragozano del momento, y su discípulo Antón Galcerán (act. 1582-1616), autor material del trabajo.[11] Dispondría de un banco en el que se incluyeron representaciones de *San Jerónimo penitente*, la *Inmaculada Concepción* y la *Estigmatización de San Francisco*. En el cuerpo, una tabla de gran formato con la advocación titular flanqueada por otras dos dedicadas a *San Benito* y *San Bernardo* sobre las que debían colocarse *un retrato del señor abad* [fray Pedro Sebastián] y *un retrato de fray Bernardo* –a

9. Jesús CRIADO MAINAR, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura,* Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comarca de la Comunidad de Calatayud, 2008.

10. Su identificación en Jesús CRIADO MAINAR, *Francisco Metelín…,* ob. cit., p. 12, y p. 83, fig. nº 26. También Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «La dotación artística del monasterio de Veruela durante el siglo XVI», en José I. Calvo Ruata y Jesús Criado Mainar [comis.], *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense,* Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2006, pp. 212-213.

11. El contrato fija la aportación de Moys en términos de supervisor del quehacer de su discípulo. Véase Carmen MORTE GARCÍA, «Documentos…», ob. cit., pp. 297-298, doc. nº 277. La arquitectura quedó a cargo del escultor Jerónimo Nogueras (Ángel SAN VICENTE PINO, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599,* Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, p. 397, doc. nº 314).

4. Retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Piedad. Monasterio de Santa María de Veruela. Rolan Moys y Antón Galcerán, 1586. Foto Archivo de Veruela, Curia de la Provincia de Aragón de la Compañía de Jesús en Valencia.

quien no estamos en condiciones de identificar–, finalmente reemplazados por figuras de medio cuerpo de *San Juan Bautista* en el lado del Evangelio y una santa mártir en el de la Epístola, cuya identidad impide establecer la deficiente calidad de la fotografía.

Quizás lo más relevante de este mueble perdido fuera su tabla titular, de fuerte efecto escenográfico, en la que la *Virgen de la Misericordia* aparece rodeada por un vistoso y movido coro de ángeles que evoca, aunque de manera muy genérica, la tabla titular del retablo mayor (1571-1587) del monasterio de La Oliva, obra de Rolan Moys y Paulo Scheppers que se conserva en Tafalla (Navarra) desde mediados del siglo XIX.[12] Idéntica filiación muestra el conjunto de santos que, presidido por el *Doctor melífluo,* se cobija bajo el manto protector de la Señora, que se alza sobre un pedestal. Es, pues, probable, que el concurso del flamenco en la

12. Publica el contrato José R. CASTRO, *Cuadernos de Arte Navarro. A) Pintura,* Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», 1944, pp. 109-113, doc. I. No hay acuerdo sobre la paternidad de la tabla central, atribuida a Moys por Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, *Pintura…,* ob. cit., pp. 327-328, y Carmen MORTE GARCÍA, «Documentos…», ob. cit., pp. 186-187. Sin embargo, Fernando BENITO DOMÉNECH, «Anotaciones al pintor flamenco Pablo Schepers», *Academia,* 73, (Madrid, 1991), pp. 459-476, otorga su realización a Scheppers. Una reciente revisión del problema en Jesús CRIADO MAINAR, *Francisco Metelín…,* ob. cit., pp. 63-68.

obra se circunscribiera a la elaboración de los dibujos preparatorios. Más difícil resulta aventurar apreciaciones sobre la *Inmaculada* del compartimento central de la predela que, en todo caso, permite marcar diferencias de autoría con la monumental representación mariana del retablo alcalaíno.

El desaparecido retablo de la Piedad del monasterio de Veruela y el titular de Alcalá de Moncayo constituyen el telón de fondo para una nueva y dilatada etapa de la pintura turiasonense que desde el punto de vista estilístico se sitúa entre las últimas tendencias del Renacimiento –bien representadas por estas dos obras– y las investigaciones encaminadas a la introducción del nuevo lenguaje naturalista que conducirá al Barroco. Como ya se ha dicho, sus principales representantes son Juan de Varáiz, que a pesar de su modestia jugó un relevante papel profesional en el proceso de transición, y los ya citados Francisco Metelín *el Joven* y Agustín Leonardo. A ellos deben sumarse Cristóbal de Vera y su discípulo Leandro de Covarrubias, pintores castellanos llegados a la ciudad de la mano del obispo fray Diego de Yepes (1599-1613) y que permanecieron en la misma durante poco tiempo.

Francisco Metelín había completado su adiestramiento junto a Rolan Moys entre los años 1580 y 1582.[13] De hecho, había de repetir hasta la saciedad los modelos del artista de Bruselas, tanto en sus trabajos bien documentados, caso del retablo del Rosario (1588-1590) de Vera de Moncayo [foto nº 6], como en los que se le pueden atribuir con garantías, en especial el que preside la parroquia de la Asunción de la Virgen (ha. 1591-1593) de Grisel (Zaragoza) y el titular de la Anunciación (ha. 1591-1594) de Tórtoles,[14] barrio de Tarazona.

Por su parte, Agustín Leonardo fue cabeza de un taller muy activo, en el que además de sus hijos Agustín *el Joven* y Francisco se formó Gil Ximénez Maza (doc. 1598-1649, †1649), el pintor turiasonense más destacado de la primera mitad del siglo XVII y centro, a su vez, de otro amplio obrador. Para el estudio de la personalidad artística del patriarca del clan de los Leonardo resulta clave el retablo titular (1608-ha. 1611) de la parroquia de San Blas de Magaña[15] (Soria), que incluye un bello conjunto de tablas de pincel al que debe sumarse un soberbio trabajo de policromía, de mérito equiparable al desplegado en 1613-1614 en el retablo mayor de la Seo turiasonense en compañía de Ximénez Maza.[16]

Cristóbal de Vera y Leandro de Covarrubias son, para finalizar, responsa-

13. Carmen Morte García, «Documentos…», ob. cit., pp. 262-263, doc. nº 223.

14. Véase la reciente monografía sobre este pintor de Jesús Criado Mainar, *Francisco Metelín…,* ob. cit., pp. 35-50 [biografía] y pp. 79-122 [estudio de su obra].

15. José Arranz Arranz, *La escultura romanista en la Diócesis de Osma-Soria,* Pamplona, 1986, p. 260, y pp. 485-489, doc. nº 124.

16. Teófilo Pérez Urtubia, *La catedral de Tarazona. (Guía histórico-artística),* Tarazona, Imp. Félix Meléndez, 1953, pp. 99-100. Su estudio a la luz de nuevos datos en Jesús Criado Mainar, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Noticias sobre su realización, 1605-1614», *Artigrama,* 21, (Zaragoza, 2006), pp. 417-451.

bles de un interesante grupo de obras fechadas en los primeros años del nuevo siglo y dotadas de fuerte personalidad, entre las que sobresale la serie de lienzos que el prelado jerónimo regaló al convento de Santa Ana de Tarazona entre 1603 y 1605, que él mismo fundó con propósito funerario, en especial los procedentes del primitivo retablo mayor, reemplazado a mediados del siglo XVIII por los actuales y conservados en la clausura.

JUAN DE VARÁIZ (DOC. 1563-1614, †1619)

La primera mención en las fuentes turiasonenses del pintor Juan de Varáiz data de finales de 1565, cuando ya era un maestro formado y con taller en la ciudad. Su última comparecencia segura es de 1612, año en que liquidó el importe de la venta de un huerto.[17] No obstante, todavía en 1614 su yerno, el notario Jaime Bueno, constituía en procurador substituto de nuestro pintor a Diego de Lexalde.[18] A comienzos de 1619 aparece citado como difunto en el testamento de su hija María Varáiz.[19]

Noticias biográficas y relaciones profesionales

Juan de Varáiz y Gracia Biota, natural de Borja (Zaragoza), legitimaron sus acuerdos matrimoniales en diciembre de 1565.[20] El artífice, que aún no había alcanzado la condición de vecino de Tarazona, aportó a la sociedad conyugal una pequeña propiedad agrícola en los términos de la ciudad, 600 sueldos en dinero, otros 2.000 *en colores y oro, papeles d'estampa y mano, y libros de su arte,* junto a *otras muchas cosas de su arte que por escusar prolixidad no se ponen*.

A estos bienes había que sumar los de su prometida, integrados por el ajuar y diversas fincas rústicas en Borja y Ainzón (Zaragoza) que le ofreció Pedro Biota, su progenitor, y que aparecen citadas en documentos posteriores. Así, en 1576 el pintor alquiló al labrador borjano Pedro del Arco una pieza de tierra del patrimonio de su mujer.[21] Al parecer, éste se incrementó a raíz de la muerte de Domingo Biota, hermano de Gracia.[22] En 1594, mientras la pareja re-

17. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.T.], Juan Francisco Pérez, 1612, ff. 374 v.-375 v., (Tarazona, 23-V-1612).

18. Con la asistencia en calidad de testigo del pintor Gil Ximénez (A.H.P.T., Antonio Lazcano, 1613-1621, f. 48 v.) (Tarazona, 7-XII-1614).

19. A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1619, ff. 13-14 v., (Tarazona, 1-I-1619). María falleció días después, el 4-I-1619 (Archivo Parroquial de San Andrés de Tarazona [A.P.S.A.T.], Libro II de Difuntos (1600-1622), f. 344).

20. A.H.P.T., Bartolomé Mayas, 1566, ff. 1-8, (Tarazona, 27-XII-1565). El matrimonio canónico se efectuó días después en la iglesia de Nuestra Señora de la Merced (A.P.S.A.T., Libro II d Bautismos (1561-1574), f. 100) (Tarazona, 11-I-1566).

21. Archivo Histórico de Protocolos de Borja [A.H.P.B.], Francisco Aguilar, 1576, ff. 246-246 v., (Borja, 28-VIII-1576).

22. El 9-IX-1584 el matrimonio designaba procuradores a pleitos a dos notarios de Borja (A.H.P.T., Diego de San Martín, 1583-1586, f. 58 v.). Meses después, el 16-II-1585, Gracia delegaba en el pintor para que en su nombre recibiera la parte que le cabía en la herencia de su hermano Domingo (A.H.P.T., Francisco Planillo,

sidía en Ólvega (Soria), nombraron procuradores al médico Francisco Biota y a micer Briz para que les representaran ante los jurados de Borja en la aprehensión de una viña de su propiedad sita en los términos de esa demarcación;[23] al año siguiente Gracia dio poder a su marido para enajenarla.[24] Todavía en 1598 la mujer del pintor encomendaba a éste el reconocimiento de un treudo sobre otra viña asimismo ubicada en Borja.[25]

Con ella tuvo al menos cuatro hijos, Apolonia, Melchor, María Leonor y Juan Gaspar,[26] si bien sólo los dos últimos alcanzaron una edad adulta. En sus dos testamentos de 1606, Gracia Biota refiere como fruto de esta unión a María Leonor, unida con el notario Jaime Bueno,[27] y Juan, citado como menor de veinticinco años y que, al parecer, orientó su futuro por la senda eclesiástica.[28] Su última mención corresponde a 1608.[29]

Nada sabemos sobre el origen y las circunstancias en las que se desarrolló su formación, pero un documento notarial zaragozano de 1563, en el que los pintores Juan de Varáiz y Alonso del Gueta figuran como testigos de la cancelación de la carta de aprendizaje de un colaborador del mazonero Jerónimo

---

1583-1585, f. 22 v.) (Tarazona, 16-II-1585). El 24-I-1588 Gracia volvía a confiar en su marido para concertar las condiciones de un censo con el señor de Maleján (A.H.P.T., Francisco Planillo, 1588-1589, ff. 4-5 v.). Véase asimismo A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1590, f. 415 v., (Tarazona, 9-IX-1590).

23. Archivo Histórico Provincial de Soria, Sección de Protocolos Notariales [A.H.P.S.], Diego López Zapata, notario de Ólvega, 1593-1594, ff. 448 v.-449 v., (Ólvega, 24-VI-1594).

24. A.H.P.S., Diego López Zapata, notario de Ólvega, 1595-1596, ff. 98 v.-100 v., (Ólvega, 9-IV-1595).

25. A.H.P.S., Diego López Zapata y Juan de Corraliza, notarios de Ólvega, 1597-1599, ff. 289-290, (Ólvega, 31-V-1598).

26. Bautizados respectivamente el 11-II-1568 [Apolonia], el *-*-15** [Melchor] (A.P.S.A.T., Libro II de Bautistmos (1561-1574), ff. 49 v. y 75 v.), el 29-X-1583 [María] y el 27-X-1589 [Juan] (A.P.S.A.T., Libro III de Bautismos (1575-1599), ff. 89 y 146).

27. Casados ya en 1602 (A.H.P.T., Diego de San Martín, 1602, ff. 152-153) (Tarazona, 11-II-1602). Es posible que en un primer momento Jaime y María Leonor se instalaran en casa del artista, a donde se dirigió infructuosamente el 6-VII-1602 el nuncio de la corte de mercaderes para confiscar ciertos bienes del notario (A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1601-1621, ff. 68-68 v.).

Un año después Juan de Varáiz, Gracia Biota, Jaime Bueno y María Leonor Varáiz ceden a Andrés Tabuenca, racionero de Santa María de Borja, diversas propiedades agrícolas en esta ciudad (A.H.P.T., Diego de San Martín, 1603, ff. 505-505 v.) (Tarazona, 11-VII-1603).

28. En el primer testamento Gracia constituye a su marido heredero universal de todos sus bienes, incluido lo adeudado al matrimonio *por el retablo de la iglesia de Olvega*. En el segundo dicha herencia se hará efectiva a condición de que acepte la manutención de Juan hasta que alcance los veinticinco años de edad, a quien además reserva la deuda de Ólvega *para que le serba de aiuda de patrimonio para ordenarse* (A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1606, ff. 70-71 v. y 120 v.-122) (Tarazona, 25-II y 27-II-1606).

Un documento de 1604 presenta al hijo de nuestro pintor al servicio de Pedro Mezquita, tesorero de la catedral de Tarazona (A.H.P.T., Francisco Planillo, 1604, ff. 352 v.-353 v.) (Tarazona, 18-XI-1604), mientras que otro de 1606 l califica de estudiante (A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1606, ff. 248 v.-260 v.) (Tarazona, 7-X-1606).

29. A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1608, ff. 219 v.-220, (Tarazona, 27-III-1608).

de Mora[30] (doc. 1559-1572, †1572), debe referirse a nuestro artífice y evidencia que al menos parte de su adiestramiento tuvo como marco la capital aragonesa. En la misma dirección apunta el hecho de que su hermana Ana Varáiz muriera intestada en la ciudad del Ebro en 1576, tal y como expresa un texto notarial por el que Juan se desplaza hasta allí para hacerse cargo de sus bienes.[31] De otra parte, su único vínculo familiar directo en Tarazona lo constituye Isabel Varáiz, residente en la ciudad del Queiles, que en su testamento de 1569[32] nombra herederos universales a sus primos Juan de Varáiz –sin duda, nuestro pintor– y Magdalena Varáiz –de quien no sabemos nada más–.

En una procuración de 1579 para presentar la carta de franqueza que tenía concedida por el concejo de Tarazona, cita entre sus representantes a su colega zaragozano Juan de Ribera,[33] lo que demuestra que conocía a uno de los dos hermanos de este nombre, sin duda el mayor (doc. 1555-1578, †1578) –que había fallecido[34] el año anterior–, un consumado especialista en labores de policromía a quien pudo asistir en su apenas atisbada etapa zaragozana.

Juan de Varáiz y Gracia Biota compraron en 1580 unas casas en carrera Tudela al fustero Bernal Carbonel y sus hermanos por 2.300 sueldos. El importe de la operación fue sufragado en parte con la cesión a los vendedores de varias fincas agrícolas ubicadas en los términos de Ainzón que procedían del patrimonio de Gracia y se valoraron en 1.260 sueldos.[35] Años después, en 1596, coincidiendo con el traslado del pintor y su familia a Ólvega para acometer la policromía del retablo mayor de la parroquial de esta localidad soriana, Varáiz y su

30. Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [A.H.P.Z.], Jerónimo Arnedo, 1562, f. 82, (Zaragoza, 11-XI-1563).

31. A.H.P.Z., Jaime Secanilla, 1576, ff. 769-770 v., (Zaragoza, 6-X-1576).

32. El documento expresa que Isabel Varáiz estaba casada con el labrador turiasonense Miguel Murillo (A.H.P.T., Pedro Pérez, 1569, ff. 340 v.-343 v.) (Tarazona, 18-VI-1569).

33. A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1578-1580, ff. 137-138 v., (Tarazona, 29-VIII-1579). Su biografía en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas…,* ob. cit., pp. 572-578.

34. Circunstancia que nuestro hombre evidentemente ignoraba. En otra procuración de idéntico propósito del año 1591, Varáiz ya no incluye a ninguno de los Ribera a pesar de que el hermano menor aún permanecía en activo, pero sí al batihoja Antón de los Ríos, que es el otro personaje zaragozano facultado también en el documento de 1579 (A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1591, ff. 243-243 v.) (Tarazona, 5-V-1591).

35. A.H.P.T., Pedro Pérez, 1580, ff. 191-193, (Tarazona, 20-III-1580) [compra de las casas]; e *ibidem,* ff. 193-194 v. [cesión de las fincas en Ainzón]. La diferencia, por un total de 1.040 sueldos, se cubrió con una carta de comanda a favor de los hermanos Carbonel (*ibidem,* ff. 194 v.-195). Tras la enajenación de las propiedades en Ainzón, Varáiz firmó a su mujer una carta de dote por importe de 1.260 sueldos (*ibidem,* ff. 195 v.-196). Véase también A.H.P.T., Pedro Pérez, 1582, ff. 319-321 v. y 321 v.-322, (Tarazona, 16-VII-1582). Documento citado por Carmen MORTE GARCÍA, «Aspectos documentales sobre la actividad pictórica en Tarazona durante el siglo XVI», *Tvriaso,* VI, (Tarazona, 1985), p. 304, doc. nº 32.

Todavía en 1587 las casas que Varáiz y su mujer tenían en la calle Tudela figuran como confrontación de otro inmueble propiedad de Isabel Fernández, ya difunta (A.H.P.T., Martín Alonso, 1587-1588, ff. 64-65 v.) (Tarazona, 12-IV-1587).

mujer vendieron a Pedro Bueno otras casas, sitas en la calle Mayor de Tarazona, estimadas en 1.500 sueldos.[36]

Una mención de 1586 expresa que por entonces se encontraba a su servicio Inés de Morales, natural de Alfaro (La Rioja). Inés había sido objeto de una agresión por parte del turiasonense Diego Miguel, denunciada ante la corte del justicia de la ciudad y que finalmente se solventó de manera amistosa.[37]

Apenas si disponemos de datos sobre la composición del taller de Varáiz. De hecho, la única noticia se refiere al ingreso bajo sus órdenes de Marco Antonio López en 1587 para seis años en los que debía enseñarle los oficios de pintor y dorador. El aprendiz, hijo del difunto Alonso López y de Jerónima Sánchez, procedía de Ágreda (Soria) y aunque el acta notarial no expresa su edad sería menor, pues en el acto aparece representado por su madre.[38]

Son muy abundantes las fuentes que nos ilustran sobre las relaciones profesionales de Juan de Varáiz, hombre de carácter difícil a juzgar por los reiterados enfrentamientos que sostuvo con los artífices con los que compartió trabajos. En los primeros años de su carrera estuvo en contacto con el escultor Bernal del Fuego (act. 1558-1584, †1585), en cuya compañía aparece citado en varios documentos[39] y con quien confeccionó en 1578 una imagen procesional para los cofrades del Rosario de Añón de Moncayo (Zaragoza) [foto nº 5], motivo de disputas que el platero Prudencio Talavera[40] y el fustero Sebastián de Balmaseda sentenciaron a favor del pintor –doc. nº 3–.

También compartió encargos en los años setenta y en los primeros ochenta con su colega de Alfaro Pedro de Ibar (†1586); en concreto, la policromía de una imagen para la hermandad del Rosario de Tarazona –doc. nº 4– y la del retablo de la ermita de Nuestra Señora del Camino de Monteagudo (Navarra) –doc. nº 5–. En 1591 el pintor ejerció como depositario y tasador de una manga procesional que Francisco de Frías Salazar había bordado a instancias del concejo de Noviercas[41] (Soria). La única cita que lo relaciona con su colega y vecino Agustín Leonardo corresponde a la tardía (1594) tasación del retablo de la hermandad de San

36. A.H.P.T., Martín de Falces, 1596, ff. 172 v.-175 v., (Tarazona, 28-IX-1596). A continuación el comprador otorgó una carta de comanda por 1.500 sueldos a favor de los vendedores (*ibidem,* ff. 176-176 v.).

37. A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1586, f. 211, (Tarazona, 9-VI-1586).

38. Carmen MORTE GARCÍA, «Aspectos documentales…», ob. cit., pp. 306-307, doc. nº 35.

39. A.H.P.T., Juan Bueno, 1568, ff. 90 v.-94, (Tarazona, 24-III-1568); Martín de Falces, 1565-1569, ff. 96 v.-97, (Tarazona, 18-V-1568).

40. Un documento anterior, del 19-IX-1575, presenta a Varáiz en relación con este platero (A.H.P.T., Fernando de Burgos, 1575, ff. 361 v.-363).

41. Ademas, el bordador nombró procuradores a Catalina Lezcano, su mujer, y a Varáiz para que efectuaran la venta de sus casas en Tarazona (A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1591, ff. 46 v.-47 v.) (Tarazona, 22-I-1591). Al parecer, finalmente surgieron diferencias entre el pintor y el bordador, obligado a aquél en una comanda de 1.456 sueldos (*ibidem,* ff. 356 v.-357 v.) (Tarazona, 26-VII-1591).

Roque y San Sebastián de Monteagudo, en la que éste actuó en representación de nuestro artista –doc. nº 8–.

Fue con Francisco Metelín con quien mantuvo una colaboración más estrecha y duradera a raíz de la instalación de éste a orillas del Queiles en 1588. Esta amistad debe remontar a una fecha temprana, quizás coincidiendo con la estancia de nuestro protagonista en Zaragoza en los primeros años sesenta, pues en 1573 un jovencísimo Metelín firmaba en Tarazona como testigo de un acto otorgado por Varáiz y su mujer.[42] Las diferencias pudieron suscitarse por la policromía del retablo de San Clemente y Santa Lucía (1596-1597) [foto nº 21] de la catedral de Tarazona, que liquidaron el 6 de diciembre de 1597,[43] pues el 24 de enero de 1598 Metelín constituyó procurador a Pedro García, zapatero de Ólvega, para que le representara en el pleito que mantenía con Varáiz.[44] Dos meses después acordaban saldar todas sus cuentas para evitar males mayores –doc. nº 9– y aunque prosiguieron la policromía del retablo mayor (1593-1600) de Ólvega [foto nº 9] hasta su conclusión, Varáiz acabaría emprendiendo acciones legales contra Cristóbal de Vera, su tasador –doc. nº 11–, tras conceder éste a su trabajo un valor muy inferior al estimado para el de Metelín.

Asociado con el escultor Miguel de Zay (doc. 1585-1601), cuñado de Francisco Metelín y activo durante un breve lapso de tiempo en Tarazona, afrontó en 1591 la realización de un busto procesional de San Sebastián destinado a la iglesia parroquial de Ainzón.[45]

Otras noticias menos precisas muestran a Varáiz en contacto con diferentes artistas. Así, con los plateros Pedro Los Clavos y Luis de Guevara en 1580,[46] y de nuevo con el último en 1581.[47] Con el escultor Juan Sanz de Tudelilla (doc. 1549-1591, †1592) en 1582.[48] Asimismo con el notable pintor de Tudela Juan de Lumbier (doc. 1579-1626, †1626), que junto al también pintor Miguel Pertús, avecindado en Ágreda, tasó en 1590 sus retablos de Santa Ana y San Esteban de Cascante (Navarra) –doc. nº 7– y a quien asistirá como testigo en la procura a pleitos que el navarro otorgó en Tarazona en 1604.[49] Aparece, por último, en el año 1608 junto a Alonso del Álamo, un pintor de Bar-

42. Jesús CRIADO MAINAR, *Francisco Metelín…,* ob. cit., p. 35. Conviene subrayar que por entonces Francisco Metelín estaba enrolado en el taller del escultor Juan Rigalte, con quien había suscrito una carta de aprendizaje el 6-I-1573 para adiestrarse en el oficio de mazonero durante seis años que no agotaría. Documento citado en Carmen MORTE GARCÍA y Miguel AZPILICUETA OLAGUE, «El escultor Juan de Rigalte (1559-1600)», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés,* Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, p. 43; transcrito en Jesús CRIADO MAINAR, *Francisco Metelín…,* ob. cit., pp. 125-126, doc. nº 1.

43. *Ibidem,* p. 48, y p. 56 nota nº 135.

44. A.H.P.S., Diego López Zapata y Juan de Corraliza, 1597-1599, ff. 246-246 v.

45. A.H.P.T., Juan Sánchez, 1590-1592, ff. 122 v.-123, (Tarazona, 7-IV-1591).

46. A.H.P.T., Jaime Bueno, 1580, ff. 456-456 v., (Tarazona, 12-XI-1580).

47 A.H.P.T., Martín de Falces, 1579-1581, ff. 87-87 v., (Tarazona, 5-V-1581).

48. A.H.P.T., Diego de Salazar, 1582-1583, ff. 1 v.-2, (Tarazona, 19-VII-1582).

49. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1604, f. 314, (Tarazona, 17-V-1604).

bastro (Huesca) de paso por la ciudad del Queiles[50] y de quien nada más sabemos.

Juan de Varáiz estaba integrado en la cofradía de San José de Tarazona, asociación de carácter gremial erigida en la década de 1590 y con capilla propia en el claustro de la Seo que en primera instancia aglutinaba a los profesionales de la construcción –albañiles, tapiadores, canteros y carpinteros– y de manera subsidiaria a los escasos escultores activos en la localidad, pero de la que tampoco estaban ausentes los principales pintores. De hecho, Varáiz llegaría a ser mayordomo de la institución en 1602[51] y aún asistía a sus reuniones en 1608.[52]

Dentro de la sociedad turiasonense también entabló una relación estrecha con el monasterio de la Concepción, a cuya comunidad representó en 1585 para cuestar limosnas y cobrar deudas,[53] y de nuevo en 1587 para atender a ciertos negocios pecuniarios de las monjas en Cervera[54] (La Rioja). Algunos documentos dan cuenta de su implicación en la resolución de problemas derivados de la siempre compleja partición de bienes de personas de su círculo, como sucedió con la herencia de María Segura[55] –cuyas casas recibiría Varáiz en subarriendo en 1580,[56] poco después de adquirir otras en carrera Tudela–, con la de Pedro Ximénez[57] y con la de Luis Rogel.[58] En otras ocasiones ejerció como procurador de amigos o conocidos, como Magdalena Ormacea en 1585.[59]

Algunas escrituras notariales refieren actividades económicas sin vinculación directa con su labor artística. Así, en 1573 se obligó en junto al sastre Agustín Gotens y el sobrejuntero Jerónimo Pérez en una comanda de 1.320 sueldos a favor de Juan de Funes, alcaide de Novallas[60] (Zaragoza). En 1586 cedió a Jerónimo de Bergara las 21 medias de trigo que le adeudaban en Borja a cambio de que liquidara sus obligaciones en grano con la capellanía de San Antón de la colegial de Santa María de dicha población.[61] Por último, en 1602 el pintor y su mujer suscribieron una abultada comanda

50. A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1608-1609, ff. 61-62, (Tarazona, 28-III-1608).

51. A.H.P.T., Juan Sánchez, 1602-1603, ff. 241-241 v., (Tarazona, 12-IX-1602).

52. A.H.P.T., Francisco Planillo, 1608-1609, ff. 142-144, (Tarazona, 20-IV-1608).

53. A.H.P.T., Francisco Planillo, 1583-1585, ff. 25-27 v., (Tarazona, 29-III-1585).

54. A.H.P.T., Diego de Salazar, 1587, s. f., (Tarazona, 3-III-1587).

55. A.H.P.T., Martín Alonso, 1576, ff. 124-127, (Tarazona, 28-IX-1576); A.H.P.T., Diego Blasco, 1577, f. 74 v., (Tarazona, III-1577); y A.H.P.T., Diego Blasco, 1578, ff. 133 v.-138, (Tarazona, 25-VI-1578).

56. A.H.P.T., Jaime Bueno, 1580, ff. 451-452, (Tarazona, 11-XI-1580).

57. A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, ff. 352 v.-353, (Tarazona, 33-VII-1591).

58. A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1599, ff. 11-12 v., (Tarazona, 20-IV-1599).

59. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1585, f. 170, (Tarazona, 28-V-1585).

60. A.H.P.T., Diego Blasco, 1573, ff. 24-24 v., (Tarazona, 10-II-1573).

61. A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1586, ff. 287-287 v., (Tarazona, 3-IX-1586).

por valor de 8.800 sueldos a favor de Pedro Felices.[62]

Otros documentos dan cuenta de la implicación de Varáiz en el negocio de la exportación de vino, un producto que solía llevarse a Castilla y que con frecuencia se cobraba en trigo. Así, en 1590 hizo entrega de 208 cántaros a Juan Domínguez, de Ólvega, estimados en 1.456 sueldos,[63] mientras que en 1593 se ocupó en la venta de otros 80 cántaros a unos vecinos de Noviercas por importe de 1.600 sueldos.[64]

Una última transacción económica digna de mención se refiere a la enajenación en 1605 de los bienes muebles del pintor a favor de Juan Gaspar Varáiz de Almazán por 4.000 sueldos. El acuerdo no expresa que el comprador sea el hijo homónimo del artífice, algo imposible pues por entonces contaba con una edad de dieciséis años, ni tampoco precisa las razones de la operación.[65]

Obras documentadas

El primer trabajo conocido de Juan de Varáiz consistió en la realización de las pinturas y la policromía del retablo de la hermandad de San Antonio de Padua de los sastres de Tarazona, fundada en el claustro del convento de San Francisco.[66] La institución gremial delegó la contratación en sus mayordomos, veedores y otras personas el 8 de julio de 1571,[67] concluyéndose el acuerdo tan sólo una semana después –doc. nº 1–. Como pago de su labor, el pintor percibiría 560 sueldos de los que otorgó albarán el 26 de julio de 1573.

Desconocemos la morfología del retablo, cuya arquitectura ya estaba ultimada cuando se requirió a Varáiz, pero el contrato señala que pintaría seis episodios *de la vida y milagros* del santo de Lisboa. Algunos son poco usuales[68] y, de hecho, los comitentes pusieron sumo cuidado al describirlos: *la historia del Sancto Sacramento* –o milagro de la mula arrodillada ante la custodia–, la historia *del padre del dicho señor Sant Antonio de Padua,* la de *quando predicaba dicho señor Sant Antonio a los pesces* –otro de los canónicos–, *el milagro de quando le quito los cabellos a la muger y se los torno a poner,* la historia de *quando resuscito la reyna al tecero dia* y, por último, *el milagro del ninyo quando estaba en la caldera.*

62. Sigue contracarta con la especificación de los plazos en que se hará efectiva la deuda (A.H.P.T., Diego de San Martín, 1602, ff. 230 y 230 v.-231) (Tarazona, 18-III-1602). El 31-VIII-1602 los obligados cancelaron la mitad de la suma (*ibidem,* f. 613). El 13-IX-1604 se expresó que ya se habían satisfecho 7.200 sueldos del total (A.H.P.T., Diego de San Martín, 1604, ff. 489-489 v.).

63. A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1590, ff. 353 v., 354, (Tarazona, 25-VII-1590).

64. A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1593, ff. 646 v.-647 v., (Tarazona, 16-X-1593).

65. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1605, f. 158 v., (Tarazona, 7-II-1605).

66. Su topografía se estudia en Mª Teresa Ainaga Andrés, Rebeca Carretero Calvo y Jesús Criado Mainar, *De convento a parroquia. La iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona,* Tarazona, Parroquia de San Francisco de Asís, 2005, pp. 136-138, y pp. 166-167, nº 30.

67. A.H.P.T., Martín Alonso, 1571, ff. 112 v.-115.

68. Tan sólo la historia del Santo Sacramento y la predicación a los peces se recogen en Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano,* t. 2, vol. 3, *Iconografía de los Santos,* pp. 123-131.

Es posible que estas pinturas estuvieran destinadas a las calles laterales, dos a cada lado de una imagen central –que, en todo caso, el documento no menciona– en el cuerpo y dos más en la predela, flanqueando la *Quinta Angustia* que Varáiz debía incluir allí. En el ático, una tabla con el Calvario entre sendos tondos, también de pincel, con *San Pedro* y *San Pablo*. Nada de ello se ha conservado, pues el mueble actual es de época barroca y lo preside el busto procesional que el infanzón turiasonense Francisco Muñoz donó a la cofradía en 1624 junto a una reliquia del Santo.[69]

En noviembre de 1573 Varáiz se hizo cargo de la policromía del tabernáculo eucarístico de la parroquia de Santa María Magdalena de Ablitas (Navarra) de acuerdo con los contenidos de una sucinta capitulación –doc. nº 2– que apenas aporta precisiones sobre las características del trabajo, salvo que el interior del sagrario sería dorado y grabado *de doradura de Balencia* y su cielo pintado de azul. También se comprometió a *acabar los remates que le faltan de fusta conforme a una traça que enseño y mostro*. Por todo ello recibiría una remuneración de 21 ducados.[70] Este manifestador no ha llegado a nosotros, reemplazado tras la reforma de la cabecera del templo[71] (1594-1596) por el actual, una bella pieza que el ensamblador Jerónimo Estaragán hizo en 1636.[72]

De 1577 son los datos más tempranos sobre la intervención de Juan de Varáiz en la dotación de las iglesias de Monteagudo. Consta que para marzo de ese año Pedro de Ágreda, vecino de la localidad, le adeudaba 960 sueldos del pago *del retablo que haveis pintado en la yglesia parrochial de la dicha villa* y que no le fueron abonados hasta el 17 de abril de 1581.[73] A pesar de que la obligación quedó cancelada en la última fecha, es probable que estas noticias se correspondan con el retablo de la cofradía de San Roque y San Sebastián, que nuestro artífice contrató el 1º de enero de 1577 y por cuya ejecución todavía reclamaba 60 ducados en el año 1594 –doc. nº 8–.

Según expresa el farragoso expediente notarial incoado en la última fecha, Varáiz se obligó en 1577 a pintar tres tablas para la predela del retablo de la hermandad con el *Nacimiento,* la *Inmaculada Concepción* y la *Transfiguración,* y a efectuar las labores de policromía del mueble *conforme a las del retablo*

69. Francisco Muñoz les había entregado años antes de la formalización de la cesión *una cabeca* [y] *peayna de señor Sant Antonio de Padua, y orcachas para llebarla, y truxe la reliquia del dicho Santo* (A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1624, ff. 342-342 v.) (Tarazona, 13-X-1624).

70. El 10-II-1575 designaba procuradores a los notarios Pedro Pérez, Juan Bueno y Martín Alonso (A.H.P.T., Francisco Planillo, 1575-1577, f. 18 v.). No hay que descartar que el documento guarde algún tipo de relación con la liquidación de este compromiso.

71. Mª José Tarifa Castilla, *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela,* Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 404-407.

72. Ricardo Fernández Gracia, *El retablo barroco en Navarra,* Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, p. 109, y p. 123, nota nº 124. Poco después, en 1642-1644, se erigió un nuevo retablo en que se incorporó el tabernáculo de Estaragán (*ibidem,* pp. 182-183).

73. A.H.P.T., Pedro Pérez, 1577, ff. 253-253 v., (Tarazona, 27-III-1577). La liquidación figura al margen del documento.

de Santa Catalina. Suponemos que entre éstas figuraría el dorado de las imágenes de *San Roque* y *San Sebastián,* pero el documento no lo precisa; sí refiere, en cambio, los retoques a efectuar en cierto busto de *San Miguel*. Juan de Lumbier, que representó a los comitentes, y Agustín Leonardo, en nombre del pintor, condenaron a los encargantes a entregar al de Tarazona los 60 ducados que demandaba. Lo único conservado de este conjunto en la parroquia de Santa María Magdalena es una tosca y muy maltratada imagen de *San Sebastián*.[74]

Para el otoño de 1578 Bernal del Fuego y Juan de Varáiz habían ultimado una *cabeça y peayna de Nuestra Señora* para la parroquia de la Asunción de Añón de Moncayo. Al parecer, surgieron diferencias pecuniarias entre ambos, por lo que acudieron al criterio del platero Prudencio Talavera –que debió defender los intereses del pintor– y el carpintero Sebastián de Balmaseda –que, en buena lógica, actuaría de parte del escultor–. El compromiso se rubricó el 9 de octubre y el plazo inicial para dictaminar, hasta el 31 de octubre, sería prorrogado en un mes.[75] La sentencia que, en efecto, se testificó el 29 de noviembre –doc. nº 3–, obligó al maestro Bernal a pagar 302 sueldos a Varáiz. De su lectura se desprende que los de Añón habían realizado el encargo al escultor, pues era él quien debía gestionar el cobro de las sumas pendientes; candidades a las que, una vez satisfechos sus 302 sueldos, Varáiz no tendría acceso.

Cabe identificar esta obra con la imagen procesional de *Nuestra Señora del Rosario* [foto nº 5] que preside el retablo barroco de idéntica advocación en la capilla de la parte del Evangelio más próxima al altar mayor.[76] Se trata de una escultura de aceptable calidad, acorde con las convenciones de una iconografía que apenas experimentaría cambios entre la década de 1560 y las primeras del siglo XVII, y que presenta los característicos rostros poco expresivos de otros trabajos documentados de Bernal del Fuego. Aún mantiene vestigios de la policromía original, muy maltratada en lo que respecta a las encarnaciones de rostros y manos. El vestido de María se decora a base de azul sobre oro, con grandes flores fruto de repintes posteriores y una orla esgrafiada que forma parte del ornato primitivo. El manto, de color rojo, ofrece un vivo contraste con el resto.[77]

---

74. Mª Concepción García Gaínza [dir.], *Catálogo monumental de Navarra. I.Merindad de Tudela,* Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», 1980, p. 221.

75. A.H.P.T., Pedro Pérez, 1578, ff. 647-647 v., (Tarazona, 9-X-1578). La prórroga del compromiso se consignó al margen del f. 647 v.

76. Begoña Arrúe Ugarte [dir.], *Inventario artístico…,* ob. cit., p. 21, donde se fecha la imagen en la primera mitad del siglo XVII.

77. Otras comparecencias de Juan de Varáiz en calidad de testigo en documentos del A.H.P.T. del período 1569-1579 en: Pedro Pérez, 1569, ff. 262 v.-264, (Tarazona, 15-IV-1569); Juan Bueno, 1570, ff 177 v.-179, (Tarazona, 10-VII-1570); Juan López de Lobaina, 1573-1575, ff. 4-5, (Tarazona, 28-IV-1573); Pedro Pérez, 1573, ff. 274 v.-275 v., (Tarazona, 30-V-1573); Fernando de Burgos, 1573, f. 265 v., (Tarazona, 13-X-1573); Juan López de Lobaina, 1573-1575, ff. 40 v.-41 v., (Tarazona, 5-II-1574); *ibidem,* ff. 99-99 v. y 104-105, (Tarazona, 21-I y 9-II-1575); Pedro Pérez, 1576, ff. 62-63, (Tarazona, 1-II-1576); Fernando de Burgos, 1576, ff. 134-135 y 518-518 v., (Tarazona, 16-II y

5. Nuestra Señora del Rosario. Parroquia de la Asunción de la Virgen de Añón de Moncayo. Juan de Varáiz (policromía), 1578. Foto Rafael Lapuente.

No ha habido tanta suerte con la imagen procesional de la populosa hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Tarazona. Instituida en fecha temprana en una de las capillas de la girola de la Seo, en 1583 los cofrades decidieron negociar con el cabildo la construcción de una capilla propia en el claustro, junto al acceso existente en la parte de los pies,[78] y que es la que ha llegado hasta nosotros. Para entonces ya disponían de una escultura con la oportuna peana para sacarla en procesión, cuya policromía habían concertado a comienzos de abril de 1580 con Juan de Varáiz y Pedro de Ibar –doc. nº 4–.

Nada sabemos sobre la realización de la imagen y peana, pero es probable que se concluyeran poco antes,[79]

6-XI-1576); Martín Alonso, 1577, ff. 109-109 v., (Tarazona, 25-VI-1577); Diego Blasco, 1577, ff. 221-222, (Tarazona, 4-IX-1577); Diego Blasco, 1578, ff. 246-247, (Tarazona, 30-X-1578); Martín de Falces, 1577-1578, ff. 273-274, (Tarazona, 23-XI-1578); Jaime Bueno, 1579, ff. 176 v.-177, (Tarazona, 13-III-1579); Diego Blasco, 1579, ff. 229-230, (Tarazona, 24-IX-1579).

78. A comienzos de ese año los cofrades designaron una comisión que entablara conversaciones con el cabildo *sobre la capilla que los dichos mayordomos y confrades de la dicha confadria de Nuestra Señora del Rosario an de edificar y hazer en la claustra de la dicha yglesia cathedral, en la rinconada del claustro primero de la dicha claustra, entrando a mano drecha, junto a la puerta pequeña de la dicha claustra que sale a la puerta de Sanct Anthon*. También les dieron permiso para *capitular y concordar con cualesquiere obreros y maestros sobre la fabrica, construction y edificacion de dicha capilla* (A.H.P.T., Pedro Pérez, 1583, ff. 74 v.-77 v.) (Tarazona, 30-I-1583).

79. De hecho, un documento del 23-X-1580, refiere el nombramiento de representantes de la hermandad para recaudar limosnas *para ayuda de hazer y dorar la caveza, peayna y dosel de*

pues los cofrades apremiaron a los pintores para que todo quedara listo para la festividad del Corpus –que ese año cayó el 26 de mayo–, amenazándoles con no pagarles en caso de incumplimiento. Esto dejaba un margen de ejecución de sólo cincuenta días que explica la intervención de dos pintores y la exigencia por parte de la cofradía de la presentación de cuatro fiadores entre los que figuran los plateros Pedro Los Clavos y Luis de Guevara. La comparecencia de Bernal del Fuego como testigo tal vez responda a su hipotética participación en los trabajos escultóricos; algo, de otra parte, imposible de confirmar dado que la obra no se conserva y solo nos resulta conocida por fotografías antiguas de mala calidad.

No nos consta que existieran problemas entre la cofradía y los pintores. Sí los hubo, una vez más, entre los dos artífices, que en noviembre de 1580 los dejaron en manos de Andrés Fernández y Francisco Tarazona. Días después, éstos dictaminaron que el riojano debía satisfacer 50 sueldos a Varáiz *por haber trabajado mas en la himagen de Nuestra Señora del Rosario que no el dicho Pedro de Hibar,* y otros 7 sueldos más *por la metad del oro y plata que se gasto para fenescer la obra de dicha himagen, que despues del dia del Corpus se hizo.*[80]

Las condiciones del encargo aportan precisiones de gran interés, pues describen algunos de los procedimientos técnicos característicos de la policromía del tercer cuarto de la centuria. La capa de María sería dorada y más tarde revestida con labores a punta de pincel y en la saya, asimismo de oro, pintarían una cenefa con idéntica técnica marcando bien los enveses –poniendo un *canbiante*–. Las carnaciones se efectuarían al pulimento y el estofado de las figuras que ornaban la peana se haría *conforme esta el sagrario de Sant Francisco de Taraçona, y mejor si mejor pudieren estar,* pieza ésta última en la que nuestros pintores tal vez hubieran trabajado poco antes.

Las discrepancias entre Juan de Varáiz y Pedro Ibar por esta obra fueron poco significativas, dado que por las mismas fechas o muy poco después, el pintor de Alfaro acogió al aragonés en la policromía del retablo de la ermita de Nuestra Señora del Camino de Monteagudo. No ha sido posible localizar el contrato rubricado entre los comitentes e Ibar ni la escritura con la que éste formalizó el acogimiento de Varáiz, pero un documento de 1586, que dirime algunos pormenores económicos del trabajo entre los herederos de riojano –ya fallecido– y el aragonés, nos informa de que los hechos se desarrollaron así.[81]

Tampoco conocemos la fecha del acuerdo, pero consta que maestre

Nuestra Señora del Rosario que la dicha confadria a hecho, citándose de forma expresa algunos donativos ya prometidos (A.H.P.T., Pedro Pérez, 1580, ff. 543 v.-545 v.).

80. A.H.P.T., Jaime Bueno, 1580, ff. 430 v.-431 v., (Tarazona, 2-XI-1580) [nombramiento de árbitros]; ff. 442-443, (Tarazona, 7-XI-1580) [sentencia arbitral]; y ff. 444-444 v., (Tarazona, 8-XI-1580) [intimación de la sentencia].

81. El contrato entre los comitentes y Pedro de Ibar lo testificó Diego Martínez de Azpíroz; el acogimiento de Juan de Varáiz, Juan Malón de Echaide, notario de Cascante. Noticias recogidas en Archivo Municipal de Tudela, Sección de Protocolos [A.M.Td.], Pedro Baquedano, notario de Cascante, 1586, ff. 156-157 v., (Monteagudo, 22-VIII-1586).

Pedro recibió diversas sumas a cuenta del encargo a lo largo de 1582,[82] y que ya estaba ultimado cuando el 2 de febrero de 1583 los pintores de Soria Juan de Baltanás[83] y Pedro de Aguilar lo tasaron –doc. nº 5–. Según éstos, la parte de Ibar merecía 113.144 maravedíes y la de Varáiz 98.022 maravedíes. En esta ocasión, los problemas derivaron de la interpretación de la tasación, al no expresarse ésta en moneda del reino de Navarra e ignorarse si se había estimado un cómputo de 34 ó 36 maravedíes por real. Los pintores presentaron las oportunas reclamaciones ante los regidores de la ermita y más tarde se dio traslado de las mismas a la corte del justicia de Soria,[84] sin que sepamos cómo se resolvió la disputa. Aún en 1605 Varáiz nombró procuradores a pleitos a dos vecinos de Cascante y Monteagudo[85] y en 1606 efectuó una reclamación por su trabajo en el retablo, exigiendo el pago de un reconocimiento de deuda de 121 reales que los regidores de Nuestra Señora del Camino habían suscrito el 23 de abril de 1587.[86]

No se conserva el retablo del santuario, transformado en el siglo XIX en iglesia de un convento de agustinos recoletos.[87] Sabemos, no obstante, que Varáiz e Ibar trabajaron sobre un mueble de escultura que, tal y como expresa el acta de tasación, incluía varias historias de relieve, una de ellas con la *Salutación* cuya policromía, aún sin acabar, estaba a cargo del segundo. También consta que la pieza, debida al escultor tudelano Domingo Segura (doc. 1544-1574) y concluida en 1561, la costeó la familia Beaumont, que poco antes había sufragado la reconstrucción del templo.[88]

La siguiente noticia sobre la actividad profesional de Juan de Varáiz co-

82. En las cuentas que el mayordomo de la ermita rindió el 16-VII-1582 figuran cuatro descargos a favor de Pedro de Ibar por su trabajo en el retablo (A.M.Td., Pedro Baquedano, notario de Cascante, 1582, ff. 209-211 v.) (Monteagudo, 16-VII-1582).

83. Sobre Juan de Baltanás, autor del retablo de San Juan (1546-1556) de Rabanera de la Sierra (Burgos), véase Marqués DEL SALTILLO, *Artistas y artífices sorianos de los siglos XVI y XVII (1509-1699),* Madrid, imp. Maestre, 1948, pp. 18 y 44-45; Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, *Pintura del Renacimiento,* t. XII de *Ars Hispaniae,* Madrid, ed. Plus Ultra, 1954, p. 196. También policromó y pintó las escenas del tabernáculo (1584-1587) de Carazuelo (José ARRANZ ARRANZ, *La escultura romanista…*, ob. cit., p. 60, y pp. 280-281, doc. nº 4).

84. A.M.Td., Pedro de Baquedano, notario de Cascante, 1583, f. 165, (Cascante, 11-II-1583) [reclamación de Juan de Varáiz]; *ibidem,* ff. 131-131 v., (Monteagudo, 1-III-1583) [Pedro de Ibar delega su representación en Juan de Varáiz]; *ibidem,* ff. 168-169 v., (Monteagudo, 18-II-1583) [reclamación conjunta de los pintores]; *ibidem,* f. 169 v., (Soria, 30-III-1583) [Juan de Varáiz comparece ante la corte del justicia de Soria y presenta una reclamación en nombre de los pintores y del concejo de Monteagudo].

85. A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1601-1621, f. 229 v., (Tarazona, 9-VIII-1605). Otra procuración del 21-III-1607 a favor, entre otros, del cascantino Juan Martín pudiera responder a idéntico motivo (A.H.P.T., Diego de San Martín, 1607, f. 259 v.) (Tarazona, 21-III-1607).

86. A.M.Td., Pedro de Baquedano, notario de Cascante, 1606, ff. 145-146, (Cascante, 30-V-1606).

87. Mª Concepción GARCÍA GAÍNZA [dir.], *Catálogo monumental…*, ob. cit., p. 222.

88. Datos aportados por Mª Josefa TARIFA CASTILLA, *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela (Navarra),* Tesis de Doctorado defendida en la Universidad de Navarra, 2003, vol. II, pp. 717-719.

rresponde a marzo de 1587, fecha para la que ya había finalizado la policromía del busto y la peana procesionales de la cofradía de San Antonio [abad], hermandad incardinada en la catedral de Tarazona[89] que no debe confundirse con la de San Antonio de Padua de los sastres a la que ya nos hemos referido.

De nuevo aparecieron desacuerdos económicos tras la conclusión,[90] esta vez derivados de la costa *de un official que* [Varáiz] *truxo para acaballa, de voluntad y mandado del dicho Joan de Santa Cruz,* representante de los cofrades. La sentencia sitúa el encargo en 1584, pues expresa que Santa Cruz fue mayordomo en dicho año, cuando se ordenó *hazer y acabar la cabeca y peana que se ha hecho para la dicha confraria,* y se mandó *al dicho Joan Baraez que para acabar aquella para la fiesta del Corpus del dicho año* [1584] *traxese un official que le ayudase, y que le satisharian el gasto que con el tubiese e hiziese.* El documento, muy prolijo, revisa las cuentas presentadas por el pintor y el antiguo mayordomo, y ordena el pago a Varáiz de sumas por varios conceptos. Todavía se conserva en la catedral el busto de San Antón, una pieza muy tosca, de marcado carácter popular y completamente repintada, que nada mantiene a la vista de la policromía renacentista que aplicara nuestro artífice.[91]

La década de 1590 está marcada en la producción de nuestro artista por su colaboración continuada con Francisco

89. La visita pastoral a la Seo de 1586 menciona un *altar y capilla* dedicado a San Antonio, dotado de un retablo de pintura y emplazado entre las capillas de la Degollación del Bautista y los Santos Pedro y Pablo –tal vez frente a ellas, en el lateral del trascoro–. También expresa que el altar dispone de una lámpara que *provehen los cofadres de Sant Anton, de la cofadria que esta fundada en dicha capilla* (A.E.T., Caj. 7, lig. 5, nº 23, *Visita pastoral a La Seo, la Magdalena y San Miguel de 1586,* s. f.) (Tarazona, 16-III-1586).

90. Publica la documentación de este pleito Carmen MORTE GARCÍA, «Aspectos documentales…», ob. cit., pp. 305-306, docs. núms. 33 y 34.

91. Otras comparecencias notariales de Juan de Varáiz en calidad de testigo en documentos del A.H.P.T. del período 1580-1588, en: Pedro Pérez de Álaba, 1580, ff. 16 y 32-33, (Tarazona, 16-II y 25-IV-1580); Pedro Pérez, 1580, ff. 148 v.-167, 311 v.-312 v. y 517 v.-519, (Tarazona, 11-III, 17-V y 5-X-1580); Jaime Bueno, 1580, ff. 490 v.-491 v., (Tarazona, 13-XII-1580); Jaime Bueno, 1581, ff. 1-2 v., (Tarazona, 25-XII-1580); Francisco Planillo, 1581-1582, ff. 23 v. y 86 v.-87, (Tarazona, 21-II y 22-X-1581); Pedro Pérez de Álaba, 1581-1582, s. f., (Tarazona, 26-II-1581); Pedro Pérez, 1581, ff. 192-196, (Tarazona, 27-V-1581); Diego Blasco, 1580-1581, ff. 90 v.-91, (Tarazona, 10-IX-1581); Jaime Bueno, 1582, ff. 110-114 v. y 140-140 v., (Tarazona, 27-III y 18-V-1582); Diego de Salazar, 1582-1583, ff. 20-21 y 39-42 v., (Tarazona, 8-II y 5-III-1583); Pedro Pérez, 1583, ff. 399-400, (Tarazona, 19-IX-1583); Pedro Pérez de Álaba, 1584, ff. 29 v. y 30, (Tarazona, 12-I-1584); Francisco Planillo, 1583-1585, ff. 33 v.-35, (Tarazona, 5-II-1584); Pedro Pérez, 1584, ff. 123-124 y 504-505, (Tarazona, 24-III y 17-X-1584); Diego Blasco, 1585, f. 69 v., (Tarazona, 1-V-1585); Pedro Pérez, 1585, ff. 252-253 v., (Tarazona, 26-VII-1585); Francisco Planillo, 1583-1585, ff. 78 v.-80, (Vierlas, 1-VIII-1585); Martín Alonso, 1585-1586, f. 62, (Tarazona, 2-VIII-1585); Pedro Pérez de Álaba, 1585, ff. 324-324 v., (Tarazona, 8-X-1585); Jaime Bueno, 1586, f. 18 v., (Tarazona, 17-I-1586); Pedro Pérez de Álaba, 1586, ff. 109-110, (Tarazona, 17-III-1586); Diego de Salazar, 1586, s. f., (Tarazona, 30-VI-1586); Pedro Pérez, 1587, ff. 87 v.-89, (Tarazona, 24-II-1587); Francisco Planillo, 1586-1587, ff. 135-136, 147 y 177 v.-178, (Tarazona, 23-VI, 21-VII y 8-XII-1587); Pedro Pérez de Álaba, 1587, s. f., (Tarazona, 11-IX-1587); Francisco Planillo, 1588-1589, ff. 7-10, (Tarazona, 25-I-1588); Juan de Mezquita, 1581-1601, ff. 2 v.-3; (Tarazona, 28-II-1588); Diego de San Martín, 1587-1589, ff. 103 v.-104, (Tarazona, 18-IX-1588).

Metelín. En realidad, la cercanía entre ellos resulta manifiesta desde las primeras apariciones del pintor de Zaragoza en las fuentes turiasonenses y, así, ya en 1588 Juan de Varáiz actuó como fianza en el pacto que Miguel de Zay y Francisco Metelín suscribieron con los cofrades de Nuestra Señora del Rosario de Vera de Moncayo para hacer su retablo [foto nº 6] en la que, además, es la primera intervención conocida de ambos en la vida artística turiasonense.[92]

En febrero de 1590 Varáiz ajustó la realización de dos retablos colaterales para la parroquia de la Asunción de Cascante, dedicados a Santa Ana y San Esteban –doc. nº 6–. El contrato describe sendos muebles integrados en cada caso por una pintura sobre lienzo de los respectivos titulares inserta en la pertinente arquitectura y rematada con un Calvario, asimismo de pincel. El plazo estipulado para su entrega era muy breve –hasta la festividad de San Juan Bautista–, lo que no constituyó un obstáculo, pues estaban instalados para noviembre, cuando Juan de Lumbier y Miguel Pertús, vecino de Ágreda,[93] los visuraron –doc. nº 7–. Los pintores encargados de reconocer el trabajo le adjudicaron un valor de 87 ducados 5 reales; superior, pues, a los 80 ducados avenidos. No obstante, Lumbier y Pertús estuvieron de acuerdo en señalar que para dar por buena su labor, el de Tarazona debía introducir una serie de rectificaciones en los lienzos, puntualmente expresadas en la peritación y que ponen de manifiesto las limitaciones de Varáiz en esta parcela del arte de la pintura.

La parroquia de la Asunción de Cascante sufrió un pavoroso incendio en el año 1940 que reventó sus bóvedas y redujo a cenizas la práctica totalidad de su arte mueble.[94] No sabemos si los retablos de nuestro pintor, que en la actualidad no se conservan, desaparecieron por entonces.

En 1591 Miguel de Zay y Juan de Varáiz trabajaban en un busto procesional de San Sebastián para la villa de Ainzón. En abril de ese año ingresaron 1.100 sueldos en parte de pago de una cantidad mayor por dicho cometido[95]

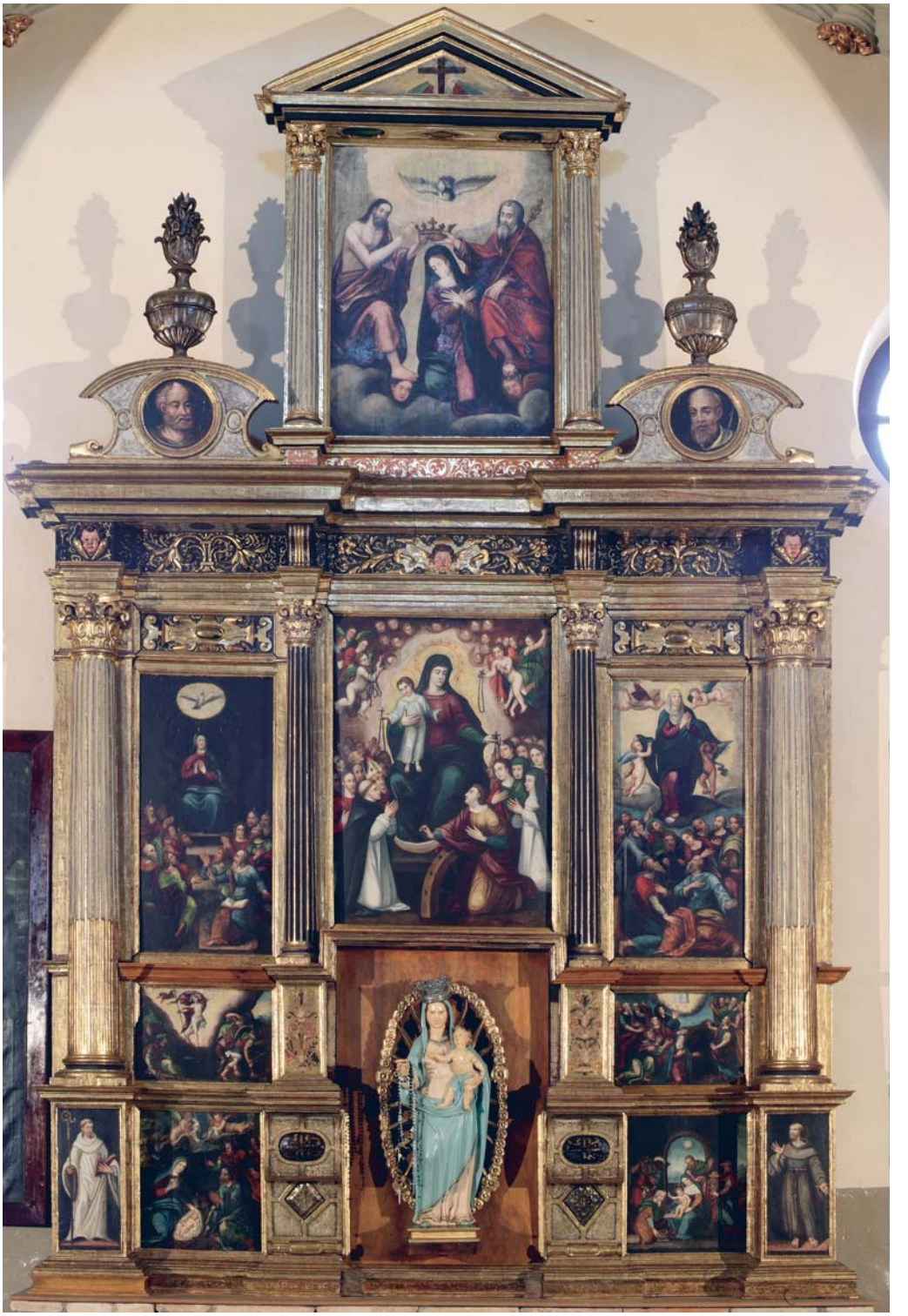
92. Javier CAÑADA SAURAS, «Nuevos documentos…», ob. cit., p. 296, doc. nº 166. La transcripción del pacto en Jesús CRIADO MAINAR, *Francisco Metelín…,* ob. cit., pp. 127-129, doc. nº 3.

93. Ignoramos si se trata del Miguel Pertús que en 1578 hizo tres lienzos para los altares de Nuestra Señora de la Victoria, San Francisco de Paula y San José del convento de los mínimos de Cascante (José Mª SANZ ARTIBUCILLA, *La ciudad de Cascante y su Virgen del Romero,* Tarazona, tip. Luis Martínez, 1928, p. 24). Años después, el 6-X-1598, Miguel Pertús, pintor hallado al presente en Cascante, constituía procurador a Martín Palacios, vecino de Ágreda, para que demandara a Gregorio de Hermosilla, vecino de la localidad castellana, 30 reales como pago de un retrato que le había hecho (A.M.Td., Juan Royo, notario de Cascante, 1598, nº 78).

Si todos estos datos corresponden a un mismo artista, éste ha de ser un personaje distinto al pintor Miguel Pertús activo en Zaragoza en fechas posteriores y que nació en la capital aragonesa en 1570 (Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas…*, ob. cit., p. 568, nota nº 25).

94. Mª Concepción GARCÍA GAÍNZA [dir.], *Catálogo monumental…,* ob. cit., p. 53; Mª José TARIFA CASTILLA, *La arquitectura religiosa…,* ob. cit. de 2005, p. 372.

95. A.H.P.T., Juan Sánchez, 1590-1592, ff. 122 v.-123, (Tarazona, 7-IV-1591).



6. Retablo de Nuestra Señora del Rosario. Parroquia de la Natividad de la Virgen de Vera de Moncayo. Francisco Metelín, 1588-1590. Foto José Latova.

sin que contemos con más noticias sobre la pieza, que aparentemente tampoco ha llegado a nuestros días.[96]

Sería en septiembre de 1593 cuando Varáiz y Metelín recibieran su primer encargo conjunto y también uno de los más significativos de su carrera: la policromía del retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Ólvega [foto nº 9]. Dadas las monumentales proporciones de la empresa, se fijó un plazo de cinco años a partir del 1º de octubre de 1593 para su materialización y, además, se impuso a los artífices la obligación de trasladar su residencia a la localidad. Una vez ultimada la tarea se nombrarían tres tasadores para averiguar su precio, uno por cada una de las partes y un tercero en representación del obispo. El costo se sufragaría con cargo a los frutos de la primicia.[97]

La capitulación indica que el apeo y reinstalación de la máquina correrían por cuenta de los comitentes. Para lo primero los regidores del templo contrataron el 5 de abril de 1594 a Juan Blanco, picapedrero del valle de Liendo (Cantabria) que por entonces trabajaba en el edificio; el montañés cobraría 15 ducados quedando a su cargo cualquier desperfecto que pudiera ocasionar en el mueble.[98] Ésta es, pues, la fecha efectiva del inicio de la labor y, de hecho, la primera noticia que presenta a Varáiz viviendo en Ólvega es del 24 de junio de 1594.[99] Respecto a Metelín, su más temprana referencia en la villa castellana es algo posterior, del 16 de diciembre de 1594.[100]

Los trabajos se prolongaron hasta el 18 de diciembre de 1600, momento en que las partes designaron de común acuerdo como tasador único a Cristóbal de Vera, *pintor del ilustrisimo señor obispo de Taraçona*.[101] Éste valoró la participación de Francisco Metelín en 23.000 sueldos y la de Juan de Varáiz en 17.000 sueldos, justificando tan sustancial diferencia a favor del primero en atención a que su parte *tiene mucho mas oro, colores y estofado, que monta trezientos escudos mas que la parte de Joan de Barayz*.[102] Esto supone un total de 40.000 sueldos, equivalentes a 2.000 escudos. Aunque el documento de la tasación no lo refiere, fue preciso efectuar reparos de diversa consideración en la policromía. Juan de Varáiz se responsabilizó de los mismos y Francisco Coco (doc. 1599-1617, †1617), encargado de la reinstalación de la máquina, los estimó el 1º de enero de 1601 en 217 reales, importe en el que se incluyó la costa de los cinco días que nuestro pintor

96. El 23-IX-1592 Varáiz designaba procurador a pleitos al notario turiasonense Diego de San Martín (A.H.P.T., Juan Sánchez, 1590-1592, f. 209 v.) (Tarazona, 23-IX-1592). Tal vez el documento guarde relación con el pago de nuestra peana.

97. Publica la escritura José ARRANZ ARRANZ, *La escultura romanista…,* ob. cit., pp. 491-494, doc. nº 128.

98. A.H.P.S., Diego López Zapata, notario de Ólvega, 1593-1594, ff. 492 v.-493.

99. *Ibidem,* ff. 448 v.-449 v.

100. A.H.P.S., Diego López Zapata, 1595-1596, ff. 62-62 v.

101. Manuel PEÑA GARCÍA, *Ólvega. Historia-Arte-Folklore,* Almazán, Ayuntamiento de Ólvega, 1982, vol. I, pp. 275-276.

102. El acta de tasación se transcribe en Jesús CRIADO MAINAR, *Francisco Metelín…,* ob. cit., pp. 131-132, doc. nº 6.

ayudó al ensamblador turiasonense a *parar el retablo* –doc. nº 9–.

No parece que Varáiz admitiera de buen grado el dictamen. Meses después, el 8 de noviembre de 1601, otorgó una escritura comprometiéndose a no ir contra los intereses de la parroquia sin por ello renunciar a las acciones legales que había instado contra Vera –doc. nº 11–. Nuestro artífice aceptaba, pues, el montante total de la estimación, pero no el otorgado a su parte. En los días inmediatos los regidores del templo rubricaron sendos acuerdos con Varáiz y Metelín para garantizar la liquidación de la deuda que la primicia había contraído con ellos.[103] No hay constancia de que Varáiz volviera a trabajar en el templo, mientras que para entonces Metelín ya había contratado en solitario la policromía del desaparecido retablo de la capilla de los Roderos, dedicado a Nuestra Señora.[104]

La lenta elaboración de la policromía del retablo titular de Ólvega entre la primavera de 1594 y el otoño de 1600 se solapa con otros compromisos profesionales anteriores a la ruptura de relaciones entre Varáiz y Metelín a comienzos de 1598. Así, en marzo de 1594 delegaban en Pedro Lorente, vecino de Rincón de Soto (La Rioja), la firma de una capitulación *acerca de el dorar o pintar el retablo de la yglesia de dicho lugar.*[105] No hay duda de que la procuración se refiere al retablo mayor de la parroquia de San Miguel, un mueble de pincel con la imagen titular de bulto y de notables dimensiones, sobre cuya ejecución no se conocían datos[106] y que encaja bien con esta cronología. No obstante, las características formales de los tableros, de notable interés, no se corresponden con el estilo de Metelín y tampoco parece probable que reflejen la manera de Varáiz, que suponemos mucho más modesta.

Sin embargo, no hay duda de que nuestros dos pintores atendieron personalmente a la realización de la policromía del retablo de San Clemente y Santa Lucía de la catedral de Tarazona [foto nº 21], un encargo de Clemente Serrano, vicario general de la diócesis en sede vacante, destinado a presidir su capilla funeraria, que les ocupó entre el 28 de agosto de 1596 y el 6 de diciembre de 1597, cuando otorgaron ápoca por los 3.000 sueldos acordados.[107] Este trabajo, de excelente calidad, explica en buena medida el retraso acumulado en el dorado y estofado del gran conjunto de Ólvega.[108]

---

103. Manuel Peña García, *Ólvega…*, ob. cit., vol. I, p. 277.

104. La capitulación en A.H.P.S., Juan de Corraliza, notario de Ólvega, 1600-1602, ff. 288 v.-289 v., (Ólvega, 13-IV-1601). Aunque el pago se efectuaría a tasación, una vez ultimado el trabajo, para la festividad de San Miguel de 1602, el 7-XI-1601 se testificó un primer albarán por importe de 382 reales (*ibidem,* ff. 310-310 v.).

105. Jesús Criado Mainar, *Francisco Metelín…*, ob. cit., p. 129, doc. nº 4.

106. José Manuel Ramírez Martínez, *Retablos mayores de La Rioja. I. Los artistas que les dieron vida en los siglos XVI, XVII y XVIII,* Logroño, Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993, p. 213.

107. Jesús Criado Mainar, *Francisco Metelín…*, ob. cit., pp. 130-131, doc. nº 5 [capitulación], y p. 48 [albaranes].

108. Otras comparecencias notariales de Juan de Varáiz en calidad de testigo en documentos

Las noticias sobre la actividad de Varáiz disminuyen drásticamente tras la instalación del retablo de Ólvega. De fecha próxima a 1603, tal vez coincidiendo con la entrada de la comunidad de carmelitas en el nuevo convento de Santa Ana de Tarazona que fundara y sufragara el obispo fray Diego de Yepes, debe ser la contribución de nuestro pintor a los primeros retablos de su iglesia. Según las cuentas custodiadas en el archivo de la casa,[109] el ensamblaje de los tres muebles se confió a Juan de Berganzo (doc. 1601-1625, †1625), que recibió 7.880 sueldos, Francisco Metelín doró el titular y uno de los colaterales por 7.000 sueldos y Juan de Varáiz el otro colateral por 1.400 sueldos.

De estos conjuntos, reemplazados por los actuales en el siglo XVIII,[110] tan sólo se conservan los lienzos junto a algunos restos de la arquitectura de uno de ellos reutilizados en la mazonería del retablo barroco de San José, con bellas decoraciones a punta de pincel sobre oro formando composiciones *a candelieri* de carácter vegetal en las que se ensartan *cosas vivas*. Asimismo un *Calvario* [foto nº 7], ahora instalado en la sacristía y que sin duda sirvió en origen como remate en el retablo central; lo preside un Crucificado de bulto ante una tabla con María y San Juan y aún dispone de su correspondiente guarnición arquitectónica decorada en varios lugares con idéntico repertorio al descrito.

7. Calvario. Sacristía del convento de Santa Ana de Tarazona. Francisco Metelín, 1603. Foto José Latova.

El último documento conocido que alude a las ocupaciones profesionales de Varáiz es de 1607 y se refiere a la policromía de una peana procesional de la cofradía de San José –doc. nº 12– con sede, como ya se dijo, en la Seo.

No se conserva esta peana, pero sí la imagen de medio cuerpo del Patriarca acompañado del Niño Jesús [foto nº 8], una pieza interesante que, en efec-

---

del A.H.P.T. del período 1590-1595, en: Pedro Pérez de Álaba, 1590, ff. 15 v.-16, (Tarazona, 6-I-1590); Pedro Pérez, 1590, ff. 20 v.-21 v., (Tarazona, 18-I-1590); Juan Sánchez, 1590-1592, ff. 18-19, 64-65, 75-75 v., 104 v.-105, 130 v., 137 y 269-269 v., (Tarazona, 29-I, 26-II, 2-III, 18-III, 28-III, 2-IV y 13-XI-1590); Jaime Bueno, 1590, s. f., (Tarazona, 23-X-1590); Pedro Pérez, 1591, ff. 236-237 v., (Tarazona, 20-X-1591); Diego de San Martín, 1590-1600, ff. 58-58 v., (Tarazona, 22-X-1592); Pedro Pérez de Álaba, 1593, ff. 146 v.-148, (Tarazona, 27-II-1593); Pedro Pérez de Álaba, 1594, ff. 141 v.-142 v. y 174, (Tarazona, 16-II y 6-III-1594); Juan Sánchez, 1595, ff. 525-525 v., (Tarazona, 7-XI-1595).

109. Jesús CRIADO MAINAR, *Francisco Metelín…*, ob. cit., pp. 48-49.

110. Begoña ARRÚE UGARTE [dir.], *Inventario artístico…*, ob. cit., pp. 237-240, donde también se da noticia de los primitivos retablos.

to, puede datarse en los primeros años del Seiscientos. Luce una bella policromía a base de labores esgrafiadas que potencia el lujoso efecto de las vestimentas del esposo de María para imitar tejidos de brocado, a la manera de lo que Agustín Leonardo *el Viejo* y Gil Ximénez harían poco después en el retablo mayor del mismo templo.[111] En sentido estricto, lo único en este trabajo que recuerda otros anteriores de Varáiz es la plasmación a punta de pincel sobre campo de oro de los instrumentos de la Pasión en la túnica del Niño. Pensamos, pues, que no debe descartarse la intervención de Leonardo o Ximénez.[112]

8. Busto procesional de San José y el Niño Jesús. Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Juan de Varáiz (policromía), 1607. Foto Jesús Á. Orte.

OBRAS CONSERVADAS

Nada podemos aportar sobre la faceta de Juan de Váriz como pintor de caballete que, en todo caso, se nos antoja modesta. Respecto a su participación en empresas de policromía, además de la imagen de Nuestra Señora del Rosario de Añón de Moncayo [foto nº 5], que aún mantiene vestigios de la sencilla labor de dorado y esgrafiado renacentista que nuestro artífice aplicó en 1578, y los restos de la mazonería de uno de los retablos del convento de Santa Ana (1603), sus únicas creaciones seguras son el retablo mayor (1593-1600) de Ólvega [fotos núms. 9-20] y el de San Clemente y Santa Lucía (1596-

111. Jesús Criado Mainar, «El retablo mayor de la catedral…», ob. cit., pp. 417-451.

112. Otras comparecencias notariales de Juan de Varáiz en calidad de testigo en documentos del A.H.P.T. del período 1604-1610, en: Pedro Pérez de Álaba, 1602, f. 2, (Tarazona, 6-I-1602); Diego de San Martín, 1604, ff. 152-152 v., 372 v.-373 v. y 517, (Tarazona, 8-III, 28-VI, 23-IX-1604); Francisco Planillo, 1604, ff. 209-209 v., 323 v. y 238 v.-239, (Tarazona, 22 y 24-V y 7-VII-1604); Juan Francisco Pérez, 1604, f. 483 y 790, (Tarazona, 13-VI y 19-XI-1604); Diego de San Martín, 1605, ff. 170 v.-172, (Tarazona, 13-II-1605); Antonio Lazcano, 1603-1612, f. 148, (Tarazona, 8-VIII-1605); Juan Francisco Pérez, 1606, f. 7 v., (Tarazona, 1-I-1606); Pedro Pérez de Álaba, 1606, ff. 249 v.-250 v., (Tarazona, 1-X-1606); Alonso Gutiérrez de Viña, 1607, ff. 22-26 v., (Tarazona, 1-III-1607); Miguel Lorente Ibáñez, 1605-1609, f. 73, (Tarazona, 8-XI-1607); Pedro Pérez de Álaba, 1608-1609, ff. 65-65 v., (Tarazona, 10-IV-1608); Francisco Planillo, 1608-1609, ff. 217 v.-218, (Tarazona, 24-VIII-1608); *ibidem,* ff. 17-18 y 28-29, (Tarazona, 20 y 24-I-1609); Pedro Pérez de Álaba, 1610-1612, ff. 24-27 v., (Tarazona, 15-I-1610); Alonso Gutiérrez de Viña, 1610, ff. 191 v.-192, (Tarazona, 26-VII-1610);

1597) de la catedral de Tarazona [fotos núms. 21-25].

En los tres últimos trabajos Varáiz contó con la colaboración de Metelín. Como no conocemos labores de dorado obradas de manera independiente por ninguno de los dos, no resulta nada fácil deslindar la contribución de cada uno a las piezas de las que nos vamos a ocupar. A pesar de ello, el paso de Francisco Metelín por los talleres de Felices de Cáceres entre 1578 y 1579, un consumado especialista en la utilización de los procedimientos técnicos de estofado, y Rolan Moys entre 1580 y 1583 hace aconsejable concederle la primacía.[113]

Retablo mayor de la Asunción de la Virgen de Ólvega

Carecemos de referencias documentales sobre la confección en blanco del gran retablo de imaginería que preside el templo parroquial de la Asunción de la Virgen de Ólvega [foto nº 9], si bien José Arranz[114] en su estudio sobre la escultura romanista de la Diócesis de Osma-Soria lo data en la década de 1570 y apunta la intervención en el mismo de los escultores Pedro del Cerro y Francisco de Ágreda. Esta propuesta parece algo temprana y quizás sea más prudente retrasarla hasta los primeros años ochenta; ello reforzaría, además, los vínculos que existen entre nuestra máquina y el retablo titular de la iglesia de Nuestra Señora de la cercana localidad de Pozalmuro (Soria), obra que Pedro del Cerro llevó a cabo entre 1585 y 1587, con la que nuestra pieza comparte traza –salvo para la zona del remate– y evidentes coincidencias de estilo.

Más allá de estas consideraciones, lo que aquí interesa es el análisis de la notable policromía que Juan de Varáiz y Francisco Metelín desarrollaron entre abril de 1594, momento en que se desmontó la máquina, y diciembre de 1600, cuando se procedió a su estimación. Efectuada por Cristóbal de Vera, alcanzó los 2.000 escudos y otorgó un papel preeminente a Metelín. Una segunda apreciación, a cargo de Francisco Coco, se refiere a las reparaciones que Varáiz llevó a cabo en una serie de piezas cuidadosamente identificadas –doc. nº 9–.

Las indicaciones contenidas en la segunda valoración, que pudiera reflejar los elementos bajo la responsabilidad de Varáiz, se refieren a menos de la mitad de las escenas[115] –cinco de once–, un número algo superior de imágenes[116] –siete de doce– y una de las dos columnas de orden colosal, dejando de lado el desaparecido tabernáculo y el grueso de la mazonería, incluidos los altorrelieves del guardapolvo. Si Metelín policromó las restantes seis historias,[117] las otras

113. Carmen MORTE GARCÍA, «Documentos…», ob. cit., pp. 252-253, doc. nº 207.

114. José ARRANZ ARRANZ, *La escultura romanista…*, ob. cit., pp. 270-272 [Ólvega] y pp. 88-89 [Pozalmuro].

115. Varáiz efectuó reparos en el *Sacrificio de Isaac,* la *Asunción de la Virgen,* la *Circuncisión,* la *Visitación* y la *Epifanía.*

116. En concreto las de *San Juan Evangelista, San Agustín, San Roque, San Sebastián* –quizás un error por *San Miguel– San Mateo, San Lucas* y la *Ley Vieja.*

117. La *Anunciación,* la *Adoración de los pastores,* la *Huída a Egipto,* el grupo titular de *Nuestra Señora,* el *Calvario.*

9. Retablo mayor. Parroquia de la Asunción de la Virgen de Ólvega. Francisco Metelín y Juan de Varáiz (policromía), 1593-1600. Foto cortesía de la Parroquia de la Asunción de Ólvega.

cinco figuras,[118] el expositor, la segunda columna grande, las doce pequeñas y la totalidad de los frisos y zócalos, los 6.000 sueldos que cobró por encima de su colega estarían justificados, pero ello dejaría sin aparente sentido las acciones legales que Varáiz emprendió contra Vera –doc. nº 11–. Más allá de esta hipotética división, no resulta fácil establecer diferencias técnicas o estilísticas entre las partes que supuestamente ejecutó cada maestro.

El ornato pictórico del retablo de Ólvega se corresponde con la etapa de transición que Pedro Echeverría[119] define para Navarra entre la fase final de la policromía del romano, marcada por la utilización de un acerbo formal de raíz fantástica inspirado en el manierismo romano y las estampas de la escuela de Fontainebleau, y la policromía contrarreformista, en la que el vocabulario de la etapa anterior queda reducido a la representación de roleos vegetales o rameados con ensartos de *cosas vivas* a base de niños, bichas y pájaros.[120] En este momento de cambio aún perduran los grutescos fantásticos, si bien irrumpe ya con fuerza un repertorio más restringido y monótono, de raigambre naturalista, que en pocos años reemplazará al precedente.

De acuerdo con los gustos del último tercio del siglo XVI, se hace un amplio uso del oro bruñido sin colorear en los fondos de las escenas y otras partes de la arquitectura tales como arquitrabes y cornisas de los entablamentos, con lo que se crea una sensación de riqueza muy característica.[121] Ello no impide que sobre las imágenes y relieves, y también en partes determinadas de la mazonería como los grandes pedestales del banco que alojan las figuras de los evangelistas en medallones de formato oval [figs. 10 a 13], el fondo del desaparecido sagrario o los frisos y zócalos –en algún caso sin tallar– se despliegue un desbordante trabajo de estofado en el que conviven las labores esgrafiadas y los motivos pintados a punta de pincel sobre el oro.

La talla figurativa de zócalos, frisos y molduras verticales, formada por cabezas de ángeles con alas, niños sosteniendo cartelas y motivos de *draperies* recortados sobre el campo dorado aparece ricamente coloreada y esgrafiada con rajados y ojeteados. Otro tanto sucede con el tercio inferior de las columnas, cuya talla se resuelve en cada nivel de modo diverso y recibe en cada caso un complemento pictórico acorde: desde los sencillos grabados vegetales sobre rojo de las estrías llenas del imoscapo de las columnas corintias que flaquean al *Calvario* hasta los campos esgrafiados de las cartelas sobre las que surgen ca-

118. *San Marcos, San Gregorio, San Jerónimo, San Ambrosio* y la *Ley Nueva.*

119. Pedro ECHEVERRÍA GOÑI, *Policromía del Renacimiento en Navarra,* Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 227-228.

120. La decoración de rameado se analizan en *ibidem,* pp. 200-201. También José J. VÉLEZ CHAURRI y Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA, *La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros (1602-1648),* Miranda de Ebro, Instituto Municipal de Historia, 1998, p. 16.

121. Véanse las apreciaciones apuntadas al respecto por Juan J. MARTÍN GONZÁLEZ, «La policromía en la escultura castellana», *Archivo Español de Arte,* XXVI, (Madrid, 1953), p. 299.

bezas de ángeles en las del piso noble, pasando por las figuras infantiles asimismo talladas sobre cartelas de las del piso de la *Asunción de la Virgen.*

En el zócalo liso que separa el banco del cuerpo [foto nº 14] se despliega un exquisito motivo a punta de pincel sobre el oro más cercano a los postulados del manierismo fantástico del tercer cuarto del siglo XVI que a los rameados contrarreformistas, pues a pesar de que ofrece una típica estructura a base de roleos vegetales con niños y figuritas fitomorfas –los *cogollos con niños* citados por los contratos de policromía de la época– también incorpora cartelas, grifos y otros seres híbridos. Es probable que su referente esté en los frisos del retablo mayor (1590-1591) del cercano monasterio de Fitero, obra de Rolan Moys en la que colaboró a sus órdenes Felices de Cáceres, probable autor de esta labor.[122] Recuérdese que Metelín había consumado parte de su formación en casa de estos dos pintores y estaría familiarizado con esta técnica y, además, pudo visitar la iglesia cisterciense, a escasa distancia tanto de Ólvega como de Tarazona, tras la instalación del retablo para estudiarlo. Unos años después el propio Francisco Metelín, esta vez en compañía de Agustín Leonardo y su hijo homónimo, llevarían a cabo una labor similar en los frisos del retablo mayor de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena (Zaragoza), policromado entre 1607 y 1609.[123]

De gran interés son los frisos que coronan las escenas de la *Circuncisión* y el *Descanso en la huída a Egipto,* en el segundo piso del cuerpo, pues los campos ovales de los cueros recortados que centran sus labores de escultura ornamental se emplearon para incluir en el primer caso un minúsculo paisaje de pincel a la manera de los plasmados en fecha temprana por Pedro Vallebrera en las cartelas del banco del retablo del Rosario[124] (1567-ant. 1571) de Almudévar ; sin embargo, en el espejo de la otra cartela el paisaje ha dejado paso a una labor grabada sobre campo azul ultramar. Volveremos a encontrar estas evocaciones de la naturaleza en el retablo de San Clemente y Santa Lucía de Tarazona.

En la zona del banco, en los laterales del compartimento que debió ocupar el sagrario, también apreciamos sendas composiciones verticales ejecutadas mediante esa misma técnica con *draperies* dispuestas *a candelieri* que recuerdan a las realizadas algunos años antes por Juan de Ribera *mayor* en el retablo de San Miguel de la Seo de Zaragoza en una ubicación similar.[125] En

122. Pedro Echeverría Goñi, *Policromía…,* ob. cit., pp. 288-291. Ahora también Pedro Echeverría Goñi, «Retablo mayor: policromía», en Ricardo Fernández Gracia [comis.], *Fitero: el legado de un monasterio,* Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 222-225.

123. Las noticias sobre la policromía del retablo en Jesús Criado Mainar, *Francisco Metelín…,* ob. cit., pp. 113-134, docs. núms. 7 y 8.

124. Jesús Criado Mainar, *Las artes plásticas…,* ob. cit., fig. de la p. 311 y p. 312.

125. Jesús Criado Mainar, «La capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza (1569-1579), mausoleo del mercader Gabriel Zaporta», *La capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Restauración 2004,* Zaragoza, Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y

10. Anunciación. Retablo mayor. Parroquia de la Asunción de la Virgen de Ólvega. Francisco Metelín y Juan de Varáiz (policromía), 1593-1600. Foto Rafael Lapuente.

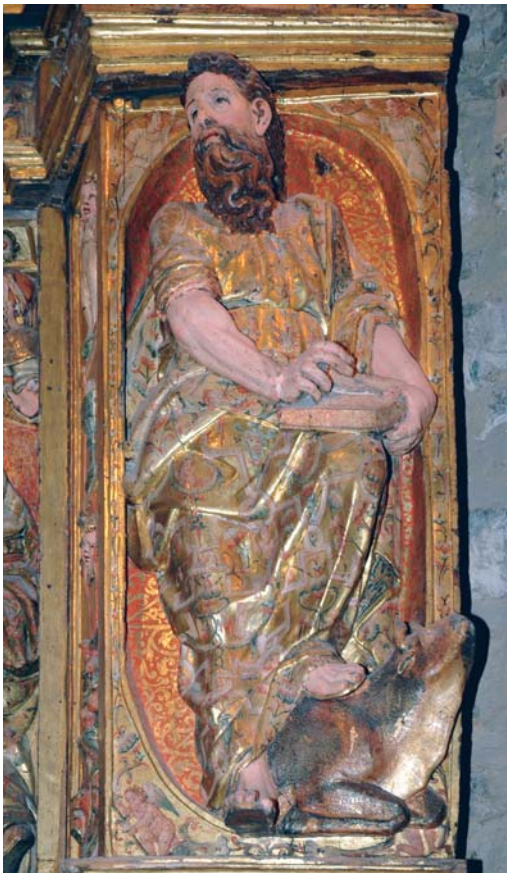
11. Visitación. Retablo mayor. Parroquia de la Asunción de la Virgen de Ólvega. Francisco Metelín y Juan de Varáiz (policromía), 1593-1600. Foto Rafael Lapuente.

el fondo de oro ante el que en su día se dispuso el tabernáculo se pintó a punta de pincel una trama romboidal de trazo mixtilíneo en color rojo con motivos vegetales en los campos que imita los azulejos de arista del tipo *archetado* producidos en los obradores de Muel (Zaragoza) desde el segundo cuarto del siglo XVI,[126] en lo que constituye un buen ejemplo de traslado de otra técnica artística, tan habitual en el arte de la policromía.

Los monumentales medallones ovales con altorrelieves de los evangelistas del banco exhiben un tratamiento especial. Los personajes destacan sobre

Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2004, pp. 77-78.

126. Mª Isabel ÁLVARO ZAMORA, «Cerámica decorativa y azulejería en la Seo de Zaragoza», *La Seo de Zaragoza,* Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998, p. 390. El empleo de este tipo de azulejos se documenta ya en 1544 en la torre de la iglesia parroquial de la localidad zaragozana de Utebo (Mª Isabel ÁLVARO ZAMORA, *Cerámica aragonesa,* vol. II, *La obra cerámica: la cerámica aragonesa desde el siglo XIII al XVII (1610),* Zaragoza, Ibercaja, 2002, p. 225, fig. nº 358).



12 y 13. San Marcos y San Juan. Retablo mayor. Parroquia de la Asunción de la Virgen de Ólvega. Francisco Metelín y Juan de Varáiz (policromía), 1593-1600. Foto Rafael Lapuente.

fondos vegetales con trama punteada esgrafiados sobre rojo –en *San Marcos* y *San Lucas*– [fotos 12 y 15] o azul –en *San Juan* y *San Mateo*– [fotos 13 y 14] y todos llevan túnicas de oro decoradas con delicados motivos a punta de pincel formados por figuritas multicolores, bichas, estípites, cartelas, pájaros y temas vegetales con ramas y flores que al menos en una oportunidad –*San Lucas*– se enmarcan en una retícula. En las capas, enveses y cenefas el juego se completa con labores de mayor virtuosismo en las que el oro ha sido cubierto de color y más tarde grabado a base de rayado y punteado emulando los tejidos de damasco para finalmente recibir nuevas aplicaciones a punta de pincel en colores de la misma gama –morado sobre rojo en *San Mateo,* azul ceniza sobre azul ultramar en *San Marcos*– con temas vegetales de rameado o motivos figurados. El efecto se completa en las enjutas del óvalo con nuevos motivos a punta de pincel con figuras, niños, ángeles y grutescos ligados mediante cintas y rameados.

Las dos escenas alojadas en el banco entre los evangelistas, con la *Anunciación* [foto nº 15] y la *Visitación* [foto nº 16] ofrecen un completo muestrario de casi todas las combinaciones imaginables a base de esgrafiado y aplicacio-

14. San Mateo y San Lucas. Retablo mayor. Parroquia de la Asunción de la Virgen de Ólvega. Francisco Metelín y Juan de Varáiz (policromía), 1593-1600. Foto Rafael Lapuente.

nes con pincel sobre el oro y, en cierto modo, resumen todo el trabajo que Juan de Varáiz y Francisco Metelín desarrollaron en el retablo.

El arcángel de la *Salutación* [foto nº 10] muestra un tradicional rajado en las plumas de las alas cuya tonalidad dorada crea un vibrante contrapunto a los tres sectores horizontales de su vestido; en todos los casos el oro ha sido cubierto de color y luego punteado o rajado para finalmente recibir aplicaciones de pincel que dibujan una trama de rosas y claveles en verde y blanco sobre una corla carmesí en la túnica, rameados con figuras sobre verde en la zona central, y de nuevo rosas y claveles en verde y blanco –esta vez directamente sobre el oro– en la zona de la camisa. La figura de María presenta un juego todavía más complejo en el que los pintores van alternando los colores ya expresados para obtener un bello contraste: esta vez la corla carmesí se reserva a la camisa con las aplicaciones a punta de pincel en rojo cinabrio, el faldón va punteado y pincelado en verde para dibujar un rameado repleto de claveles y figuritas, mientras que el manto luce la cara en blanco con ensartos vegetales multicolores y el envés con un tradicional pero efectivo esgrafiado de grutesco sobre azul; el juego se reitera en el pabellón.

La fascinante capacidad de inventiva plástica de los pintores permite que los seis personajes de la *Visitación* [foto nº 11] luzcan vestidos diferentes, aunque los más llamativos corresponden a Santa Isabel, María y la doncella que la acompaña. Es imposible

15. San Mateo y San Lucas. Retablo mayor. Parroquia de la Asunción de la Virgen de Ólvega. Francisco Metelín y Juan de Varáiz (policromía), 1593-1600. Foto Rafael Lapuente.

16. Friso con decoración estofada a punta de pincel sobre el oro. Parroquia de la Asunción de la Virgen de Ólvega. Francisco Metelín y Juan de Varáiz (policromía), 1593-1600. Foto Rafael Lapuente.

describir todas las variaciones, pero vale la pena destacar la túnica de oro de Santa Ana [foto nº 19], decorada con una composición *a candelieri* cuyos vástagos terminan en bichas y flores –una de las fórmulas más reiteradas en las escenas del cuerpo–, y cuyo envés repite un motivo próximo en carmín y blanco sobre campo rajado de verde; luce toca blanca punteada. También el atuendo de la Virgen [foto nº 18], que lleva un vestido rojo punteado en el que se han esgrafiado unos bellísimos arabescos que ayudan a resaltar el manto rajado sobre verde ceniza y completado con aplicaciones a punta de pincel en blanco que crean una trama de grutesco que perpetúa el repertorio del manierismo fantástico; como complemento, en la parte baja una cenefa en blanco en la que se emulan bordados sobrepuestos de naturaleza vegetal.

No menos original es el atuendo de la doncella [foto nº 17], una figura de pose altiva y ascendente romanista, a la manera de las esculturas del retablo mayor de la catedral de Astorga (León). Su túnica evoca un sofisticado tejido de franjas horizontales en el que alternan partes más anchas con flores multicolores –de nuevo rosas o claveles– sobre oro con bandas en blanco en las que aparecen carnosos rameados de *cogolleria*.[127] Va encorsetado al pecho con tiras esgrafiadas sobre azul y rojo, descubriendo un corpiño de

127. Tal y como se describe este tipo de ornato en algunos condicionados de las décadas centrales del siglo XVII (Lorenzo SÁNCHEZ GARCÍA, «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Ateca. Descripción y aportaciones documentales», *Aragonia Sacra,* XVIII, (Zaragoza, 2004-2005), pp. 242-250, doc. nº 10.2.1).

17 y 18. Particulares de la Visitación. Parroquia de la Asunción de la Virgen de Ólvega. Francisco Metelín y Juan de Varáiz (policromía), 1593-1600. Foto Rafael Lapuente.

manga abierta decorado con rameados vegetales a punta de pincel en blanco sobre verde con apoyo de punteado, bajo el que asoma una camisa roja ojeteada.

La policromía del resto de las escenas va jugando con este repertorio para establecer diferentes combinaciones, sin apenas aportar novedades sobre lo ya expuesto pero manteniendo siempre un claro dominio de las labores pintadas sobre las esgrafiadas pese a ser éstas también abundantes. No obstante, las columnas jónicas del fondo de la *Epifanía* emulan las cualidades del mármol mediante la aplicación de blanco sobre oro en el que el grafio dibuja después las vetas de la piedra. Interesa destacar asimismo el manto de la *Virgen entronizada* del primer piso del cuerpo, muy deteriorado y seguramente con repintes pero que en su día se ornó con una serie de medallones con profetas, a la manera de la imagen titular del retablo de Astorga, que policromaron entre 1569 y 1573 Gaspar de Hoyos y Gaspar de Palencia, si bien en el manto de la imagen astoricense se pintaron óvalos con las virtudes.[128]

128. Manuel Arias Martínez y Miguel Ángel González García, «El retablo mayor. Escultura y policromía», *El retablo mayor de la catedral de Astorga. Historia y restauración*, Salamanca, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001, p. 133 y fig. de la p. 73.

19 y 20. Particulares de la Visitación y de San Marcos. Parroquia de la Asunción de la Virgen de Ólvega. Francisco Metelín y Juan de Varáiz (policromía), 1593-1600. Foto Rafael Lapuente.

Como es habitual desde las décadas finales del siglo XVI, las carnaciones se hicieron al pulimento –así se prescribe ya en la capitulación de la policromía de la imagen y peana de la Virgen del Rosario de Tarazona en 1580–, añadiéndose los oportunos *frescores* sobre las mejillas y otros puntos y sin olvidar las lógicas gradaciones tonales en función de la edad, reservándose las más tostadas para los hombres adultos. También se juega con los cabellos, alternando las figuras que los llevan en oro –para subrayar su preeminencia o su cualidad escatológica– con las que los lucen en marrón y negro –la mayoría– o, incluso, de forma excepcional en blanco –como ocurre con un anciano *San Jerónimo*–.

El retablo de San Clemente y Santa Lucía de Tarazona

El canónigo Clemente Serrano es uno de los personajes más destacados del panorama eclesiástico turiasonense del último tercio del siglo XVI, marcado por la implantación de la doctrina de Trento (1545-1563), una tarea a la que se consagraron de forma especial los obispos Pedro Cerbuna y fray Diego de Yepes, de quienes ya se ha hablado. Nacido en Calcena (Zaragoza), el doctor Clemente Serrano fue muchos años vicario general del obispado y canónigo durante cincuenta –entre 1557 y 1607, año de su muerte– además de un notable promotor de empresas artísticas de naturaleza religiosa. Entre éstas interesa

detallar ahora la fundación de una capilla funeraria en la catedral de Tarazona dedicada a su santo epónimo, el papa San Clemente, y a la mártir siracusana Santa Lucía, advocación ésta última justificada por el deseo de respetar la del altar que existía en el enclave que el cabildo le cedió a comienzos de 1594 para erigir un recinto de nueva planta, al pie de la nave de la Epístola.[129]

No disponemos de datos sobre la ejecución del retablo [foto nº 21] en blanco, pero su traza y el estilo de la magnífica escultura que lo preside –la *Santa Lucía,* en el ático, es una pieza del segundo cuarto del siglo XVI y procede del retablo anterior– apunta a Pedro González de San Pedro (1580-1608, †1608) o Ambrosio Bengoechea (1581-1623, †1625), que entre 1593 y 1601 levantaron el gran retablo de la parroquia de la Asunción de Cascante, destruido por un incendio fortuito en 1940 pero conocido por fotografías.[130] Sabemos que unos meses después, en junio de 1595, el cabildo acordó concertar la confección de un tabernáculo eucarístico para el altar mayor de la Seo *con el oficial que esta aqui, que haze el retablo de Cascante,* habida cuenta que *se entiende que es muy aventajado oficial.*[131] Todo apunta, pues, a que uno de los citados escultores navarros trabajaba ya en esa fecha –o estaban a punto de hacerlo– para Clemente Serrano en la realización de su retablo.

La máquina estaba ultimada para agosto de 1596, cuando el vicario general confió a Varáiz y Metelín su policromía[132] con asistencia como testigo del modesto escultor local Miguel Ginesta (act. 1595-1626, †1626), servidor del canónigo para el que unos años después haría el retablo mayor de su villa natal.[133] La tarea se presupuestó en 3.000 sueldos. Varáiz firmó en solitario un albarán de 500 sueldos y su compañero tres por un total de 900 sueldos; juntos otorgaron, además, otra ápoca de 800 sueldos y el finiquito el 6 de diciembre de 1597. En apariencia, el trabajo de Metelín generó un gasto superior al de Varáiz y tal vez fuera esto lo que causara las diferencias entre ambos, de las que tenemos constancia a partir de enero de 1598, cuando Metelín nombró un procurador para que le representara en el pleito que sostenía con su colega.

En esta oportunidad, la labor de los pintores se centró en la arquitectura y en las dos imágenes dado que los otros compartimentos están ocupados por

129. La licencia en Archivo de la Catedral de Tarazona [A.C.T.], Actas capitulares, vol. II (1587-1605), f. 41 v., (Tarazona, 7-I-1594).

130. Tomás Biurrun Sótil, *La escultura religiosa y Bellas Artes en Navarra, durante la época del Renacimiento,* Pamplona, Gráficas Bescansa, 1935, pp. 295-300; Georg Weise, *Die plastik der Renaissance und des Frühbarock im Nördlichen Spanien,* t. II, *Die romanisten,* Tubinga, Hopfer Verlag, 1959, pp. 78-80 y figs. 164-166, 168-172.

131. A.C.T., Actas capitulares, vol. II (1587-1605), f. 54 v., (Tarazona, 23-VI-1595). Dato citado en Jesús Criado Mainar, «Nuevas noticias sobre la producción aragonesa del platero José Velázquez de Medrano. 1594-1608», *Artigrama,* 16, (Zaragoza, 2001), p. 358, nota nº 29.

132. Jesús Criado Mainar, *Francisco Metelín…,* ob. cit., pp. 130-131, doc. nº 5.

133. Jesús Criado Mainar, «Las artes plásticas en la Comarca del Aranda en época del Renacimiento», en Javier Hernández *et alii* [coords.], *Comarca del Aranda,* Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001, pp. 186-188.

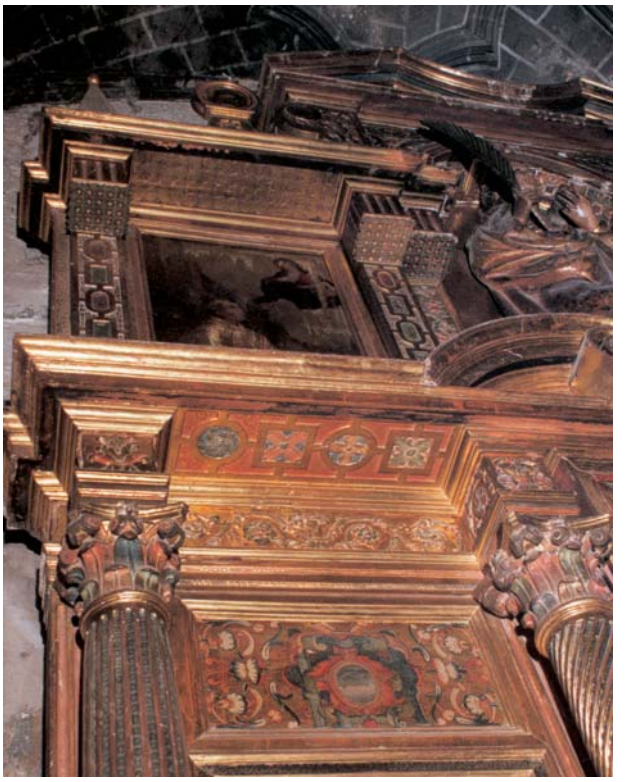
21. Retablo de San Clemente y Santa Lucía. Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Francisco Metelín y Juan de Varáiz (policromía), 1596-1597. Foto Fernando Alvira.

pinturas que, además, no corresponden a los pinceles de Varáiz y Metelín. El texto contractual insiste en que tanto los elementos arquitectónicos –en particular, los capiteles [foto nº 22]– como las esculturas se policromaran siguiendo la pauta del nuevo tabernáculo catedralicio.

Al igual que en Ólvega, toda la superficie de la mazonería aparece revestida de oro bruñido, centrándose las labores de esgrafiado en elementos arquitectónicos como columnas, pilastras, frontones, entablamentos o sofitos [foto nº 23]. Con ojeteados en rojo y azul se decoran los campos de las estrías de los fustes de las columnas del cuerpo mientras que las hojas de los capiteles corintios, típicamente vignolescos, van realzadas con toques de color en rojo y azul. Las fascies del arquitrabe lucen un bello ojeteado mientras que el motivo de roleos tallado en el friso va ornado de manera muy pictórica, mediante sutiles gradaciones tonales. A destacar el sofito que cierra el entablamento, en el que el habitual tema de diamantes –aquí a base de óvalos y rectángulos con hojas talladas en el campo– presenta alternancias de verde y azul para las piezas geométricas y esgrafiados vegetales sobre rojo en el fondo.

Los tableros de pincel de los compartimentos laterales dejan en la parte alta paneles de formato rectangular en los que nuestros artistas ejecutaron unos espectaculares motivos a punta de pincel sobre oro presididos por complejas cartelas correiformes entre motivos de flores que incorporan paisajes en el espejo interior [fotos núms. 24 y 25]. En las zonas altas de la arquitectura del retablo de Ólvega se usó este mismo motivo, cuyo precedente mejor documentado en Aragón está, como ya se ha dicho, en las cartelas con paisajes del banco del retablo del Rosario de Almudévar. No obstante, hemos de señalar que en la misma catedral Alonso González ya lo había utilizado en la base de las pinturas murales (hacia 1553-1555) de la capilla de la Purificación y de nuevo reaparece en los murales (hacia 1565) del palacio Guarás de la misma ciudad, obra muy probable de Pietro Morone.[134] El motivo reaparece de nuevo en los frisos del retablo mayor de Calcena, policromado entre 1607 y 1609 por Francisco Metelín, Agustín Leonardo y el hijo homónimo de éste.

134. Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas…*, ob. cit., pp. 206-207.



22 y 23. Pormenores de la policromía aplicada a la arquitectura. Retablo de San Clemente y Santa Lucía. Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Francisco Metelín y Juan de Varáiz (policromía), 1596-1597. Fotos Jesús Á. Orte.

La caja rectangular que sirve de compartimento principal, poco profunda y adelantada con respecto a las calles colaterales, remata en un frontón avolutado que deriva de la portada de la *Regola delli cinque ordini* de Vignola y cuyo vuelo carga en el sofito, oculto aquí por las molduras que enmarcan la escultura de *San Clemente*. El lujoso tratamiento polícromo de la imagen apenas se atisba bajo las actuales capas de suciedad y polvo, pero al menos puede decirse que lleva túnica roja cubierta por una amplia capa abrochada en el pecho. La capa tiene una orla con motivos estofados en azul sobre blanco mientras que el campo va rajado para imitar un tejido de brocado de oro sobre el que se han pintado opulentos estofados de roleos y flores, perfecta expresión de rameado contrarreformista en el que se omite toda referencia a los grutescos fantásticos de la etapa anterior que, sin embargo, no faltan en Ólvega.

El cuerpo alto genera una compleja estructura tripartita que se inspira en el ático del retablo mayor de Cáseda (Navarra), obra trazada en 1576 por Juan de Anchieta,[135] el maestro de Pedro González de San Pedro y Ambrosio Bengoechea y, presumiblemente, similar a la que los dos últimos apli-

135. Tomás BIURRUN SÓTIL, *La escultura religiosa…*, ob. cit., pp. 267-268.

caron en la parte alta del gran retablo mayor de Cascante.[136] Ligada por un orden de pilastras con ancones roto en la parte central por una amplia hornacina plana de remate semicircular que alberga la escultura de *Santa Lucía* y remata en un bello frontón triangular de remate cóncavo que se ajusta al formato del óculo que ilumina la capilla. En el frente de las pilastras alternan las series de diamantes con las *draperies* policromadas con un criterio similar al del piso noble. También la escultura de la mártir siracusana luce unos ropajes decorados en sintonía con los de *San Clemente;* es decir, con motivos de roleos y flores.

136. Véase, en particular, la fotografía de conjunto de la máquina reproducida por Juan Ignacio FERNÁNDEZ MARCO, *Cascante, ciudad de la Ribera,* Pamplona, Asociación Cultural Vicus y Ayuntamiento de Cascante, 2006, p. 36, en la que, no obstante, no llega a apreciarse la forma en que se resolvió su remate.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1571, julio, 15 Tarazona

Los veedor, mayordomos y personas diputadas por la cofradía de San Antonio de Padua de los sastres de Tarazona, fundada en el monasterio de San Francisco de dicha ciudad, capitulan con Joan de Barayz, pintor, vecino de Tarazona, la realización de un retablo para la capilla de dicha institución, por precio de 560 sueldos.

A.H.P.T., Martín Alonso, 1571, ff. 112 v.-115.

–Citado en Mª Teresa AINAGA ANDRÉS, Rebeca CARRETERO CALVO y Jesús CRIADO MAINAR, *De convento a parroquia…*, ob. cit., p. 136 y p. 152, nota nº 83.

[*Al margen:* Capitulacion. *Protocolo inicial. Texto*].

Capitulacion y concordia hecha, tractada y concordada entre los vehedor, mayordomos y personas nombradas por la hermandad y confraria dee señor Sant Antonio de Padua, de la una parte, y Joan de Barayz, pintor, vezino de la dicha ciu-

24 y 25. Cartelas correiformes con paisajes pintadas a punta de pincel sobre el oro. Retablo de San Clemente y Santa Lucía. Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Francisco Metelín y Juan de Varáiz (policromía), 1596-1597. Fotos Jesús Á. Orte.

dad, de la parte otra, sobre el pintar el retablo de dicho señor Sant Antonio de Padua questa en la claustra de señor Sant Francisco de la dicha ciudad de Taracona.

Primeramente es concordado entre las dichas partes que el dicho Joan de Barayz, pintor, ha de pintar y toma a pintar el susodicho retablo de señor Sant Antonio en la forma y manera siguiente. A saber es, principiando por el banco que ay unos pedestales debaxo de las colunas, en los campos dellos ha de haber dos figuras en las delanteras dellos, que han de ser Sant Francisco y Sant Buenaventura. Y ay unas colunas pequenyas a los lados de los tableros que han de ser dorados los altos y los campos coloridos, y la moldura y alquitrabe que corre y todas molduras doradas. Las colunas toda la talla y [*tachado:* colores] canales altos dorados y los huecos coloridos. El traspilastro y polseras doradas; las molduras y tallas dentro de los campos hecha una labor dorada y el campo colorido. Dentro del retablo hay colunas y archetes; los archetes dorado lo alto y el campo colorido, y los altos de las colunas doradas y los campos coloridos de colores que combengan a la obra.

Item es concordado entre las dichas partes que el dicho Joan de Barayz ha de pintar en el dicho retablo las historias del dicho Sancto siguientes: primeramente la historia del Sancto Sacramento; la segunda la del padre del dicho señor Sant Antonio de Padua; la tercera de quando predicaba dicho señor Sant Antonio a los pesces; la quarta el milagro de quando le quito los cabellos a la muger y se los torno a poner; la quinta de quando resuscito la reyna al tercero dia; la sexta el milagro del ninyo quando estaba en la caldera. Y todo esto se ha de pintar conforme a la historia de la vida y milagros del dicho señor Sant Antonio. Y abaxo, en los tableros del banco, de medio una Quinta Angustia. Y arriba, en el pontispicio [*sic*] un Cristo con un Dios Padre y Sant Joan y Sancta Maria; y en los redondos un Sant Pedro y un Sant Pablo.

Item es concordado entre las dichas partes que el dicho Joan de Barayz haya de pintar y dorar el dicho retablo, a saber es,

lo dorado con oro fino sin mistura ninguna, y lo de pintura y pinsel con colores de la forma y manera susodicha, a vista y conoscimiento de officiales, conforme a la dicha y presente capitulacion. Y que si hobiere alguna falta en el dicho retablo, aquella se ha de inmendar a costas del dicho Joan de Barayz.

Item es concordado entre las dichas partes que el dicho Joan de Barayz ha de dar pintado el dicho retablo y acabado conforme a esta capitulacion por todo el mes de mayo del anyo primero viniente de mil quinientos setenta y dos, so pena que si no lo diere acabado para el dicho tiempo haya de pagar dozientos sueldos jaqueses aplicaderos a la dicha hermandad.

Item es concordado entre las dichas partes que por razon de la dicha pintura y todo lo del dicho retablo se le ha de dar y pagar al dicho Joan de Barayz quinientos y sesenta sueldos. Pagaderos los dozientos y quarenta sueldos por todo el dicho mes de mayo del dicho anyo de setenta y dos, y los [*tachado:* dozientos y sesenta sueldos] cient y sesenta sueldos por todo el mes de mayo del anyo de setenta y tres, y los cient y sesenta sueldos a cumplimiento de pago por todo el mes de mayo del anyo mil quinientos setenta y quatro.

[*En el f. 114 v., a 26-VII-1573, Joan de Barayz reconoce haber recibido los 560 sueldos convenidos*].

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Diego Garcia y Joan Ximeno, habitantes en Tarazona)*].

2

1573, noviembre, 29 Ablitas

Los representantes de la parroquia y la villa de Ablitas (Navarra) capitulan con Juan de Barayz, dorador y pintor, vecino de Tarazona, la conclusión y la pintura de un sagrario para la iglesia de la villa, por precio de 21 ducados.

A.M.Td., Sebastián Quesada, 1573, f. 374.

–Citado por Pedro ECHEVERRÍA GOÑI, *Policromía…,* ob. cit., p. 184, y p. 216, nota nº 49.

Concierto del arca del sacramento.

En la billa de Ablitas, a los beynte y nuebe dias del m[es de] nobiembre del año mil quinientos setenta y tres años.

E[n] presentia de mi el infrascripto escribano y de los testigos abaxo nombrado, fuero[n con]certados, conbenidos et yguala-dos entre los señor[es] Jeronimo Hernandez, bicario perpetuo de la paroch[ia] desta dicha villa y los señores Juan de Fuentes, alcalde, Miguel de Alfaro, regidor, y Pedro Gabary, como mayor[domo] y procurador de la dicha parochial, de que se conc[cier]tan de dorar, grabar y pintar de pinçel una Ma[ria] y un Sant Juan y una Beronica, ques en los tres ta[bleros] quel dicho sacrario tiene y esto todo sobredora[do] y grabado, como es dicho de parte de ariba, con Juan de Barayz, vezino de la ciudad de Taraçona, dorador y pin[tor] que presente estaba. El qual prometio de dorar y pintar y grabar el dicho sacrario y acabar los rem[a]tes que le faltan de fusta conforme a una traça q[ue en]seño y mostro y de dentro del arca del dicho sa[cra]rio en el tablero denfrente dorado y grabado de [do]radura de Balencia ques dentro el sacrario y l[os otros] tableros de parte de dentro y el cielo acul fino [*laguna por deterioro*]llado de horo. Y ofrescio el dicho Juan Barayz de [*laguna por deterioro*] y acabado el dicho sacrario con tres remates [de ma]dera, como ariba esta dicho y conforme a la t[raça] que dexo y mejor, para Nuestra Señora de março pri[mera] binien-te del año benidero de mil y quinientos se-

tenta [y quatro] años, y por el prescio de beynte y un ducados de horo biejo, [pa]gaderos aquellos los diez ducados para todo el mes [de] hebrero del año mil y quinientos setenta y quatro, [y los] otros once de fin de pago de resta para por to[do agos]to de mil y quinientos setenta y quatro sin otro plaço [ni] espera ni dilacion alguna.

Y el dicho Juan de Barayz prometio y se hobligo con su persona y todos sus [bienes] ansy mobles como rayces, abidos y por aver en todo [lugar]. Y los dichos bicario y alcalde y jurados y mayordomo [ari]ba nombrados con todos sus bienes, asny mobes com[o ra]yces, abidos y por aver en todo lugar y con las rent[as] promiciales de la dicha yglesia de dar y pagar los d[i]chos beynte y un ducados para los dichos plaços al dicho Juan de Barayz o a qui en su poder hobiere so pena de [*laguna por deterioro*].

Que fue fecho y otorgado todo los susodicho en el dicho dia, mes y año ariba calendado, siendo a todo ello presentes por testigos don Martin de Lorcas, presbitero y beneficiado en la dicha villa, y Andres de Quesada, veszino d[e] esta villa.

Et ansi firmaron las partes en este registro:

[*Suscripciones autógrafas:* El bachiller Geronimo Hernandez.

Juan de Fuentes, alcalde.

Miguel de Alfaro, jurado.

Pedro Gabary.

Miguel de Lorcas.

Io, Iuan Barayz.

Andres de Quesada].

3

1578, noviembre, 29 Tarazona

Prudencio de Talabera, platero, y Sebastian de Balmaseda, fustero, vecinos de Tarazona, dictan sentencia sobre las diferencias existentes entre Joan de Barayz, pintor, y Bernal del Fuego, entallador, sobre la cabeça y peanya de Nuestra Señora que se hizo para la villa de Añon, condenando al entallador a satisfacer 302 sueldos al pintor.

A.H.P.T., Pedro Pérez, 1578, ff. 723-724 v.

En el nombre de Dios.

Nos, Prudencio de Talabera, platero, y Sebastian de Balmaseda, fustero, arbitros arbitradores electos, asumptos y nombrados por y entre Joan de Barayz, pintor, de una parte, y Bernal del del Fuego, entallador, de la parte otra, visto el poder a nos dado y atribuido por ambas a dos dichas partes por un instrumento de compromisso entre las dichas partes hecho a nueve dias del mes de octubre del presente año de mil quinientos setenta y ocho, y por el magnifico Pedro Perez, notario publico y del numero de la dicha ciudad de Taraçona rescibido y testificado, teniendo a Dios delante de nuestros ojos, de cuyo [*entre líneas:* vulto] todo recto juizio procede, por esta nuestra arbitral sentencia y amigable compossicion dezimos y damos, y promulgamos y sentenciamos que el dicho Vernad del Fuego aya de dar y de a Joan de Varayz trecientos y dos sueldos jaqueses para el postrero dia de Pascua de Navidad deste presente año de mil y quinientos setenta y ocho, so [*tachado:* pena de] las penas y juramento en el dicho compromisso contenidas.

Item pronunciamos, sentenciamos y [*tachado:* pronunciamos] [*entre líneas:* declaramos] que en la differencia que tenian las dichas partes de la cabeça y peayna de Nuestra Señora que se hizo para la villa de Añon, por esta presente y arbitral sentencia absolvemos al dicho Joan Barayz, y que no le pueda pidir nada el dicho Bernal del Fuego, reservandole el resto a salvo al dicho Vernad del Fuego, que pueda cobrar lo que se le debiere por razon de la dicha

cabeça de los mayordomos o jurados de la villa de Añon. Y assi lo pronunciamos so las penas y juramento en el dicho compromisso contenidas.

Item pronunciamos, sentenciamos y declaramos que cumpliendo lo susodicho las dichas partes esten libres de qualesquiere demandas o quentas que hasta el [*tachado:* dia] presente dia de oy ayan tubido en qualquiere manera, [*entre líneas:* y assi les ponemos perpetuo silencio para que no se puedan pidir el uno al otro mas de lo que por esta sentencia les adjudicamos], so la pena y juramento en el dicho compromisso contenidos.

Item tassamos a nosotros, dichos arbitros, por nuestros trabajos sendos pares de naranjas; las quales otorgamos haver recibido. Y yo, Pedro Perez, notario, por testificar el compromis y la presente sentencia y actos della, doze sueldos jaqueses, pagaderos ygualmente por ambos a dos dichas partes.

Y assi lo pronunciados y sentenciamos, nos

[*Suscripciones autógrafas:* Sebastyan de Balmaseda, arbyt[r]o de lo susodicho.

Yo, Prudencio Talabera, albytro susodicho].

[*Protocolo y escatocolo. Consignación de dos testigos (Joan de Miranda y Joan Fernandez de Lope mayor, habitantes en Tarazona)*].

[*Suscripciones autógrafas:* Io, Sebastian de Balmaseda, arbyt[r]o.

Yo, Prudencio de Talabera, arbytro.

Yo, Juan Fernandez maior, soi testigo de lo sobredicho y me firmo por el otro testigo [que] no sabia escrebir].

[*A continuación, el notario testificante intima la sentencia a Pedro Los Clavos, procurador de las partes en litigio*].

4

1580, abril, 6 Tarazona

Las personas diputadas por la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Tarazona capitulan con Joan de Baraiz y Pedro de Ybar, pintores, habitantes en Tarazona, la policromía de la imagen procesional y peana de dicha institución, por precio de 1.200 sueldos.

A.H.P.T., Pedro Pérez, 1580, ff. 208-210.

[*Al margen:* Concierto. *Protocolo inicial. Texto*].

Que los dichos pintores an de dar dorada y estofada toda la obra. El manto de Nuestra Señora hecho a punta de pinzel sobre el oro, la saya de oro con una cenefa de pinzel, el brazo drecho sobre el oro puesto de un canbiante y lo que del otro se biere lo mesmo.

Item las encarnaciones de la ymajen y del Niño Jesus al pulimento. Todo lo demas de las figuras, frisos y molduras, y colunas pequeñas y figuritas, dorado, salvo lo que conbiniere encarnarse. Y las figuras estofadas conforme a como esta el sacrario de Sant Francisco de Taraçona, y mejor si mejor pudieren estar.

Item los asientos de las molduras de plata [*tachado:* estofada y] gravada. Los balustres y pedestrales dellos dorados y estofados con las mancanicas del dosel que an de ser ocho.

Item el aro del dosel de ariba de azul y las molduras de abajo doradas. Y los palos que han de llevar la ymajen y los de para su asiento de colorado.

Item que esta obra la han de dar hecha y en perficion acabada para el dia del Corpus primero veniente, a vista de oficiales nombrados por el viacario general desta ciudad, para que lo reconozçan si esta acabada conforme a esta capitulacion.

Item que en casso que no dieren hecha dicha obra para el dicho dia, que pueda ir en la procesion, que pierdan lo que hubieren trabajado en ella.

Item las dichs personas nombradas en nombre de la dicha confadria an de dar por [*entre líneas:* toda la dicha obra de] la dicha ymajen mill y dozientos sueldos. Los trecientos sueldos luego de presente, en principiando a entender en la obra. Y la restante cantidad luego despues de acabada la obra, y bista y reconezida.

[*Cláusulas de escatocolo. Cláusulas de fianza (por Pedro de Ybar y Joan de Baraiz, Sebastian de Balmaseda, Fernando Abanto, Pedro Los Clavos y Luis de Guevara, vecinos de Tarazona). Consignación de dos testigos (Bernal del Fuego y Pedro Perez menor, escribano, habitantes en Tarazona)*].

5

1583, febrero, 2 Monteagudo

Pedro de Aguilar y Juan de Baltanas, pintores, vecinos de Soria, tasan la policromía que sus colegas Pedro de Hibar y Juan de Baraiz han hecho en el retablo de la ermita de Nuestra Señora del Camino de Monteagudo (Navarra).

A.M.Td., Pedro de Baquedano, notario de Cascante, 1583, ff. 163-164 v. El texto dispositivo es autógrafo de Pedro de Aguilar.

[*Protocolo. Texto*].

Mui magnificos señores.

Por una carta que vuestras mercedes ynbiaron a mi, Juan de Baltanas, pintor, vecino de la çibdad de Soria, por la qual me mandaban y pedian viniese a esta villa de Montaguado en el reino de Nabarra a ver y tasar un retablo que Pedro de Hibar y Juan de Baraiz, ansimismo pintor[es], an pintado para la yglesia de Nuestra Señora del Camino de la dicha villa de Montagudo, e ansimismo por cartas de nonbramiento que los dichos Juan de Baraiz e Pedro de Hibar an enviado a mi, el dicho Pedro d'Aguilar para el dicho efecto, venimos a tasar el dicho retablo. Y ansi, bien visto e mirado con dilixencia todo lo que en el esta dorado, pintado, estafado, ansi lo que el dicho Pedro de Ibar a echo de su parte como lo que el dicho Juan Baraiz ansimesmo a echo de la suya, allamos cada una parte bale e mereze [*tachado:* el] dicho dorado, estofado y encarnado lo siguiente.

Primerament deçimos e declaramos que la parte del dicho Pedro de Hibar bale e mereze çient y treze mill marabedis y çiento y quarenta y quatro marabedis, con que el dicho Pedro de Ibar alla de dorar, y estofar y encarnar la historia de la Salutacion de Nuestra Señora que tiene enpeçada, y la acabe tal y tan bien como estan las otras pieças y istorias questan echas en dicho retablo, y si mejor pudiere mejor, dentro de mes y medio del dia desta declaraçion, que se quentan desd[e] el dia de Nuestra Señora de las Candelas, a dos dias del mes de ebrero del año del Señor de mill e quinientos e ochenta e tres años.

Ytem que el dicho Pedro de Hibar sea obligado a dar de azul y grabar tres colunas que estan en su parte, que estan de blanco, para que conformen con las de Juan de Baraiz. Y mas, que tanbien lo aya de hazer dentro del mes y medio; donde no, que los dichos xurados agan e puedan azer en ello lo que fueren servidos.

Ytem deçimos e declaramos que la parte del dicho Juan de Baraiz bale e mereçe el dicho dorado y estofado, y encarnaçiones y todo lo demas que en su parte tiene echo, nobenta y ocho mill y beinte y dos marabedis.

Y esto es lo que nos pareçe, según que Dios nos lo da a entender, y por el jura-

mento que haçemos. Y lo firmamos de nuestros nombres.

Fecha en la casa de Nuestra Señora del Camino de la villa de Montagudo a dos dias del mes de ebrero del año del Señor de mil e quinientos e ochenta e tres años.

Pedro de Aguilar.

Joan de Baltanas.

[*Cláusulas de escatocolo. Suscripciones autógrafas del alcalde y jurados de Monteagudo, y del notario*].

6

1590, febrero, 24 Cascante

El capítulo y los primicieros de la parroquia de la Asunción de Cascante (Navarra) capitulan con Juan de Barayz, pintor, vecino de Tarazona, la realización de sendos retablos colaterales, dedicados a Santa Ana y San Esteban, por precio de 80 ducados.

A.M.Td., Domingo Royo, notario de Cascante, 1590, s. f.

[*Encabezamiento:* Conbenio y obligaçion de los promicieros y Juan de Barayz, pintor, de los retablos de Sant'Ana y Santisteban. *Protocolo inicial. Texto*].

Que dicho Juan de Barayz, [pintor], dias antes dio palabra a los dichos señores primiçieros de que [haria] dos retablos para la dicha parroquial: el uno de la [ad]bocaçi[on de Santa A]na, con una ystoria de la misma [ad]bocaçion, que a d'estar a la m[ano de la] Epistola, y otro retablo en la parte del Ebangelio a la [derecha del] altar mayor, de la [ad]bocaçion de Santisteban. Y quedo entre ell[os pacta]do que abia de traer las traças con la altura, modelos y [*laguna por deterioro*] que an de llevar. Y ahora, cumpliendo con la palabra dada a [los se]ñores promiçieros, abiendo traydo las traças de lo[s dichos re]tablos, se conbinieron y concertaron de la forma y [manera] que se sigue.

Que el dicho Juan de Barayz, conforme a las [traças] a sus mercedes presentadas, promete y con su persona y [bienes, muebles y sedient]es, habidos y por aber, se hobliga de que har[a dichos re]tablos sobre lienços, y que conforme a las dichas traç[as] [*laguna por deterioro*] de muy buenas colores y al açeyte. Y toda la alquita[tura] a de ser de color de ocre realçado con lo que combiene. [El de] Sant'Ana aia de llebar arriba en el pontispiçio [*sic*] un Cristo [de pin]çel, como lo demas, muy bien acabado, con Nuestra Señora y San Juan a los [lados]. Lo mismo en el de Santisteban.

Todo lo qual a de pintar y [dorar] el dicho Barayz a su costa, salbo los liencos para ello necesario[s y la fus]ta sobre que se a de armar, ansi para los dichos retablos co[mo para las] polseras dellos, que esto lo an de dar a su costa los dichos se[ñores pro]miçieros, digo a costa de las cuentas de la primiçia.

El dicho Barayz se hobligo a dar pintados y acabados en lo atocante de la pintura, dandole el recado abajo dicho de lienço y fusta, para el dia adiado de San Juan de junio primero biniente deste año de mill quinientos y nobenta. So pena que si ansi no lo cumpliere, los dichos señores promiçieros puedan hazerlo hazer a su costa y daño.

Y esto so obligaçion de carta d'encomenda, y por preçio y cantidad de hochenta ducados de a honçe reales castellanos cada un ducado, moneda deste reyno. Los quales dichos hochenta ducados de la dicha moneda prometieron y se obligaron los dichos señores promiçieros con sus propios bienes, y en expeçial con las rentas de la dicha promiçia, de se los dar e pagar al dicho Juan de Barayz [e a los] suyos luego que aya acabado los dichos retablos e ysto-

rias, y asentandolos en sus asientos como conbenga y an d'estar.

Y si acabada dicha hobra y pintura no estubiere a contento y gusto de los dichos señores promiçieros, que puedan hazer ver tasar y reconozer [los] dichos retablos e ystorias. Y si las colores no fueren tales, y to[do] lo demas, y no allegare conforme a la tasaçion que se hiziere [hasta en va]lor de los dichos hochenta ducados, que al menos bala de aquellos lo [*laguna por deterioro*] restituyr con mas las costas de los tasadores. E si la di[cha o]bra baliere mas de los dichos hochenta ducados, que no esten ho[bligados] los dichos promiçieros a los pagar ni restituyr, ni [el dicho Bar]ayz los pueda pidir ni los suyos.

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Pedro Ruyz, presbítero, y Pedro Ruy, sacristán)*].

[*Suscripciones autógrafas de los primicieros, Juan de Barayz, y los testigos*].

7

1590, noviembre, 11 Cascante

Los pintores Juan de Lumbierre, vecino de Tudela, y Miguel Pertus, vecino de Ágreda (Soria), reconocen y tasan los retablos colaterales de Santa Ana y San Esteban que su colega Juan de Barayz, vecino de Tarazona, ha hecho para la parroquial de la Asunción de Cascante.

A.M.Td., Domingo Royo, notario de Cascante, s. f.

[*Nombramiento de los tasadores. Acto de la visura*].

Et despues de los susodicho, dicho dia, mes, año y lugar, por presencia de mi, el presente escribano, y testigos, paresçieron Juan de Lumbierre y Miguel Pertus, pintores atras nombrados. Los quales dijeron que atendido oy en este dia an sido elejidos y nombrados para la tasaçion y bisura de los retablos nuebos que se an hecho en la parrochial d'esta villa por los señores promiçieros, de la una parte, y por Juan de Barayz, dorador o pintor, de la otra, vezino de la çiudad de Taraçona, como del retroscripto conpromisso consta a que se refieren. Los quales, mediante el juramento que prestado tienen y so cargo de sus conçiençias, hizieron despues de aquellos bistos, tanteados, contado su gasto de manos y todo lo demas tocante a la pintura, fuera lienço y fusta, declararon lo siguiente.

Nos, Juan de Lumbierri y Miguel Pertus, pintores arriba nombrados, decimos y declaramos so cargo del juramento que prestado tenemos que los altares de Santa Ana y Sant [Es]teban arriba dichos, en lo tocante a la pintura, conforme a lo capitulado y tratado entre las partes [*palabra ilegible*], abiendolo bien bisto y contado por menudo balen [los] dichos dos retablos, fuera fusta y liencos, de manos y [colo]res hochenta y siete ducados y çinco reales de a hon[ce] reales castellanos cada un ducado. Contando ansi [que] para estar en la perfecion que se requiere el dicho [Baray]z sea hobligado a reparar las cosas siguientes.

[En el] retablo de Santa Ana que aya de bestir al Niño Je[sus con] una ropilla hasta los tobillos, y el rostro le aga [*palabra perdida*] quadrado, y la pierna drecha lo que la descubriere lo [tap]e.

Item el rostro de la Virgen se mude a mirar el [*palabra perdida*] y sea el rostro terçiado y buelto hazia el hombro [*palabra perdida*] y le quite el pulgar desde el hombro derecho abajo [*palabra perdida*] bajo el braço.

Item el braço derecho de la Virgen [que]de que con la mano allegue hasta tocar con las [pun]tas de los dedos en el pie del Niño.

Item que aya de calçar el pie de la Virgen.

Item que la mano yzquierda de Sant'Ana le ponga exparçidos los dedos y el palpillo del pulgar lo adelgace.

Item la bestidura de Sant'Ana la escurezca de morado.

En el altar de Sant Esteban aya de reparar lo que se sigue.

En el pedestal de abajo, en la figura de San Sebastian retoque el rostro que parezca honbre.

Iten en lugar del Niño haga un fardel de ropa y unas peñas o montes.

Item el San Joan de a mano derecha lo bista el cuerpo y hasta la mitad del braço y le abaje la casaca hasta media pierna. Y el otro sayon que le calçe y con las [*palabra perdida*] en condiciones.

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (el tesorero Pedro Ruiz y Domingo Royo, mancebo)*].

[*Suscripciones autógrafas:* El thesorero Pedro Ruiz.

Juan de Lumbier, pintor.

Miguel Per[tus, pintor].

Domingo Royo, escribano].

8

1594, octubre, 9 Monteagudo

Juan de Varaiz, pintor, vecino de Tarazona, requiere a los cofrades de San Roque y San Sebastián de Monteagudo para que le abonen los 60 ducados convenidos por la realización de las pinturas que hizo tiempo atrás en el retablo de dicha institución, de acuerdo con los contenidos de un cartel otorgado el 1-I-1577. Como las partes no han alcanzado un acuerdo, solicitan el concurso de los pintores Juan de Lumbierre, vecino de Tudela, y Agustin Leonardo, vecino de Tarazona, para que las reconozcan.

A.M.Td., Pedro de Baquedano, notario de Cascante, 1594, ff. 209-212.

[*Al comienzo del acta notarial se inserta un cartel con los contenidos del acuerdo, autógrafo de Juan de Varaiz*].

Digo yo, Juan Varaiz, veçino de Taraçona, que doi mi fe i palabra de dar i pintar el retablo de Sant Sebastian i Sant Roque desta manera. Que se me an de dar beinte ducados luego, i los otros en dos tandas: en acabando los beinte y los otros beinte de alli en un año; que todos son en suma de beinte ducados en tres tandas, que son todo lo concertado sesenta ducados en todo. I tengo de açer tres tableros de pinçel: el Naçimiento, la Conçeçion i la Transfiguraçion. Y yo, el dicho Varaiz, içe esta çedula como otra que da el señor Pedro de Segura, que la açe por toda la ermandad. I se an de firmar los que supieren esquribir, i yo tanben. I digo que se a de dar pintado i coloridos los canpos conforme el arte del de Santa Cathalina i las espaldas del San Miguel las e de dorar para que lo lleben en la proçession.

I ansi fue fecho a primero del mes de enro año. 1577.

[*Sigue otra versión del acuerdo, autógrafa de Melchor de Antillon, representante de la cofradía*]

Y an firmado los mayordomos que al tiempo son y seran, dado sus fees y palabras de dar las dichas cantidades para los plazos sobredichos. Con tal que aya de dar la cabeza de San Miguel [*entre líneas:* las espaldas solas] acabada si prestasen talla la espalda i lo saquen en la proçision. I todo lo de dorado conforme al altar de de Santa Catalina , i en los tableros baxos, en el de medio el Naçimiento, i en el de la [E]pistola la Conçeçion de Nuestra Señora y en de la [E]banjelio la Transfiguraçion de Nuestro Señor.

Fue fecho a primero del mes de enero del año de mil i quinientos y setanta y

siete. Paso ante el señor Melchor de Antillon, alcalde que al tiempo si allo, y Pedro de Segura, jurado. Y Pedro de Agreda, Miguel de Prado por testigos de los sobredicho. Y se firmaron todos de sus manos i en nombre de toda la confadria, que se juntaron en la yglesia dos bezes i nos dieron sus bozes para la dicha yguala y obra.

Y nosotros, los dichos alcalde y jurados y [ve]zinos, asistimos y los firmamos de nuestras manos y nombres, y el dicho Baraiz y los demas testigos.

Melchior de Antillon.

Pedro de Segura, jurado.

Yo, Miguel de Prado, soi testigo de lo sobredicho.

Pedro de Agreda, testigo.

Io Iuan Varaiz, atorgo lo sobreidhco.

[*Sigue un memorial autógrafo de Juan de Varaiz en el que se detalla el gasto realizado en el retablo*].

El gasto que se a echo en el retabllo dee San Sebastian de Montagudo.

En la mensula XXXVIII sueldos.

De las molduras i cosas que faltaban, trenta sueldos de todo gasto XXX sueldos.

Lo reçebido en parte de pago de el dicho retablo es lo sigente.

De Pedro Doming[u]ez una carga de trigo, año 1572 [*sic*] LIIII sueldos.

Mas el año siguiente otras dos cargas de trigo, a raçon de bente i siete reales cada carga, que son CLIII sueldos.

Mas me trugo su ahijada ochenta sueldos LXXX sueldos.

[*Siguen las cuentas de la cofradía*].

[*A continuación se inserta el nombramiento de Juan de Lumbierre y Agustin Leonardo para reconecer las pinturas del retablo. Sigue el tenor de la tasación*].

[*Al margen:* Sentencia].

Vista la capitulacion o cartel echo entre los confrades de San Roque y San Sebastian de la parrochial de la villa de Montagudo por nosotros, Juan de Lumbierre y Agustin Leonardo, pintores, adbitros nombrados por parte los dichos confrades y Juan Varaiz, pintor, vezino de Taracona, sobre que los dichos confrades pretenden no aber cumplido el dicho Baraiz con el cartel que con el tienen en dorar y dar colores, ni otras cosas qu[e] estaba obligado a hazer en el retablo de los dichos Santos. Y el dicho Juan Varaiz pretende lo contrario, y que de mas de lo que tiene obligaçion a echo otras cosas, y pide le sean pagados y bisto todo conforme al cartel.

Fallamos que conforme al cartel, el dicho Juan Varaiz a cumpllido en todo y por todo con el y lo que esta obligado, asi en el hor que a gastado como en las colores y otras cosas y manos. Exçepto en las quatro colunas bajas, qu[e] estan por colorir conforme a las del retablo de Sancta Catelina. Y lo que en esto a faltado, tambien allamos lo a cumplido en otras cosas del dicho retablo de mas trabajo y balor. Y asi lo damos por libre y aber cumplido con su obligaçion conforme al cartel. Y mandamos a las partes hobserben y guarden esta nuestra sentencia so las penas del compromiso. Y nos adjuddicamos por nuestras expatrelas y trabajos cada dos ducados, y al escribano del compromiso un ducado fuera sus autos. Los quales paguen las partes a medias. Y asi la declaramos, firmamos y mandamos dentro del dia de la data del compromiso.

[*Suscripciones autógrafas:* Joan de Lumbier.

Yo, Agustin Leonardo].

[*A continuación, el notario intima la sentencia a las partes*].

9

1598, marzo, 21 Ólvega

Juan de Baraiz y Francisco Metelin, pintores estantes en Ólvega, atendido que se han suscita-

do diferencias entre ellos, para evitar mayores dificultades acuerdan zanjar todas las cuentas que han sostenido hasta el día de hoy con tal que segundo pague 6 ducados al primero. No se contempla en la liquidación el proceso que tienen abierto contra los bienes del obispo [Pedro Cerbuna] en razón de ciertas sumas que les adeuda.

A.H.P.S., Sección de protocolos notariales, Diego López Zapata y Juan de Corraliza, notarios de Ólvega, 1597-1599, ff. 199 v.-200 v.

En la villa de Olbega a veinte y un dias del mes de março, año del Señor de mill y quinientos nobenta y ocho años.

Por ante mi, Diego Lopez Çapata, escribano publico, y testigos parescieron presentes de la una parte Juan de Baraiz y de la otra Francisco Metelin, pintores, estantes en esta dicha villa, e dixeron que por quanto entre ellos trataban pleito sobre çiertas raçones y intereses que el uno pidia al otro y el otro al otro, y ahora por ruegos de algunas personas y por se quitar de pleyto se an conbenido y conçertado en que de todas las quentas que asta el dia de oy a ubido entre ellos, eçeto de un proceso que se a causado contra los bienes del obispo sobre çiertos dineros que les debe, y esta en grado de apelacion, que de [e]ste y de la cantidad en el contenida si se cobraren an de partir de por medio, y ni mas ni menos an de ser en las costas, que an de pagarlas de por medio y si se perdieren las an de perder de por medio. Y en todo lo demas de sus dares y tomares asta el dia de oy, el uno al otro y el otro al otro, se daban y dieron por quitos y libres. Y prometian y prometieron que con lo que esta tratado y an declarado el padre fray Francisco de Angulo y Juan Ernandez, que es que el dicho Francisco Metelin aya de dar al dicho Juan de Baraiz todas quentas fenecidas seis ducados.

Y con esto se daban y dieron, como dicho es, por libres y quitos el uno al otro y el otro al otro. Y se obligaban y obligaron a que ellos ni otri por ellos pagandole el dicho Francisco Metelin los dichos seis ducados al dicho Juan de Baraiz no se pediran por raçon de quentas ni otras cosas que entre ellos aya abido asta el dicho dia cosa alguna, so pena de que el que fuere contra ello pague çinquenta ducados de pena a la otra parte.

Y para todo ello y lo ansi tener, guardar y cunplir se obligaban y obligaron con sus personas y bienes muebles y raiçes, abidos y por aber, y cada uno dellos por lo que le toca y atañe dieron poder cunplido a todos y qualesquiere jueces y justiçias del rey nuestro señor, para que ansi se lo agan tener y mantener, guardar y cunplir. Sobre lo qual renunçiaron todas y qualesquiere leyes, fueron y derechos que sean en su fabor y contra lo dicho todas empero y cada una en espeçial, y la ley del derecho en que diçe que general renunçiaçion de leyes fecha non bala.

En testimonio de lo qual atorgaron esta escriptura en la manera que dicha es, que fue fecha y otorgada en la villa de Olbega este dicho dia, mes y año susodicho. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es Pedro de Abendaño mayor, y Juan de Corraliza y Martin Soriano, vecinos de la dicha villa. Y los otorgantes lo firmaron de sus nombres, a los quales doy fee que conozco.

[*Suscripciones autógrafas:* Juan Varaiz.

Yo, Francisco Metelin.

Ante mi, Diego Lopez].

10

1601, enero, 21 Tarazona

Francisco Coco, ensamblador, habitante en Tarazona, tasa el valor de las reparaciones que

Joan de Baraez, pintor, vecino de la misma ciudad, ha efectuado en la policromía del retablo mayor de la parroquial de Ólvega fuera de lo que estaba estipulado en la capitulación.

A.H.P.T., Francisco Planillo, 1601, ff. 36 v.-37 v.

[*Al margen:* Tasacion].

Dicto eadem die. Tirasone.

En presencia de mi, el notario, y testigos infrascriptos parecio presente Francisco Coco, ensamblador, habitante en Taracona. E dixo que attendido la facultad que tiene dada y concidida por Diego Lorente y Joan de Pereda, beneficiados de la villa de Holbega, y Pedro Ybañes, mayordomo de dicha villa de Holvega, y Joan de Baraez, pintor, vezino de la dicha ciudad de Taraçona, de la otra parte, para tassar los reparos que a hecho en las ymagenes y retablo que ha dorado en dicha villa de Holvega fuera de lo que estaba obligado a dorar y pintar conforme a la capitulacion y concordia que entre las dichas partes tienen hecha, habia hallado, visto y reconocido dicho retablo que el dicho Joan de Baraez le debian de pagar dichos benefiçiados y mayordomos los reparos y cantidades siguientes.

Primeramente por el reparo de la columna grande treinta y tres reales.

Item por el reparo en la historia de Habram quatro reales.

Item en la historia de la Asumpçion de Nuestra Señora diez y seis reales.

Item en los reparos de las ymagenes de Sanct Joan y Sanct Augustin seis reales.

Item en la historia de la Ley Bieja dos reales.

Item en la historia de Çacarias un real.

Item en las ymagenes de Sanct Roque y Sanct Sebastian doze reales.

Item en la Visitaçion de Sancta Ysabel treinta reales.

Item en Sanct Mateo quatro ducados.

Item en la Adoraçion de los Reyes veinte y dos reales.

Item en la ymagen de Sanct Lucas seis reales.

Item por cinco dias [que] se ocupo por orden de los sobredichos en ayudarme a parar el retablo quarenta reales.

Que por todos hazen suma de doziento s y diez y siete reales.

La qual declaraçion dixo hazia iuxta Dios y su conçiencia, conforme a la facultad que de las dichas partes le esta dada y concedida. Ex quibus, et cetera.

Testigos Melchor de Aranda y Madrid, notario real, y Baltasar Morales, sastre, habitantes en Taracona.

11

1601, noviembre, 8 Ólvega

Juan de Baraiz, pintor, vecino de Tarazona estante al presente en Ólvega, se compromete a no emprender acciones legales contra los regidores de la iglesia mayor de dicha localidad en relación al precio en que se estimó su participación en la policromía del retablo titular de dicho templo sin menoscabo del pleito que a interpuesto a Cristóbal de Vera, pintor que llevó a cabo su tasación.

A.H.P.S., Sección de protocolos notariales, Juan de Corraliza, notario de Ólvega, 1600-1602, ff. 310-310 v.

En la villa de Olvega, a ocho dias del mes de nobiembre, año del Seor de mill y seisçientos y un años.

Por ante mi, el presente escribano publico, y los testigos yusoescritos pareçio presente Juan de Baraiz, pintor, vecino de la çiudad de Taraçona estante al presente en esta dicha villa, e dixo que por quanto por parte del susodicho y Francisco Metelin, pintor,

vecino de la dicha ciudad de Taracona, y los benefiçiados y mayordomos de la yglesia mayor desta dicha villa nombraron por tasador de la pintura, dorado, estofado y grabado, y la demas obra que los dichos pintores an echo en el retablo de la yglesia mayor desta dicha villa, y sobre lo susodicho yçieron escritura por la qual dieron poder y comision al dicho Cristobal de Bera para que tasase el dicho retablo en dos mill escudos por la obra que en el los dichos pintores abian echo. La qual dicha tasaçion y declaracion que el susodicho yço el dicho Juan de Baraiz [*entre líneas:* por su parte] por lo que toca a la dicha yglesia desta dicha villa aprueba, loa y ratifica sin perjuyçio de su derecho de pleyto [*entre líneas:* y demanda] que el trata contra el dicho Cristobal de Bera por aber adjudicado la dicha tasaçion diferentemente del poder y comision que le fue daa. Y por lo que toca a esta dicha villa, como dicho es, el loa y aprueba y ratifica la dicha tasaçion de los dichos dos mill escudos que del dicho retablo el dicho Cristobal de Bera yço.

Y promete y se obliga a que en ningun tienpo por el ni otro en su nonbre no pediran, demandara cosa alguna a la yglesia desta dicha villa, ni a sus mayordomos en ningun tienpo mas de la parte que de los dichos dos mill escudos le pertenezca

Y para que lo cunplira y guardara la dicha tasaçion y declaracion, se obligaba y obligo con su persona y bienes, muebles y raiçes, abidos y por aber. Y para que lo cunplira dio poder cunplido a todos y qualesquiere jueçes y justiçias del rey nuestro señor, para que ansi se lo agan tener y mantener, et guardar y cunplir, como si esta carta y lo en ella contenido fuese sentencia definitiba de juez conpetente contra el dada y pronunçiada, y pasada en autoridad y fuerça de cosa juzgada. Sobre lo qual renunçio todas y cualesquiera leyes, fueros y derechos que sean en su fabor, y contra lo dicho todas en general y cada una en espeçial, y la ley y drecho que dice que general renunçiaçion de ley es fecha non bala.

En testimonio de lo qual otorgo esta escritura y lo en ella contenido ante mi, el dicho escribano, y los testigos de yuso escritos, que fue fecha y otorgada en la dicha villa de Olbega a ocho dias del mes de noviembre año del Señor de mill y seisçientos y un año. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es Diego Lopez Capata, y Gaudios Alcalde, y Juan Rodero y Juan Sanchez, vecinos desta dicha villa. Y el otorgante lo firmo de su nombre, al qual doy fee que conozco.

[*Cláusulas de rectificación*]

[*Suscripciones autógrafas:* Juan Varaiz.

Ante mi, Juan de Coraliza].

12

1607, marzo, 25 Tarazona

Los mayordomos de la cofradía de San José de Tarazona conciertan los servicios de Juan de Barayz, pintor, vecino de la misma ciudad, para policromar la peana del busto procesional de dicha institución, por precio de 860 sueldos.

A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1607, ff. 217-217 v.

[*Al margen:* Capitulacion. *Protocolo y escatocolo. Consignación de dos testigos (Jayme de Sese, infanzón, y Sabastian de Vera, munidor de la cofradía)*].

Capitulacion y concordia hecha entre los señores Juan de Sarasa y Pedro Alonso, mayordomos biejos, y Lazaro Castejon, Millan Fernandez, Gabriel de Azola, nombrados biejos, y Lazaro Castejon y Mateo Tudelilla, mayordomos nuebos, y Nofre Sese, y Gaudios Donelfa y Domingo Corella, nombrados nuebos de la confadria de

señor Sant Joseph de la presente ciudad, y Juan de Barayz, pintor, vezino de la presente ciudad, azerca de dorar la pe[a]yna, todo lo que en ella se ofreziere, conforme esta la pe[a]yna de señora Santa Anna d'esta ciudad.

Y la a de dar acabada del todo hasta por todo el mes de agosto deste presente anno 1607, y para el dia del Corpus deste anno, de manera que pueda salir. Y por hazer esta obra se le da ochozientos y sesenta sueldos jaqueses, la metad el dia del Corpus Christi deste presente anno de mil seiscientos y siete, y fin de pago para el dia del Corpus del año 1608. Y si la diere acabada la peayna para el dia del Corpus deste anno se le pagara la restante por todo el agosto deste anno 1607.

Y por la verdad, la firmaron de sus nombres en Taraçona a 25 de março 1607.

[*Suscripciones autógrafas:* Yo Juan de Sarassa, maiordomo.

Lazaro de Castejon, mayordomo y nombrado.

Mateo Sanz de Tudelilla, mayordomo nuebo.

Nofre Sese, nombrado

Io, Juan Varaiz, otrogo lo sobredicho].

EL PINTOR AGUSTÍN LEONARDO *EL VIEJO*.

Jesús Criado Mainar
Rebeca Carretero Calvo

TVRIASO XVIII
pp. 101-150
ISSN: 0211-7207-2007

No es sencillo elaborar una aproximación a la biografía artística del pintor Agustín Leonardo *el Viejo* (doc. 1588-1618, †1618), pues a pesar de que disponemos de numerosas noticias sobre su vida y sus no siempre fáciles circunstancias personales, la información exhumada sobre su actividad profesional es limitada y con frecuencia no se refiere a piezas conservadas.

Junto a él se formó Gil Ximénez Maza (act. 1598-1649, †1649) –doc. nº 2–, el pintor turiasonense más importante de la primera mitad del siglo XVII, y dos de sus hijos, Agustín Leonardo *el Joven* y Francisco Leonardo, siguieron su oficio. A pesar de ello, las únicas pinturas figurativas bien documentadas de este artífice que conservamos son los tableros del retablo titular (ha. 1608-1615) de la parroquia de San Blas de Magaña (Soria) [foto nº 1], en el que también le corresponde su magnífica policromía,[1] así como un lienzo de la Sagrada Familia (1611) de la iglesia de San Gil de Cervera del Río Alhama[2] (La Rioja) [foto nº 2]. El resto son trabajos de grafio entre los que figuran empeños de tanto alcance como el dorado y coloreado del retablo mayor (1613-1614) de la catedral de Tarazona [foto nº 3], que compartió con el ya citado Gil Ximénez Maza.[3]

Más allá de estas dificultades, las fuentes demuestran que Agustín Leonardo encabezó uno de los talleres pictóricos más pujantes de la ciudad del Queiles entre los últimos años del siglo XVI y los primeros del siguiente, con un nivel artístico superior al de Francisco Metelín *el Joven*[4] (act. 1572-1614,

1. José Arranz Arranz, *La escultura romanista en la Diócesis de Osma-Soria,* Burlada, 1986, pp. 259-260, pp. 485-489, doc. nº 124, y pp. 636-637, fig. nº 162.

Deseamos expresar nuestra gratitud a Antonio Arroyo Muñoz y Jesús Mendoza Dueñas, sacerdotes de la parroquia de San Blas de Magaña, por las facilidades ofrecidas para el estudio de su retablo mayor.

2. Resto, sin duda, del retablo de San José documentado como obra de nuestro artífice en el trabajo de José Manuel Ramírez Martínez, *Retablos mayores de La Rioja,* Logroño, Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993, p. 55.

Agradecemos a Javier **********, párroco de San Gil y de Santa Ana de Cervera del Río Alhama, su enorme gentileza en nuestra visita a ambos templos.

3. Teófilo Pérez Urtubia, *La catedral de Tarazona. (Guía histórico-artística),* Tarazona, Imp. Félix Meléndez, 1953, pp. 99-100; Jesús Criado Mainar, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Noticias sobre su realización. 1605-1614», *Artigrama,* 21, (Zaragoza, 2006), pp. 417-451.

4. Jesús Criado Mainar, *Francisco Metelín y el retablo mayor de Grisel,* Grisel, Ayuntamiento de Grisel y Centro de Estudios Turiasonenses, 2006.

†1614). En este sentido, vale la pena señalar que Leonardo y Metelín procedían de Zaragoza y que, curiosamente, ambos se instalaron en Tarazona en 1588; sin embargo, a diferencia de su colega, no consta que nuestro artista estuviera vinculado por lazos familiares con esta tierra.

Los hechos expuestos hasta aquí nos parecen argumento suficiente para presentar los datos que hemos logrado reunir sobre la vida y las obras de Agustín Leonardo *el Viejo* a la espera de que futuras investigaciones sobre las áreas limítrofes por las que extendió su actividad –la Ribera de Tudela (Navarra), la comarca de Alfaro (La Rioja) y la Tierra de Ágreda (Soria), por entonces englobadas en el territorio diocesano de Tarazona– permitan ampliar nuestros conocimientos sobre este artista viajero.

AGUSTÍN LEONARDO *EL VIEJO* (DOC. 1588-1618, †1618)

Nada podemos aseverar con certeza sobre el origen de Agustín Leonardo *el Viejo* más allá de la declaración, formulada en sus capitulaciones matrimoniales, de que era natural de Zaragoza e hijo de Martín Blasco y María Blasco. Sus más tempranas menciones seguras corresponden a 1588 –la primera,[5] del día 13 de mayo– y lo sitúan en Tarazona, ciudad en la que se estableció hasta su muerte en el verano de 1618. A nivel de hipótesis puede proponerse su identificación con cierto Agustín Blasco, *hijo entenado* –es decir, hijastro– *de Anthon Solans, fustero,* que en octubre de 1583 ingresó como aprendiz en el taller zaragozano del pintor Diego Cerbatos para un periodo de tres años, presentando como garante al cerero Felipe de Torres.[6] Los términos temporales del acuerdo hacen viable su identificación con este personaje, que a su llegada a Tarazona habría omitido su apellido –sin tampoco ocultarlo– en beneficio de otro nuevo –¿un segundo nombre?– por razones que se nos escapan.

La familia de Agustín Leonardo

Nuestro pintor contrajo nupcias en dos oportunidades, con María Borobia y Gracia Laborda. El primer enlace tuvo lugar el 8 de julio de 1588 en la parroquia de San Andrés de Tarazona,[7] aunque las partes habían rubricado los oportunos acuerdos matrimoniales varios meses antes, a finales de mayo.[8] Aportó a la sociedad conyugal *los aparejos de su arte de pintor y qualesquiere otros bienes suyos,* de los que no se adjuntó estimación económica. María Borobia era doncella e hija del difunto Jerónimo de Borobia y de Ana Ximénez, que acompañó a la contrayente en el acto

5. Carmen MORTE GARCÍA, «Aspectos documentales sobre la actividad pictórica en Tarazona durante el siglo XVI», *Tvriaso,* VI, (Tarazona, 1985), p. 307, doc. nº 37.

6. Carmen MORTE GARCÍA, «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»,* XXXI-XXXII, (Zaragoza, 1988), pp. 281-282, doc. nº 253.

7. *Agustin. A 8 de julio* [1588] *se velaron Agustin Leonardo y Maria Vorobia. Testigos mosen Morales y Ranillas* (Archivo Parroquial de San Andrés de Tarazona [A.P.S.A.T.], Libro I de Matrimonios (1575-1599), f. 282 v.).

8. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.T.], Jaime Bueno, 1588, s. f., (Tarazona, 27-V-1588).

1. Retablo mayor. Parroquia de San Blas de Magaña. Francisco Berchán y Diego Gil de Gofía (escultura), 1584-1595; Agustín Leonardo el Viejo (policromía), ha. 1611-1615. Foto José Latova.

notarial. La cédula de bienes de la novia es más explícita y expresa que la madre le ofreció las dos ¿terceras? partes de las casas en que vivía, sendas propiedades agrícolas en carrera Cintruénigo y carrera Gómara, bienes muebles sin especificar por importe de 1.000 sueldos, otros 500 *en panyos* y 1.000 sueldos más en metálico.

Con María Borobia tuvo seis hijos, de los que sólo dos sobrevivieron a la infancia. Los registros parroquiales revisados mencionan a Juan Jerónimo, Agustín, Francisco, Bartolomé, Jerónima[9] y María,[10] pero cuando el 31 de mayo de 1602 dispuso un codicilo testamentario, citó únicamente a Agustín, Francisco, Jerónima y María, todos menores de catorce años y para quienes designó tutor al presbítero Diego Tardienta.[11] Juan Jerónimo y Bartolomé habían fallecido, pues, para entonces; además, Jerónima y María morirían poco después, como advierte el convenio alcanzado en 1608 sobre la división de la herencia materna.[12] De acuerdo con este último documento, María Borobia había testado en Alfaro el 27 de mayo de 1602 ante el escribano R[odrigo] de Ablitas. Su deceso se produjo el 1º de junio,[13] al día siguiente de ordenar el codicilo.

Al poco tiempo de enviudar nuestro pintor contrajo nuevas nupcias con Gracia Laborda, con seguridad en Épila (Zaragoza), población de la actual comarca de Valdejalón donde los contrayentes legitimaron sus capitulaciones matrimoniales ante el notario Pedro Jerónimo de Falces en fecha anterior al 7 de octubre de 1603, momento en que, ya en Tarazona, el artista recibió del presbítero Martín de Margalejo 600 sueldos a cuenta de lo que éste debía satisfacerle en virtud de lo expresado en los acuerdos nupciales,[14] quedando la deuda saldada un año más tarde.[15]

Este segundo matrimonio de Agustín Leonardo con Gracia Laborda fue bendecido con cuatro hijas más. Hemos localizado las partidas bautismales de tres de ellas –Ana María, Isabel y Vicenta Luisa– en los registros de la parroquia de San Andrés de Tarazona,[16] pero no la de Jacinta, menciona-

9. Bautizados respectivamente el 3-IV-1589 [Juan Jerónimo], 18-II-1591 [Agustín], 20-II-1592 [Francisco], 27-VIII-1595 [Bartolomé] y 12-XI-1597 [Jerónima] (A.P.S.A.T., Libro III de Bautismos (1575-1599), ff. 140 v., 161 v., 175 v., 195 v. y 217).

10. Bautizada el 4-V-1600 (A.P.S.A.T., Libro IV de Bautismos (1600-1622), f. 4).

11. María dejó todos sus bienes muebles a su marido con la condición de que se hiciera cargo de sus hijos hasta que alcanzaran la edad de catorce años, nombrándole usufructuario de las casas en que vivían. También dejó una viña a María y Jerónima (A.H.P.T., Diego de San Martín, 1602, ff. 419-420 v.) (Tarazona, 31-V-1602).

12. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1608, ff. 936 v.-944, (Tarazona, 14-XII-1608).

13. A.P.S.A.T., Libro II de Difuntos (1600-1622), f. 315 v., (Tarazona, 1-VI-1602).

14. El documento hace referencia por error a Esteban Leonardo, pintor (A.H.P.T., Diego de San Martín, 1603, ff. 703-703 v.) (Tarazona, 7-X-1603).

15. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1604, f. 576, (Tarazona, 19-X-1604).

16. Cristianadas el 10-VIII-1605 [Ana María], 30-X-1607 [Isabel] y 24-I-1613 [Vicenta Luisa] (A.P.S.A.T., Libro IV de Bautismos (1600-1622), ff. 59 v., 76 v. y 117 v.).

da junto con sus tres hermanas tanto en el testamento paterno como en el materno y quizás nacida en Magaña mientras el pintor trabajaba en el retablo titular de la parroquia de San Blas. En su testamento, formalizado en abril de 1622, Gracia –que sobrevivió casi cuatro años[17] a su cónyuge– designó tutores de sus cuatro hijas a Pedro Moya y a Francisco Leonardo, hermanastro de las menores.[18]

Por su parte, Agustín Leonardo *el Viejo* había dispuesto su postrera voluntad el 26 de agosto de 1618, ordenando su sepelio en el convento de San Francisco de Tarazona –doc. nº 8–. Su fallecimiento se produjo dos días después.[19] En el documento cita en primer lugar a Agustín *el Joven* y Francisco, los dos hijos pintores habidos en su matrimonio con María Borobia, y a continuación a las cuatro hijas nacidas de su enlace con Gracia Laborda, reconociendo a todos ellos el derecho de legítima. Establece como heredera universal a su mujer, a quien confía la futura distribución de sus pertenencias entre las cuatro hijas comunes, para las que designa como tutores a Pedro de Moya –elección corroborada, como ya se ha visto, por Gracia cuatro años más tarde– y a la propia madre de las niñas.

El acontecimiento biográfico más tumultuoso de la vida de Agustín Leonardo *el Viejo* está ligado al reparto *post mortem* de los bienes de María Borobia, su primera mujer. Este suceso provocó un agrio enfrentamiento entre nuestro artista y sus dos hijos varones, Agustín Leonardo *el Joven* y Francisco Leonardo, tan pronto alcanzaron la edad de catorce años, mínima legal para heredar, y el justicia de Tarazona les autorizó a litigar. Así, el 17 de julio de 1607 nuestro pintor de una parte y sus hijos de la otra nombraban árbitros para dirimir sus diferencias a Martín García Benito y Juan Francisco Pérez[20] que, días después, prorrogaban el plazo decisorio.[21]

Quizás se alcanzó entonces un primer acuerdo que no se legitimó ante notario pero que, en todo caso, supuso la salida de Agustín *el Joven* del hogar paterno. La primera evidencia de ello es que mientras se ampliaba el plazo para dictar sentencia constituyó al notario Jaime Bueno como su procurador a pleitos con poder de demandar las sumas y bienes que se le debían.[22] El 7 de abril de 1608, sin abandonar Tarazona, entró al servicio del pintor Francisco Gabriel del Castillo para un periodo de sesenta días[23] y se instaló en las casas de su primo Agustín Lorente;[24]

17. Falleció en Tarazona el 11-IV-1622 (A.P.S.A.T., Libro II de Difuntos (1600-1622), f 353 v.).

18. A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1622, ff. 145-147, (Tarazona, 8-IV-1622).

19. *Agustin Leonardo murio a 28 de agosto de 1618. Reçibio todos los sacramentos y hizo testamento en poder de Alonso Gutierrez de Viña, notario. Fue enterrado en San Francisco* (A.P.S.A.T., Libro II de Difuntos (1600-1622), f. 343).

20. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1607, ff. 493-494, (Tarazona, 17-VII-1607).

21. *Ibidem,* ff. 518-518 v., (Tarazona, 27-VII-1607).

22. A.H.P.Z., Antón Lazcano, 1603-1612, ff. 223 v.-224 v., (Tarazona, 24-VII-1607).

23. A.H.P.Z., Diego de San Martín, 1608, ff. 262-263, (Tarazona, 7-IV-1608).

24. *Ibidem,* ff. 261 v.-262, (Tarazona, 7-IV-1608).

2. Sagrada Familia. Parroquia de San Gil abad de Cervera del Río Alhama. Agustín Leonardo el Viejo, 1611. Foto José Latova.

ese mismo día le confió el cobro de los bienes que su padre le adeudaba sobre la herencia materna.[25] A pesar de ello, tanto el servicio con Francisco Gabriel del Castillo como el acuerdo con Agustín Lorente quedaron cancelados cuatro días después.

Agustín Leonardo *el Joven* había partido de la ciudad del Queiles cuando el 16 de junio de 1608 su primo Agustín Lorente, en representación de aquél, y su hermano Francisco Leonardo arrendaron una viña ubicada en carrera Gómara, sin duda una de las que María Borobia había recibido de su madre en capitulaciones matrimoniales.[26] El 9 de agosto siguiente estaba en Jaca (Huesca), donde se colocó en el taller del pintor Agustín Jalón durante un año con un salario de 160 sueldos, suscri-

25. *Ibidem,* f. 263 v., (Tarazona, 7-IV-1608),

26. A.H.P.T., Francisco Planillo, 1608-1609, ff. 185 v.-186 v., (Tarazona, 16-VI-1608).

biendo a continuación una comanda de 2.000 sueldos como garantía del cumplimiento del compromiso.[27]

Tampoco este nuevo intento fraguó, pues el 6 de noviembre Agustín Leonardo *el Joven,* de regreso a Tarazona, y su hermano Francisco Leonardo, de una parte, y Agustín Leonardo *el Viejo,* de la otra, volvían a confiar la resolución de sus diferencias al jurista Martín García Benito.[28] La sentencia, testificada el 14 de noviembre,[29] suavizó los roces entre los litigantes. En la práctica, el acuerdo ratificó la independencia de Agustín *el Joven,* que en enero de 1609 arrendaba por tiempo de tres años la viña de carrera Gómara[30] y se comprometía a concluir la parte correspondiente a Francisco Metelín en la policromía del retablo mayor de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena (Zaragoza), que éste había contratado en compañía de Agustín Leonardo *el Viejo.*[31] Una noticia de abril de 1609 presenta a los hermanos Leonardo delegando en su progenitor, en Francisco Lamata y en Antón de Garagarza el cobro de ciertas cantidades.[32]

Meses después el joven hacía testamento tras infundir un giro radical a su vida e ingresar en la Orden de la Merced, en la que en el futuro compaginaría con éxito su vocación religiosa y sus dotes profesionales como pintor.[33] Tras reservar el derecho de legítima a su padre, su hermano Francisco y sus hermanastras Ana María e Isabel, fray Agustín nombró heredero de todos sus bienes al convento mercedario de Tarazona –doc. nº 5–.

Francisco Leonardo tardó algo más a poner en orden su situación personal y patrimonial. Al parecer, intentó seguir la senda religiosa que su hermano había tomado, pues el 9 de mayo de 1610, calificado como fraile novicio del convento mercedario de Tarazona, facultó a un procurador para comparecer ante la corte del justicia de la ciudad y representarle en la partición con su hermano de las casas y fincas agrícolas de su madre.[34]

La definitiva división de bienes se concluyó, en efecto, el 15 de mayo de 1610, a manos del juez partitivo que designó el justicia turiasonense, y el 3 de enero de 1611 Francisco Leonardo, que para entonces ya había colgado el hábito, recibió su parte.[35] A continuación, arrendó a su padre la mitad que le correspondía en las casas familiares de Barrioverde [*sic*] y otra serie de pro-

27. Mª José Pallarés Ferrer, *La pintura en Huesca durante el siglo XVII,* Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, p. 134.

28. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1608, ff. 917 v.-918, (Tarazona, 6-XI-1608).

29. *Ibidem,* ff. 936 v.-944, (Tarazona, 14-XI-1608).

30. A.H.P.Z., Diego de San Martín, 1609,ff. 38 v.-39 v., (Tarazona, 7-I-1609).

31. Jesús Criado Mainar, *Francisco Metelín…,* ob. cit., pp. 49-50 y p. 134, doc. nº 8.

32. Con la presencia en calidad de testigo del pintor Gil Ximénez (A.H.P.T., Diego de San Martín, 1609, ff. 274-274 v.) (Tarazona, 1-IV-1609).

33. Sobre Agustín Leonardo *el Joven* véase Rebeca Carretero Calvo, «Los pintores turiasonenses fray Agustín y Francisco Leonardo de Argensola», en esta misma publicación.

34. A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1601-1621, s. f., (Tarazona, 9-V-1610).

35. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1611, ff. 6-6 v., (Tarazona, 3-I-1611).

piedades durante siete años por importe de nueve libras y media anuales.[36] Todo indica que Francisco permaneció a la sombra de su padre hasta en momento de su muerte y, de hecho, no volveremos a tener noticias suyas hasta el otoño de 1618,[37] una vez consumada su desaparición.

El taller familiar: ayudantes y aprendices

A pesar de que el acuerdo de 1611 entre Agustín Leonardo *el Viejo* y su hijo Francisco Leonardo sitúa las casas familiares en Barrioverde, es decir, en las inmediaciones de la actual plaza de la Merced y al pie de la Cilla –la extensa zona del barrio de la Almehora en donde se ubicaban por entonces los almacenes del cabildo catedralicio–, lo cierto es que no se encontraban allí, sino en el entorno de la Rúa, en la Judería, tal y como expresan las capitulaciones matrimoniales suscritas en 1588 entre nuestro pintor y María Borobia, precisan otros documentos de esos mismos años[38] y corroboran los acuerdos nupciales rubricados años después entre Francisco Leonardo y Antonia Alegre, en los que el pintor aportó *las cassas de su habitacion, sitas en la calle a espaldas de la Rua, que afrentan con cassas de su padre Agustin Leonardo, y con calle publica y con cassas de Pedro Ducha, sastre, que valen con los muebles 350 libras.*[39]

Es de suponer que esta vivienda acogiera el obrador familiar, en el que junto a Agustín *el Joven* y Francisco se formaron otros aprendices más. El primero de ellos es también el más importante: Gil Ximénez Maza, que en febrero de 1598 entró en el taller para cinco años –doc. nº 2– más tarde revisados. En efecto, el 4 de junio de 1601, cuando habían transcurrido tres años y cuatro meses, Pedro Pelaire Espino, en nombre de Gil Ximénez, se obligó a Leonardo en una comanda de 2.000 sueldos como garantía de que el aprendiz permanecería junto a él durante los siguientes dos años y medio, pero el acuerdo fue cancelado al margen el 15 de abril de 1602.[40] Si, como parece, la relación se interrumpió en la última fecha, el aprendizaje se prolongó durante cuatro años y dos meses. Todo apunta a que Gil Ximénez Maza intentó romper varias veces esta dependencia hasta conseguir su propósito; los trabajos que realizaría en los siguientes años demuestran que su talento artístico no desdecía del de su maestro.

Mientras tanto, a comienzos de 1599 Agustín Leonardo se hizo con los servicios de Francisco Pérez, hijo de

36. *Ibidem,* ff. 29-30 v., (Tarazona, 11-I-1611).

37. Francisco Leonardo, pintor, vecino de Tarazona, firma como testigo en un documento (A.H.P.T., Juan Rubio, 1618, ff. 437 v.-438) (Tarazona, 4-XI-1618).

38. Así, el 7-VI-1592 Agustín Leonardo y María Borobia otorgaron un documento en relación a las cargas censales que gravaban las dos partes de las casas que Ana Ximénez, madre de María, les había ofrecido en capitulaciones matrimoniales, expresándose que estaban ubicadas en la Rúa de Tarazona, bajo la Zuda (A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1592, ff. 319-319 v. y 319 v.-320 v).

39. A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1619, ff. 294 v.-297, (Tarazona, 12-XI-1619).

40. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1601, ff. 107-107 v., (Tarazona, 4-VI-1601). Poco antes Juan Beltrán, tío de Gil Ximénez Maza, se había obligado a Pedro Pelaire Espino en otro comanda de importe similar para sacar de daño al garante (*ibidem,* ff. 106-106 v.).

3. Retablo mayor. Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Francisco Viñola y Pedro Martínez el Viejo (escultura), ha. 1605-1610; Agustín Leonardo el Viejo y Gil Ximénez Maza (policromía), 1613-1614. Foto Fernando Alvira.

Martín Pérez, vecino de Ambel (Zaragoza), para un periodo de seis años.[41] En noviembre de 1600 tomó como ayudante a Juan de las Heras, de catorce años de edad e hijo de Juan de las Heras, vecino de Los Fayos (Zaragoza), durante un lustro.[42]

Con el comienzo de siglo cesan por muchos años las noticias sobre nuevos colaboradores de Agustín Leonardo *el Viejo*. La última se refiere a Martín de Bea, admitido en su casa el 6 de agosto de 1612 y que, no obstante, un mes después la había abandonado, razón por la cual exigió al garante, Diego Cabeza de Vaca, su retorno.[43] No conocemos los términos temporales pactados para este servicio, ni si Martín regresó, pero en 1615 lo encontramos como maestro independiente, contratando sus propios ayudantes, en concreto a Juan de Ribera, natural de Novillas (Zaragoza) y de edad de diecisiete años que firmó para tres años y medio.[44]

Relaciones profesionales

No son demasiadas las fuentes que nos permiten adentrarnos en el entorno profesional en el que se movió Agustín Leonardo *el Viejo*. Algunas nos hablan de su proximidad a otros pintores, fundamentalmente su antiguo discípulo Gil Ximénez, mientras que otras aluden a contactos puntuales con escultores y ensambladores con los que compartió trabajos.

Pensamos, por ejemplo, que estuvo en relación con el escultor Miguel Ginesta (doc. 1574-1626, †1626), responsable de la ejecución del retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de los Reyes de Calcena[45] (Zaragoza), pues intervino en su proceso polícromo. No extraña así que cuando en 1602 María Borobia, la mujer de Agustín Leonardo, ordenó un codicilo testamentario poco antes de fallecer, el escultor asistiera en calidad de testigo.[46] En ese mismo año figurará en la obligación suscrita por los ensambladores Simón Pujol y Francisco Coco (doc. 1599-1617, †1617), respectivamente de Mallén (Zaragoza) y Tarazona, sobre una imagen procesional que el segundo había hecho por encargo del primero para los cofrades de Nuestra Señora del Rosario de Mallén.[47]

También disponemos de algunos documentos que revelan contactos con el ensamblador turiasonense Juan de Berganzo (doc. 1601-1625, †1625), a quien cupo la responsabilidad de asen-

41. A.H.P.T., Juan Sánchez, 1599, ff. 145-146, (Tarazona, 14-II-1599).

42. A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1600, ff. 510 v.-512, (Tarazona, 25-XI-1600). El 4-X-1601 Juan de las Heras *el Viejo* reconocía una comanda de 300 sueldos a favor de nuestro pintor (A.H.P.T., Diego de San Martín, 1601, ff. 321-321 v.).

43. A.H.P.T., Francisco Lamata, 1611-1621, ff. 245-245 v., (Tarazona, 14-IX-1612).

44. A.H.P.T., Pedro Luis Cabeza de Vaca, 1608-1655, ff. 38 v.-40, (Bulbuente, 14-IX-1615).

45. Jesús CRIADO MAINAR, «Las artes plásticas en la Comarca del Aranda en época del Renacimiento», en Javier Hernández *et alii* [coords.], *Comarca del Aranda,* Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001, pp. 186-187.

46. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1602, ff. 419-420 v., (Tarazona, 31-V-1602).

47. Como testigo (*ibidem,* ff. 465 v.-466 y 466-466 v.) (Tarazona, 22-VI-1602).

tar el retablo mayor de Magaña en 1615, una vez que Agustín Leonardo hubo concluido su pintura y policromía. De hecho, ya en 1606 el pintor había recibido 1.000 sueldos de manos de Berganzo como satisfacción del importe de una comanda.[48] En 1611 coincidieron en la botiga notarial figurando como testigos de un acto.[49]

Desconocemos el alcance de su relación con el pintor Francisco Gabriel del Castillo, vecino de Ambel (Zaragoza), que en marzo de 1608 cedía todos sus bienes a Leonardo por 1.000 sueldos.[50] Parece evidente que este pacto lo ocasionó la entrada de Agustín Leonardo *el Joven* al servicio del ambelero apenas veinte días después, el 7 de abril, a la que nos hemos referido más arriba.

Otras noticias

Contamos con una amplia información sobre actividades económicas que no guardan conexión directa con el desempeño de la pintura y la policromía, que en algunos casos obedecen, sin duda, a la necesidad de invertir excedentes, tanto en materias primas –trigo y vino– como en dinero, en la adquisición o alquiler de propiedades agrícolas y en la concertación de préstamos pecuniarios bajo la forma de comandas.

Disponemos de algún ejemplo respecto a la primera fórmula, que con frecuencia deriva del pago de servicios profesionales en productos agrícolas y de su reventa. Así, en 1604 Jerónima Royo y Andrés de la Higuera, de Los Fayos (Zaragoza), reconocían tener en comanda del pintor dos cahíces de trigo y uno de cebada.[51] Al año siguiente Pedro de Yerga e Isabel Ximénez, de la misma localidad, aceptaban una obligación a favor de Leonardo por otros dos cahíces de trigo y otro de cebada,[52] y Juan Navarro, asimismo de Los Fayos, por un cahíz de cebada.[53] En 1611 era el pintor quien se comprometía a restituir al notario turiasonense Juan Sánchez de Miranda dos cahíces de trigo.[54] Un año después, junto a Pedro Cintruénigo y Pedro de Luna, otorgaba una comanda a favor de Juan Díez de Escorón por veintisiete medias de trigo.[55]

Otras comandas no aparecen garantizadas con bienes de consumo. Así, en 1589 Pascual Magallón, labrador de Santa Cruz de Moncayo (Zaragoza) reconocía una deuda de 400 sueldos a favor de Agustín Leonardo *el Viejo*.[56] En

48. A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1606, ff. 204-204 v., (Tarazona, 23-X-1606). La comanda se había testificado ante el mismo notario el 15-IX-1606.

49. A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1601-1621, s. f., (Tarazona, 16-I-1611).

50. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1608, ff. 195 v.-196, (Tarazona, 13-III-1608).

51. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1604, f. 679 v., (Tarazona, 1-XII-1604).

52. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1605, f. 163 v., (Tarazona, 9-II-1605).

53. *Ibidem,* f. 263, (Tarazona, 21-III-1605).

54. A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1611, ff. 51-51 v., (Tarazona, 19-II-1611).

55. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1612, ff. 98-98 v., (Tarazona, 10-II-1612).

56. En contracarta adjunta se detallan los plazos en que se haría efectiva la comanda (A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1589, ff. 181 v.-182) (Tarazona, 23-V-1589).

1594 fueron el pintor y su esposa, María Borobia, quienes quedaron obligados en 640 sueldos al fustero turiasonense Francisco Tomás y Castillo;[57] cuatro años después, en 1598, adeudaba 1.200 sueldos a Antón de Arnedo.[58] En 1607 vendía al labrador Antón Casado una comanda de 1.000 sueldos que le debía el también labrador Juan Casado Cereso.[59] En 1608 Leonardo traspasaba el residuo de cierta deuda de Martín y Juan González a Diego González de Santa Cruz.[60] En 1613 Petronila de Silos y Arazuri se comprometió a no reclamar 1.540 sueldos a Agustín Leonardo y Gracia Laborda, su mujer, salvo que en el plazo de dos años no cancelaran cierto censo de 1.400 sueldos por el que pagaban 70 sueldos de pensión a los cofrades de San Francisco.[61] En ese mismo año Gracián Duarte, cordonero, reconocía una comanda de 500 sueldos a favor del pintor.[62] Por fin, en 1615, se obligó a Pedro Carrasco en 2.600 sueldos.[63]

Algunos documentos más testimonian el alquiler o adquisición de fincas agrícolas sitas en términos de la ciudad. Así, en 1596 Bartolomé Corella le arrendó un huerto en Famagaz durante tres años y 160 sueldos anuales.[64] En 1599 adquiría una viña en La Ampolluela por 240 sueldos.[65] En 1602 Miguel Ximénez de Larués le arrendó otra en La Jardinilla[66] y en 1606 era el infanzón Diego Ram de Montoro quien le cedía otra más, sita en Cabezolleros, para tres años y a razón de 500 sueldos anuales.[67] Todavía en 1606 otorgaba un reconocimiento de censo a favor del prior de Santa Cristina del Puerto sobre una pieza en Loreta.[68] Un año después, en 1607, compraba un plantado de viña en carrera Borja por 2.600 sueldos.[69] Aún 1607, se

57. A.H.P.T., Juan Sánchez, 1594, ff. 360 v.-361, (Tarazona, 10-VI-1594).

58. A.H.P.T., Juan Pobar, 1598, foliación deteriorada, (Tarazona, 1-XI-1598).

59. A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1607, ff. 77 v.-78, (Tarazona, 2-II-1607). Poco después, el 17-IV-1607, Pedro Brun recibía de manos del pintor 480 sueldos por otros tantos que le debían Antón Casado y sus consortes (A.H.P.T., Diego de San Martín, 1607, ff. 330-330 v.).

Sobre este mismo asunto véase también A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1607, ff. 194 v.-197, (Tarazona, 26-VIII-1607).

60. En concreto, los 287 sueltos pendientes de liquidación sobre un total inicial de 617 sueldos 6 dineros (A.H.P.T., Diego de San Martín, 1608, ff. 731 v.-732) (Tarazona, 9-IX-1608). A continuación, Juan González suscribió una comanda por dicho importe a favor de nuestro pintor que se cancelaría el 18-I-1609 (*ibidem,* f. 731 v.).

61. A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1613, ff. 129 y 131, (Tarazona, 19-V-1613).

62. *Ibidem,* ff. 265 v.-266, (Tarazona, 27-IX-1613). Documento cancelado al margen, a 20-III-1615, con asistencia como testigo del pintor Gil Ximénez.

63. A.H.P.T., Jaime Bueno, 1615, ff. 217-217 v., (Tarazona, 29-V-1615).

64. A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1596, ff. 738-738 v., (Tarazona, 9-XI-1596).

65. Que le vendieron Martín de Acosta, escudero, y María Esteban de Aibar, cónyuges (A.H.P.T., Juan Sánchez, 1599, ff. 253-253 v. y 254-255) (Tarazona, 19-III-1599).

66. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1602, ff. 145-146, (Tarazona, 9-II-1602).

67. A.H.P.T., Francisco Planillo, 1606, ff. 55-57, (Tarazona, 22-I-1606).

68. A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1606, ff. 78 v.-79, (Tarazona, 12-III-1606).

69. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1607, f. 132, (Tarazona, 5-II-1607).

hacía con la propiedad de otra pieza en carrera Novallas previo desembolso de 1.600 sueldos,[70] y en 1608 de otra más en Loreta por 600 sueldos.[71] En el último año satisfacía una deuda de 50 sueldos a Agustín Aguilar para saldar el alquiler de cierta viña.[72] En 1609 reconocía el pago de un censo de 5 sueldos a favor del cabildo de la Seo turiasonense por la cesión de una viña en La Queita.[73] Finalmente, en 1613 compró otra en carrera Borja por 1600 sueldos.[74]

Al menos en una oportunidad recibió en arrendamiento el cobro de una parte de las rentas de un miembro del cabildo catedralicio turiasonense, quizás como pago de algún trabajo. El acuerdo se rubricó en 1600 para tres años, a razón de 1.200 sueldos anuales, entre el racionero Luna y el pintor,[75] pero meses después Leonardo procedió a subarrendar la deuda.[76]

Otras cartas notariales presentan a Agustín Leonardo actuando en representación de amigos o miembros de su familia en la gestión de diferentes negocios. Así, en 1590 compareció en las capitulaciones matrimoniales rubricadas entre Pedro Pablo y Ana de Borobia, cuñada del pintor,[77] y en 1593 Jerónima Borobia, otra de sus cuñadas, le confiaba el cobro de varias deudas.[78] En 1604 representó a Elvira Laborda, pariente de su segunda mujer, en la cancelación de una obligación económica,[79] y también actuó en nombre de Ana González, viuda de Pedro Domínguez y vecina de Monteagudo (Navarra) en la venta de unas casas sitas en la calle de San Ginés,[80] en Tarazona.[81]

---

70. A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1607, ff. 76 v.-77, (Tarazona, 2-II-1607).

71. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1608, ff. 281 v.-282) (Tarazona, 16-IV-1608).

72. *Ibidem,* f. 811 v., (Tarazona, 12-X-1608).

73. A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1609, cuaderno de antípocas de la Seo, ff. 661-661 v., (Tarazona, 1-I-1609).

74. Que le vendieron Pedro Salehíces y María de Legaza, cónyuges (A.H.P.T., Diego de San Martín, 1613-1615, ff. 21 v.-22 v.) (Tarazona, 6-I-1613).

75. A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1600, ff. 486-488, (Tarazona, 3-XI-1600).

76. Al infanzón Pedro Brun (A.H.P.T., Juan Sánchez, 1601, ff. 68 v.-70) (Tarazona, 21-I-1601). En los ff. 70-70 v. se anotó el pago del primer plazo por importe de 1.200 sueldos.

77. A.H.P.T., Juan Sánchez, 1590-1592, ff. 11-11 v., (Tarazona, 16-I-1590).

78. A.H.P.T., Pedro Pérez, 1593, ff. 762 v.-764, (Tarazona, 6-XII-1593). Otra procuración en términos parecidos en A.H.P.T., Diego de San Martín, 1590-1600, f. 31, (Tarazona, 20-VI-1594).

79. A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1604, ff. 35 v.-38, (Tarazona, 15-II-1604).

80. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1604, ff. 371-371 v., (Tarazona, 27-VI-1604). La venta se concluyó el 8-VIII-1604 (*ibidem,* ff. 438 v.-439 v.).

81. Otras referencias documentales del A.H.P.T. que acreditan la asistencia de Agustín Leonardo a la legitimación de actas notariales en calidad de testigo, en Francisco Planillo, 1599, f. 145, (Tarazona, 8-X-1599); Pedro Pérez de Álaba, 1599, ff. 519 v.-520 y 521 v.-522 v., (Tarazona, 8 y 9-XI-1599); Diego de San Martín, 1601, ff. 483-484, (Tarazona, 2-XII-1601); Juan Sánchez, 1602-1603, ff. 41 v.-42 v., (Tarazona, 22-I-1602); Juan Francisco Pérez, 1602, ff. 490-491, (Tarazona, 13-VIII-1602); Diego de San Martín, 1602, ff. 646-647 v., (Tarazona, 12-IX-1602); Alonso Gutiérrez de Viña, 1601-1602, ff. 224-225, (Tarazona, 16-IX-1602); Diego de San Martín, 1607, f. 508, (Tarazona, 22-VII-1607); Diego de San Martín, 1608, ff. 205 v.-206 v.,

OBRAS DOCUMENTADAS

Frente a la precisa información reunida sobre los avatares familiares de nuestro pintor, los datos relativos al ejercicio de su actividad profesional son escasos y apenas permiten trazar los pormenores de su carrera. Ello obedece en buena medida a que una parte fundamental de su labor profesional se desarrolló fuera de la ciudad de Tarazona, en zonas próximas como la Ribera de Navarra, la Tierra de Ágreda o la comarca de Alfaro, integradas por entonces en el territorio episcopal turiasonense, e incluso en localidades ultradiocesanas, tal y como se ha podido constatar en casos tan relevantes como el enclave soriano de Magaña. Por este motivo, el prontuario de referencias que ofrecemos a continuación reviste un carácter provisional a la espera de que en el futuro otras investigaciones centradas en territorios próximos permitan completar las extensas lagunas que la documentación manejada pone al descubierto.

La primera noticia es, no obstante, poco posterior a la instalación de Agustín Leonardo en Tarazona, pues corresponde a mayo de 1589, cuando Martín Jaime le confió la realización de un retablo dedicado a Santiago matamoros para su capilla del convento de San Francisco de Borja –que otras fuentes ubican dentro de la iglesia,[82] a la parte del Evangelio–, de acuerdo con los contenidos de una capitulación muy detallada que se legitimó en esa ciudad –doc. nº 1–. Sin embargo, el acuerdo no surtió efecto, pues cinco meses después, en octubre de 1589, el mueble fue contratado de nuevo, esta vez en Tudela y con el pintor Juan de Lumbier (doc. 1579-1626, †1626), por idéntico precio de 2.000 sueldos pero con algunas modificaciones iconográficas.[83]

A destacar el hecho de que en los tableros altos de las calles laterales estaba prevista la inclusión de sendas pinturas de *San Jorge* y *San Juan Bautista* presentando al comitente –junto al mártir de Capadocia– y al comendador Dionisio Jaime –al lado del Precursor– a *Nuestra Señora de la Porciúncula,* que ocupaba un tablero al mismo nivel en la calle central, sobre la advocación principal. Tal y como expresa el documento tudelano, el pintor haría dichos retratos *lo mas al natural que se pueda,* identificando a los donantes con letreros y las oportunas divisas heráldicas.

Son muy escasas la referencias rescatadas sobre la actividad artística de Agustín Leonardo *el Viejo* durante los años noventa. La primera es de 1594, año en que actuó en representación de su colega turiasonense Juan de Varáiz (doc. 1563-1614, †1619) en la estimación de los trabajos que éste había hecho para

(Tarazona, 17-III-1608); Alonso Gutiérrez de Viña, 1608-1609, ff. 154 v.-156, (Tarazona, 16-X-1608); Diego de San Martín, 1609, ff. 239-239 v., (Tarazona, 20-III-1609); Diego de San Martín, 1611, ff. 121 v.-122, (Tarazona, 25-II-1611); Jaime Bueno, 1615, f. 217, (Tarazona, 29-V-1615); Pedro Pérez de Álaba, 1615-1617, ff. 58-60 y 97 v.-98, (Tarazona, 5-III-1616 y 5-IX-1617).

82. Emilio JIMÉNEZ AZNAR, *El Libro Cabreo del convento de San Francisco de la ciudad de Borja (1636-1767),* Borja, Centro de Estudios Borjanos, 1998, pp. 18 y 32.

83. José R. CASTRO, *Cuadernos de arte navarro. A) Pintura,* Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», 1944, pp. 143-144, y pp. 150-152, doc. II.

los cofrades de San Roque y San Sebastián de Monteagudo[84] (Navarra).

La segunda, mucho más valiosa, procede de las actas capitulares de la catedral de Tarazona y está fechada en septiembre de 1599, en un momento en que el artífice acababa de pintar la gran vidriera circular que corona la puerta del claustro, en el brazo Sur del crucero. El documento dice que su ornato *no entro en el concierto de las demas que a pintado,*[85] evidenciando que también se había ocupado de otros vitrales del templo y quizás le correspondan los maltratados restos de pintura figurativa *al aceite* descubiertos en la restauración en curso en los paneles de alabastro que cierran los ventanales de la cara oriental de ambos brazos del crucero.

La siguiente noticia está fechada en 1601, año en que los cofrades de San Miguel de Cortes (Navarra) le solicitaron la policromía de una imagen del arcángel y la correspondiente peana procesional de acuerdo con un escueto condicionado que se adjuntó –doc. nº 3–, piezas ambas que han desaparecido.[86] Tampoco existe ya la imagen de San Roque de Corella (Navarra) que nuestro artífice policromó, al parecer, en ese mismo año.[87]

Dos años después, en 1603, Agustín Leonardo *el Viejo* recibió un nuevo encargo en la Ribera navarra, en concreto en la localidad de Buñuel, donde ganó la subasta para ejecutar la policromía del sagrario *que nuevamente se a hecho para la dicha yglesia parroquial de señora Sancta Anna* –doc. nº 4–. Dicho tabernáculo no forma parte en la actualidad del modesto mobiliario litúrgico de este templo, presidido por un grupo escultórico de Santa Ana, la Virgen y el Niño que en 1624 realizó el escultor Juan de Biniés.[88]

En junio de 1604 nuestro pintor recibió de parte del obispo fray Diego de Yepes 46 libras *a quenta del monumento* que había realizado para el convento de carmelitas descalzas de Santa Ana de Tarazona,[89] obra que no se conserva.

---

84. Archivo Municipal de Tudela, Sección de Protocolos [A.M.Td.], Pedro de Baquedano, notario de Cascante, 1594, ff. 209-212, (Monteagudo, 9-X-1594).

85. …*fue determinado que la vidriera que esta encima la puerta de la claustra, que la a pintado Leonardo y no entro en el concierto de las demas que a pintado, que lo que merece por esta y por la pintura que a hecho en el relox todo lo veran los señores canonigos Gomez y Alegre, y le paguen conforme les pareciere merece* (Archivo de la Catedral de Tarazona [A.C.T.], Libro III Capitular (1587-1605), f. 134) (Tarazona, 24-IX-1599).

86. Se conserva una imagen de San Miguel arcángel procedente de la ermita de idéntica advocación, acomodada en el retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista, pero es una pieza de estilo barroco que debe fecharse ya en el siglo XVIII (Mª Concepción García Gainza, *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela,* Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», Arzobispado de Pamplona y Universidad de Navarra, 1980, p. 157).

87. José Luís de Arrese, *Arte religioso en un pueblo de España,* Corella, Fundación Arrese, 2ª ed., 1989, p. 220.

88. Mª Concepción García Gainza, *Catálogo Monumental…,* ob. cit., p. 28.

89. A.C.T., Caja 681, nº 1: *Libro de Caxa del obispo de Tarazona don Fray Diego de Yepes de todo el dinero que se reçibe y gasta desde su consagraçion que fue a dos de enero de 1600, en que entra tanbien lo que se havia gastado en las Bulas y su despacho, aunque esto fue en el año de 1599, y en los Pontificales y otros gastos que se hizieron en Madrid.* [Con

En agosto de 1608 ya había expirado el plazo pactado para que Agustín Leonardo *el Viejo* y Francisco Metelín policromaran el retablo mayor de la parroquia de Calcena, cuya ejecución en blanco había dirigido Miguel Ginesta.[90] Por entonces, el representante de los albaceas del canónigo Clemente Serrano, promotor de este monumental conjunto, requirió a los pintores para que cumplieran con sus obligaciones, si bien en el acta notarial no se incluyó la respuesta de éstos. Meses después, en enero de 1609, Agustín Leonardo *el Joven* adquiría el compromiso de finalizar la parte de Metelín.[91]

El siguiente trabajo bien fechado es de diciembre de 1608, cuando los regidores de la parroquia de San Gil de Cervera del Río Alhama le confiaron la policromía del *relicario* –entiéndase tabernáculo– *y banco* del retablo mayor de dicha iglesia, en el que se incluían *de bulto los Evangelistas y apostoles.* A pesar de ello, el acuerdo no surtió efecto ya que meses después, en mayo de 1609, el mayordomo autorizaba a emprender las gestiones necesarias para obtener licencia diocesana *para dorar, pintar y estofar el relicario del Santisimo Sacramento y banco del altar mayor, y açer de nuevo otro banco para el altar mayor.*[92]

El retablo todavía conserva la predela original –a falta del tabernáculo– [foto nº 4], datable en el tercer cuarto del siglo XVI y bastante anterior, por tanto, a los pisos altos de la máquina, para cuya erección se otorgó el oportuno permiso en noviembre de 1607 siendo adjudicada en enero de 1608 al escultor Tomás de Manrique.[93] La policromía de la predela, de modesta calidad y en muy mal estado de conservación, no se corresponde con el estilo de Agustín Leonardo; no parece, pues, que cuando en 1609 se volvió a disponer su ejecución quedara en manos de nuestro artista.

Según expresa José Manuel Ramírez Martínez, no fue ésta la única vez que Agustín Leonardo *el Viejo* trabajó en dicha localidad riojana, pues de acuerdo con la información todavía inédita que ha reunido también intervino en fechas sin precisar en los retablos de Nuestra Señora del Rosario y de San José de la citada parroquia de San Gil, así como en el del Nombre de Jesús de la iglesia de Santa Ana de dicha población.[94] De todo ello únicamente subsiste un bello lienzo que representa a la *Sagrada Familia* [foto núms. 2 y 5 a] entre cuatro medallones ovales con escenas de la vida del esposo terrenal de María, fechado en el marco en 1611 y que bien pudiera proceder del mencionado retablo de San José.

La presencia de Agustín Leonardo *el Viejo* en Cervera del Río Alhama a finales de 1608 no era, ni mucho menos, su primera visita a esta comarca rioja-

---

otra letra:] *Memoria de las cuentas del señor obispo de Tarazona don Diego de Yepes*, f. 52 v., (Tarazona, 7-VI-1604).

90. Los trabajos escultóricos se documentan y estudian en Jesús CRIADO MAINAR, "Las artes plásticas en la Comarca del Aranda…", ob. cit., pp. 186-187.

91. Jesús CRIADO MAINAR, *Francisco Metelín…*, ob. cit., pp. 133-134, docs. núms. 7 y 8.

92. José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, *Retablos mayores…*, ob. cit., pp. 231-232.

93. *Ibidem.*

94. *Ibidem.*

4. Predela del retablo mayor. Parroquia de San Gil abad de Cervera del Río Alhama. Anónimo (policromía), después de 1609. Foto José Latova.

na. De hecho, una noticia de octubre de ese mismo año refiere la designación de Martín de Ercandoras, beneficiado de Inestrillas, en calidad de procurador para demandar las sumas adeudadas a nuestro pintor.[95]

En marzo de 1609 se obligó a Miguel Alegre, ciudadano de Tarazona, en una comanda por importe de 500 sueldos que, tal y como se expresa en la contracarta anexa, debía servir como garantía de la realización de cierto cuadro del que no se ofrecen otros detalles.[96]

Por esos años empezó a trabajar en los tableros y la policromía del retablo mayor de la parroquia de San Blas de Magaña [foto nº 6], pieza clave para definir la personalidad artística del maestro Leonardo tanto en lo que se refiere a su estilo figurativo como a sus labores con el grafio. Dicha intervención está perfectamente documentada a través de los libros de fábrica del templo.[97] La obra estaba en marcha ya para 1584, a cargo el escultor logroñés Francisco Berchán, auxiliado al menos desde 1588 por el entallador y *arquitecto* –ensamblador– Diego Gil de Gofía, asimismo de Logroño. La máquina estaba concluida para 1595, pero su tasación se dilató hasta 1599, año en que se consignan pagos a favor de Martín de Vidax, que la estimó por parte de la parroquia.

95. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1608, ff. 807 v.-808, (Tarazona, 11-X-1608).

96. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1609, ff. 242-242 v., (Tarazona, 22-III-1609).

97. José Arranz Arranz, *La escultura romanista…*, ob. cit., pp. 259-260, y pp. 485-489, doc. nº 124.

5 a. Sagrada Familia, motivo central. Parroquia de San Gil abad de Cervera del Río Alhama. Agustín Leonardo el Viejo, 1611. Foto José Latova.

5 b. Sagrada Familia. Estampa Schelte a Bloswert sobre composición de Rubens.

En 1608 se anotó en los registros del templo el mandato para acometer la pintura y policromía del retablo, estableciéndose así una fecha *post quem* para la labor de Agustín Leonardo *el Viejo,* si bien el primer asiento que lo relaciona con la empresa es de 1611, cuando se le abonaron 1.365 reales *a cuenta de la pintura del retablo,* expresándose que la adjudicación se había efectuado en Santo Domingo de la Calzada, diócesis a la que pertenecía Magaña. La labor estaba ya ultimada para 1615, año en que el ensamblador turiasonense Juan de Berganzo percibió 324 reales *por asentar el retablo.*

Los pagos al pintor se dilataron durante más de un lustro y todavía en 1619, una vez fallecido éste, su viuda designaba procuradores a Juan de Arnedo Rubio, de Tarazona, y Juan Zapata, de Magaña, para demandar el cobro de las sumas de dinero, trigo u otros bienes pendientes en el momento de su muerte, tanto en Aragón como en Castilla.[98] La visura del trabajo sólo se efectuó en noviembre de 1621, actuando por parte de la parroquia el pintor soriano Pedro Ximénez de Santiago y en representación de Gracia Laborda su hijo Francisco Leonardo. A continuación, Gracia recibió de manos del

98. Con la asistencia como testigo del pintor turiasonense Celedón Pascual (A.H.P.T., Miguel de Añón, 1618-1619, ff. 111-111 v.) (Tarazona, 8-XI-1619).

6. Segundo piso del cuerpo del retablo mayor. Parroquia de San Blas de Magaña. Agustín Leonardo el Viejo (policromía), ha. 1611-1615. Foto José Latova.

mayordomo 901 reales y medio como liquidación de los honorarios.

La intervención de Agustín Leonardo *el Viejo* en el retablo de Magaña se solapa en el tiempo con otros compromisos en la sede episcopal, donde a finales de 1611 ajustó con su antiguo discípulo Gil Ximénez Maza la policromía de la imagen procesional de la cofradía de Santiago apóstol y su peana –doc. nº 6–, piezas confeccionadas en blanco poco antes por los bilbilitanos Jaime Viñola (doc. 1590-1634, †1634) y Pedro de Jáuregui[99] (doc. 1604-1630, †1635). Esta encomienda debió alcanzar resultados satisfactorios para ambos ampliando, de paso, sus expectativas de colaboración, puesto que en los últimos días de 1612 suscribirían una compañía para asumir de modo conjunto otros encargos durante los ocho años siguientes.[100]

A la luz de este pacto iban a compartir la policromía del retablo mayor de la catedral de Tarazona, un trabajo magnífico contratado el 11 de abril de 1613.[101] Acto seguido, el día 12 de abril,

99. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral…», ob. cit., p. 423, nota nº 27.

100. *Ibidem,* p. 443, doc. nº 1.

101. *Ibidem,* pp. 444-449, doc. nº 3.

El 17-VI-1613 Agustín Leonardo reconocía tener 880 sueldos en comanda de Juan

Leonardo y Ximénez rubricaron un nuevo acuerdo notarial expresando que realizarían dicho empeño a medias, pero muy pronto surgirían problemas y en agosto de dicho año cancelaron el acuerdo de diciembre de 1612.[102] Esta medida excluía futuras colaboraciones entre ambos pero, en buena lógica, no debió afectar al desarrollo de los trabajos del retablo catedralicio, liquidado de forma solidaria por los dos el día 29 de diciembre de 1614.[103]

La última noticia sobre la actividad de Agustín Leonardo *el Viejo* corresponde a marzo de 1618, cuando Miguel González, mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Rincón de Olivedo (La Rioja), requirió al pintor para que concluyera la policromía de las andas procesionales de dicha institución, *que ha mas de quatro años que la tiene principiada a dorar.* Tras reconocer que, en efecto, el encargo estaba bajo su responsabilidad, el artífice solicitó una prórroga hasta mayo tras expresar *que por ocupaciones y enfermedades que ha tenido no ha podido cumplir con su obligacion* –doc. nº 7–. No sabemos si el maestro Agustín pudo ultimar este cometido antes de que en agosto, estando enfermo, dictara las que a la postre serían sus últimas voluntades –doc. nº 8–.

OBRAS CONSERVADAS

La pieza clave para definir la personalidad artística de Agustín Leonardo *el Viejo* es el retablo mayor de San Blas de Magaña, en el que ejecutó entre 1611 y 1615 tanto las tablas como la policromía. De otra parte, el lienzo de la Sagrada Familia conservado en la parroquia de San Gil de Cervera del Río Alhama, fechado en 1611, presenta unas características similares a los paneles de Magaña y, sin duda, procede del retablo de San José que nuestro artista hizo en dicho templo. Para finalizar, la gran máquina escultórica que preside la catedral de Tarazona no incluye paneles pictóricos y, además, su policromía fue compartida entre 1613 y 1614 por Agustín Leonardo con su antiguo discípulo Gil Ximénez Maza; dado que en la actualidad está en restauración, parece lógico esperar a que dicho proceso culmine antes de acometer su estudio.

A partir de estas obras seguras puede atribuirse a Leonardo el retablo de la Anunciación de la Virgen del convento de las concepcionistas de Tarazona, cuyo paradero actual se desconoce no obstante lo cual podemos llevara cabo su estudio a través de una fotografía anterior a su enajenación. Asimismo, el lienzo que preside el retablo de la capilla de San Crispín y San Crispiniano de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Merced de la misma ciudad.

Fernández de Apregumdana, administrador del obispo fray Diego de Yepes que había contratado con nuestro pintor y Gil Ximénez la policromía del retablo catedralicio (A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1613, f. 165 v.). Documento cancelado al margen a 24-VIII-1613.

102. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral…», ob. cit., pp. 449-450, doc. nº 4 [compañía para compartir la policromía del retablo catedralicio]; y p. 450, doc. nº 5 [cancelación de la compañía del 27-XII-1612].

103. *Ibidem,* pp. 450-451, doc. nº 6 [finiquito].

7. Retablo mayor. Parroquia de San Blas de Magaña. Agustín Leonardo el Viejo (policromía), ha. 1611-1615. Foto José Latova.

El retablo de San Blas de Magaña

Tal y como descubrió José Arranz, este armónico conjunto romanista es obra de Francisco Berchán y Diego Gil de Gofía, escultores del taller de Logroño. El primero de ellos no figura en el estudio que José Ángel Barrio dedicó a la escultura riojana de este periodo y tampoco hemos logrado localizar otras referencias sobre él; el segundo sí consta, aunque de manera tangencial.[104] Dicho trabajo es para ambos el único identificado por ahora.

El retablo ha perdido el sotabanco y muchos elementos del primitivo tabernáculo, del que sólo subsiste el cuerpo central. El resto se encuentra, no obstante, en buen estado. Adopta una planta ochavada en tres planos que permite ajustar la máquina a la disposición poligonal de la cabecera del templo [foto nº 7] y se articula en tres pisos más ático. El inferior, concebido a modo de banco, carece de columnas pero lo corona un entablamento dórico y alberga cuatro casas con los *Evangelistas*. La transición hacia el cuerpo se establece mediante un zócalo decora-

104. En 1594 como tasador del tabernáculo que el burgalés Juan de Esparza había hecho en Altable (José Ángel Barrio Loza, *La escultura romanista en La Rioja,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 317, doc. nº 38). Véanse también las noticias aportadas por José Manuel Ramírez Martínez, *Retablos mayores…*, ob. cit., p. 30, y p. 85, nota nº 24.

do con relieves de formato apaisado con el *Llanto ante el cuerpo muerto de Cristo,* la *Última Cena,* el *Prendimiento* y la *Oración en Getsemaní.*

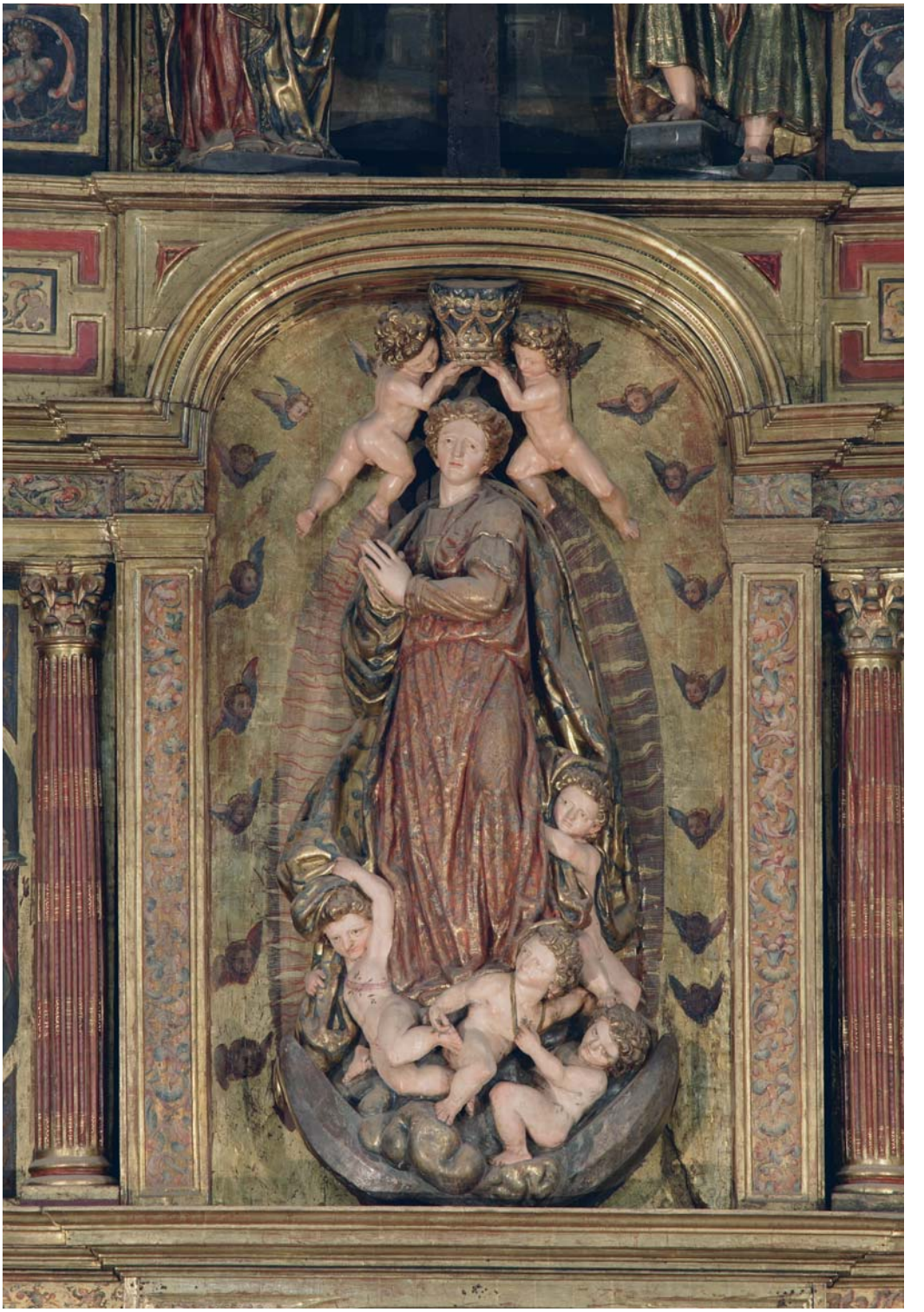
Más arriba encontramos dos pisos de características muy similares: el primero de orden jónico y presidido por la imagen en pie de *San Blas de Sebaste,* titular del templo, y el segundo de orden corintio y con un altorrelieve de la *Asunción y Coronación de la Virgen* en idéntico lugar [foto nº 8]. Flanqueando la calle principal hay entrecalles con pinturas sobre tabla de los *Cuatro doctores de la Iglesia latina* y hacia afuera, ya en los ochavos, grandes paneles pictóricos con el *Bautismo de Cristo* y la *Lapidación de San Esteban* en el nivel inferior y con *Santiago matamoros y San Miguel arcángel* en el superior. A modo de remate, un *Calvario* escultórico dentro de una casa articulada por pilastras ganchudas.

En la parte exterior, la máquina está delimitada por un retardatario guardapolvo dorado sobre el que el artista sacó unas bellas labores esgrafiadas en azul con motivos de arabescos vegetales que incluyen en la parte baja, al nivel de la predela, unas bellas pinturas orladas por marcos de inspiración manierista en las que se representa la *Muerte de San Luís de Anjou* en el lado del Evangelio y *San Martín de Tours partiendo su capa con un pobre* en el de la Epístola.

Las bellas tablas de Magaña evocan la formación de Agustín Leonardo en el ambiente de la pintura renacentista del tercio final de la centuria, en un momento en que la influencia de los presupuestos contrarreformistas resulta determinante. Su trabajo se caracteriza por composiciones diáfanas y bien articuladas, para las que suponemos el uso de estampas. Muy bien dotado para el dibujo, sus personajes son elegantes y de canon alargado aunque algo blandos; exhiben un fuerte volumen plástico fruto de un intenso sombreado en el que la luz juega un papel protagonista. Destaca la atención puesta en las ambientaciones espaciales, de denso colorido –en *San Miguel vencedor de Lucifer* [foto nº 9]– o con complejas transiciones cromáticas para incorporar visiones celestes –en el *Bautismo de Cristo* [foto nº 10] y, sobre todo, en la *Muerte de San Luís de Anjou*–.

Las monumentales figuras de los *Doctores de la Iglesia latina,* incluidas en medallones ovales y acotadas por arriba y abajo con bellos grutescos en oro sobre campo azul, destacan poderosamente sobre el fondo, de color negro, y están dotadas de gran monumentalidad. Constituyen un magnífico ejercicio de dibujo que permite al artista caracterizar los rostros de los cuatro protagonistas como si se tratara de verdaderos retratos, entre los que pueden destacarse a *San Clemente papa* [foto nº 11] y *San Agustín de Hipona* [foto nº 12].

El retablo alterna pinturas de organización simple aunque eficaz, caso de *San Martín partiendo la capa con el pobre* [foto nº 13], *Santiago matamoros* o *San Miguel vencedor de Lucifer* –quizás una de las más bellas–, con otras más complejas, como la *Lapidación de San Esteban* o la *Muerte de San Luís de Anjou* [foto nº 14]. Nos parece que el episodio de *La lapidación* es el menos feliz del conjunto, dado que el artista no ha sabido tras-



8. Asunción y Coronación de la Virgen. Retablo mayor. Parroquia de San Blas de Magaña. Agustín Leonardo el Viejo (policromía), ha. 1611-1615. Foto José Latova.

9, 10, 11 y 12. San Miguel arcángel vencedor de Lucifer y Bautismo de Cristo. San Clemente y San Agustín. Retablo mayor. Parroquia de San Blas de Magaña. Agustín Leonardo el Viejo (policromía), ha. 1611-1615. Foto José Latova.

13 y 14. San Martín de Tours partiendo su capa con un pobre y Muerte de San Luis de Anjou. Retablo mayor. Parroquia de San Blas de Magaña. Agustín Leonardo el Viejo (policromía), ha. 1611-1615. Foto José Latova.

ladar a la composición una construcción perspectiva que la haga convincente: el protomártir ocupa un primerísimo plano con una postura en escorzo no del todo correcta siendo, además, exagerado el protagonismo concedido a sus verdugos; de otra parte, la conexión visual entre Esteban y la figura de Cristo de la parte alta es inexistente.

De mayor interés resulta la pequeña –por dimensiones– puesta en escena de la *Muerte de San Luís de Anjou,* en la que el joven franciscano aparece en el lecho mortuorio, revestido de ornamentos episcopales –fue designado arzobispo de Toulouse contra su voluntad por orden del papa Bonifacio VIII– y acompañado por tres ángeles, uno de los cuales le ofrece la corona del reino de Nápoles –a la que renunció a favor de su hermano, Roberto de Anjou, en 1296 para ingresar en la Orden Seráfica–, y rodeado de flores –en alusión a uno de los milagros que se le atribuyen–. En la parte alta, se ilustra su ascenso al cielo por una escalera, donde lo reciben Cristo y la Virgen instalados en un celaje muy colorista. A destacar la convincente presentación del santo y el ángel que se aproxima por su izquierda sosteniendo una palma; también sobresale la perfecta correspondencia lograda entre la parte terrestre y la celeste.

Los tableros del retablo de Magaña convierten a Agustín Leonardo *el Viejo* en el pintor turiasonense más interesan-

te de su generación solo igualado por su discípulo Gil Ximénez Maza, cuyas formas plásticas algo más avanzadas preludian ya en algunos aspectos el nuevo lenguaje barroco. A pesar de ello, su interés como pintor de caballete es inferior al mérito de sus mejores creaciones en el campo de la policromía, entre las que el retablo de San Blas ocupa un puesto de privilegio que permitirá en el futuro deslindar la parte que le corresponde en el dorado y coloreado del retablo de la catedral de Tarazona.

La policromía del retablo de Magaña entra de pleno en la etapa que Pedro Echeverría ha definido para Navarra como contrarreformista,[105] vigente durante el primer tercio del siglo XVII y caracterizada, entre otras cosas, por el recurso a un repertorio ornamental en el que los estofados figurativos a base de motivos fantásticos de la fase anterior desaparecen en beneficio de otros más naturalistas, como los *cogollos, vichas* [y] *paxaricos* [fotos núms. 15 y 16] exigidos en el contrato de la policromía de la imagen de Santiago apóstol –doc. nº 6– de Tarazona, englobados en las fuentes bajo la consideración de *cosas vivas.*[106]

Aunque toda la mazonería está revestida de oro, son pocos los puntos en los que éste no recibe labores complementarias de coloreado o estofado, constituyendo la excepción los encuadres de las escenas, tanto en el banco como en el cuerpo, y también las molduras de los frontones, elementos todos en los que el oro bruñido queda a la vista. Sin embargo, el fondo de la casa titular luce una delicada labor esgrafiada sobre blanco que imita textiles mientras que la correspondiente a la *Asunción y Coronación de la Virgen* [foto nº 8] llena el espacio que deja libre el grupo escultórico con *un resplador cercado de serafines* a punta de pincel, a la manera de lo prescrito –pero no ejecutado– para el hueco de la imagen titular en el contrato del retablo mayor de la catedral de Tarazona[107] o como puede verse en el retablo de la cofradía del Rosario de Huesca –ahora en Plasencia del Monte (Huesca)–, en la escena de la *Distribución de rosarios entre los devotos* que ocupa el compartimento central de la predela.[108]

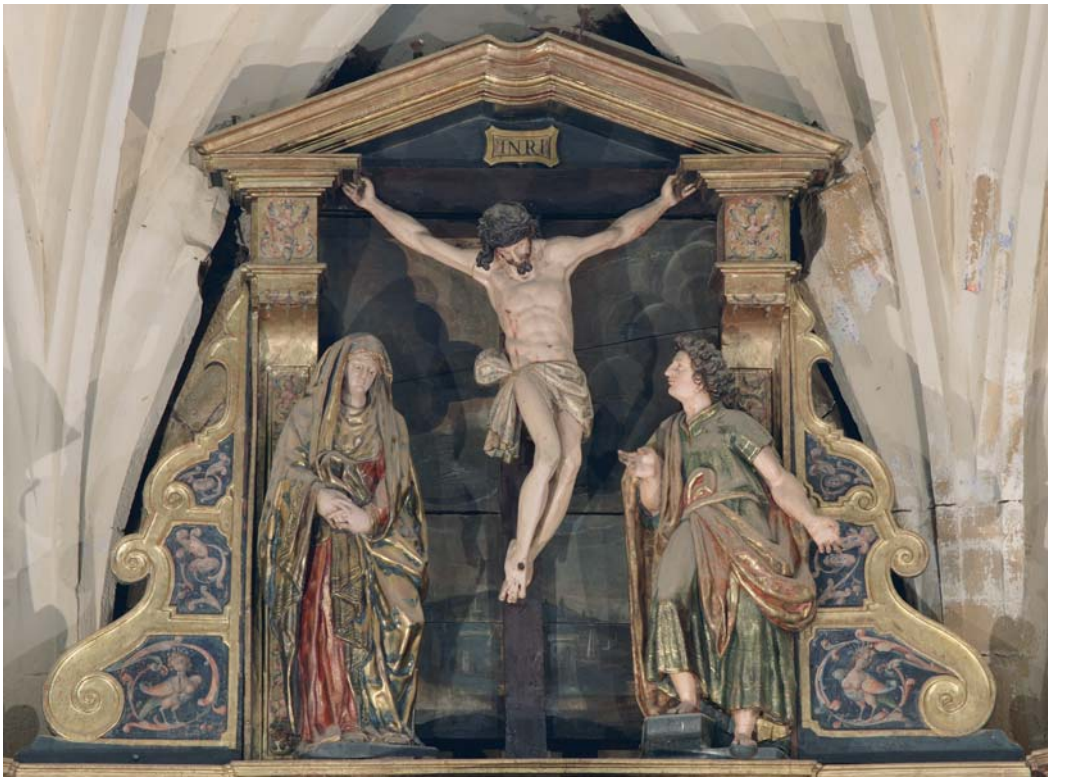
---

105. Pedro ECHEVERRÍA GOÑI, *Policromía del Renacimiento en Navarra,* Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 236-239. También Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA, *La policromía barroca en Álava,* Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001, pp. 186-192, que se refiere a este periodo como policromía del natural.

106. La capitulación de la policromía del retablo mayor de la catedral de Tarazona describe este repertorio como *cogollos con cosas vibas como son vichas, niños y paxaros* (Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral…», ob. cit., pp. 444-449, doc. nº 3 § 15). El contrato de la del retablo de la cofradía del Rosario de Huesca advierte de la importancia del uso de una paleta variada en tales labores: *…estofando las figuras, cogollos con differencias de colores, niños o viches* (Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «La policromía en la retablística aragonesa entre los siglos XVI y XVII: el retablo del convento de Santo Domingo de Huesca (hoy en la parroquial de Plasencia del Monte)», *Aragonia Sacra,* XIII, (Zaragoza, 1998), pp. 144-147, doc. nº 1).

107. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral…», ob. cit., pp. 444-449, doc. nº 3 § 15.

108. *…se haga un resplandor con unas nubes y çielo, y en el resplandor hagan unos serafines en lexos, adornando y ynchiendo aquel campo…* (Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «La policromía…», ob. cit., pp. 144-147, doc. nº 1).



15 y 16. Calvario y frontón del segundo piso del cuerpo Retablo mayor. Parroquia de San Blas de Magaña. Agustín Leonardo el Viejo (policromía), ha. 1611-1615. Foto José Latova.

Las pilastras que flanquean el frente de las casas de *San Blas de Sebaste* y la *Asunción y Coronación de la Virgen* [foto nº 8] lucen en el frente unas bellísimas composiciones con *rameados* vegetales poblados de cogollos, *putti,* bichas –arpías, sirenas, etc.– y querubines, típicos del repertorio contrarreformista, similares a los desplegados en los frisos del cuerpo.[109] Fueron realizadas jugando con una paleta a base de azul, carmín, blanco y verde aplicada sobre un fondo de azul punteado para que aflore el oro de la base. Constituyen un trabajo más evolucionado que los motivos de naturaleza equiparable que Francisco Metelín, el propio Agustín Leonardo *el Viejo* y su hijo homónimo habían ejecutado en el retablo titular (hacia 1608-1609) de Calcena, aproximándose a algunas de las soluciones aplicadas en elementos verticales de la arquitectura del, por otra parte, mucho más rico y complejo retablo catedralicio turiasonense.

Estas labores de rameado con cosas vivas aplicadas sobre frisos y pilastras se completan en la cara lateral de las volutas [foto nº 17] que acotan por el exterior los bajorrelieves del *Llanto ante el cuerpo muerto de Cristo* y la *Oración en Getsemaní,* en los márgenes de los óvalos que encierran las pinturas con los *Padres de la Iglesia latina,* en los remates arquitectónicos del ático y también en los aletones que flanquean el *Calvario* [foto nº 18], con unos sofisticados paneles en los que el artista despliega diferentes temas en grisalla de tonos rosáceos sobre campo azul o grises sobre fondo rojo. En estos motivos, de inusitada variedad, se combinan cartelas correiformes, bichas aladas, sirenas, *putti* y también labores vegetales. Varias de estas fórmulas fueron usadas también en el retablo de Tarazona, en particular en el interior del manifestador eucarístico.

El lateral exterior de las grandes pilastras que flanquean la casa central se decoran con unas bellas composiciones de grisalla a punta de pincel sobre el oro con *putti,* pájaros y motivos de espejos que desde un punto de vista conceptual están todavía cerca del repertorio de finales del siglo XVI, de un efecto cercano a las labores descritas en el párrafo precedente.

Los elementos sustentantes recibieron un tratamiento en sintonía. Las columnas lucen las acostumbradas labores de ojeteado en las estrías –sobre azul para las jónicas del primer piso del cuerpo y sobre rojo para las corintias del segundo–. Mientras que los capiteles jónicos [foto nº 19] van tan sólo dorados, las hojas de acanto de los corintios [foto nº 20] están bellamente matizadas con toques de azul y carmín. En la trama de óvalos y rectángulos que decora el intradós de las casas de la calle central y de los sofitos de las entrecalles se juega con la alternancia de carmín, azul, blanco y verde esmeralda como base de las labores esgrafiadas, de acuerdo con una fórmula muy común en la época.

Otra zona en la que el oro alcanza un protagonismo particular es el taber-

109. Sobre las decoraciones de rameado véase Pedro ECHEVERRÍA GOÑI, *Policromía…,* ob. cit., pp. 200-201. También José J. VÉLEZ CHAURRI y Fernando R. BARTOLOMÉ GARCÍA, *La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros (1602-1648),* Miranda de Ebro, Instituto Municipal de Historia, 1998, p. 16.

17, 18, 19 y 20. Voluta de cierre de la parte exterior del primer piso del cuerpo y aletón del Calvario. Detalles de columnas de orden jónico y corintio. Retablo mayor. Parroquia de San Blas de Magaña. Agustín Leonardo el Viejo (policromía), ha. 1611-1615. Foto José Latova.

náculo, cuyo interior fue revestido uniformemente con panes de este metal para lograr que su aspecto se aproximara a *un ascua de oro,* como prescriben los contratos de la época,[110] y así alcanzar un bello efecto lumínico de *reberberacion de la custodia.* En el exterior, muy mutilado, los laterales lucen un sofisticado revestimiento de estofados a punta de pincel para formar un gran panel que incluye en el centro una cartela rectangular presidida a la parte del Evangelio por un imagen de de *San Buenaventura* [foto nº 21] y en la de la Epístola por otra de *Santo Tomás de Aquino.* Más hacia el fondo, una pilastra vertical con motivos de *rameado* con *cosas vivas,* a la manera de lo descrito más arriba.

La parte más sobresaliente del trabajo polícromo de Agustín Leonardo *el Viejo* se localiza en los huecos de la predela, ocupados por los *Evangelistas* [foto nº 22]. Sus vestimentas lucen unas características imitaciones de tejidos brocados o bordados obtenidas sobre la capa de oro mediante el recurso combinado a las dos técnicas de estofado, el esgrafiado y la aplicación de motivos a punta de pincel, aunque aquí se prescinda de las orlas de *cogollería* habituales en otros conjuntos de las mismas fechas. Sin embargo, los efectos más espectaculares se alcanzan en los fondos, integrados en el discurso narrativo del retablo.

21. Lateral exterior del tabernáculo. Retablo mayor. Parroquia de San Blas de Magaña. Agustín Leonardo el Viejo (policromía), ha. 1611-1615. Foto José Latova.

Algunos documentos de finales del siglo XVI indican, en efecto, que el trabajo del pintor debía completar el de los escultores, pues éstos *dexan de ejecutar muchas cosas que convienen a la dicha obra por las quales quedaria la obra inperfecta si la pintura no se hiziese, como son los lexos, architectura…*[111] En esta oportuni-

110. Así, en el tantas veces citado contrato de la policromía del retablo mayor de la catedral de Tarazona (Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral…», ob. cit., pp. 444-449, doc. nº 3 § 11). Sobre las connotaciones estético-religiosas del uso del oro véase Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, «La policromía en la escultura castellana», *Archivo Español de Arte,* XXVI, (Madrid, 1953), p. 299.

111. Tal y como el pintor Juan de Landa señalaba en 1592 en las condiciones de la policromía del retablo mayor de Lumbier, en Navarra (Esteban CASADO ALCALDE, *La pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI,* Pamplona,

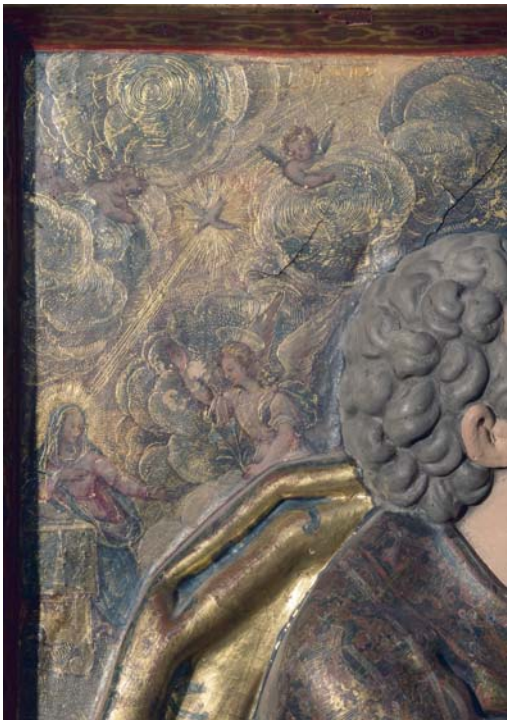
22. Banco del retablo mayor. Parroquia de San Blas de Magaña. Agustín Leonardo el Viejo (policromía), ha. 1611-1615. Foto José Latova.

dad el fondo ante el que se disponen los *Evangelistas* no sólo imita paisajes y arquitecturas, sino que se utiliza para incorporar visiones celestes con episodios sacros casi en miniatura delicadamente trabajados mediante la técnica del esgrafiado completada con sutiles aplicaciones a punta de pincel que demuestran la extraordinaria pericia técnica del artista.

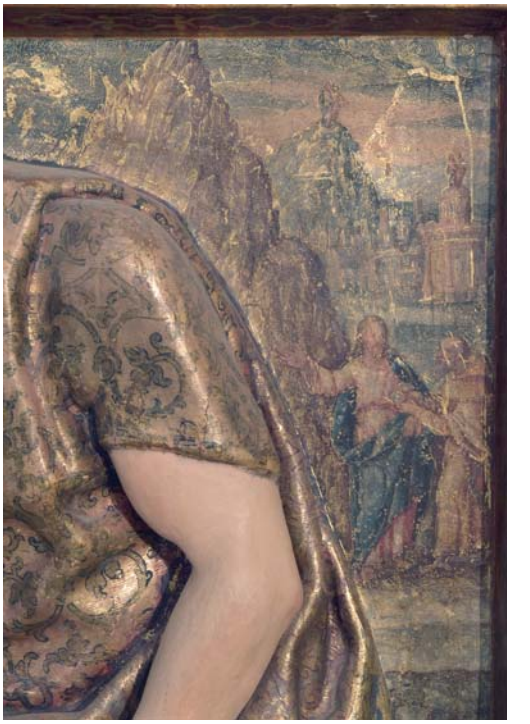
Así, la figura de *San Lucas* [foto nº 23] incluye en el ángulo izquierdo una preciosa *Salutación angélica* [foto nº 24] y en el derecho una *Aparición de la Virgen con el Niño entre nubes,* sobre lo alto de una ciudad amurallada. Por su parte, *San Juan Evangelista* asiste a su propio *Martirio,* escenificado con gran lujo de pormenores en la mitad derecha [foto nº 26], y a la *Visión en la Isla de Patmos* [foto nº 25], con la aparición en el cielo de la *Mujer vestida de sol,* referencia inmaculista que alude a uno de los episodios del Apocalipsis, cuya redacción se atribuye también a San Juan. El evangelista *San Marcos* [foto nº 27] va acompañado de los episodios de la *Resurrección* y las *Tentaciones de Cristo* [foto nº 28] en un bello paisaje montañoso. Finalmente, *San Mateo* [foto nº 29] mira hacia el centro de la máquina para contemplar una exquisita y compleja ilustración del *Nacimiento en el portal de Belén acompañado de un coro de ángeles músicos* –quizás la escena más lograda– [foto nº 30] mientras que sobre su hombro izquierdo se desarrolla el *Árbol de Jesé* [foto nº 31], segunda alusión en clave inmaculista de esta serie.

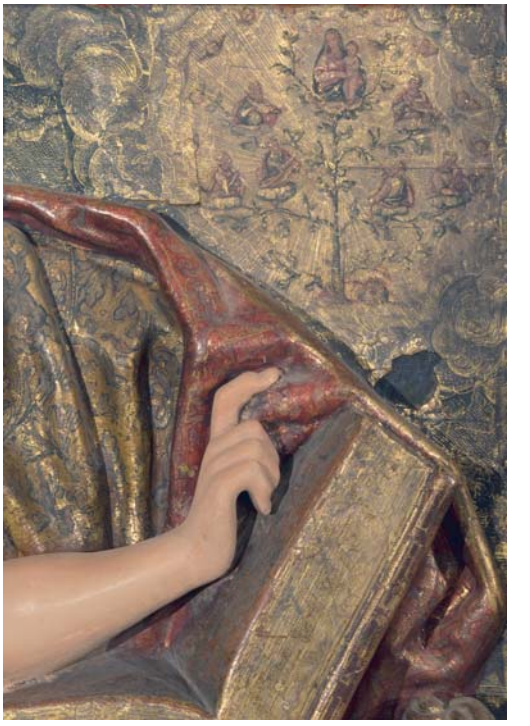
Este tipo de labores están documentadas en la policromía aragonesa desde

Institución «Príncipe de Viana», 1976, pp. 151-165, doc. nº 11; Pedro ECHEVERRÍA GOÑI, *Policromía…,* ob. cit., p. 187).

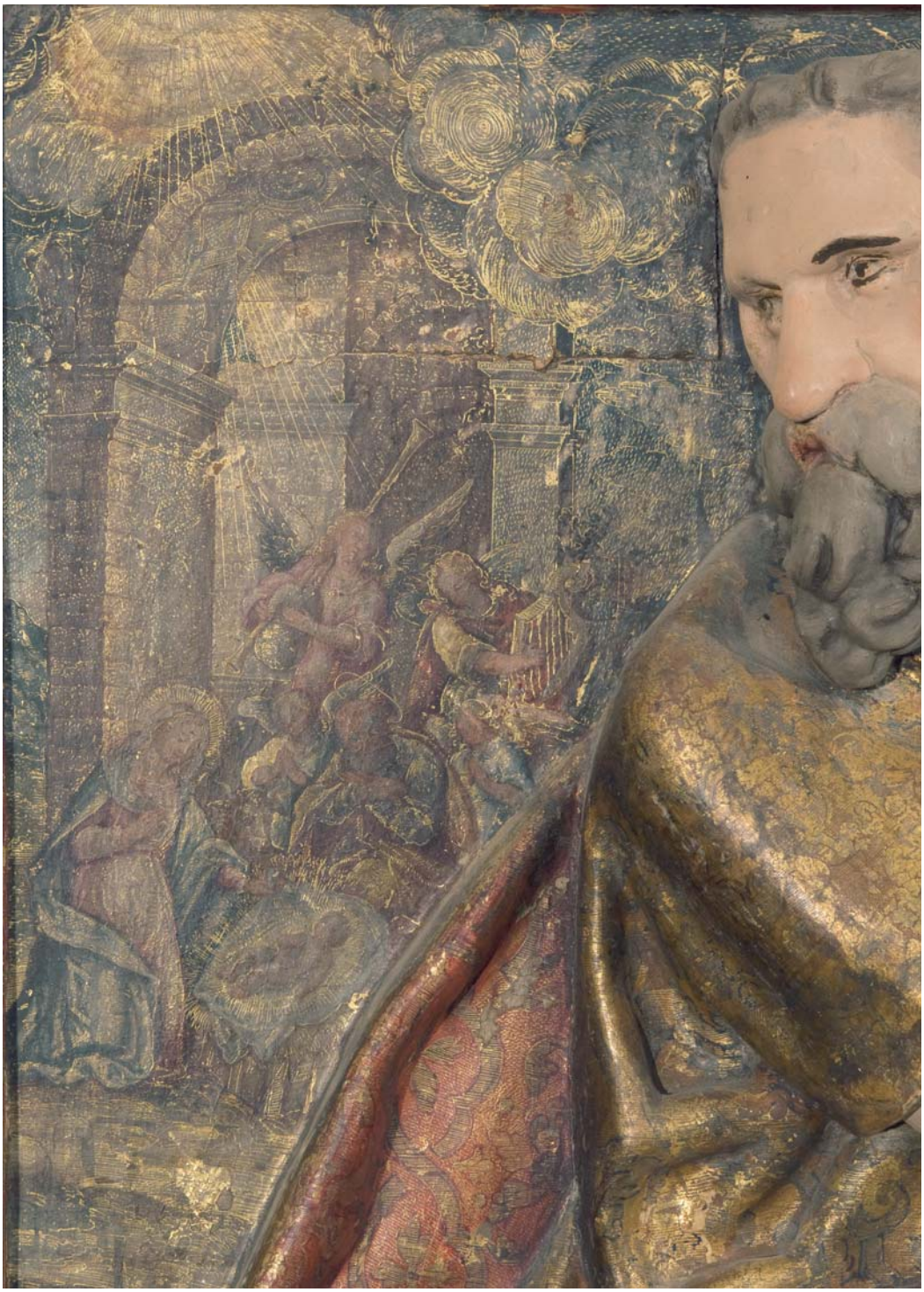


23, 24, 25 y 26. San Lucas evangelista con detalle de la Salutación. Particulares de San Juan Evangelista con la Visión en la Isla de Patmos y su Martirio. Banco del retablo mayor. Parroquia de San Blas de Magaña. Agustín Leonardo el Viejo (policromía), ha. 1611-1615. Foto José Latova.





27, 28, 29 y 30. San Marcos evangelista con detalle de las Tentaciones. San Mateo evangelista con detalle del Árbol de Jesé. Banco del retablo mayor. Parroquia de San Blas de Magaña. Agustín Leonardo el Viejo (policromía), ha. 1611-1615. Foto José Latova.



31. Adoración de los pastores. San Mateo evangelista. Banco del retablo mayor. Parroquia de San Blas de Magaña. Agustín Leonardo el Viejo (policromía), ha. 1611-1615. Foto José Latova.

32. Presentación del Niño en el templo, particular. Retablo de Nuestra Señora del Rosario. Parroquia de San Martín de Tours de San Martín del Río. Domingo Martínez (policromía), 1598. Foto Jesús Criado.

1598, cuando Domingo Martínez contrató la del retablo de Nuestra Señora del Rosario de San Martín del Río[112] (Teruel), en el que ejecutó de modo muy ingenuo los fondos arquitectónicos de muchas escenas en las que el escultor, Andrea Fortunato de Peregrinis (doc. 1583-1605), se había limitado a tallar las figuras, atreviéndose, incluso, a pintar un personaje completo en la *Presentación del Niño en el templo* [foto nº 32]. Esta fórmula también está presente en el ornato del retablo titular de la catedral de Tarazona con resultados muy vistosos en episodios como el de la *Presentación de María en el templo* o *Cristo portacruz.*[113]

Las carnaciones de la parte baja son mates pero parecen muy retocadas y no resulta fácil valorar su efecto original. Las de las figuras del cuerpo lucen el característico acabado al pulimento propio de estas fechas, bien visible, por ejemplo, en el grupo de la *Asunción y Coronación de la Virgen.*

El lienzo de la Sagrada Familia de la parroquia de San Gil de Cervera del Río Alhama

Creemos que esta bella pintura [foto nº 2] procede de un altar y retablo dedicado al Patriarca que, de acuerdo con los datos reunidos por José Manuel Ramírez Martínez, hizo nuestro pintor. La inscripción que recorre el marco fecha la obra en el año 1611 y precisa que la costeó Cristóbal Manrique,[114] cuyas armas figuran en la parte baja, al pie de la escena central [foto nº 5].

La preside un gran óvalo en el que se representa la *Sagrada Familia* flanqueado en las esquinas por otros cuatro más pequeños con el *Nacimiento en Belén,* la *Huída a Egipto,* la *Sagrada Familia en el taller de Nazaret* y la *Muerte de San José.* Los cinco episodios están conectados por medio de una trama correifor-

112. Ernesto Arce Oliva, «Miguel Sanz, escultor del taller romanista de Daroca», *Seminario de Arte Aragonés,* XLV, (Zaragoza, 1991), p. 276, nota nº 9.

113. Jesús Criado Mainar, «El retablo mayor de la catedral…», ob. cit., pp. 434-435.

114. *A ONRA Y GLORIA* [DEL] *GLORIOSO PATRIARCA / SAN YOSEPE ESPOSO DE LA BIRGEN / MANDO E HIXO HACER ESTE CVADRO E ALTAR / CRISTOVAL MANRRIQVE ANNO 1611.*

33 y 34. El taller de Nazaret y la Muerte de San José. Sagrada Familia. Parroquia de San Gil abad de Cervera del Río Alhama. Agustín Leonardo el Viejo, 1611. Foto José Latova.

me en tonalidades marrones apenas perceptible que otorga coherencia a la composición. La idea, poco original, se inspira en estampas devocionales de la época en las que con frecuencia se recurre a este tipo de articulación.

Sobresale la gran escena central [fotos núms. 5 a y 5 b], de apreciable monumentalidad, en la que el artista traslada una composición de receta[115] con sus características formas amables y de dibujo meticuloso animado por medio de un colorido agradable. Sobresale el fondo de paisaje montañoso en fondos azules, a la manera de la tabla del *Bautismo de Cristo* de Magaña [foto nº 10], sobre el que destacan unas figuras muy monumentales en las que Agustín Leonardo *el Viejo* demuestra su buen oficio más allá de una evidente falta de originalidad.

Las escenas complementarias se resuelven de manera algo sumaria, en especial la del *Nacimiento* o la de la *Huída a Egipto*. Más interés revisten la del *Taller de Nazaret* [foto nº 33] y la de la *Muerte de San José* [foto nº 34], fórmulas iconográficas novedosas para la fecha de nuestro lienzo llamadas a gozar de una gran fortuna en el siglo XVII. Aunque esta pintura no estuviese documentada, sus características formales permitirían asignarla sin dificultad a nuestro pintor.

115. Se puede citar, por ejemplo, la estampa que representa la *Trinidad en la tierra* abierta por Schelte a Bolswert a partir de una composición de Rubens (Benito NAVARRETE PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas,* Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, p. 209).

El retablo de la Anunciación de las concepcionistas de Tarazona

Francisco Abbad todavía vio esta bella pieza en la iglesia del convento de la Concepción y pudo leer la inscripción que rodeaba la pintura central, identificando correctamente a Margarita de Arabiano como su donante y precisando que el conjunto estaba datado en el siglo XVI aunque no llegó a discernir los dos últimos dígitos de la fecha.[116] Ignoramos el momento y las circunstancias de su salida del cenobio, pero lo cierto es que ya no aparece entre los bienes muebles que el equipo de Begoña Arrúe inventarió en el año 1980.[117]

A pesar de ello, el retablo de la Anunciación nos resulta conocido por una buena fotografía de conjunto[118] [foto nº 35] que permite ratificar la identidad de la encargante[119] pero no la fecha que ofrece el profesor Abbad, quizás ubicada en la zona en sombra del extremo inferior derecho, donde la inscripción ya no puede leerse. Margarita de Arabiano, con probabilidad una religiosa, pertenecía a una familia estrechamente ligada al convento desde su fundación en 1546 y que, en reconocimiento, acogió de modo excepcional –la casa no disfrutaba del derecho de sepultura– el enterramiento de varios de sus miembros en una cisterna emplazada a la parte del Evangelio de la capilla mayor.[120]

El mueble estaba, al parecer, ubicado en la iglesia y era de pequeñas dimensiones. Descansaba en un banco dividido en dos compartimentos por una ménsula central, cada uno de ellos ocupado por una tabla de pincel con una pareja de santos sedentes entre los que se puede identificar a *San Jerónimo* y un *Santo de la Orden Franciscana* –quizás el mismo *Poverello*– en la casa del lado del Evangelio y lo que pudieran ser dos *Profetas* –ambos sostienen en las manos una *tabula*– en la correspondiente al lado de la Epístola.

Articulaba el conjunto un orden de pilastras pseudotoscanas sobre pedestales con pinturas en el frente de *San Juan Evangelista* y *Santa Margarita de Antioquía* –en obvia alusión a la comitente–; más arriba un entablamento algo corto con friso decorado a base de querubines y telas colgantes rematado con un frontón curvo rehundido que tan sólo cubría la parte interior, a la manera de la portada (1570-ha. 15171) de la capilla Zaporta de la catedral metropo-

116. Francisco Abbad Ríos, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza,* Madrid, Instituto «Diego Velázquez» del C.S.I.C., 1957, t. I, p. 763. Según se expresa en el prólogo, el trabajo de campo se llevó a cabo entre 1944 y 1948.

117. Begoña Arrúe Ugarte [dir.], *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia,* t. I, *Partido Judicial de Tarazona,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 273-280.

118. Archivo Mas de Barcelona, neg. C-58.775, obtenido en 1930.

119. En la base de la pintura central se despliega una inscripción que reza: *ESTE ALTAR HICO ACER DOÑA MARGARITA DE ALAVIANO A ONRA DE LA VIRGEN PIDE VNA…*

120. José Mª Sanz Artibucilla, *Historia de la Fidelísima y Vencedora ciudad de Tarazona,* Madrid, imp. de Estanislao Maestre, t. II, 1930, pp. 127-129; Mª Teresa Ainaga Andrés y Jesús Criado Mainar, *El Cinto de Tarazona y sus monumentos,* Tarazona, Asociación de Vecinos El Cinto, Tarazona, 1997, pp. 43-48.

35. Retablo de la Anunciación de la Virgen. Convento de la Concepción de Nuestra Señora de Tarazona. Atribuido a Agustín Leonardo el Viejo, ha. 1588-1599. Foto Archivo Mas de Barcelona.

litana de Zaragoza.[121] Presidía el conjunto una pintura sobre tabla –se aprecia un desconchón en la pierna izquierda del arcángel– con la *Salutación angélica.*

La composición, probablemente inspirada en grabados, reproduce un interior de amplia espacialidad definido al fondo por elementos arquitectónicos clasicistas que dejan en el centro un amplio arco en el que se abre una gloria de ángeles y querubines que acompañan a la paloma del *Espíritu Santo.* En la parte baja, una elegante figura de *San Gabriel arcángel* avanza hacia la *Virgen* para ofrecerle la vara de azucenas que simboliza su pureza.

Los personajes, sofisticados y de canon alargado, coincide con los modelos figurativos que Agustín Leonardo *el Viejo* utiliza en el retablo de Magaña. De hecho, la figura del arcángel puede compararse con los ángeles incluidos en la escena de la *Muerte de San Luís de Anjou* [foto nº 14], virtualmente idénticos, mientras que la figura de *María* es similar en todo a la incluida en la escenita del *Nacimiento en el portal de Belén acompañado de un coro de ángeles músicos* [foto nº 30] esgfrafiada en el fondo del altorrelieve de *San Mateo evangelista* [foto nº 29].

Si aceptamos la cronología que proporciona Francisco Abbad, el retablo de la Anunciación sería el único trabajo identificado de Agustín Leonardo *el Viejo* anterior al cambio de siglo y testimoniaría el modo de trabajar de nuestro pintor en sus primeros años de actividad turiasonense. Si bien es cierto que no apreciamos diferencias figurativas o de estilo entre los retablos de Tarazona y Magaña que permitan hablar de una clara evolución, los motivos polícromos a punta de pincel sobre campo de oro que decoran el frente de las pilastras del primero lucen una organización más simple y son más arcaizantes –próximas a las composiciones *a candelieri* del manierismo fantástico, aunque hagan uso ya del repertorio contrarreformista– que las variadas series desplegadas en el segundo. Este hecho es coherente con la datación del retablo de las concepcionistas en los años noventa que apunta el *Catálogo Monumental.*

El lienzo de San Crispín y San Crispiniano de los mercedarios de Tarazona

Este óleo sobre lienzo [foto nº 36] representa en primer término a tres hombres trabajando en su taller: el del centro, de pie, está cortando cuero con la chaira; el de la izquierda, sentado, cose la suela de un zapato con una lezna; el de la derecha, también sentado y de edad más avanzada que los anteriores, sujeta un zapato con ambas manos y observa a la figura central. Los personajes situados a la izquierda y en el centro de la composición se miran entre sí y aparecen nimbados: se trata de Crispiniano y Crispín los dos hermanos romanos que se instalaron en la localidad francesa de Soissons donde aprendieron el oficio de zapateros.[122] El tercer re-

121. Jesús Criado Mainar y Javier Ibáñez Fernández, «Francisco de Santa Cruz (1526-1571), mazonero de aljez», *Artigrama,* 17, (Zaragoza, 2002), fig. de la p. 261.

122. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F,* t. 2, vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, pp. 347-349.

36. San Crispín y San Crispiniano. Retablo de la antigua cofradía de los sastres. Iglesia de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona. Atribuido a Agustín Leonardo el Vijeo, ha. 1598. Foto José Latova.

presentado podría identificarse con San Aniano de Alejandría, otro patrón de los zapateros,[123] cuyo nimbo no sería visible, si existiera, a causa de la suciedad que ha oscurecido la tela.

En los ángulos superiores de la pintura distinguimos dos episodios de su martirio vistos a través de sendas ventanas: a la izquierda, Crispín y Crispiniano comparecen ante la presencia del prefecto Rictiovaro para explicarle que su única culpa es la de ser cristianos; a la derecha constatamos que sus palabras han sido en vano, pues asistimos a uno de los muchos suplicios a los que ambos zapateros fueron sometidos: tres soldados arrojan a los dos hermanos desde un puente de piedra situado sobre el río Aisne, al noreste de Francia, atados y semidesnudos con un ruejo asido a su cuerpo para que se

123. *Ibidem*, p. 101 y p. 350.

hundan y ahoguen en el río.[124] El recurso narrativo de la «ventana» fue muy común en el último tercio del siglo XVI, tal y como puede advertirse en el retablo de la capilla de San Martín de la catedral de Tudela[125] (Navarra).

Nos encontramos ante una pintura de mensaje claramente religioso –el martirio de dos cristianos en la época de Diocleciano–, tratada como una obra de género –unos zapateros trabajando en su taller– en la que, debido a su extrema suciedad, nos resulta imposible apreciar la característica y rica gama cromática a la que Agustín Leonardo nos tiene acostumbrados. La minuciosidad a la hora de dibujar los personajes y las fisonomías que les concede nos evocan los tipos humanos de los tableros del retablo mayor de la parroquial de Magaña, en particular a los representados en la *Lapidación de San Esteban* y en *San Martín partiendo su capa con un pobre* [foto nº 13].

El convento de la Merced cobijaba en su iglesia a varias cofradías gremiales debido, probablemente, a su magnífico emplazamiento en el corazón económico, social y lúdico de la Tarazona medieval y moderna. Entre ellas destaca la cofradía de San Crispín y San Crispiniano, del gremio de zapateros de obra prima, uno de los colectivos más importantes y con el mayor número de oficiales de la ciudad del Queiles, que ya en 1598 tenía su sede en este templo conventual.[126] Aunque el retablo que alberga esta capilla gremial debe datarse sin lugar a dudas en la década de 1640, tras la edificación de la nueva iglesia,[127] su lienzo principal, que atribuimos a Agustín Leonardo *el Viejo*, hubo de ser ejecutado poco después del asentamiento de la cofradía de zapateros en el cenobio para presidir su primigenio espacio litúrgico.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1589, mayo, 2 Borja

Martín Jaime, domiciliado en Borja, capitula con Agustín Leonardo, pintor de Tarazona, la pintura y policromía de un retablo dedicado a Santiago, por precio de 2.000 sueldos

A.H.P.B., Diego de Vera, 1589, s. f.

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

Lo que se capitula y concierta entre Martin Jayme, domiciliado en la ciudad de Borja, de una parte, y Agustin Leonardo, pintor, de la otra, domiciliado en la ciudad de Taraçona, [a]cerca de un retablo que se obliga a hazer para la capilla del dicho Martin Jayme, es lo siguiente.

Primeramente es condicion que el dicho Agustin Leonardo, pintor, ha de hazer un retablo de madera de pino bueno, de dizi-

124. *Ibidem*, p. 348.

125. Jesús Criado Mainar, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución «Fernando el Católico», 1996, pp. 359-368, espec. p. 365.

126. A.H.P.T., Juan Pobar, 1598, ff. 43-48 v., (Tarazona, 22-II-1598). Véase Rebeca Carretero Calvo, *El convento de Nª Sª de la Merced de Tarazona. Estudio histórico-artístico,* Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2003, pp. 25-26.

127. *Ibidem*, pp. 78-82.

siete palmos de alto, los treze palmos para el cuerpo del retablo y lo quatro a cumplimiento de dizisiete, para el frontispicio, y doze palmos de ancho. El qual aya de tener y tenga quatro columnas principales de medio relieve y una tarja que haga frontispicio, segun el disignio, y quatro pedestrales que hazen banco, y dos medios pilarillos para dividir historias, y sus cornijas de la hechura que estan en el retablo de la capilla de Julian de Aguerre. Y todo el dicho retablo se obliga a dorar y colorir de azul, colorado y blanco las estrias, tan bien como estuviere el mejor retablo que huviere en Borja, a conocimiento de oficiales.

Otrosi es condicion que le pintara el dicho retablo al olio, y que todo lo que fuere de pinzel ygualara en la mano al de la capilla de Julian de Aguerre [*entre líneas:* que esta en Sant Francisco desta çiudad], a conocimiento de oficiales.

Otrosi se obliga a pintar al olio, como dicho es, un Dios Padre.

Y en quadro o tablero siguiente una Resurection de Nuestro Señor Iesu Christo.

Y debaxo de la Resurection, en otro quadro, una ymagen de Nuestra Señora de la Porciuncula, que mire a todas partes, con unos angeles y un Sanct Francisco.

Debaxo de la qual ha de aver otro tablero siquiera quadro, que ha de ser de la invocacion principal de la capilla, con una ymagen de Sanctiago a caballo, y entre los pies del caballo algunas figuras de moros, todo pintado al olio.

Debaxo del dicho quadro, en el banco, ha de aver otro con un Hece Homo. Y detras del Hece Homo ha de aver un almarito de dos manos de hondo para poner reliquias.

En el frontispicio ha de aver dos escudos de armas, pintados con tarjas llanas, y sobre ellas un almate con media aguila tendida con una flor de lis en el pico por cimera, pintadas en las espaldas del frontispicio. A la parte derecha dos paternas y a la yzquierda parternas y maternas, y sobre el banco, en las quatro columnas, quatro escudos de armas, los dos de medio paternas y las de los lados paternas y materas.

En el tablero al lado derecho de Nuestra Señora ha de aver un San Jorge a pie, con una lança en la mano, que tenga a sus pies adomessado el dragon por la boca, y Martin Jayme retratado hincado de rudillas, que parezca que le ofrece Sant Jorge a la Madre de Dios. Y delante del retrato sus armas, y unas letras que digan retrato de Martin Jayme, fundador, y su edad, poco mas o menos.

En el tablero debaxo del dicho ha de aver otro quadro de la invocacion de los martires de la orden de San Francisco, y debaxo del arbol Sanct Francisco, Sant Buenaventura, Sant Antonio de Padua, Sanct Luys, Sancta Clara, segun y de la manera que esta dado a entender en la planta.

A la parte yzquierda de Nuestra Señora ha de aver un Sanct Juan Baptista que tenga a un lado un Agnus Dei y retratado el comendador Dionis Jayme, hincado de rodillas, armado los braços y cuello, y una sobrevista colorada por el cuerpo, y en el una cruz blanca que le tome de parte a parte, y a los pies terna sus armas, paternas y maternas, y sobrel escudo dellas, dentro la tarja, una cruz blanca en campo colorado, como acostumbran traer los cavalleros, y que diga debaxo del unas letras retrato de Dionisio Jayme y Ponze, cavallero de la orden de Sanct Ioan, hermano del fundador, de edad de veintinueve años.

Debaxo del dicho quadro ha de aver otro con dos ymagines de Sanct Martin obispo y Sant Dionisio.

Baxo, en el banco, en los quatro pilastrones ha de aver de pintura quatro evangelistas.

Y en los tableros del banco, en el primero, a la parte derecha, a de aver el Naci-

miento de Nuestra Señora, y en el segundo de la misma mano, el Nacimiento de Nuestro Señor Iesuchristo. Y en los otros dos quadros de la mano izquierda, en el primero al lado del Hecce Homo, ha de aver pintada el Adoracion de los Reyes, y en el segundo la Salutacion de Nuestra Señora.

Y assi este quadro como todos los demas del dicho retablo, se obliga el dicho Agustin Leonardo a pintar al olio, y dorarlo en la forma arriba dicho. Y en el assiento del dicho retablo ha de poner letrero dorado sobre campo azul de la manera que el señor Juan Jayme o Martin Jayme le avisare [*entre líneas:* y acabar y assentar en la capilla el dicho retablo] dentro de cinco meses y medio, que comiencen a correr desde los quatro deste presente mes de mayo del año de 1589 en adelante. Y despues de traydo a Borja a su costa, ayudandole el dicho Martin Jayme solamente con dos cabalgaduras para traerlo, se obliga el dicho Agustin Leonardo a assentarlo en el altar de la capilla, como este bien.

Y despues de hecho todo esto, se obliga dicho Martin Jayme a darle mil reales, dice dos mil sueldos jaqueses, descontandose dellos el dinero que antes de cumplir el tiempo le hubiere dado.

Y para cumplimiento desto, cada uno de las partes obliga su persona y bienes havidos, et cetera. Large.

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Antonio Alberite y Erla, ciudadano, y Miguel de Aljafar, nuevo convertido, domiciliados en Borja)*].

2

1598, febrero, 8 Tarazona

Gil Ximénez, mancebo, se firma como aprendiz con Agustín Leonardo, pintor, vecino de Tarazona, a dicho oficio por tiempo de cinco años

A.H.P.T., Pedro Pérez de Álaba, 1598, ff. 72 v.-73 v.

[*Al margen:* Firma de aprendiz].

Dicto die octavo mensis februarii, anno M D LXXXX VIII. Tirasone.

Yo, Gil Ximenez, mancebo, mayor de catorze años y menor de veinte, hijo del quondam Francisco Ximenez, carretero, y Juanna Beltran, conjuges, vezinos de la ciudad de Taraçona, em presencia y asistencia de la dicha Juanna Beltran, mi madre, con la licencia, de grado, et cetera, me firmo por moço y aprendiz con vos, Augustin Leonardo, pintor, vezino de la dicha ciudad, a vuestro officio de pintor por tiempo de cinco anyos que comiençan a correr desde el presente et infrascripto dia de oy, con las condiciones siguiente.

Primo es condicion que os servire bien y fielmente, y hare vuestros mandamientos licitos y onestos.

Item es condicion que no me yre de vuestra casa y servicio sin vuestra licencia, ni vos hecharme della sin causa legitima.

Item es condicion que durante el dicho tiempo me haveis de enseñar dicho vuestro officio y los secretos del lo que en vos fuere y yo pudiere aprender.

Item es condicion que me haveis de llevar tratado a vuestra honra, y yo me he deproveer de dar a misas.

Item es condicion que al cavo del tiempo me haveis de vestir de nuevo de una mezcla buena, conforme se usa en aprendizes.

Item es condicion que si me fuere de vuestra casa y servicio este obligado a volver a ella y donde quiere que estubiere me podais compeller a ello. Y si no volviere a vuestra casa y servicio os aya de pagar ocho dineros por cada un dia de los que en vuestra casa habre estado.

Et bien cumpliendo las dichas condiciones prometo y me obligo de serviros bien y lealmente, et cetera.

Et yo, el dicho Augustin Leonardo, que presente estoy, de grado, et cetera, acepto por moço y aprendiz al dicho officio de pintor a vos, el dicho Gil Ximenez, por el dicho tiempo y condiciones, las quales que a mi parte tocan a tener y cumplir, prometo y me obligo tener y cumplir, et cetera. Et si expensas algunas convendran hazer, et cetera, aquellas prometo, et cetera, so obligacion, et cetera, los quales, et cetera, bien ansi como, et cetera, querientes sede [e]special, et cetera, en tal manera, et cetra, et que fecha o no fecha, et cetera, renunciamos y iusmetemonos, et cetera. Large cum omnibus clausulis, et cetera.

Testigos Amador Viver, vezino del lugar de Tortoles, y Pedro Luis Perez de Alaba, estudiante, habitantes en Taracona.

[*Suscripciones autógrafas:* Yo, Agustin Leonardo, atorgo lo sobredicho.

Yol Jil Ximenez, otorgo lo sobredicho.

Yo, Pedro Luis de Alaba, soy testigo y me firmo por el conteste que dixo no savia escribir].

3

1601, enero, 17 Cortes de Navarra

Los representantes de la cofradía de San Miguel de Cortes (Navarra) capitulan con Agustín Leonardo, pintor, vecino de Tarazona, la pintura y policromía de una imagen de San Miguel con sus andas, por precio de 60 escudos.

A.M.Td., Pedro Ximenez, notario de Cortes y Buñuel, 1601, s.n.

[*Protocolo inicial. Texto*].

Primeramente fue tratado y concluido entre las dichas partes de que el dicho Agustin Leonardo, pintor, aya de dorar y estophar bien y conforme al arte de pintura la figura y andas del glorioso sancto Sanct Miguel que la dicha confradria a echo hacer de bulto, y para ello se le entregan el dicho sancto y andas para el dicho effecto. El qual y dichas andas aya de dar hechos y acabados con sus tornillos y hierros necesrios para ello y un escudo ponelle en el barço hizquierdo y quitalle el peso que en el tiene para el dia y fiesta del glorioso Sanct Miguel de mayo primero beniente que se contar a ocho del dicho mes, todo bien y cumplidamente conforme arte de pintura lo requiere.

Item los dichos prior y mayordomos de dicha confradia en el dicho nombre cumpliendo el dicho Agustin Leonardo conforme dicho es obligan a la dicha confradria de dar y pagar al dicho Agustin Leonardo por la dicha obra sesenta escudos contando a diez reales castellanos por escudos, d[e] esta manera, los trenta escudos de la dicha moneda para el dia que entregare y diere puestos en esta dicha villa el dicho bulto y peana dorados y acabados, conforme dicho es arriba, y los otros trenta escudos restantes para fin de pago de dicha cantidad para el dia de Sanct Miguel de mayo del año benidero de mil y seiscientos y dos, sin otros plaços ni terminos algunos.

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Martin Boneta, presbítero, residente en Cortes, y Juan de Miranda, vecino de la misma villa)*].

[*Suscripciones autógrafas:* Juan de Rada.

Juan de Miranda.

Agustin Leonardo.

Don Martin de Boneta, presbitero.

Passo ante mi Pedro Ximenez, notario].

4

1603, febrero, 2 Buñuel

Los primicieros de Buñuel (Navarra) establecen las condiciones que han de regir la subasta

de la policromía del sagrario de la parroquia de dicha localidad.

A.M.Td., Pedro Ximénez, notario de Cortes y Buñuel, 1603, s. n.

En la villa de Buñuel del reyno de Navarra, a çinco dias del mes de henero del año del nasçimiento de Nuestro Señor Jesucrhisto de mill y seisçientos y tres.

Los señores don Christobal de Veamont Cabeça de Vaca, vicario, Martin de Vea, alcalde, Miguel Ybañes, jurado, Joan de Saravia y Andres Thomas, primiçieros de la yglesia parroquial de dicha villa, dan a pintar y dorar el sacrario que nuebamente se a hecho para la dicha yglesia parroquial de Señora Sancta Anna a tassacion y esto se dara al offiçial o offiçiales que mejor partido hiziere y mejor lo hiziere de quien en dicha villa se tenga satisfacçion que lo hara bien y mejor. Haçiendo los plaços y pagos en tres terçios, el primer terçio y paga para Navidad primero veniente d[e] este presente año de mill y seisçientos y tres, y la segunda paga de ay a seis messes, y la postrera y fin de pago para Navidad del año que viene de mill y seisçientos y quatro.

Las figuras que a de tener dicho sacrario son las siguientes, y adviertesse que toda la pintura a de ser al olio.

Primeramente en la puerta prinçipal de dicho sacrario a de estar pintada una figura de la Resurrecçion de Nuestro Señor Jesychristo con soldados de guarda como se suele pintar y es costumbre.

En el tablero que esta a la mano derecha de dicha puerta a de estar pintado Sant Pedro con sus llaves.

En el tablero de la mano yzquierda a de estar Sant Pablo en pie con su montante.

En el tablero de medio de la parte de arriba a de estar la Sanctissima Trinidad.

En los dos tableros de los lado sendos angeles yncensando.

Todo lo demas del dicho sacrario a de ser dorado y sobre el oro colorido y gravado dentro y fuera.

Y se a de dar hecho y acabado y puesto en la dicha yglesia el dia y fiesta del Corpus Christi d[e] este presente año de seisçientos y tres.

Y adviertesse que el que ubiere de tomar dicha obra a de dar fiançcas a contento de estos señores de que dara la dicha obra acabada y bien hecha para dicho dia, como dicho es en dicha yglesia.

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de testigos (Valerio Adaluz, médico, y Felipe de Barrachina, vecinos de Mallén, Joan Garçia y Miguel de Soria, vecinos de Buñuel)*].

[*Suscripciones autógrafas:* El licenciado Andaluz, soy testigo.

Felipe Barrachina.

Agustin Leonardo.

Miguel de Soria.

Juan Garcia].

5

1609, junio, 14 Tarazona

Agustín Leonardo, menor, otorga testamento.

A.H.P.T., Pedro Pérez de Alaba, 1609, ff. 96 v.-98.

[*Al margen:* Testamento].

Die decimo quarto mensis junii anno MDCVIIII, Tirasone.

Y como toda persona en carne puesta de la muerte corporal escapar no pueda y en el mundo no se cosa mas cierta que la muerte, et cetera, por aquesto yo, Augustin Leonardo, mancebo, estando sano y revocando, et cetera, hago mi testamento en la forma siguiente:

Primeramente encomiendo mi anima a Dios Nuestro Señor.

Item quiero que mi cuerpo sea sepultado en la yglesia del lugar o monesterio donde me hallare el dia de mi muerte.

Item quiero que por mi anima se digan las misas y sacrificios que parecera al comendador y frayres del monesterio de la Merced de la ciudad de Taracona.

Item quiero que mis deudas sean pagadas, et cetera.

Item dexo por parte y drecho de legitima herencia de todos mis bienes, asi mobles como sitios, et cetera, a Augustin Leonardo, mi padre, a Francisco Leonardo, mi hermano de padre y madre, y a Anna Maria Leonardo [e] Ysabel Leonardo, mis hermanas de mitad, a cada uno dellos cada cinco sueldos por bienes mobles y sendas arobas en tierra en los montes comunes de dicha ciudad por bienes sitios, con los quales quiero se tengan por contentos y que otra cosa, et cetera, mas de lo que abaxo les dexo y mando.

Item cumplida mi anima, lexas y mandas, et cetera, el residuo de todos mis bienes, asi mobles como sitios, et cetera, los quales, et cetera, bien asi como, et cetera, todos aquellos dexo herederos mios universales al comendador, frayres y convento del monesterio de Nuestre Señora de la Merced de la ciudad de Tarazona, donde pienso tomar el abito de Nuestra Señora de la Merced y ser religioso, para que los digan y celebren de misas y sacrificios por mi anima y de mi madre, a su voluntad y parecer, et cetera.

Item dexo executores de este mi testamento al comendador y vicario que son y sertan del dicho monesterio, a Nuestro Señor y alos quales, et cetera.

A queste es mi ultimo testamento, et cetera, el qual quiero valga por testamento y sino por codicillo y sino por quella otra ultima voluntad que de fuero valer puede y debe, et cetera.

Testes Joan Augustin Guzman, moço, habitante en Taracona, y Miguel Calbo, vezino de la villa de Torrellas, et cetera.

[*Suscripciones autógrafas:* Augustin Leonardo.

Yo, Juan Agustin de Guzman, soi testigo de lo sobredicho y me firmo por mi contesте, q[u]e digo no sabia escibir.

6

1611, diciembre, 12 Tarazona

Diego Ruiz, mayordomo de la cofradía de Santiago de Tarazona, capitula con Agustín Leonardo y Gil Ximénez, pintores de la dicha ciudad, la policromía de una imagen de Santiago y su peana, por precio de 880 sueldos.

A.H.P.T., Diego de San Martín, 1611, ff. 586-589.

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

Jesus. Maria.

De la suerte que a de ir dorado, coloridо, estofado y encarnado el glorioso Sanctiago y su peayna, y lo que en ella ay, es desta manera.

Primeramente a de yr toda la hobra con sus lienças todas las [r]endixas que en ella huviere para que no abra mas y este segura.

Lo segundo aparexado con todos sus apparejos neçesarios. Y sobre dichos aparejos dorados de muy buen oro fino, sin genero de plata, de manera que toda la hobra a destar toda echa un ascua de oro.

Lo tercero a de ir el Santo sobre el oro echo en el manto un brocado muy bueno o un estofado de todas colores, con cogollos, vichas, paxaricos, de manera que este muy bien. Y en el enbes del manto unna telilla violado. Y en la saya, sobre un color echa una obra de todas colores. De manera

que la hobra del manto y de la saya bayan diferentes.

Lo quarto todos los santicos que ban alrrededor de la peayna han de ir coloridos diferentes. Y sobre los colores echas unas telillas y brocadicos, y otras obras diferentes.

Lo quinto las dos istorias que lleba la peana an de ir muy bien coloridas, como en semejantes istorias se acostunbra. Las covanas de dicha peayna an de ir las estrias ondas de muy buen acul, carmin y blanco, y sobre ellos gravados diferentes. Y tambien en las encarnaciones, todas al pulimento, muy frescas, de manera que toda la hobra a de ir muy conforme al arte, y a contento de los señores nombrados y mayordomos.

Y todo por precio de [*tachado:* cinquenta y cinco escudos. Y si alguno hubiere que por menos la haga, yo la hare por cinquenta reales menos que el la hiciere] [*entre líneas:* quarenta y quatro].

[*Cláusulas de escatocolo. Consignación de dos testigos (Joan Laçaro de Tena, infanzón, vecino de Ambel, y Diego Lorente, racionero, habitante en Tarazona)*].

7

1618, marzo, 26 Tarazona

Miguel González, vecino de Rincón de Olivedo (La Rioja), requiere a Agustín Leonardo, pintor, vecino de Tarazona, para que en el plazo de seis días se presente en dicha localidad y se ponga a trabajar en la policromía de una peana procesional de la cofradía del Rosario de dicha localidad que ya hace más de cuatro años que debía haber finalizado.

A.H.P.T., Juan Rubio, 1618, ff. 109-109 v.

[*Al margen:* Requesta].

Die vigesimo sexto mensis martii, anno a Nativitate Domini M DC XVIII. Tirasone.

Ante la presencia de Augustin Leonardo, pintor, vezino de la ciudad de Taracona, presente yo, Juan Rubio, notario, y testigos infrascriptos, parecio presente un hombre que dixo llamarse Miguel Goncalez, vezino del lugar de Rincon de Olibedo, jurisdiction de la villa de Cerbera del reyno de Castilla, como mayordomo que dixo ser de la confadria de Nuestra Señora del Rosario del dicho lugar.

El qual, como tal mayordomo requirio una, dos y tres vezes, y las demas que de fuero et alias era tenido y obligado, a dicho Agustin Leonardo, pintor, que fuese dentro de seys dias contaderos del dia de la presente requesta a dicho lugar de Rincon de Olibedo ha acabar de dorar una peana y lo demas de unas andas que ha mas de quatro años que la tiene principiada a dorar, y por su culpa y negligencia se esta para acabar de dorar. En otra manera, no cumpliendo con lo sobredicho como tiene obligacion, protesta de lo que puede y debe, y de hacer acabar de dorar dicha peana a su costa.

Y dicho Augustin Leonardo dixo y respondio que era y es verdad que tiene obligacion de dorar dicha peana que harriba se haçe mençion, y que ha muchos años que lo habia de haber hecho, y que por ocupaciones y enfermedades que ha tenido no ha podido cumplir con su obligacion. Y que pide y suplica le den de tiempo para poderla acabar hasta por todo el mes de mayo primero viniente de este presente año. Y que por todo el dicho tiempo promete acabar de cumplir con su obligacion y con lo que tiene prometido al cura de dicho lugar, y que si en dicho tiempo no fuere a cumplir con lo sobredicho, que desiste del drecho que tiene y quiere que de lo que tiene trabajado y gastado de su casa y bolsa no le den cosa alguna, sino que se quede para en probecho de la hermandad.

De las quales cosas y cada una dellas yo, dicho notario, a requisicion de dichos Augustin Leonardo y mayordomo hice y testifique el presente acto publico. Ex quibus, et cetera.

Testigos Martin Frances de Agorria y Pedro Pelayre [E]spino, vezinos de la ciudad de Taracona, a lo sobredicho llamados y rogados.

8

1618, agosto, 26 Tarazona

Agustín Leonardo, pintor, vecino de Tarazona, estando enfermo ordena testamento.

A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1618, ff. 272-273.

[*Al margen:* Testamento. Extracto].

Eiusdem die et loco.

Como toda persona, et cetera, por tanto yo, Augustin Leonardo, pintor, vezino de la ciudad de Taraçona, [e]stando enfermo, et cetera, casando, et cetera, hago el presente mi ultimo testamento en la manera siguiente.

Primeramente encomiendo mi alma a Dios, et cetera.

Item quiero, et cetera, que quando yo fuere muerto mi cuerpo sea sepultado en el monesterio de señor San Francisco en mi sepultura.

Item quiero, et cetera, sea hecha mi defunsion, novena y cabo de año como es costumbre.

Item quiero, et cetera, que por mi alma y de mis fieles defuntos me sean dichos y celebrados quatro trentenarios de missas reçadas en capillas privilegiadas.

Item quiero, et cetera, sean pagadas mis deudas, et cetera.

Item dexo por parte y drecho de legitima herencia de todos mis bienes, et cetera, a fray Augustin Leonardo, frayle de la Merced, a Francisco Leonardo, Anna Maria Leonardo, Ysabel Leonardo, Jacinta Leonardo y Vicenta Leonardo, mis hijos y hijas, y a qualesquiere otras personas, et cetera, cada cinco sueldos jaqueses por bienes muebles y sendas arrobas de tierra en los montes comunes de la presente ciudad por bienes sitios. Con lo qual, et cetera, y que otra cosa, et cetera.

Item de todos los otros bienes mios, assi muebles como sitos, de los quales en el presente mi testamento no he hecho ni hago especial mencion y quiero haver los muebles por nombrados y los sitios por confrontados, et cetera, dexolos todos y dellos heredera mia unibersal hago e instituyo a [*tachado:* la dicha] Gracia Laborda, mi muger, para que los parta entre las dichas Anna Maria, Ysabel, Jacinta y Vicenta Leonardo, sus hijas y mias, como le parecera, dando a qual mas o a qual menos, como mas sera de su gusto.

Item dexo y nombro en tutores de las personas y bienes de las dichas mis quatro hijas a la dicha Gracia Laborda, mi muger, y a Pedro de Moya, infançon, vezino de Taraçona, a los quales doy todo aquel poder que tutores testamentarios pueden tener.

Item dexo y nombro en executores del presente mi testamento y exoneradores de mi anima y conciencia a los dichos tutores, a Nuestro Señor Dios y a los quales encomiendo mi alma y les doy todo aquel poder, et cetera.

Este es mi ultimo testamento, et cetera.

Testigos Juan de Arnedo Rubio, ciudadano, y Juan de Laborda, vezinos de Taracona.

[*Suscripción autógrafa:* Yo, Juan de Arnedo Rubio, soy testigo y firmo por el testador, que por su indisposicion dixo que no podia firmar].

LOS PINTORES TURIASONENSES FRAY AGUSTÍN Y FRANCISCO LEONARDO DE ARGENSOLA.

Rebeca Carretero Calvo

TVRIASO XVIII
pp. 151-196
ISSN: 0211-7207-2007

La España del siglo XVII se caracterizó por poseer un entramado social anquilosado a la vez que inestable en el que la pretensión más frecuente fue ascender y ennoblecerse para ser favorecidos por la política de la monarquía absoluta de los Austrias. En este contexto, muchos artistas, y en particular los pintores, aspiraron a conseguir una posición más elevada en la escala social, conscientes de la ingenuidad, liberalidad y nobleza de su arte.[1]

Sin embargo, aunque no todos los artífices de la pintura mostraron interés en defender la dignidad de su actividad,[2] sí que existieron maestros que, por distintas vías, trataron de mejorar su *status* para alcanzar cierto renombre profesional, así como prestigio personal y reconocimiento social en su ciudad. No hay que olvidar que en la sociedad española del Seiscientos el rango, la pertenencia a una jerarquía elevada, se heredaba, por lo que demostrar o conseguir esa categoría superior formaba parte de la idiosincrasia de la época.[3]

Un buen ejemplo de lo que acabamos de comentar lo encontramos en Tarazona en la figura de Francisco Leonardo de Argensola. Turiasonense de nacimiento, Francisco fue bautizado el 20 de diciembre de 1592 en la parroquia de San Andrés de la catedral, siendo sus padrinos Juan de Luna y Ana Borobia, sin duda ésta última pariente de su madre, María de Borobia.[4] Su padre, Agustín Leonardo (doc. 1582-1618, †1618), fue uno de los artífices más destacados de la ciudad en los albores del siglo XVII, como lo demuestra el encargo que, junto a su antiguo discípulo Gil Ximénez Maza, obtuvo en 1613 para policromar el retablo mayor de la catedral de Tarazona.[5] Por ello, es más que probable

1. Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial, 1995, *passim*; y Mª Elena MANRIQUE ARA, «De memoriales artísticos zaragozanos (I). Una defensa de la "ingenuidad" de la pintura presentada a las Cortes de Aragón en 1677», *Artigrama*, 13, (Zaragoza, 1998), pp. 277-278.

2. Mª Elena MANRIQUE ARA, «Un pintor artesano en la Zaragoza del último tercio del siglo XVII. El cuaderno de memorias de Felipe Gurrea», *Artigrama*, 15, (Zaragoza, 2000), pp. 345-370; y Paula REVENGA DOMÍNGUEZ, *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 155-161.

3. *Ídem*, p. 155; y Luís MÉNDEZ RODRÍGUEZ, *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Focus-Abengoa, 2005, pp. 53-54.

4. Archivo de la Parroquia de San Andrés de la Catedral de Tarazona [A.P.S.A.T.], *Libro 3º de Bautismos (1575-1599)*, f. 175v.

5. Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Noticias sobre su realización. 1605-1614», *Artigrama*, 21, (Zaragoza, 2006), pp. 417-451.

que Francisco aprendiera el oficio de pintor en su propia casa.

Lo mismo debió suceder con su hermano mayor, Agustín, de quien conocemos bastantes datos que, a continuación, pasamos a analizar.

FRAY AGUSTÍN LEONARDO DE ARGENSOLA (NAC. 1591, DOC. 1608-1633)

En primer lugar, sabemos que recibió las aguas bautismales el 18 de febrero de 1591, apadrinado por el sastre Miguel Lorente y por Ana Ximénez.[6] La siguiente noticia data de noviembre de 1608, cuando Francisco y él se ven en la obligación de nombrar árbitros para dirimir las diferencias que mantienen con su padre sobre la herencia de María de Borobia, su madre y esposa respectivamente ya fallecida, tras las segundas nupcias de su progenitor con Gracia Laborda.[7] Según narran los jóvenes, ellos eran los únicos hijos supérstites del matrimonio, pues María[8] y Jerónima, menores de 14 años, murieron antes de poder partir los bienes maternos. Ambos piden a su progenitor *el usufructo de la acienda despues este caso en segundas bodas con Gracia Laborda* […], *y la mitad del precio de una viña en la Ampolluela que, siendo comun del matrimonio y comprada, constante el la habia bendido* […] *y otras cosas sobre que hemos llebado consideracion.*

El caballero turiasonense Martín García Benito, árbitro del proceso,[9] sentencia a los hermanos a pagar a su padre 60 libras jaquesas de a 10 reales la libra para extinguir el usufructo de las casas. No obstante, considerando que Agustín y Francisco son *aun muy moços y no se pueden aun casar tan presto y no seria raçon que para pagar al dicho su padre dichas sesenta libras ubiesen de vender alguna de las heredades de su madre*, condena a Agustín *mayor para en pago de dichas sesenta libras aia de tener y usufructar por cinco años* las casas propiedad de la difunta María de Borobia sitas en Barrioverde que afrontan *con casas de los herederos de Bartolome Corella, rio Selcos, y calle publica y casas de Geronimo de Borobia.*[10]

Por esas mismas fechas, el padre incumple, junto al también pintor Francisco Metelín, los plazos en que debían concluir la policromía del retablo mayor de la parroquial de Calcena. Por ello, Francisco Lamata, procurador de los albaceas del canónigo

6. A.P.S.A.T., *Libro 3º de Bautismos (1575-1599)*, f. 161v.

7. Véase el estudio sobre el pintor Agustín Leonardo *el Viejo* incluido en esta misma publicación.

8. María Leonardo, hija de Agustín Leonardo y de María de Borobia, fue bautizada el 4 de mayo de 1600, siendo sus padrinos Pedro de Luna y Jerónima de Borobia. A.P.S.A.T., *Libro 4º de Bautismos (1600-1622)*, f. 4.

9. Parece ser que los problemas comenzaron el año anterior, pues el 17 de julio ambas partes nombraron a García Benito y al infanzón Juan Francisco Pérez, notario, mediadores para resolver sus discrepancias, que decidieron prorrogar el plazo. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona [A.H.P.T.], Diego de San Martín, 1607, ff. 493-494 y 518-518v., (Tarazona, 17 y 27-VII-1607).

10. *Ídem*, 1608, ff. 917v.-918 y 936v.-944, (Tarazona, 6 y 14-XI-1608).

1. Asunción de la Virgen. Iglesia parroquial de Sobradiel. Fr. Agustín Leonardo, 1633. Foto Rafael Lapuente.

Clemente Serrano, le interpone un requerimiento.[11] Al año siguiente, en enero de 1609, Metelín traspasa su parte del trabajo a Agustín Leonardo *menor*, pintor de Tarazona, a cambio de 600 sueldos.[12]

De todo esto concluimos que la relación que Agustín *mayor* mantenía con sus hijos no debía ser demasiado cordial. Con todo, en abril de 1609 los hermanos designan como sus procuradores a su padre, a Francisco Lamata y a Antón de Garagarça, vecinos de Tarazona, para que demanden y cobren cualquier suma que se les adeude.[13]

Mes y medio después, Agustín Leonardo *menor*, mancebo y sano, dicta su testamento antes de ingresar en el convento de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona. En el documento constituye herederos a su padre, a su hermano de padre y de madre Francisco Leonardo, y a sus hermanas de padre Ana María[14] e Isabel Leonardo,[15] como beneficiarios universales a los frailes mercedarios de la ciudad del Queiles y como albaceas de sus últimas voluntades al comendador y al vicario del cenobio.[16]

Sorprendentemente, al año siguiente encontramos a Francisco Leonardo también como novicio del convento de la Merced que, con licencia de Fr. Jerónimo Fuertes, comendador de la casa, constituye como su procurador al notario turiasonense Diego de San Martín para que comparezca ante el justicia de la ciudad y le represente en un nuevo proceso de partición de unas casas en Tarazona y de unas propiedades agrícolas que se deben dividir entre él y Fr. Agustín Leonardo, asimismo novicio de la Merced, su hermano, en su condición de herederos de la difunta María

11. Jesús Criado Mainar, *Francisco Metelín y el retablo mayor de Grisel*, Grisel, Ayuntamiento de Grisel y Centro de Estudios Turiasonenses, 2006, p. 133, doc. nº 7.

12. *Ídem*, p. 134, doc. nº 8.

13. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1609, ff. 274-274v., (Tarazona, 1-IV-1609).

14. Ana María Leonardo, hija de Agustín Leonardo y Gracia Laborda, cónyuges, fue bautizada el 10 de agosto de 1605. Actuaron como sus padrinos Pedro de Luna y Catalina Flores. A.P.S.A.T., *Libro 4º de Bautismos (1600-1622)*, f. 59v. Ana María se casó con el carpintero Diego Corella el 30 de septiembre de 1624 (A.P.S.A.T., *Libro 3º de Matrimonios (1623-1652)*, f. 230v.). Tuvieron nueve hijos: José Ramón, bautizado el 27 de marzo de 1629; Mª Isabel, el 22 de septiembre de 1631; Miguel, el 3 de marzo de 1634; Prudencio Luís, el 30 de abril de 1639; María Teresa Gertrudis, el 14 de enero de 1641; Bartolomé Ignacio, el 4 de noviembre de 1642; Isabel, el 20 de noviembre de 1643; María Josefa, el 5 de marzo de 1646; y Diego Félix Benito, el 13 de agosto de 1649 (A.P.S.A.T., *Libro 5º de Bautismos (1623-1652)*, f. 44v., 55v., 70, 96, 105, 113v., 119, 129v. y 141).

Sin embargo, el 22 de diciembre de 1643, un mes después del nacimiento de Isabel, Ana María, enferma, dicta testamento en el que manifiesta querer ser enterrada con el hábito de Santa Teresa de Jesús en la sepultura de sus padres. Además, afirma que tiene cuatro hijos –Úrsula, de la que no hemos localizado su partida de bautismo, José, Teresa e Isabel– (A.H.P.T., Pedro Francisco Lamata, 1643, ff. 291v.-293) (Tarazona, 22-XII-1643).

15. Isabel Leonardos [*sic*], hija de Agustín y Gracia Laborda, recibió las aguas bautismales el 30 de octubre de 1607, y sus padrinos fueron Juan de Laborda y María de Goñi. A.P.S.A.T., *Libro 4º de Bautismos (1600-1622)*, f. 76v.

16. A.H.P.T., Francisco Planillo, 1608-1609, ff. 93v.-95, (Tarazona, 14-VI-1609).

de Borobia, como sabemos, madre de ambos.[17]

Sin embargo, Francisco debió abandonar poco después la vida religiosa ya que el 3 de enero de 1611 otorga haber recibido de su padre los bienes de su madre que se le asignaron el 15 de mayo del año anterior *mediante un juez partitibo* designado por el capitán Gabriel de Ortí, justicia de Tarazona.[18] A la semana siguiente, Francisco arrienda a su progenitor la mitad de las casas en las que vive, sitas en Barrioverde, parroquia de la Seo, junto a otra serie de bienes, por tiempo de siete años y precio de 9 libras y media anuales.[19]

A partir de ahora es preciso acudir a otras fuentes para conocer qué fue de Fr. Agustín Leonardo: en primer lugar es Antonio Palomino quien, en el tomo III de su *Museo pictórico y Escala óptica* (Madrid, 1724), nos informa de que *el reverendo padre Fray Agustín Leonardo, religioso de la esclarecida Orden de Nuestra Señora de la Merced, en el Convento de esta Corte* [de Madrid]*, fue excelente pintor, particularmente en los retratos por el natural, como se colige del siguiente soneto, que don Gabriel Bocángel, Cronista de Su Magestad hizo, hablando con su retrato, hecho de mano de dicho padre con extremado acierto* y que, a continuación, transcribe. También afirma que *fue natural de Madrid, predicador insigne* y que destacó asimismo por realizar pinturas de historia *como se califica en los dos que hay de su mano en la escalera principal de este convento de Madrid: el uno de San Ramón, cuando se le apareció la Virgen Santísima, estando en custodia del ganado; y el otro, cuando los caballeros de la Orden perdieron el pleito ante su Santidad, en concurso de los religiosos sacerdotes.* Ambos lienzos estaban firmados y fechados, el primero en 1625 y el segundo en 1624. Al parecer, *también ejecutó otro cuadro grande, que ocupa el testero del refectorio del Convento de la Merced de la ciudad de Todelo; cuyo asunto es el milagro de panes, y peces.*

Finalmente, asegura que Fr. Agustín murió en Madrid *por los años de 1640, con poca diferencia, y a poco más de los sesenta de su edad.*[20] Pero Palomino incurre en dos errores: primero que Fr. Agustín Leonardo no había nacido en Madrid y segundo que en 1640 no contaba con sesenta años de edad, sino que tendría cuarenta y nueve años.

En 1793 Antonio Ponz pudo contemplar también las pinturas de nuestro fraile en el convento de Madrid, de las que resalta que son *quadros de merito.*[21]

Juan Agustín Ceán Bermúdez, en su *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España* (Madrid, 1800), sigue a Palomino, aunque ahonda un poco más en la biografía de nuestro fraile. Así, indica que el General

17. A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1601-1621, s.f., (Tarazona, 9-V-1610).

18. A.H.P.T., Diego de San Martín, 1611, ff. 6-6v., (Tarazona, 3-I-1611).

19. *Ídem*, ff. 29-30v., (Tarazona, 11-I-1611).

20. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y Escala óptica*, tomo III, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 152-153; e *ídem*, *Las vidas de los Pintores y Estatuarios eminentes Españoles*, 1742, recogido en *Archivo Biográfico de España, Portugal e Iberoamérica*, tomo I, Munich, SAUR, 1995 (2ª ed.), p. 43.

21. Antonio Ponz, *Viage de España*, tomo V, Madrid, viuda de Joaquín Ibarra, 1793, pp. 102-103.

2. Asunción de la Virgen, particular de la zona alta. Iglesia parroquial de Sobradiel. Fr. Agustín Leonardo, 1633. Foto Rafael Lapuente.

de la Orden de la Merced, Fr. Gaspar Prieto, electo en 1622, le mandó trasladarse del convento del Puig de Valencia en el que residía, para que llevara a cabo pinturas en *las casas de Madrid y Toledo*. De igual modo, señala que *en Valencia y otras partes dexó muchas obras* y que, aunque Palomino aseguró que Fr. Agustín era natural de Madrid, *no falta quien le haga del Reyno de Valencia*. Relata que Leonardo realizó cuatro lienzos de grandes dimensiones que se conservaban en la sacristía de Nuestra Señora del Puig. Igualmente, asegura que estuvo en Sevilla *pues que yo hallé en aquella ciudad un quadro de su mano que representaba a Jesucristo con la Samaritana sentados junto al pozo con esta firma: Frater Augustinus Leonardo hispanus inventor faciebat Hispali die 4 junii anno Domini 1624*. Por último, contradice de nuevo a Palomino cuando afirma que falleció en Madrid en 1640 ya que no consta *la partida de su entierro de los libros de este convento*, siendo más probable *que se haya restituido a su provincia de Valencia a acabar sus dias*. Antes de concluir, Ceán le atribuye otros dos lienzos en la escalera del convento de mercedarios calzados de Córdoba.[22]

La biografía más completa y temprana de Fr. Agustín es la que el mer-

22. Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965, t. III, pp. 15-18. Recogido asimismo en *Archivo Biográfico…*, ob. cit., pp. 44-49.

cedario Agustín Arqués Jover, fallecido en 1808,[23] incorporó a su *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos, authenticos.* El P. Arqués fue el primero en afirmar que Fr. Agustín tomó el hábito en 1609 en Tarazona, que profesó en el convento de San Lázaro de Zaragoza al año siguiente y que antes que *sacerdote, predicador y presentado de las letras*, fue pintor. Además, destaca que en el libro de ingreso y profesión del cenobio zaragozano aparece nombrado como Fr. Agustín Leonardo de Selma; sin embargo, en las pinturas que ejecutó para el convento de Barcelona firmó como Fr. Agustín Leonardo de Argensola. A continuación, se refiere a los cuadros que llevó a cabo para el convento de El Olivar en Estercuel (Teruel) y para el de Santa Eulalia de Barcelona. Finalmente, señala que nuestro artífice fue *hermano o pariente muy cercano de los eruditos Argensolas, que fue natural de Barbastro o de Tarazona*, y que murió después del 4 de septiembre de 1641, fecha en la que se registró la patente de exenciones de Presentado de Púlpito que el Maestro General de la Orden le concedió un año antes.[24]

Similar versión a la publicada por Ceán Bermúdez, aunque con la novedad de que Fr. Agustín Leonardo tomó el hábito de la Merced en el convento de San Felipe Neri de Játiva (Valencia) en 1610, según él señalada por Marcos de Orellana, fue la contenida en el *Dictionnaire des Peintres Espagnols* (1816) de F. Quilliet, así como en el *Dictionary of Spanish Painters, Part I* (1833) de A. O'Neil.[25]

Por su parte, Louis Viardot lo incluye en sus *Notices sur les Principaux Peintres de L'Espagne* (1839) asegurando que nuestro fraile nació en el reino de Valencia a fines del siglo XVI y que en 1620 se encontraba en el convento de Nuestra Señora del Puig, muy próximo a la capital del Turia, donde realizó varias obras. Sin embargo, seguidamente afirma que perdió la razón, que murió en Zaragoza en 1656 y que sus obras más conocidas fueron una *Prise de Breda* para el palacio del Buen Retiro y una *Marche de soldats* conducidos por el duque de Feria conservada en el Museo del Prado de Madrid,[26] confundiéndolo claramente con el pintor bilbilitano José Leonardo.[27]

En cambio, el Barón de Alcalahí (1897) y Luis Ballesteros (1912), en sus respectivos diccionarios biográficos, no ofrecen ninguna novedad. El primero indica solamente que Fr. Agustín fue un *pintor bastante conocido por los años 1624 al 40. No hemos logrado encontrar*

23. J. Antonio Blanco, «La obra de un mercedario de Concentaina editada por la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia», *Obra Mercedaria*, 165, (Valencia, 1983), pp. 9-14.

24. P. Agustín Arqués Jover, *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos, authenticos*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1982, pp. 128-137.

25. Recogidos en *ídem*, pp. 50-54.

26. *Ídem*, pp. 55-57.

27. Sobre este artista véase Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo…*, ob. cit., p. 180; Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición, introducción y notas de Mª Elena Manrique Ara, Madrid, Cátedra, 2006, p. 237; y María Ángeles Mazón de la Torre, *Jusepe Leonardo y su tiempo*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1977.

ninguna obra suya.[28] El segundo sigue literalmente las noticias publicadas por Palomino.[29] Tampoco aporta nada nuevo Ráfols en su *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña* (1950-1951).[30]

Finalmente, es el Conde de la Viñaza quien nos brinda más información, aunque creemos que, sin citarlo, sigue al P. Agustín Arqués. De hecho, es el único, junto con el mercedario, que publica su nombre completo: Fr. Agustín Leonardo de Argensola, a lo que añade que *fue, sin duda, de la misma familia de los famosos poetas Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, y, por consiguiente, aragonés, oriundo de la ciudad de Barbastro*. A continuación, explica que *siendo ya de alguna edad y gozando de crédito de pintor distinguido, tomó el hábito de mercenario* [sic] *observante en el convento de Tarazona el año 1609*, profesando en el de San Lázaro de Zaragoza, *según constaba en los libros de ingresos y profesiones*. Lo sitúa en el cenobio de Madrid en 1629, pues su nombre aparece en la visita del Provincial de Castilla, y asegura que el 4 de septiembre de 1641 todavía estaba vivo, como ya hiciera el P. Arqués. Entre sus obras destaca los treinta y ocho lienzos que pintó para el convento de Nuestra Señora de El Olivar en Estercuel, y los nueve que realizó para el de Barcelona, muchos de ellos firmados, de los que nos describe su iconografía. A esto añade que en el Museo Nacional de la Trinidad de Madrid se conservaba una pintura de este artista con la representación de una *Decisión de un pleito entre religiosos y caballeros de la Orden de la Merced* firmado *–Fr. Agustinus Leonardus ft. 1621–*.[31]

Por último, Marcos Antonio Orellana incluye a Fr. Agustín Leonardo en su *Biografía pictórica valentina* con la única intención de demostrar su origen valenciano y no madrileño como señaló Palomino,[32] aunque, como acabamos de comprobar, ya el P. Agustín Arqués Jover apuntó su procedencia aragonesa.

En la actualidad, el P. Juan Devesa le ha atribuido un lienzo del *Hallazgo de la imagen de Nuestra Señora de El Puig por San Pedro Nolasco*, conservado en la iglesia de la Merced de Ronda (Málaga). En el estudio, aparte de hacer un breve recorrido por algunos datos biográficos de nuestro pintor y justificar esta atribución, ensalza la importancia de este artífice *para la iconografía mercedaria, en general, y para la iconografía nolasqueña, en particular*, ya que pintó ocho años antes que Zurbarán su primer *Hallazgo de la imagen de Nuestra Señora de El Puig* y siete antes que Jusepe

28. José Ruiz de Lihory, Barón de Alcalahí, *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, 1897, en *Archivo Biográfico…*, ob. cit., p. 58.

29. Luís Ballesteros Robles, *Diccionario Biográfico Matritense*, 1912, en *Archivo Biográfico…*, ob. cit., p. 59.

30. Recogido en *Archivo Biográfico…*, ob. cit., tomo II, p. 219.

31. Cipriano Muñoz y Manzano, Conde de la Vizaña, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1889, t. II, pp. 333-336. Recogido asimismo en *Archivo Biográfico…*, ob. cit., pp. 100-105.

32. Marcos Antonio Orellana, *Biografía Pictórica Valentina o Vida de los Pintores, Arquitectos, Escultores y Grabadores Valencianos*, Valencia, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1930. Anotado en *Archivo Biográfico…*, ob. cit., tomo II, pp. 283-289.

Martínez elaborara las estampas dedicadas al fundador de la Orden.[33]

Por su parte, Alfonso E. Pérez Sánchez cita, entre los pintores que abrazaron la vida religiosa sin renunciar a su actividad artística, al *mercedario madrileño* Agustín Leonardo, y lo engloba, además, dentro de los casos menos conocidos en la historia general de la pintura española.[34]

Gracias a las investigaciones de Mª José Pallarés Ferrer sabemos que el 9 de agosto de 1608, Agustín Leonardo, pintor, natural de Tarazona, se encontraba en Jaca (Huesca) firmándose como aprendiz del pintor jaqués Agustín Jalón para el plazo de un año.[35] No obstante, el turiasonense no cumplió el contrato pues, como ya apuntamos, en junio de 1609 ingresó en el convento mercedario de su localidad natal.

La última mención que conocemos de este fraile pintor figura en la tesis doctoral de María Vizcaíno. El 9 de enero de 1625 los frailes del convento de la Merced de Madrid capitularon con Juan Andrés Rizi la realización de varios lienzos sobre la Pasión de Cristo y otros santos para decorar la sacristía de Nuestra Señora de los Remedios de dicho cenobio y entre las obligaciones impuestas al pintor destaca una en la que se le exige que deje a Fr. Agustín Leonardo pintar uno de los cuadros, el que Rizi quisiera, pagándole lo que mereciese.[36] La autora, no sin lógica, señala que el religioso no debía ser para entonces un pintor muy aventajado, *ya que en caso contrario hubiese asumido él todo el trabajo, con el consiguiente ahorro para la Orden*, a pesar de que Palomino elogiara posteriormente su arte.[37] Tres años después, Fr. Agustín lleva a cabo una tasación, asimismo en la villa de Madrid.[38]

En conclusión, podemos asegurar que Fr. Agustín Leonardo nació en Tarazona en 1591, que fue hijo del pintor Agustín Leonardo y de María de Borobia, que era el mayor de tres hermanos de padre y madre –Francisco, Jerónima y María– y de otras tres hermanas sólo de padre –Ana María, Isabel y Vicenta Luisa–,[39] pues tras el fallecimiento de

33. Fr. Juan Devesa Blanco, «¿Un "Nolasco" del pintor mercedario Fray Agustín Leonardo de Argensola en el antiguo convento de la Merced de Ronda?», *Obra Mercedaria*, 171-172 (Valencia, 1984), pp. 11-20. Agradecemos al P. Devesa el conocimiento de este interesantísimo estudio.

34. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 2000 (3ª ed.), p. 34. El profesor Martín González también lo nombra dentro del grupo de *pintores monjes*, y lo sitúa en el *convento de la Merced, de Madrid*, siguiendo a Palomino. Véase Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 273.

35. Mª José Pallarés Ferrer, *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, p. 134.

36. María A. Vizcaíno Villanueva, *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, pp. 219-220.

37. *Ídem*, p. 223.

38. M. B. Burke, y P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Ángeles, The Getty Information Institute, 1997, tomo II, p. 1.620 (PI, E-nº 142); y María A. Vizcaíno Villanueva, *El pintor…*, ob. cit., pp. 352-353.

39. Hija de Agustín Leonardo y Gracia Laborda, fue bautizada el 24 de enero de 1613, siendo sus padrinos Francisco Leonardo y Gracia Beltrán. A.P.S.A.T., *Libro 4º de Bautismos (1600-1622)*, f. 117v.

María de Borobia, Agustín Leonardo contrajo matrimonio en segundas nupcias con Gracia Laborda.

Agustín *menor* ingresó como novicio en el convento de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona en 1609, pero no profesó en él pues en la última noticia documental que hemos hallado sobre él en la ciudad del Queiles, que data del 9 de mayo de 1610, todavía es citado como novicio.[40] Quizá lo hiciera en San Lázaro de Zaragoza, como apunta el P. Arqués. Lo que sí es cierto es que al menos en agosto de 1608 se encontraba en Jaca trabajando con el pintor Agustín Jalón, que entre 1625 y 1628 residía en el convento madrileño de la Merced y que, a juzgar por los lienzos firmados localizados por el P. Arqués en Nuestra Señora de El Olivar y en Barcelona, por Palomino en Toledo, en Nuestra Señora del Puig y en Sevilla por Ceán, y el atribuido en Ronda por el P. Devesa, debió viajar por toda la geografía española llamado por los provinciales de su Orden para dejar huella de su arte.

Tampoco queda claro dónde y a qué edad murió y, por supuesto, si pertenecía a la misma familia que los literatos oriundos de Barbastro Bartolomé y Lupercio Leonardo de Argensola. Respecto a la última cuestión podemos asegurar que Leonardo no era el verdadero apellido de su padre,[41] y que el apellido Leonardo de Argensola es empleado por vez primera por su hermano Francisco en el testamento que dicta junto a su esposa Antonia Alegre el 23 de marzo de 1631.[42] Por su parte, y según el P. Arqués Jover y el Conde de la Viñaza, Fr. Agustín lo utiliza en la firma de algunos de los lienzos que llevó a cabo para el convento de la Merced de Barcelona y no en los que suscribe en 1629 en el cenobio turolense de Estercuel.[43] Por tanto, ambos hermanos rubrican aproximadamente a partir del mismo momento con el apellido completo.

En este instante, consideramos preciso reseñar que Bartolomé Leonardo de Argensola falleció en Zaragoza el 4 de febrero de 1631 y Lupercio en Nápoles en 1613, dejando éste último un hijo, Gabriel Leonardo.[44] Todos estos datos, unidos a otros hechos que enseguida analizaremos, nos llevan a negar rotundamente la pertenencia de los pintores turiasonenses a este linaje.

No queremos dejar pasar la ocasión para recordar que en 1620 cierto Agustín Leonardo, clérigo, residente en Za-

---

40. A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1601-1621, s.f., (Tarazona, 9-V-1610).

41. Como se demuestra en el artículo sobre Agustín Leonardo *mayor* publicado en esta misma revista, su padre se apellidaba Blasco. Por tanto, Leonardo era su segundo nombre y lo tomó como su apellido, igual que hiciera el pintor bilbilitano Jusepe Leonardo (María Ángeles MAZÓN DE LA TORRE, *Jusepe Leonardo…*, ob. cit., pp. 15-25 y p. 41).

42. A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1631, ff. 111v.-113, (Tarazona, 23-III-1631).

43. P. Agustín ARQUÉS JOVER, *Colección de…*, ob. cit., pp. 132-137; y Cipriano MUÑOZ Y MANZANO, Conde de la Vizaña, *Adiciones al…*, ob. cit., p. 336.

44. José Manuel BLECUA TEIJEIRO, voces «Argensola, Bartolomé Juan Leonardo de» y «Argensola, Lupercio Leonardo de», *Gran Enciclopedia de Aragón*, tomo I, Zaragoza, UNALI, 1980, pp. 256-258.

ragoza, fue acusado por el Tribunal de la Inquisición de cómplice de nigromancia junto con otros tres zaragozanos entre los que se encontraba el pintor Hernando de Moros.[45] Al parecer, su sanción consistió en permanecer recluido en un monasterio y suspender sus órdenes sagradas durante cierto tiempo.[46] No podemos afirmar que se trate de nuestro fraile pintor, pero tampoco debemos excluirlo categóricamente.

El lienzo de la Asunción de la Virgen *de la parroquial de Sobradiel*

Gracias al profesor Juan Carlos Lozano López[47] hemos conocido la existencia de un óleo sobre lienzo firmado por Fr. Agustín Leonardo y fechado en 1633 que representa la *Asunción de la Virgen*, en la sacristía de la iglesia parroquial de Sobradiel (Zaragoza) [foto nº 1].

La zona superior del lienzo está ocupada por el rompimiento de gloria [foto nº 2] presidido por María que, ayudada por varios angelotes y flanqueada por ángeles músicos, ya ha subido a los cielos ante la mirada atónita de los Apóstoles que se agolpan alrededor del sarcófago vacío. El lateral visible de éste muestra un relieve en el que distinguimos la representación del entierro de la Virgen [foto nº 7]. Debajo de él, en primer plano, observamos un libro abierto [foto nº 3] en el que leemos la siguiente inscripción:

> Vnde quaque Ill[ustrisimi]/ Domini D. Josepho/ Ludovicoque de las [sic]/ Sierra Varoni de/ Letossa eximio nec/ non Domino de Vi/lii et Fornillos/ multis ame titulis lau/dando, insignum ergo/ pro amoris pianusque gra/titudinis Fr. Augus/tinus Leonardo que a/nulatus in arte invis/ reque excussi liberiter/ [palabra perdida] pedesque ob/tuli, anno 1633.

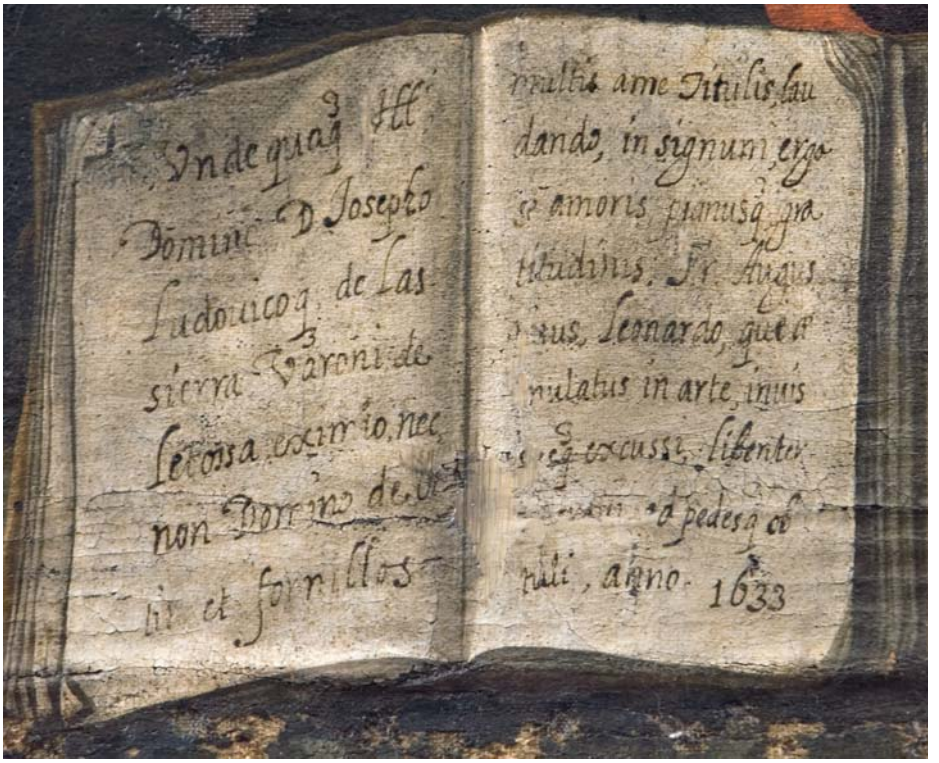
A la derecha, bajo la imagen del apóstol más joven, aparece la firma del pintor: *Fr. Augustinus Leonardo inventor faciebat* [foto nº 4].

La inscripción laudatoria nos lleva a pensar que el barón de Letosa encargó esta obra a nuestro fraile pintor. El militar José Luís de la Sierra y Pórtoles fue nombrado primer barón de Letosa el 22 de diciembre de 1628 por Felipe IV. Aparte de éste, Sierra ostentaba otros cargos reales como el de gobernador de Calabria. Asimismo, desem-

45. Sobre Hernando de Moros, pintor natural de Ejea de los Caballeros, afincado en Zaragoza y tío de Vicente Berdusán, véase Juan Carlos LOZANO LÓPEZ, *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas, literarias y devocionales de su pintura*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2005, pp. 142-147.

46. María TAUSIET, *Abracadabra Omnipotens. Magia urbana en Zaragoza en la Edad Moderna*, Madrid, Siglo XXI, 2007, nota a pie nº 21, p. 199 y tablas s. f. al final del texto. Ángel Gari en su tesis doctoral también recoge este hecho pero lo data en 1621; además, señala que el Agustín Leonardo procesado contaba con 27 años, mientras que el nuestro debería tener 29 ó 30, dato que tampoco nos ayuda a verificar que se trate de la misma persona ni a desmentirlo por completo. Véase Ángel GARI LACRUZ, *Brujería e Inquisición en el Alto Aragón en la primera mitad del siglo XVII*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991, p. 439.

47. A quien deseamos expresar nuestro reconocimiento. La existencia de esta pintura se menciona en Juan Carlos LOZANO LÓPEZ, *El pintor…*, ob. cit., p. 78.



3 y 4. Asunción de la Virgen, libro con inscripción dedicatoria y firma y data. Iglesia parroquial de Sobradiel. Fr. Agustín Leonardo, 1633. Foto Rafael Lapuente.

peñó un papel destacado en la Guerra de Secesión catalana[48] (1640-1652). Estuvo casado con la hija de los barones de Panzano, María Ana de Azlor y Coscón. El primogénito del matrimonio, José Enrique de la Sierra, sucedió a su padre en la baronía, pero al fallecer sin descendencia el título pasó a su hermano Juan José. En 1793, ante la falta de sucesión del barón, su tía, Josefa de Lasierra y Ballabriga, esposa del conde de Sobradiel, vinculó la baronía de Letosa con la casa de su marido.[49] Ésta podría constituir la explicación de cómo y por qué ha llegado el lienzo a la parroquia de Sobradiel.

A esto debemos de añadir que el naturalismo que muestra el rostro del

48. Enrique SOLANO CAMÓN, voz «Guerra de Secesión catalana (1640-1652)», *Gran Enciclopedia de Aragón*, tomo VI, Zaragoza, UNALI, 1981, pp. 1.628-1.631, esp. p. 1.630.

49. Ángel CANELLAS LÓPEZ, voz «Letosa, baronía de», *Gran Enciclopedia de Aragón*, Apéndice II, Zaragoza, UNALI, 1987, p. 210.

personaje masculino representado en el lado derecho de la composición [foto nº 6] –frente al resto, de rasgos idealizados–, figura que, además, destaca por encima de sus compañeros dispuestos entorno al sepulcro, mira directamente al espectador, levanta el brazo derecho y señala la visión celestial, son indicios de que podría tratarse de un retrato. Es, pues, muy probable que reproduzca la efigie de José Luís de la Sierra, primer barón de Letosa, comitente de esta obra.

La pintura, de notable calidad artística, presenta una reducida pero brillante gama cromática en la que destaca el rojo carmín, el verde botella y el azul, así como el blanco, todos aplicados en las vestimentas de los protagonistas. Para crearla, Fr. Agustín debió servirse de varias composiciones grabadas, en particular de la estampa del mismo tema de Bolswert según dibujo de Rubens,[50] concretamente para el apóstol del ángulo inferior izquierdo, aunque para la disposición del sarcófago [foto nº 7], el libro, el personaje mirando al espectador o el que señala hacia arriba, pudo usar algún grabado emanado del cobre de la *Asunción de Nuestra Señora* de Pomarancho, artista del taller de los Zuccaro, conservado en el Museo del Prado.[51] Para los ángeles músicos que circundan la zona celestial [fotos núms. 1 y 2] tal vez se inspiró en los que aparecen en la estampa de *La Anunciación con Profetas* de Cornelis Cort (1571) según composición de Federico Zuccaro.[52]

En general, nos encontramos ante una obra de cierta calidad artística en la que los personajes muestran un repertorio bastante amplio de actitudes frente a un mismo hecho milagroso. Sus rostros han sido tratados con individualidad –a destacar en especial el del apóstol más joven, probablemente San Juan, situado en el ángulo inferior derecho–, y sus ropajes lucen ampulosos y ricos plegados. El tratamiento de las luces y sombras, todavía tenebrista en la zona terrenal, se hace más luminoso, como no podía ser de otra manera, en el aglutinado rompimiento de gloria.

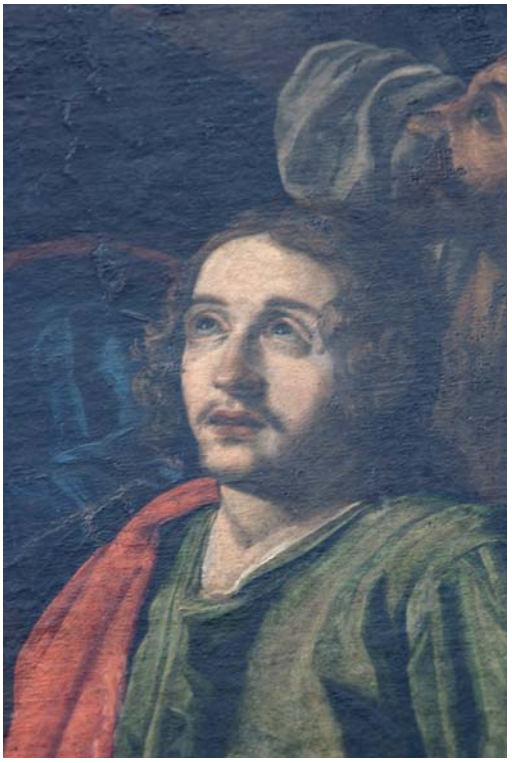
FRANCISCO LEONARDO DE ARGENSOLA (NAC. 1592, DOC. 1608-1673)

Como ya hemos indicado, Francisco fue bautizado el 20 de diciembre de 1592 en la parroquia de San Andrés de la catedral de Tarazona, siendo el se-

50. David FREEDBERG, *Rubens. The life of Christ after the Passion*, en *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Part VIII, Nueva York, Oxford University Press, 1984, lám. 84.

51. *Asunción de la Virgen*, óleo sobre cobre, 56 x 42 cms. Madrid, Museo del Prado, inv. 286. Reproducido en Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ [coord.], *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. I.- La colección real*, Madrid, Museo del Prado-Espasa Calpe, 1990, p. 504, nº 1.896. De esta plancha tuvo que hacerse alguna tirada, pues varios pintores han plasmado la composición en sus obras. Véase Juan Carlos LOZANO LÓPEZ, «Una obra desconocida del pintor Matías Jimeno: el retablo de la Asunción en la iglesia de San Gil Abad de Villanueva de Jiloca (Zaragoza)», *Archivo Español de Arte*, LXXIX, 313, (Madrid, 2006), pp. 89-99, esp. pp. 93-95.

52. Walter L. STRAUSS, y Tomoko SHIMUA [eds.], *Netherlandish Artist. Cornelis Cort*, t. 52 de *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, Abaris Books, 1986, grabado nº 26-IV (50), p. 34.



5, 6 y 7. Asunción de la Virgen, cabezas de apóstoles; frente del sarcófago con el entierro de la Virgen. Iglesia parroquial de Sobradiel. Fr. Agustín Leonardo, 1633. Foto Rafael Lapuente.

gundo hijo del matrimonio formado por el pintor Agustín Leonardo y María de Borobia.[53] Huérfano de madre muy pronto –probablemente desde 1602, fecha del último codicilo dictado por María de Borobia[54] en Tarazona–, debió aprender el oficio de pintor con su padre. No obstante, en los documentos localizados no aparece reflejada su profesión hasta el 4 de noviembre de 1618,[55] tras la muerte de su progenitor.

El 12 de noviembre de 1619 rubrica capitulaciones matrimoniales con la doncella turiasonense Antonia Alegre, sobrina del canónigo ya difunto Gabriel Alegre,[56] asistiendo como testigos los infanzones Francisco Muñoz [Serrano] y Juan Fernández de Apreguindana, antiguo mayordomo y contador del obispo Yepes.[57] Francisco aporta al matrimonio *las cassas de su havitacion sitias en la calle a espaldas de la Rua, que afrentan con cassas de su padre Agustin Leonardo y con calle publica y con cassas de Pedro Ducha, sastre, que valen con los mueb*les 350 libras*, aparte de un terreno en carrera Gómara, un olivar en Filacampo y *muebles fuera de los de cassa, deudas, quadros y cossas de su arte y vestidos* que suman un total de 560 libras. Antonia proporciona un censal de 210 escudos de propiedad sobre la Iglesia de Tarazona, 100 escudos en metálico, una renta de otros 25 escudos del legado pío que había instituido su tío y 60 más en ajuar doméstico.[58]

El matrimonio concibió cinco hijos: Francisco Antonio, bautizado el 2 de septiembre de 1620,[59] Francisco Atilano, el 3 de febrero de 1622,[60] Vicente Jerónimo, el 22 de enero de 1624,[61] Ana María, el 14 de febrero de 1626,[62] y

53. El 3 de abril de 1589 bautizaron a su primer hijo, Juan Jerónimo, que falleció al poco tiempo de nacer (A.P.S.A.T., *Libro 3º de Bautismos (1575-1599)*, f. 140v.). Lo mismo sucedió con Bartolomé, que recibió las aguas bautismales el 27 de agosto de 1595 (*ídem*, f. 195v.).

54. Como se cita en A.H.P.T., Diego de San Martín, 1608, f. 938v., (Tarazona, 14-XI-1608).

55. A.H.P.T., Juan Rubio, 1618, ff. 437v.-438, (Tarazona, 4-XI-1618).

56. Este canónigo fue quien redactó la nota pegada en la parte trasera del retablo mayor de la catedral (Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1980, p. 53). Véase asimismo Jesús CRIADO MAINAR, «El retablo…», ob. cit., p. 418.

57. *Ibídem.*

58. A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1619, ff. 294v.-297, (Tarazona, 12-XI-1619). Se desposaron en la parroquia de San Andrés doce días más tarde (A.P.S.A.T., *Libro 2º de matrimonios (1600-1622)*, f. 304v.).

59. A.P.S.A.T., *Libro 4º de Bautismos (1600-1622)*, f. 185v.

60. *Ídem*, f. 201.

61. A.P.S.A.T., *Libro 5º de Bautismos (1623-1652)*, f. 8.

62. *Ídem*, f. 21v. El 9 de diciembre de 1643 Francisco entrega a su hija Ana María los bienes que le prometió en la firma de sus capítulos matrimoniales (A.H.P.T., Pedro Francisco Lamata, 1643, ff. 274-278v. [en blanco desde el f. 275]) (Tarazona, 9-XII-1643), aunque este documento no debió tener validez puesto que el 25 de enero de 1644 se firman las definitivas capitulaciones entre Ana y Jacinto Tomás, hijo del mercader y ciudadano Juan Tomás y Francisca Mirallas, vecinos de Tarazona (A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1644, ff. 48v.-50) (Tarazona, 25-I-1644). Al parecer, el enlace entre Ana María y Jacinto Tomás se celebró el 8 de febrero del año siguiente (A.P.S.A.T., *Libro 3º de Matrimonios (1623-1652)*, f. 272). En marzo, el joven matrimonio declara haber recibido los vestidos, joyas, cama de ropa y bienes muebles

Petronila Isabel, que recibió las aguas bautismales el 1 de julio de 1629.[63]

La vida económica y profesional de Francisco debía marchar satisfactoriamente, pues sabemos que en 1621 recibe en su casa a dos aprendices. El 7 de febrero Jerónimo Enríquez, vecino de Cascante (Navarra), firma al mancebo turiasonense Marco de Vilbao con Francisco Leonardo como aprendiz *al dicho su arte por tiempo de cuatro años*.[64] El 1 de diciembre acoge al cascantino Pedro García por dos años para el que, además, actuará como su curador.[65]

A esto debemos de añadir que, como explica el profesor Martín González, *la propiedad de inmuebles siempre ha sido una referencia al bienestar económico*,[66] y máxime cuando poco a poco consigue ampliarlos y rehabilitarlos. De hecho, en septiembre de 1626 compra a Mateo Ruiz por 2.500 sueldos la parte de su casa que limita con la suya.[67] A finales de 1628 el infanzón turiasonense Diego Jerónimo de Ayanz y Morales otorga licencia a nuestro pintor *para que pueda hazer, levantar y fundar un pilar en un corral* suyo *que affrenta con corral de mossen Millan Perez y con cequia de Selcos*. El pilar debía construirse *en la calzada y caxero de dicha cequia de Selcos, estante en dicho corral* para que Leonardo *asegure una esquina de su casa que tiene frontero al dicho corral*.[68]

Meses después, Diego Jerónimo de Ayanz y su esposa, Bárbara Rodríguez, permutan con Francisco y Antonia unas casas ubicadas en la placeta de Nuestra Señora de los primeros por dos olivares propiedad de los segundos,[69] previa tasación de todo ello. Así, los obreros de villa Pedro Ximénez y Juan Duesca, y el fustero Domingo Corella, vecinos de Tarazona, junto con Millán Fernández, de Tórtoles, y el turiasonense Francisco Ximeno, visuraron el inmueble y los terrenos respectivamente.[70] Al mes siguiente, el pintor y

---

que nuestro pintor les entregó por su enlace. El pintor Domingo Martínez, vecino de Tarazona, actúa como testigo del acto (*ídem*, ff. 118v.-119) (Tarazona, 16-III-1644). Entre las posesiones debía figurar también una casa situada en el callizo de Barrionuevo, que bajaba de la plazuela de la Rúa, ya que Jacinto Tomás, botiguero, tras afirmar que pertenecieron a su suegro, la arrienda al albañil turiasonense Miguel de Cuesta por seis años (*ídem*, 1647, ff. 528v.-529) (Tarazona, 1-XII-1647).

El matrimonio tuvo al menos cinco hijas: Mª Teresa, bautizada el 6 de agosto de 1645; Manuela, el 24 de abril de 1647; Josefa, el 28 de agosto de 1648; Teresa Gertrudis, el 7 de diciembre de 1649; y Manuela Bernarda, el 13 de febrero de 1652 (A.P.S.A.T., *Libro 5º de Bautismos (1623-1652)*, f. 127v., 133, 137v., 142 v., y 156).

63. *Ídem*, f. 46.

64. A.H.P.T., Juan Rubio, 1621, ff. 117-118, (Tarazona, 7-II-1621).

65. *Ídem*, ff. 611v.-612v., (Tarazona, 1-XII-1621).

66. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista…*, ob. cit., p. 200.

67. A.H.P.T., Miguel de Añón, 1625-1626, ff. 84v.-85, (Tarazona, 16-IX-1626). En enero de 1628 María Arquer, viuda de Mateo Ruiz, otorga haber recibido del pintor 800 sueldos *en parte de pago de una comanda de mayor cantidad en que me esta obligado como pareze por aquella* (A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1628, f. 7) (Tarazona, 9-I-1628).

68. *Ídem*, 1629, ff. 3v.-4v., (Tarazona, 28-XII-1628).

69. La concordia del acto en *ídem*, ff. 210v.-213, (Tarazona, 20-VIII-1629). La permuta en *ídem*, ff. 214-216v., (Tarazona, 27-VIII-1629).

70. *Ídem*, ff. 213v.-214, (Tarazona, 27-VIII-1629).

su esposa venden al infanzón Ayanz una pieza de tierra blanca sita en Torca, término de Tarazona, por 4.940 sueldos que declaran haber percibido.[71] Tras ello, Diego Jerónimo cancela la deuda de 5.320 sueldos que Leonardo y Antonia Alegre le debían,[72] sin exponer las razones de esta transacción.

Es probable que estas últimas noticias se refieran a actividades mercantiles sin más, ya que la economía de los pintores no radicó siempre en su labor pictórica y fue relativamente frecuente que algunos contaran con ingresos de origen extraartístico tales como la compraventa de inmuebles y terrenos, la explotación de fincas rústicas, la administración del patrimonio de allegados, el préstamo a particulares, el arriendo o subarriendo de fincas urbanas llegando, incluso, a trabajaron como mercaderes.[73] Alguna de estas gestiones fueron llevadas a cabo por Francisco Leonardo desde fecha temprana pues en enero de 1627 Diego Corella y Ana María Leonardo, su hermana y su cuñado, le venden *una suerte y pedazo de tierra con ocho olibos y tres estacas* por 300 sueldos.[74]

Dos años después, Francisco y Antonia traspasan a Juan Pérez *menor*, vecino de Tórtoles, un *plantado viña* suyo en Malladera a cambio de 880 sueldos.[75] Al año siguiente, el pintor transfiere a Catalina Ximénez, doncella de Tarazona, un censal de 940 sueldos por el mismo valor.[76] Días más tarde, el matrimonio vende al mercader turiasonense Juan Tomás *un cerrado, viña y abexera* en Cabezolleros, término de Tarazona, por 4.160 sueldos.[77] En marzo, Leonardo y su esposa cancelan la compra de *una pieça y olibar* que efectuaron a Isabel de Insausti, viuda de Antonio Blabi, vecina de Zaragoza.[78] Finalmente, antes de concluir el año, el tortolano Juan Pérez *menor* revende a Francisco la viña en Malladera por 830 sueldos,[79] por lo que no cabe duda de que nuestro artífice efectuaba negocios económicos de esta índole.

El primer testamento de Leonardo data de febrero de 1622, momento en el que se encuentra enfermo. En el documento expresa que desea ser enterrado en la capilla de la Virgen del Rosario ubicada en el claustro de la catedral de Tarazona y deja la legítima a su hijo Francisco Atilano,[80] con lo que entendemos que su primogénito, Francisco Antonio, no sobrevivió.

71. *Ídem*, ff. 230-231, (Tarazona, 11-IX-1629).

72. *Ídem*, ff. 231v.-232, (Tarazona, 11-IX-1629).

73. Paula Revenga Domínguez, *Pintura y…*, ob. cit., pp. 125-129.

74. Los testigos del acto fueron el platero Martín de Enciso y el pintor Tomás Ximénez, vecinos de Tarazona. A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1627, ff. 8-8v., (Tarazona, 6-I-1627).

75. *Ídem*, 1629, ff. 162v.-163, (Tarazona, 20-VI-1629).

76. A.H.P.T., Francisco Lamata, 1630, ff. 21v.-23, (Tarazona, 25-I-1630).

77. A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1630, ff. 73v.-74v., (Tarazona, 17-II-1630).

78. A.H.P.T., Juan Rubio, 1630, ff. 162v.-163, (Tarazona, 9-III-1630).

79. A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1630, ff. 329-330 y 330v.-331, (Tarazona, 24-XII-1630).

80. A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1622, ff. 91-92v., (Tarazona, 22-II-1622).

Superada la enfermedad, Francisco comenzó a recibir encargos importantes de pintura.[81] Así, el 2 de octubre de 1626 Catalina Romeo, viuda de Juan de Ripalda, y su hijo Miguel de Ripalda, vecinos de Tarazona, le encomiendan la confección de veintiún *quadros de pintura al olio buenos* de la temática siguiente: *treçe Apostoles y un Salbador conformes y de la alteça y a honra de otros que tiene el canonigo Juan Goncales, vecino de esta ciudad*, uno de la *Inmaculada Concepción*, otro del *Bautismo de Cristo*, otro con *San Francisco, Cristo y María abrazados*, otro de *San Francisco con Cristo*, otro de *San José con el Niño dormido junto con San Antonio*, un retrato de *Santa Teresa de Jesús*, y, el último, con la representación de *San Miguel*. A continuación, se especifican las dimensiones de los lienzos y el modo de reproducir las figuras. De esta forma, *el Christo, la Conception, San Miguel y el Bautismo han de ser de bara y media en alto y la anchez en proporçion, y la Madre Teresa, San Joseph y Sant Antonio han de ser de cinco quartas en alto*. Finalmente, *los quadros de Nuestra Señora de la Conception, San Miguel, el Vautismo, el Christo abracado con Sant Francisco han de ser cuerpos enteros, y los demas medios cuerpos*.

Leonardo tenía que encargarse de todos los materiales necesarios para la realización de las pinturas, que debía entregar antes del 31 de enero de 1627. A cambio, Catalina Romeo y Miguel de Ripalda le pagarían 1.100 sueldos en dos plazos: 940 mediante la venta de una comanda que el notario Jaime Bueno y Antón Ximénez tenían que pagar a Juan de Ripalda, difunto esposo de Catalina, y los 160 sueldos restantes *en acabando de hacer dichos quadros*.[82]

Como acabamos de comprobar, la iconografía de los lienzos encargados era totalmente religiosa y, además, estaba bastante detallada, lo que dejaba poca libertad creativa al artífice.[83] Interesa destacar que Leonardo debía llevar a cabo la totalidad de las pinturas; es decir, que se trata de un contrato directo, no de una compraventa, por lo que no parece probable que nuestro pintor dispusiera de una tienda-obrador en la que el cliente pudiera elegir entre varios cuadros ya terminados.[84]

---

81. Los encargos escriturados son menos numerosos que los verbales; era más frecuente precisar los servicios de un notario cuando se contrataban series de pinturas y no cuando se encargaba un solo lienzo. Sobre este tema véase Paula REVENGA DOMÍNGUEZ, *Pintura y…*, ob. cit., pp. 354-367; y María A. VIZCAÍNO VILLANUEVA, *El pintor…*, ob. cit., pp. 179-180 y 193-194.

82. A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1626, ff. 274v.-277, (Tarazona, 2-X-1626). Los trámites para efectuar el pago de los primeros 940 sueldos en A.H.P.T., Antonio Lazcano, 1622-1626, ff. 51v.-52, (Tarazona, 4-X-1626); y A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1626, ff. 310-310v., 310v.-311 y 312, (Tarazona, 1-XI-1626). La cancelación del acto en *ídem*, 1629, f. 39, (Tarazona, 18-II-1629); actúa como testigo del acto el pintor turiasonense Tomás Ximénez.

83. Esta práctica era la más usual en la época, a no ser que se tratara de un cliente habitual del pintor y, por tanto, confiara en los conocimientos del artista. Véase Paula REVENGA DOMÍNGUEZ *Pintura y…*, ob. cit., pp. 205-212; y María A. VIZCAÍNO VILLANUEVA, *El pintor…*, ob. cit., pp. 196-197.

84. Ésta es una de las justificaciones de los defensores de la liberalidad de la pintura durante el siglo XVII mantenida, en origen, para no pagar el impuesto conocido como alcabala. Véase Julián GÁLLEGO, *El pintor…*, ob. cit., pp. 13-61; y Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista…*, *ob. cit.*, pp. 209-210.

Catorce de los lienzos –trece Apóstoles y el Salvador de medio cuerpo– serían similares a los del canónigo Juan González que, con toda probabilidad, también había ejecutado nuestro artífice.

En este sentido, interesa advertir que en fecha reciente los profesores Calvo Ruata y Criado Mainar han atribuido a Francisco Leonardo y datado hacia 1624 dos lienzos de San Pedro y San Pablo [fotos núms. 8 y 9] procedentes del Hogar Doz de Tarazona –sito en las dependencias del antiguo Colegio de la Compañía de Jesús– y ahora propiedad de la Diputación Provincial de Zaragoza. Ambas figuras, representadas de cuerpo entero, aparecen dispuestas ante un amplio paisaje en el que se escenifican sus respectivos martirios.[85]

En el contrato rubricado con Catalina Romeo y Miguel de Ripalda no se especifica el lugar al que iban destinadas las obras, por lo que consideramos que seguramente las distribuirían por las distintas estancias de su vivienda. Esta circunstancia sería indicativa del enorme fervor religioso de los comitentes, por otra parte característica general en la sociedad de la época.[86]

Una constante en la biografía de Francisco Leonardo fueron las disputas mantenidas con su padre o con sus hermanos por la propiedad de los bienes familiares. Tras la ya reseñada discusión con su progenitor de 1608, en 1623 interviene en la partición de las pertenencias de la difunta Jacinta Leonardo,[87] menor de 14 años, hija de los ya fallecidos Agustín Leonardo y Gracia Laborda, y hermana de Ana María, Isabel y Francisco, todos mayores de 14 años.[88]

Dos años después Francisco y su hermana Vicenta nombraban árbitros para dirimir las diferencias que sostienen por la herencia de sus padres.[89] En abril de 1626 su otra hermana, Isabel Leonardo, doncella, nombra procuradores a pleitos a Antón Milla, su futuro marido, y a Domingo Milla.[90] En julio, ya casados, constituyen como su representante al notario Francisco Lamata, aunque de nuevo sin especificar su problema legal,[91] por lo que no podemos asegurar que también estuvieran enfrentados con nuestro protagonista.

No obstante, en 1627 la burocracia proseguía y Vicenta, doncella mayor de 14 años, con asistencia del justicia de la ciudad Miguel Alegre, otorga ápoca a

85. José Ignacio CALVO RUATA y Jesús CRIADO MAINAR, «Dos cuadros de *San Pedro* y *San Pablo* procedentes del antiguo Colegio de la Compañía de Jesús de Tarazona», *Tvriaso*, XVII, (Tarazona, 2003-2004), pp. 317-336.

86. Paula REVENGA DOMÍNGUEZ, *Pintura y…*, ob. cit., p. 358.

87. De la que no hemos hallado su partida de bautismo.

88. A.H.P.T., Diego de Lorenzana, 1623, ff. 254-258v., (Tarazona, 23-XII-1623). A continuación, su hermana Isabel otorga ápoca de la porción que le corresponde (*ídem*, 1624, ff. 1-2) (Tarazona, 25-XII-1623).

89. *Ídem*, 1625, ff. 149-150v., (Tarazona, 1-V-1625). La sentencia en *ídem*, ff. 187v.-195, (Tarazona, 19-V-1625); y la intimación en *ídem*, ff. 211-212, (Tarazona, 29-V-1625).

90. A.H.P.T., Antonio Lazcano, 1622-1626, f. 40, (Tarazona, 20-IV-1626).

91. *Ídem*, f. 45v., (Tarazona, 31-VII-1626).

8. San Pedro apóstol. Diputación de Zaragoza, Palacio Provincial, procedente de la iglesia del Hogar Doz de Tarazona. Francisco Leonardo (atribuido a), ha. 1624. Foto Jaime & Cacho S.C.

Pedro de Moya, infanzón, y a su hermano Francisco de 609 sueldos resultantes de la averiguación de las cuentas vinculadas a los bienes inmuebles que le pertenecen y que en su nombre habían administrado de acuerdo con la partición que se hizo tras la muerte de Gracia Laborda, su madre, dando por finalizado el asunto.[92]

El 23 de marzo de 1631 nuestro pintor, sano, dicta su segundo testamento, esta vez en compañía de su esposa Antonia Alegre, enferma. Ambos manifiestan su deseo de ser sepultados en la Seo turiasonense, en la capilla de Nuestra Señora del Rosario, y citan como hijos del matrimonio a Francisco Atilano, a Vicente y a Ana María,[93] con lo que advertimos que Petronila Isabel

92. A.H.P.T., Francisco Lamata, 1627, ff. 244v.-245v., (Tarazona, 8-VI-1627).

93. A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1631, ff. 111v.-113, (Tarazona, 23-III-1631).

9. San Pablo apóstol. Diputación de Zaragoza, Palacio Provincial, procedente de la iglesia del Hogar Doz de Tarazona. Francisco Leonardo (atribuido a), ha. 1624. Foto Jaime & Cacho S.C.

había fallecido. Resulta interesante subrayar que ésta es la primera ocasión en la que nuestro artífice firma como Francisco Leonardo de Argensola, cuestión sobre la que más adelante volveremos.

La década de 1630 conllevó para nuestro artista un nuevo matrimonio, la ampliación de su familia y varios encargos pictóricos. Sabemos que el 22 de julio de 1631 Francisco celebró sus segundas nupcias con Agustina de Vea,[94] hija de Isabel Fernández Cabeza de Vaca, viuda de Juan de Vea, vecina de Tarazona.[95] En ese mismo momento el pintor anula el testamento que tenía

94. Agustina y Martín de Vea fueron los padrinos de José Valentín de Anciso, hijo de Martín de Anciso y Vicenta Leonardo de Argensola, bautizado el 15 de febrero de 1632 y, por tanto, nieto de Francisco. A.P.S.A.T., *Libro 5º de Bautismos (1623-1652)*, f. 57v.

95. A.H.P.T., Juan Rubio, 1631, ff. 439-442, (Tarazona, 22-VII-1631).

hecho junto a su primera esposa, ya fallecida, Antonia Alegre.[96]

Meses después, Leonardo reconoce haber recibido 4.000 sueldos de parte de su suegra[97] y 2.000 del canónigo de la catedral y tío de su cónyuge, Diego Fernández Cabeza de Vaca,[98] respectivamente. No obstante, hasta enero de 1634 el matrimonio no estuvo en posesión de la totalidad de la dote que el religioso concedió a su sobrina, puesto que en esa fecha el licenciado Juan de Montañana, asimismo canónigo de la catedral turiasonense, y Pedro Luis Cabeza de Vaca, infanzón, notario y vecino de Tórtoles, entregaron los 415 sueldos que restaban para completar los deseos de don Diego, ya difunto.[99]

El matrimonio concibió al menos cuatro hijos: Bernardo Eusebio, bautizado el 18 de diciembre de 1632,[100] José Antonio, el 25 de octubre de 1634,[101] José Crespín y Crispiniano, el 27 de octubre de 1636,[102] y ya en la década siguiente Antonio Ramón, que recibió su primer sacramento el 6 de septiembre de 1642.[103] Tras el último parto, Agustina fallece.[104]

En cuanto a su actividad pictórica creemos que fue Francisco quien llevó a cabo el lienzo dedicado a *Cristo Crucificado, San Atilano y San Leonardo* que presidió la capilla de la cárcel municipal de Tarazona desde 1633, sufragado por el canónigo Diego Cabeza de Vaca, como hemos visto tío de su esposa, y conservado en la actualidad en la Casa Consistorial de la ciudad[105] [foto nº 10].

A fines de 1637 los frailes del convento de San Francisco de Asís facultan a Leonardo a levantar una capilla en el claustro de su cenobio, *tomando del guerto del dicho claustro*, a cambio de que pinte las puertas del órgano de la iglesia conventual. En la cara exterior debían figurar la *Estigmatización de San Francisco* y la *Visión de San Antonio de Padua*; por el interior representaría a

96. *Ídem*, ff. 442-443, (Tarazona, 22-VII-1631).

97. A.H.P.T., Juan Rubio, 1631, f. 701, (Tarazona, 19-XI-1631).

98. *Ídem*, f. 759v., (Tarazona, 24-XII-1631).

99. A.H.P.T., Francisco Lamata, 1634, f. 125, (Tarazona, 28-I-1634).

100. A.P.S.A.T., *Libro 5º de Bautismos (1623-1652)*, f. 63.

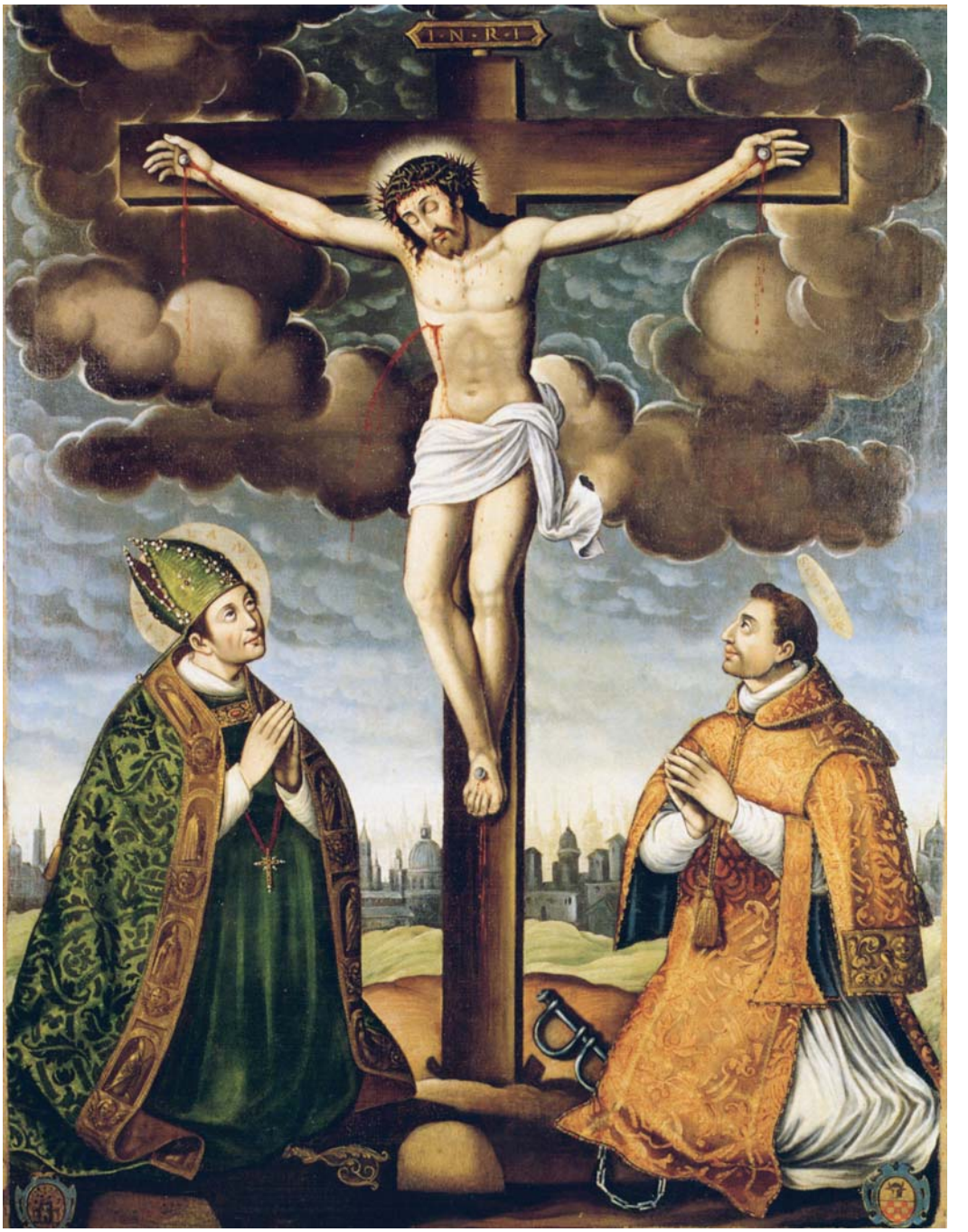
101. *Ídem*, f. 73.

102. *Ídem*, f. 83.

103. *Ídem*, f. 112v.

104. Enferma, otorga testamento el 6 de octubre. En él señala que sólo tiene dos hijos, Antonio y Bernardo Leonardo (A.H.P.T., Juan de Barnuebo, 1641-1642, ff. 224v.-226) (Tarazona, 6-X-1642). En la Edad Moderna la supervivencia de la mujer peligraba durante el parto, así como la del recién nacido cuya esperanza de vida era escasa. Por esta razón, muchos hombres se casarían varias veces. Sobre este tema véase, por ejemplo, Pilar TENORIO GÓMEZ, *Realidad social y situación femenina en el Madrid del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, pp. 256-265; y María A. VIZCAÍNO VILLANUEVA, *El pintor…*, ob. cit., p. 18.

105. Rebeca CARRETERO CALVO, «El lienzo de la capilla de la cárcel de Tarazona», *Actas de la I Jornada sobre Patrimonio de la Diócesis*, en *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XLIX, (Borja, 2006), pp. 67-88.



10. Cristo Crucificado entre San Atilano y San Leonardo. Casa Consistorial de Tarazona. Francisco Leonardo (atribuido a), ha. 1633. Foto José Latova

Santa Cecilia y a *Santa Tecla*,[106] tal y como todavía hoy podemos contemplarlas.

En este convento se conservan otras obras que atribuimos asimismo a Francisco Leonardo de Argensola. Mencionaremos en primer lugar las dos pinturas del banco y la del ático del retablo que presidía la antigua capilla de San Pedro de Alcántara, de su propiedad y en la que sería sepultao, con la representación de momentos de la vida del franciscano –*Jesucristo alimentando a San Pedro de Alcántara en un convite de Santa Teresa de Jesús y dos ángeles en el convento de la Encarnación de Ávila*, *San Pedro de Alcántara oficiando una misa asistido por San Francisco de Asís de diácono y San Antonio de Padua de subdiácono ante Santa Teresa de Jesús*, y el *Tránsito de San Pedro de Alcántara*– que datamos hacia 1645.[107] En este momento es preciso resaltar que el disfrute de un enterramiento propio constituiría un lujo poco habitual en su profesión en la que primaban las inhumaciones en las capillas gremiales.

La segunda obra franciscana que le atribuimos es el ciclo pictórico plasmado en los respaldos altos de la sillería coral del templo, en el que recoge diferentes episodios de la vida de San Francisco de Asís plasmados a partir de los grabados que llevó a cabo el holandés Philipp Galle en 1587.[108]

Creemos que también se debe a su mano la pintura de *San Salvador de Horta* que se conserva en el claustro conventual. Igualmente, consideramos que el lienzo de este mismo tema y de composición semejante custodiado en la iglesia del convento de Santa Clara de Borja, fechado en 1656 y costeado por doña Perpetua Lajusticia –como se indica en la tela–, junto con el dedicado al *Milagro de las flores* de San Diego de Alcalá que cuelga de uno de los muros del claustro de la colegiata de la misma localidad, fueron llevados a cabo por Francisco Leonardo de Argensola.[109]

Interesa señalar, por último, que en sendos estudios acerca de la pintura del siglo XVII en La Rioja[110] y Tudela[111] (Navarra), nuestro artífice aparece citado dentro de otros tantos grupos de pintores activos en ambos territorios,

106. A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1637, ff. 502-503v., (Tarazona, 19-X-1637). Publicado en Mª Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, «El antiguo órgano (1493-1494) de San Francisco de Tarazona (Zaragoza) y otras noticias sobre la actividad de Enrique Alemán», *Nassarre,* XVI, 1, (Zaragoza, 2000), pp. 174-175; y Mª Teresa AINAGA ANDRÉS, Rebeca CARRETERO CALVO y Jesús CRIADO MAINAR, *De convento a parroquia. La iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona*, Tarazona, Parroquia de San Francisco de Asís, 2005, pp. 56-57.

107. *Ídem*, pp. 138-141.

108. Un estudio detallado de estas pinturas en Rebeca CARRETERO CALVO, «San Francisco de Asís en la sillería coral de su convento de Tarazona», *Tvriaso*, XVII, (Tarazona, 2003-2004), pp. 63-93.

109. Rebeca CARRETERO CALVO, «Dos obras del pintor turiasonense Francisco Leonardo de Argensola en Borja», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XLIX, (Borja, 2006), pp. 169-177.

110. José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ, *Retablos mayores de La Rioja*, Agoncillo, Obispado de Calahorra y La Calzada, 1993, p. 58.

111. Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, «Vicente Berdusán y su entorno artístico», en Mª Concepción García Gaínza, y Ricardo Fernández Gracia [comis.], *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, p. 37.

aunque sin especificar ninguna obra suya. No obstante, en el segundo texto se afirma que en 1657 Francisco Leonardo de Argensola licitó en la subasta de la parte pictórica del retablo mayor de la parroquial de Ablitas (Navarra), pero el trabajo fue adjudicado a su colega tudelano José de Fuentes.[112]

Aparte de la posesión de su propia capilla funeraria, manifestación, sin lugar a dudas, de su triunfo social,[113] los negocios de nuestro pintor también iban en aumento. De hecho, en septiembre de 1633 Francisco permuta con el labrador turiasonense Juan de Tudela su ya citada viña en Malladera por un huerto en Baqueca, ambos términos de Tarazona.[114] En ese mismo momento Leonardo arrienda al labrador Martín Ximénez un manzanar de su propiedad ubicado en carrera Gómara de cuatro medias durante siete años, junto con una *estacada en el Forco, termino de dicha ciudad.*[115]

Dos años después, Francisco y su esposa se desprenden de una abejera sita en Carrera Cervera en favor del infanzón turiasonense Domingo de Luna a cambio de 180 sueldos.[116] En mayo de 1638 el presbítero Diego de Vea, probablemente pariente de Agustina, transfiere al pintor una casa en el barrio del Cinto por 1.800 sueldos[117] que venden a los pocos días a Diego Miranda por 80 sueldos más.[118] Al año siguiente, Leonardo arrienda al zapatero Bernabé Ruiz unas casas suyas ubicadas en la Rúa durante siete años por las que deberá pagarle 140 sueldos el primer año y 160 los restantes.[119] Además, en agosto de 1641 Manuela Martel, viuda de José de Purujosa, vecina de Tarazona, declara que Francisco Leonardo le había entregado los 545 sueldos que le debía a su difunto marido,[120] aunque sin especificar el porqué. Meses después, nuestro artífice adquiere una viña en Samanes por 380 sueldos propiedad del estudiante turiasonense, mayor de veinte años, Pedro Los Fayos.[121]

De igual forma, el 1 de febrero de 1642 consigue ampliar nuevamente su casa. En ese momento, María Curia, viuda, y Catalina Jaray, madre e hija, permutan con Leonardo la vivienda que perteneció al racionero Juan de Jaray, su hijo y hermano respectivamente, ubicada en la placeta de Nuestra Señora, debajo de la acequia de Selcos, que afrontaba con la acequia, con casas de mosén Millán Pérez y casas del pintor, por un plantado ubicado en ca-

112. *Ídem*, p. 38.

113. Véase Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista…*, ob. cit., p. 203.

114. A.H.P.T., Juan Rubio, 1633, ff. 530-530v., (Tarazona, 21-IX-1633).

115. *Ídem*, ff. 532-532v., (Tarazona, 21-IX-1633).

116. A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1635, ff. 302v.-303, (Tarazona, 18-VII-1635).

117. A.H.P.T., Francisco Lamata, 1638, ff. 287v.-288, (Tarazona, 30-V-1638).

118. A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1638, ff. 269-269v., (Tarazona, 16-VI-1638).

119. A.H.P.T., Prudencio Ruiz de Pereda, 1639, ff. 341-341v., (Tarazona, 18-X-1639). El pintor turiasonense Celedón Pascual es testigo del acto.

120. *Ídem*, 1641, ff. 373v.-374, (Tarazona, 28-VIII-1641).

121. *Ídem*, 1641-1642, ff. 148-149, (Tarazona, 24-II-1642).

11. Degollación de San Juan Bautista. Retablo de la capilla de la Degollación del Bautista. Iglesia de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona. Francisco Leonardo (atribuido a). Foto José Latova.

rrera Gómara propiedad del artífice.[122] Sin embargo, seguidamente ambas mujeres venden a Leonardo dicho terreno por 5.000 sueldos.[123]

Meses después del fallecimiento de su segunda esposa, Francisco contrae nuevas nupcias con Gracia Martínez de Castilblanco. A la firma de las capítulas matrimoniales asistieron el licenciado Antonio Ximeno, tesorero y canónigo de la catedral, y Gregoria Fernández, viuda, vecinos de Tarazona. El pintor aporta al enlace unas casas situadas en el barrio de La Losilla –actual de la Almehora–, en la calle existente debajo de la Rúa, que afronta con casa de los herederos de Jerónimo Ducha, con la vivienda de Martín de Enciso y con la vía pública, además de otro inmueble que limita con el anterior ubicado en la placeta de Nuestra Señora, en el barrio de Juselcos.[124] El 11 de abril Leonardo recibe los 2.000 y los 4.000 sueldos que el canónigo Ximeno y Jerónima Fernández, respectivamente, prometieron a su esposa.[125]

El 3 de diciembre de 1644, día del bautizo de Juan de Anciso, hijo de Martín de Anciso y Vicenta Leonardo, hermana de nuestro pintor, Francisco y Gracia acudieron como padrinos de la criatura.[126] Sin embargo, dos meses más tarde, Gracia enferma y otorga sus últimas voluntades.[127]

Un año después, el 5 de febrero de 1646, nuestro pintor celebra un nuevo matrimonio con la corellana Jerónima de Ribas y Sesma en la parroquia del Rosario de Corella (Navarra).[128] Según

122. A.H.P.T., Juan de Barnuevo, 1641-1642, ff. 26v.-28, (Tarazona, 1-II-1642).

123. *Ídem*, ff. 29-30, (Tarazona, 1-II-1642).

124. A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1644, ff. 122v.-124, (Tarazona, 19-III-1644). El matrimonio vendió poco después esta casa al labrador Francisco Rodríguez y a María del Castillo, cónyuges, vecinos de Tarazona, por 5.000 sueldos (*ídem*, ff. 217v.-219v.) (Tarazona, 23-V-1644).

125. *Ídem*, ff. 143v.-144, (Tarazona, 11-IV-1644). Los recién casados perciben parte del pago de la segunda tanda de manos del licenciado Ximeno días más tarde (*ídem*, f. 221) (Tarazona, 23-V-1644).

126. A.P.S.A.T., *Libro 5º de Bautismos (1623-1652)*, f. 124v.

127. A.H.P.T., Alonso Gutiérrez de Viña, 1645, ff. 90v.-91v., (Tarazona, 18-II-1645).

128. José Luís de Arrese, *Arte religioso en un pueblo de España*, Corella, Fundación Arrese, 1989, p. 141.

José Luís de Arrese, Francisco residió en esta localidad durante *muchos años, habitando la casa que sus suegros tenían en el barrio bajo, junto a la Fortaleza.*[129] Sin embargo, quizá no fueran tantos, ya que en los protocolos notariales turiasonenses hemos localizado varios documentos en los que el pintor Francisco Leonardo se encuentra domiciliado en Tarazona y actúa como testigo en algunos actos.[130]

No obstante, el investigador corellano insiste en la estrecha vinculación que nuestro artífice mantenía con esa localidad de La Ribera pues ya en 1620 habría realizado *unos aderezos* en el retablo de Nuestra Señora del Rosario,[131] en 1648 ejecutó un lienzo para el retablo de los Desposorios de la iglesia de San Miguel (desaparecido en 1729), en 1650 doró y policromó el retablo de San Joaquín y Santa Ana –ahora de San Roque– de la parroquia del Rosario[132] y en 1650 *decoró* el sagrario tallado por Diego Pérez de Bidangoz para San Miguel.[133] Además, postula a nuestro artífice como posible autor del cuadro principal del retablo de Santa Lucía de este último templo, capilla de patronato de la familia Asiain, que encargaron el mueble en 1633.[134]

El matrimonio con Jerónima de Rivas duró casi veinte años y, una vez más, nuestro pintor sobrevivió a su esposa. Jerónima falleció poco después de dictar sus últimas voluntades, expresando su voluntad de ser sepultada en su capilla de San Pedro de Alcántara del convento de San Francisco de Tarazona. A continuación, cede la propiedad de este recinto a su marido *con obligacion de tener y conserbar aquella en el ser que esta y con los quadros y adorno que de presente tiene.*[135] Meses más tarde, Francisco acata los deseos de su difunta esposa y funda un aniversario perpetuo por su alma en el citado recinto, sito *en el claustro, junto a la capilla del Santo Christo.*[136]

La pareja no tuvo hijos pero sabemos que la corellana acogió a los vástagos de su esposo como si fueran propios. De hecho, en los capítulos matrimoniales de Bernardo Leonardo de Argensola, hijo de Francisco y de la difunta Agustina de Vea, y Teresa Melgarejo, natural de Épila, el mancebo afirmó ser hijo de Jerónima de Rivas y Sesma.[137] Esta unión entre Bernardo y Teresa se desharía en octubre de 1660 pues, tras el nacimiento de Antonia Teresa Atilana Gertrudis Leonardo, hija de ambos, la joven falleció.[138]

Dos meses más tarde, Francisco y Bernardo, padre e hijo, serían llamados

129. *Ibídem.*

130. A.H.P.T., Prudencio Ruiz de Pereda, 1648, ff. 454-454v., (Tarazona, 23-XI-1648); A.H.P.T., Pedro Francisco Lamata, 1648, f. 571, (Tarazona, 25-XI-1648); A.H.P.T., Pedro Brun, 1657, ff. 78-79, (Tarazona, 21-III-1657).

131. José Luis de ARRESE, *Arte religioso…*, ob. cit., pp. 141 y 211.

132. *Ídem*, pp. 16 y 141.

133. *Ibídem.*

134. *Ídem*, p. 15, pp. 139-140 y lám. 7.

135. A.H.P.T., Pedro Brun, 1665, ff. 428v.-432, (Tarazona, 17-XII-1665).

136. *Ídem*, 1666, ff. 215-216v., (Tarazona, 24-VIII, 1666).

137. A.H.P.T., Juan de Barnuebo, 1656, ff. 290v.-292v., (Tarazona, 22-VIII-1656).

138. *Ídem*, 1658 y 1660, s.f., (Tarazona, 13-X-1660).

12. San Atilano y San Blas. Sacristía. Iglesia de Santa María Magdalena de Tarazona. Francisco Leonardo (atribuido a). Foto Rafael Lapuente.

por el obispo Diego Escolano para que reconocieran un cuadro del Niño Jesús, la Virgen, San José y San Juan –seguramente San Juan Bautista niño– *llamado comunmente el Chiton* –con toda probabilidad porque uno de los personajes se llevaría el dedo a los labios en señal de silencio–, conservado en las casas de Antonio Muñoz Serrano en el Cinto, cercade la iglesia de la Magdalena, pues se creía que el Niño Jesús sudaba.

Según relata el acto público levantado por el notario Prudencio Ruiz de Pereda, en *los muslos de las piernas del Niño Jesus havia unas goticas* […] *frescas y que moxaban el dedo*. Ante este hecho, el obispo Escolano requirió a los pintores que declarasen, sobre juramento, qué *puede ser aquello si natural o sobrenatural*. Tras la visura, ambos artífices explicaron que la humedad no procedía de la pared pues estaba seca. Por ello, el prelado les ordenó que *lo lavasen muy bien* para hacer desaparecer las gotas *y otras manchas que tenia*. Los pintores emplearon *vino blanco, jabon y sal* para la limpieza, señalando que aquellas gotas podían *ser de ha-*

13. San Atilano. Iglesia de Santa María Magdalena de Tarazona. Francisco Leonardo (atribuido a). Foto Rafael Lapuente.

verse algun gato meado en dicho quadro ya que si no había ocurrido esto *no puede ser cossa natural sino sobrenatural porque ni de la pintura que es antigua pueden proceder ni en el puesto que estava dicho quadro ha recivido umedad.* El prelado pidió que trasladasen el lienzo al Palacio Episcopal para que pudiera observar *si se vuelben a ver las gotas y umedad que tenia en el puesto a donde estava y si no ha sido por causa de orines de gato o por otra caussa natural o si es cossa sobrenatural.*[139]

Pese a que esta pintura no se conserva en la actualidad y desconocemos si siguió «sudando» o no –y, por tanto, si se trató de un hecho milagroso[140] o explicable–, esta noticia nos acerca al prestigio social que Francisco Leonardo llegó a alcanzar en la ciudad. Fue

139. Véase Apéndice documental doc. nº 1.

140. Estos sucesos, tildados en casi todas las ocasiones de milagrosos, fueron bastante habituales en la época. Véase Ana María Díaz Pérez, «El fenómeno del "sudor" en la plástica canaria», *Coloquio de Historia Canario-Americana X, 1992*, Las Palmas de Gran Canaria, 1994, pp. 1.145-1.158.

él, junto con su hijo, y no otro artista el elegido por el obispo Escolano para dilucidar si la humedad del lienzo provenía de la pared del oratorio en el que se encontraba o era de la propia materia pictórica. A pesar de que las explicaciones de los Leonardo de Argensola sobre la posible fuente de las gotas –*orines de gato*– no resultan ni muy científicas ni muy refinadas, por lo que quizá insinuaban que se encontraban ante un fenómeno prodigioso, es decir, ante un milagro, nos interesa incidir en el reconocimiento social que Francisco había conseguido ya en 1660, triunfo que, como en seguida veremos, irá en aumento.

En febrero del año siguiente Bernardo contraía matrimonio con la doncella Antonia de Sotes, hija de los turiasonenses Mateo Sotes y Agustina Ibáñez.[141] No obstante, el 14 de agosto Bernardo, enfermo, dicta testamento. En él manifiesta su deseo de ser enterrado en la capilla de sus padres, que deja una hija, Teresa, y que su esposa en segundas nupcias, Antonia, está encinta. Por tanto, nombra como tutores de su futuro vástago a su padre, a Mateo Sotes y a Martín y Diego de Enciso.[142]

Culminación del ascenso social del pintor: de jurado de la ciudad a caballero de la Orden de Santiago

Como expresamos al comienzo, el siglo XVII se caracterizó por poseer una sociedad estamental en la que el rango se heredaba. Así, el pertenecer a una familia ilustre significaba estar situado en una jerarquía superior, por lo que el individuo se distanciaba de la condición servil que suponía el ejercer una profesión manual. Esto es lo que, en nuestro parecer, persiguió desde muy joven Francisco Leonardo de Argensola. A lo largo de estas páginas hemos comprobado que, poco a poco, fue haciéndose un hueco en la sociedad local alcanzando cierto renombre profesional. De hecho, sabemos que incluso el ejeano Jusepe Martínez, tratadista y pintor del rey Felipe IV, conocía su estilo pictórico.[143]

Sin embargo, sus aspiraciones no quedarían en lo meramente artístico pues en 1659, tras ser extraído como jurado quinto del consistorio turiasonense[144] y ser rechazado por el consejo por su condición de pintor, decide reclamar. Francisco presenta al justicia de la ciudad un memorial que, por su brevedad y clarificador contenido, recogemos literalmente:

141. A.H.P.T., Juan de Agramonte, 1661, ff. 53v.-58, (Tarazona, 2-II-1661).

142. A.H.P.T., Pedro Brun, 1661, ff. 132-134, (Tarazona, 14-VIII-1661). En documentos posteriores se ahonda más en esta cuestión: A.H.P.T., Juan de Agramonte, 1661, ff. 349v.-350v., (Tarazona, 15-IX-1661); *ídem*, ff. 350v.-351, (Tarazona, 15-IX-1661); *ídem*, ff. 353v.-354, (Tarazona, 17-IX-1661); e *ídem*, ff. 472v.-473v., (Tarazona, 24-XII-1661).

143. Tal y como manifestó al reconocer una pintura en 1648 a instancias del arzobispo de Zaragoza. Véase Vicente González Hernández, *Jusepe Martínez (1600-1682)*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 1981, pp. 73-74.

144. A.H.P.T., Prudencio Ruiz de Pereda, cuaderno de secretaría de 1659 incluido al final del protocolo de ese año, ff. 14v.-19, (Tarazona, 1-I-1659).

> Francisco Leonardos [*sic*], suplicando a vuestra señoria, dice que, habiendo sorteado en jurado quinto, le fue puesto inpidimento por el raçional por ser pintor, y el dia que sucedio el dar la jura a vuestra señoria, mal entendida su pretension subio al Consexo, y lo que alli passo bien le consta a vuestra señoria y al dicho bien conocido de haver dado la ocassion y como es natural de los hombres el faltar, no ara vuestra señoria novedad y menos en los que postrados a los pies de su grandeça el allar amparo a los rendidos allome tanto que pusiera con mi vida, con mi haçienda y con todo mi ser, dar entera satisfaccion que a la grandeça de vuestra señoria deve hacer mi cortedad. Y pues vuestra señoria le consta que toda mi vida e servido en las ocassiones que me a tocado conforme vuestra señoria lo tiene visto, merezca en esta ocassion un hixo rendido a sus pies el darle la honrra que de su piedad de vuestra señoria espera.

No obstante, tras leer la súplica, los munícipes, siguiendo el procedimiento habitual,[145] votaron *con habas blancas y negras* dando *por legitimo el impedimento.*[146] Las Ordinaciones de la ciudad eran claras al respecto ya que nadie que *tuviere Oficio mecanico, o fuere jornalero, pueda ser admitido en ninguno de los Oficios mayores en que sorteare; damosles empero facultad para servirlos en caso de aver dexado real, y verdaderamente dichos oficios mecanicos, y de jornal dos años antes del dia en que sortearen; y queremos, quede reservado el conocimiento de este tiempo, y de quales sean oficios mecanicos, y de jornal al Consejo ordinario de esta Ciudad.*[147] Éste era justamente el caso de Leonardo puesto que en ese momento los pintores estaban considerados como artesanos y su trabajo eminentemente manual. Esta situación comenzaría a cambiar en aquellos años gracias a las reivindicaciones de varios artífices como Vicente Carducho o Jusepe Martínez.[148]

Dos días después del consejo, se celebró *el conçello general de los muy ilustres señores justicia, jurados, cavalleros, infanzones, ciudadanos, vezinos y havitantes de la ciudad de Tarazona* en el que se recoge el pormenor de la extracción de jurado quinto. El primero en ser *sorteado* para dicho cargo municipal fue el sastre turiasonense Diego de Escoz, pero su oficio constituyó el principal obstáculo para desempeñarlo. Por ello, el justicia Juan de Funes permitió repetir el acto. En ese momento apareció el nombre de Francisco Leonardo[149] que, como sabemos, tampoco fue admitido. Seguida-

145. Véase *Ordinaciones Reales de la ciudad de Tarazona de 1675*, edición facsímil, Zaragoza, Comunidad de Regantes y Sindicato de Riegos de Tarazona, Aragonesa de Piensos S.A., e Ibercaja, 1997, p. 9. Aunque posteriores a los hechos que narramos, la inclusión de las mismas normas en estas Ordenanzas significa que anteriormente también se seguían.

146. A.H.P.T., Prudencio Ruiz de Pereda, cuaderno de secretaría de 1659 incluido al final del protocolo de ese año, ff. 28v.-45, (Tarazona, 3-I-1659).

147. *Ordinaciones Reales…*, ob. cit., p. 14.

148. Julián GÁLLEGO, *El pintor…*, ob. cit., *passim*, espec. pp. 115-157.

149. Mateo Sotes, consuegro de nuestro pintor, era en ese momento jurado de la ciudad. Asimismo, Diego Corella, su cuñado, formaba parte del concello.

mente, se extrajo a Miguel Tarazona que renunció; Antonio de Rama no cuajó por ser yerno del justicia; Atilano Cintruénigo también se apartó del cargo; lo mismo hizo Mateo Simón; Miguel Bentura se vio en la obligación de dejarlo vacante *por jurado presente*; Blas de San Juan, Jusepe Martínez *de la Encissa* y Domingo Portugués renunciaron; Juan de Funes *menor* no pudo ocupar dicha dignidad *por hijo del señor justicia*; a continuación, Pedro Ferrer dimitió; Lorenzo Bonel tampoco lo ejerció *por jurado del año passado*; Pedro Ruiz Beratón renunció; Juan de Cariñena *por arrendador de la nieve* tuvo que retirarse; el *redolino* de Francisco Ruiz *de la Funes*, ya difunto, y extraído en ese instante *fue cortado*. Por fin, Francisco de Añón desempeñaría el cargo.[150]

Sin embargo, la documentación municipal nos informa de que un año más tarde Francisco Leonardo consiguió ser jurado de la ciudad[151] e incluso logró la denominación de ciudadano.[152] A partir de este momento, debió abandonar su oficio de pintor para dedicarse a la vida política.

Su ascenso social progresó hasta tal punto que, al menos en 1661,[153] en 1663,[154] y en 1668,[155] ocupó nuevamente el cargo de jurado de la ciudad. Pero el punto culminante de sus pretensiones lo alcanzó el 28 de julio de 1669 cuando Antonio Muñoz Serrano, caballero de la Orden de Santiago, baile y merino de Tarazona, lo armó caballero.[156] En el documento se afirma que *Francisco Leonardo de Argensola es infanzon*[157] *e hijodalgo*[158] *y de tal es descendiente por recta linea masculina*, por lo que podía *ser armado cavallero y promovi-*

---

150. A.H.P.T., Prudencio Ruiz de Pereda, cuaderno de secretaría de 1659 incluido al final del protocolo de ese año, ff. 59v.-61v., (Tarazona, 5-I-1659).

151. A.H.P.T., Juan Francisco Tejero, 1660, s.f., (Tarazona, 21-VIII-1660); *ídem*, (Tarazona, 27-IX-1660); Archivo Municipal de Tarazona, *Libro de resoluciones del consejo (1647-1681)*, ff. 91v., 92v.-93 y 93v., citado en Mª Teresa AINAGA ANDRÉS, «De Lonja a Ayuntamiento. Avatares constructivos y funcionales del edificio municipal de la plaza del Mercado de Tarazona», en Gonzalo M. Borrás Gualis y Jesús Criado Mainar [dirs.], *La imagen triunfal del emperador: la jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, nota nº 111, p. 186.

152. Estamento social que abarcaba la alta burguesía frente a los comerciantes y artesanos. Aparece calificado como ciudadano en A.H.P.T., Juan de Agramonte, 1656-1657, ff. 26v.-27, (Tarazona, 2-I-1657); A.H.P.T., Pedro Brun, 1657, ff. 78-79, (Tarazona, 21-III-1657); *ídem*, 1659, ff. 88-92, (Tarazona, 8-V-1659); A.H.P.T., Pedro Prudencio de Azagra, 1659-1660, ff. 183-185, (Tarazona, 11-XII-1660); A.H.P.T., Pedro Brun, 1660, ff. 89v.-90 y 90-91, (Tarazona, 17-XII-1660); *ídem*, 1661, ff. 121-122, (Tarazona, 24-VII-1661); e *ídem*, 1664, ff. 417-417v., (Tarazona, 16-XI-1664).

153. A.H.P.T., Juan Francisco Tejero, 1660-1661, s.f., (Tarazona, 29-XII-1661).

154. A.H.P.T., Pedro Brun, 1663, ff. 295v.-300, (Tarazona, 26-IX-1663); y A.H.P.T., Pedro Prudencio de Azagra, 1664, ff. 3v.-5v., (Tarazona, 25-XII-1663).

155. *Ídem*, 1668, ff. 132-133, (Tarazona, 29-IV-1668).

156. Véase apéndice documental doc. nº 2.

157. Noble de segunda categoría. Este único título ostenta en la compra de un huerto en Baqueca (A.H.P.T., Pedro Brun, 1670, ff. 124v.-125v. y 125v.-126, (Tarazona, 23-III-1670).

158. Noble de linaje que constituía el eslabón más bajo de la jerarquía aristocrática.

14. Desposorios de la Virgen y San José, particular. Banco del retablo de la capilla de la Virgen del Pilar. Iglesia del Hogar Doz de Tarazona. Francisco Leonardo (atribuido a). Foto José Latova.

do a la dignidad militar. La declaración de miembro de una orden de caballería se llevaba a cabo mediante una ceremonia en la que el rey u otro caballero –en este caso Antonio Muñoz Serrano– vestía las armas y ceñía la espada al postulante. La caballería estuvo formada, principalmente, por integrantes de familias nobles, las únicas que poseían caballos y medios para vivir sin trabajar manualmente.

Como hemos demostrado a lo largo de estas páginas, Francisco era hijo de Agustín Leonardo, cuyo verdadero nombre era Agustín Leonardo Blasco, pintor de profesión. Por tanto, ni Francisco ni su padre formaban parte de la burguesía ni de la nobleza y, además, no les unía ningún parentesco con los hermanos Bartolomé y Lupercio Leonardo de Argensola. Sin embargo, la longevidad de nuestro protagonista –vivió ochenta y un años, algo nada habitual en el siglo XVII– y su empeño en mejorar de escalafón social le llevaron a seguir un plan lleno de pretensiones y falsedades hasta conseguir ser ciudadano, jurado de la ciudad, infanzón, y caballero del hábito de Santiago.

El deseo de ennoblecerse fue común en la época y, por supuesto, también dentro del gremio de los pintores. La obtención de un hábito confería reconocimiento oficial y mucho prestigio. Así le sucedió, entre otros, a Tiziano, Diego de Rómulo Cincinato,

Rubens, Giuseppe d'Arpino, José de Ribera y Diego Velázquez.[159]

Resulta particularmente similar amén de coetáneo, el caso de nuestro artífice con el de Velázquez. El pintor del rey se vio en la obligación de ocultar su humilde linaje para lograr su anhelado hábito de la Orden de Santiago.[160] Esta práctica fue muy habitual a mediados del siglo XVII, puesto que para acceder a este honor había que cumplir cuatro rigurosos requisitos: hidalguía, legitimidad, limpieza de sangre y limpieza de oficios.[161] De esta forma, el individuo debía pertenecer a una familia que no fuera ni hubiera sido, plebeya, compuesta por cristianos viejos y en la que sus miembros no hubiesen practicado nunca determinadas profesiones que se veían incompatibles con la nobleza como mercaderes, sastres, plateros, pintores, bordadores, canteros, mesoneros, taberneros, escribanos, excepto los secretarios del rey o procuradores públicos.[162]

Como ya hemos señalado, la imposibilidad de cumplir estas normas unida a las ansias de ascensión en la pirámide social, llevaron a muchísimos pretendientes a disfrazar su humilde o controvertida condición con genealogías falsas que el Consejo de Órdenes nunca llegaría a descubrir.[163] Esto es lo que hizo Diego Velázquez, que incluso desde 1640 incluyó en su firma, como su hermana Francisca, el apellido paterno «de Silva» para vincularse a la familia de nobles míticos fundadores del reino de Portugal.[164] De igual forma, a partir de 1565 el prestigioso pintor aragonés Jerónimo Vicente Vallejo comenzó a utilizar el apellido Cósida en su firma, a la vez que emplea el título de infanzón.[165]

Esta misma práctica llevaron a cabo los hermanos Fr. Agustín y Francisco Leonardo que, partiendo de que su padre no se apellidaba Leonardo sino Blasco –Leonardo era su segundo nombre–, incorporaron a su «nuevo» apellido el «de Argensola» con el que se emparentaban con este noble linaje oriundo de Cataluña, aunque una de sus ramas, a la que pertenecieron los grandes literatos de Barbastro, se afincó en Aragón.[166]

Finalmente, el desempeño del oficio de pintor por parte de Francisco Leonardo fue un obstáculo que ya pudo salvar, quizá explicando que nunca vivió de su práctica, aunque

159. Luís Méndez Rodríguez, *Velázquez y*…, ob. cit., pp. 53-54.

160. *Ídem*, p. 58.

161. Elena Postigo Castellanos, *Honor y privilegio en la Corona de Castilla. El Consejo de las Órdenes y los Caballeros de Hábito en el siglo XVII*, Valladolid, Consejería de Cultura y Bienestar Social de la Junta de Castilla y León, 1988, pp. 111-155.

162. *Ídem*, pp. 133-141.

163. *Ídem*, p. 138.

164. Luís Méndez Rodríguez, *Velázquez y*…, ob. cit., pp. 60-61.

165. Jesús Criado Mainar, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón: Pintura y Escultura 1540-1580*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» y Centro de Estudios Turiasonenses, 1996, p. 655.

166. Voz «Argensola, linaje de los», en *Gran Enciclopedia de Aragón*, tomo I, Zaragoza, UNALI, 1980, p. 257.

tampoco fuera cierto,[167] cuando consiguió el cargo de jurado en el Ayuntamiento turiasonense.

El 21 de mayo de 1673, anciano y muy enfermo, el infanzón Francisco Leonardo de Argensola, vecino de Tarazona, dicta sus últimas voluntades.[168] En primer lugar, señala su deseo de ser enterrado en su capilla del convento de San Francisco dedicada a San Pedro de Alcántara.[169] A continuación, funda doscientas cincuenta misas y los dos aniversarios por el alma de su última esposa Jerónima de Rivas, tal y como ésta había dispuesto en su testamento. Seguidamente, deja la legítima a sus hijos Antonio y Ana, y a sus nietas Bernarda y Teresa Leonardo. Además, hace mención especial a su nieta Teresa Tomás, a la que cede un huerto de su propiedad sito en el término turiasonense de Baqueca, a su yerno Jacinto Tomás, al que otorga una *capa de luto de bayeta fina*, y a su hija Ana, a la que lega *un mongil de luto*. Por último, confiere al licenciado Pedro de Enciso, su sobrino, limosnero de la catedral, *una cocina y aposento que esta debaxo de el texado de mis cassas donde yo habito*, que confinan por completo con la vivienda del religioso.[170] Finalmente, nombra como heredero universal de todos sus bienes a su hijo Antonio Leonardo de Argensola.[171]

167. Su extensa obra, si bien la gran mayoría es atribuida, unida a su enorme movilidad por toda la Diócesis en busca de nuevos encargos, tal y como ha demostrado la documentación y la bibliografía, nos llevan a pensar que la principal fuente de ingresos de Francisco Leonardo era su actividad como pintor.

168. Tres días antes suscribió otro testamento que quedaría anulado por completo al redactar el definitivo. En A.H.P.T., Pedro Brun, 1673, ff. 177-179, (Tarazona, 18-V-1673).

169. Dos años más tarde, Antonio Leonardo y Manuela de Ulloqui, cónyuges, donan a favor del infanzón turiasonense Juan Ximénez de Aragón *una capilla nuestra sitiada en el convento de señor San Francisco de dicha ciudad y en su claustro so la invocacion de San Pedro Alcantara que confronta con el jardin de dicho claustro, puerta que se entra al de profundis, capilla del Santo Christo, y dicha capilla hace esquina con su rexado y medio rexado con su altar de mazoneria dorado, quatro quadros con sus guarniciones doradas que la adornan y sus rosones dorados alderredor* […] *y obligados por fianza de salbo a Manuel Ximenez Maza, infanzon, vecino de dicha ciudad*, en contraprestación por *algunos veneficios y agasaxos muy considerables* que han recibido. En A.H.P.T., Pedro Brun, 1675, ff. 52-53v., (Tarazona, 17-V-1675). Sabemos que en 1686 esta capilla todavía pertenecía a Juan Ximénez de Aragón (A.H.P.T., Francisco Lamata, 1686-1687, ff. 224-227) (Tarazona, 19-VII-1686).

170. Días después, Antonio Leonardo y su esposa, Manuela de Ulloqui, venden a Pedro de Enciso *un granero y una masaderia de nuestras casas en que de presente havitamos sitias tras la Rua de dicha ciudad,* […] *que estan juntos y contiguos a una cocina y aposento que el qº Francisco Leonardo de Argensola dexo por su ultimo testamento con que murio a vos, dicho comprador.* Asimismo, le venden *la mitad de la sala baxa de dichas nuestras casas.* En A.H.P.T., Pedro Prudencio de Azagra, 1673, s.f., (Tarazona, 30-VI-1673). La venta de otras partes de dicha vivienda a Enciso prosiguen en 1674 con *un suelo y veranil* (A.H.P.T., Atilano de Alzola, 1673-1674, ff. 258v.-259) (Tarazona, 8-V-1674), y en 1676, en particular otro aposento y el cuarto bajo de la misma (A.H.P.T., Pedro Prudencio de Azagra, 1676, s.f.) (Tarazona, 20-II-1676). Finalmente, el 1 de agosto de 1676, Antonio Leonardo, preso en la cárcel de Tarazona, y su esposa, permutan con Diego Peralta y Gracia Sánchez, unas casas sitas en la Plazuela *comunmente llamada de Nuestra Señora* con otras de Peralta y su mujer ubicadas en el barrio del Cinto además de 1.776 sueldos que Leonardo y Ulloqui otorgan haber recibido (A.H.P.T., Marco Antonio Purujosa, 1676-1679, ff. 24-25) (Tarazona, 1-VIII-1676).

171. Véase Apéndice documental doc. nº 3.

Queremos destacar, por último, que, pese a la casi total ausencia de contratos escriturados que nos indique la verdadera labor de un pintor, pues no era lo habitual acudir al notario para encargar una sola pintura, otro tipo de documentación nos evidencia que fueron muchos los particulares que adquirieron obras a Francisco Leonardo. Éste es el caso de la partición de bienes de la difunta Magdalena Sánchez de Lizarazu, acaecida el 30 de noviembre de 1684. Entre sus propiedades aparece citado, entre otros cuadros, *la Virgen de la Concepcion al olio de Leonardo.*[172] Además, el hecho de recordar y dejar constancia del autor del lienzo, que no ocurre en la mayoría de las ocasiones, nos hace pensar que la notoriedad de nuestro artífice fue tal que la posesión de una de sus creaciones pudo conllevar cierto prestigio.

Nuevas atribuciones

El estilo pictórico de Francisco Leonardo se caracteriza por unos rasgos peculiares, tales como figuras muy dibujadas y volumétricas, dotadas con rostros ovalados en los que destacan unos ojos grandes y redondos y unos labios muy carnosos, de aspecto gracioso y un tanto infantil, ejecutados con colores vivos y planos. Gracias a ello ha sido posible atribuirle nuevas obras, todas en Tarazona con la salvedad de una tela localizada en la parroquial de la Natividad de la Virgen de Vera de Moncayo (Zaragoza).

La primera atribución turiasonenses se localiza en la iglesia del convento de la Merced. Se trata de las dos pinturas que componen el retablo de la capilla de la Degollación de San Juan Bautista.[173] El lienzo principal [foto nº 11], que podría datarse en la década de 1650, representa el momento inmediatamente anterior a la decapitación del Precusor que, arrodillado y orando, se sitúa en primer término; tras él, a la izquierda, aparecen dos mujeres una de los cuales sostiene la bandeja de plata en la que será servida su cabeza. En un segundo nivel encontramos a Herodes sentado en su trono hablando con varios personajes masculinos, ajenos todos ellos a la dramática escena que está a punto de suceder. El ángulo superior derecho está ocupado por una ventana abierta por la que un angelote portando la palma martirial accede a la estancia.

En la pintura del ático distinguimos la figura de un obispo barbado de difícil identificación debido a la capa de suciedad que lo oculta.

Otros dos lienzos que probablemente fueron ejecutados por Francisco Leonardo, esta vez sin incorporar a una mazonería, se localizan en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena. El primero de ellos [foto nº 12], conservado en la sacristía, representa a dos santos obispos de cuerpo entero sobre un fondo negro ataviados con ricos ropajes que, acompañados por la paloma símbolo del Espíritu Santo, portan sus atributos principales: *San Atilano,* a la

172. A.H.P.T., Pedro Brun, 1684, ff. 188-191, (Tarazona, 30-XI-1684).

173. Sobre esta capilla y su mobiliario litúrgico véase Rebeca CARRETERO CALVO, *El convento de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona. Estudio histórico-artístico*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2003, pp. 82-86.

15. Imposición del manto y el collar a Santa Teresa de Jesús por San José y la Virgen. Iglesia de Santa Teresa de Jesús de Tarazona. Francisco Leonardo (atribuido a). Foto Rafael Lapuente.

izquierda, prelado de Zamora y patrón de Tarazona, sostiene con su mano siniestra el pescado en el que encontró su anillo, mientras que *San Blas,* obispo de Sebaste, a la derecha, sujeta el rastrillo con el que fue martirizado.

En el segundo óleo, colgado de uno de los muros de la nave de la Epístola, distinguimos nuevamente a *San Atilano*, en esta ocasión de medio cuerpo y bendiciendo [foto nº 13]. En este lienzo interesa destacar el aspecto de anciano que se ha otorgado al santo y el meticuloso tratamiento de su rostro, como si el autor intentara hacer un retrato psicológico del obispo, alejándose de esos personajes de rasgos un tanto infantiles que le caracterizan.

La iglesia del Hogar Doz, dedicada a San Vicente mártir y, como ya se dijo, sede del antiguo Colegio de la Compañía de Jesús de Tarazona, custodia un

16 a. Huida a Egipto. Iglesia parroquial de Vera de Moncayo. Francisco Leonardo (atribuido a). Foto Rafael Lapuente.

retablo dedicado en la actualidad a la Virgen del Pilar,[174] cuyas pinturas pudieron salir de los pinceles de Francisco Leonardo en una fecha próxima a 1640. En el banco distinguimos, de izquierda a derecha, a *San Ignacio de Loyola*, la *Adoración de los Pastores*, los *Desposorios de la Virgen y San José* [foto nº 14] y a *San Francisco Javier*. La casa del ático está ocupada por un lienzo de *San Antonio de Padua con el Niño Jesús*.

En el crucero de la iglesia del exconvento de carmelitas descalzos de Santa Teresa de Jesús de Tarazona se conserva una interesante pintura de *La imposición del manto y el collar a Santa Teresa de Jesús por San José y la Virgen* [foto nº 15], visión acaecida el día de la Asunción de 1561 en la iglesia de Santo Tomás de Ávila y narrada por la propia santa en su *Vida*.[175]

La atribución de este lienzo a Leonardo de Argensola no ofrece ninguna duda, pero advertimos en el mismo una técnica más cuidada de lo habitual, una composición bien construida, un colorido más rico, y una mayor preocupación por dotar a la obra de perspectiva real, a pesar de tratarse de una visión celestial o rompimiento de gloria. De hecho, para llevar a cabo esta obra Francisco siguió literalmente

174. Sobre este retablo véase José Ignacio CALVO RUATA, *Patrimonio cultural de la Diputación de Zaragoza. I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, pp. 429-430.

175. Juan CARMONA MUELA, *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo, 2003, p. 437.

el lienzo del mismo tema firmado por Pedro Orrente, pintor toledano de la primera mitad del siglo XVII, que preside el retablo de la capilla de Santa Teresa del convento de carmelitas descalzos de Corella (Navarra). Asimismo, Orrente realizó una pintura muy similar, pero de menores dimensiones, que se conserva en la parroquia de San Esteban de Valencia.[176] Con toda probabilidad, Francisco, durante su estancia en esta localidad navarra, conoció esta magnífica obra y la copió para los carmelitas de Tarazona.

Colgando del muro del Evangelio, frente a la puerta principal de la iglesia parroquial de Vera de Moncayo, se sitúa la última obra que atribuimos a Leonardo de Argensola. La pintura, restaurada en fecha reciente, muestra la *Huida a Egipto* [foto nº 16 a]. Para su realización nuestro artífice siguió, con algunas variaciones, la estampa del mismo tema llevada a cabo por Johan Sadeler I según composición de Martín de Vos[177] [foto nº 16 b]. San José, en pie, guía la comitiva mientras la Virgen, sentada a lomos de la mula, da de mamar al Niño que mira de reojo al espectador. Un angelote desciende en picado hacia María para ofrecerle unos dátiles que acaba de recolectar de una palmera. La escena transcurre sobre un fondo grisáceo de reminiscencias leonardescas.

16 b. Huida a Egipto. Johan Sadeler I según composición de Martín de Vos.

No podemos acabar sin advertir que durante su larga existencia Francisco Leonardo de Argensola, pese a abandonar o, al menos, dejar de lado su oficio de pintor para dedicarse a la vida política y social, tuvo que ejecutar muchas más obras que las que aquí recogemos, algunas de las cuales aún deben conservarse y que esperamos llegar a conocer algún día.

176. José Luis de ARRESE, *Arte religioso…*, ob. cit., p. 15; Diego ANGULO ÍÑIGUEZ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1972, p. 344 y láms. 264 y 265; y Mª Concepción GARCÍA GAÍNZA [dir.], *Catálogo monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, Arzobispado de Pamplona y Universidad de Navarra, 1980, pp. 113-114 y lám. 161.

177. Isabelle de RAMAIX, *The illustrated Bartsch. 70 Part 1 (Supplement). Johan Sadeler I*, Nueva York, Abaris Books, 1999, grabado nº .137, p. 158.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1660, diciembre, 10 Tarazona

Los pintores Francisco y Bernardo Leonardo de Argensola, vecinos de Tarazona, son llamados por el obispo Diego Escolano para reconocer una pintura.

A.H.P.T., Prudencio Ruiz de Pereda, 1660-1662, ff. 341v.-343.

/f. 341v./ [*Al margen:* Acto publico]

Dicto et eodem die et loco.

En las casas de la propia havitacion de don Antonio Muñoz Serrano, cavallero del havito de Santiago, que estan sitiadas en el Cinto de la presente ciudad y affrontan con la iglesia de la Magdalena, con casas de Diego Sornoza y calle publica, el ilustrisimo señor don Diego Escolano, obispo de Tarazona, mi señor, haviendole dicho a su señoria ilustrisima que un quadro del Niño Jesus, la Virgen, San Josef y San Juan, llamado comunmente el Chiton, sudaba el Niño Jesus.

Entro en un oratorio a donde estaba en un altar dicho quadro /f. 342/ y su ilustrisima, viendo que hacia los muslos de las piernas del Niño Jesus havia unas goticas, toco con el dedo dichas goticas y conocidamente vio su ilustrisima y yo, el notario, y testigos infrascriptos, que aquellas gotas estaban frescas y que moxaban el dedo. Y hecho esto su ilustrisima mando llamar a dos pintores para que, con juramento, digan y declaren que puede ser aquello si natural o sobrenatural y para ver si de la pared a donde dicho quadro estava arrimado procedia aquella umedad, mando que quitasen el quadro de a donde estava puesto y fue quitado y reconocido el puesto por Francisco Leonardo y Bernardo Leonardo de Argensola, pintores.

Dixeron que aquellos no proçedia ni podia proceder de la pared porque estava seca y el lienzo del dicho quadro por la parte de atras enxuto, y haviendo sacado dicho quadro al sol mando su ilustrisima que los dichos pintores lo lavasen muy bien aquel puesto donde estavan las gotas y otras manchas que tenia el mismo quadro que parecera ser causadas de otras gotas o humedad como la que tenia. Y haviendolo labado muy bien con /f. 342v./ vino blanco, jabon y sal, les recivio juramento en forma de drecho a los dichos Francisco Leonardo de Argensola y Bernardo Leonardo de Argensola, los quales, haviendo jurado en poder y manos de su ilustrisima, les dixo que en virtud de dicho juramento declaren que les pareze puede ser aquellas gotas que en el Niño Jesus de dicho quadro havia y si pueden ser naturalmente o se puede entender y presumir es cossa sobrenatural.

Y en virtud de dicho juramento dixeron y declararon los dichos que aquellas gotas y umedad pueden ser de haverse algun gato meado en dicho quadro y que si de esto no proçeden, juzgan que aquello no puede ser cossa natural sino sobrenatural porque ni de la pintura que es antigua pueden proceder ni en el puesto que estava dicho quadro ha recivido umedad como se ha visto por la visura que han hecho.

Y hecha esta declaraçion y lavado dicho quadro, dicho ilustrisimo señor obispo mando que lleven dicho quadro a su Palacio y que lo pongan en un oratorio o capilla de el para ver si se vuelben a ver las /f. 343/ gotas y umedad que tenia en el puesto a donde estava y si ha sido por caussa de orines de gatos o por caussa natural o si es cossa sobrenatural. Y de todo su señoria ilustrisima requirio hiziesse acto publico y yo, dicho notario, et cetera, ex quibus, et cetera.

Testigos: don Gregorio Zepeda, capellan, y Lorenzo Suasti, paxe de su ilustrisima, havitatoris Tirasone.

2

1669, julio, 28 Tarazona

Investidura de caballero de Francisco Leonardo de Argensola, infanzón, por don Antonio Muñoz Serrano, caballero de la Orden de Santiago, y baile y merino de la ciudad.

A.H.P.T., Pedro Brun, 1669, ff. 233v.-235.

/f. 233v./ [*Al margen:* Armamiento de cavallero]

Die vigessimo octavo mensis julii. Anno a nativitate Domini MDCLXVIIII. Tirassone.

Ante la presencia del ilustre señor don Antonio Muñoz Serrano, cavallero del Orden de Santiago, baile y merino de la ciudad de Tarazona por su Magestad el Rey nuestro señor que Dios guarde, domiciliado en dicha ciudad, presentes yo, Pedro Brun, notario, y testigos infrascriptos, parezio personalmente Francisco Leonardo de Argensola, infanzon, domiciliado en dicha ciudad, el qual dijo que por quanto segun los fueros y observancia y del presente Reyno de Aragon qualquiere infanzon que quiere ser promovido al arte y dignidad militar, si quiere ser armado cavallero por qualquiere otro cavallero lo puede y deve ser, y que siendo como es el dicho Francisco Leonardo de Argensola infanzon y de tal es por recta linea masculina descendente y tubiesse y tenga voluntad y deseo de ser armado cavallero y promovido a la dignidad militar.

Por tanto, dixo que en la mejor forma y mane /f. 234/ ra que segun los fueros y observancias de dicho y presente Reyno de Aragon et aliis haverlo podia y puede le suplicaba y suplico al dicho señor don Antonio Muñoz Serrano fuesse servido de promoberlo al grado de milicia, si quiere lo arme cavallero como hijodalgo que es segun y conforme a dichos fueros lo podia y devia hacer, y el dicho señor don Antonio Muñoz Serrano, vista y atendida la dicha peticion y estando como estava y esta segun dixo bien enterado y certificado de los fueros y observancias de dicho y presente Reyno disponientes sobre la creacion de cavalleros y de que el dicho Francisco Leonardo de Argensola es infanzon e hijodalgo y de tal es descendiente por recta linea masculina dixo que se offrecia y offrecio presto y aparexado a hacer lo que por el dicho Francisco Leonardo de Argensola le hera pedido y suplicado.

Y assi luego in continenti ponien /f. 234/ do en execucion la promocion de dicha milicia, zinco al dicho Francisco Leonardo de Argensola una espada al lado y desembainando otra que tenia el dicho señor don Antonio Muñoz y Serrano dio con ella desembainada tres golpes sobre los [h]ombros al dicho Francisco Leonardo de Argensola que estava en tierra de rodillas puesto ante dicho señor don Antonio Muñoz Serrano diziendo: nuestro señor Dios y el señor Santiago hagan a vuestra merced buen cavallero, y luego abrazandolo lo alzo del suelo y le calco un[a] espuela, y desta manera armo cavallero y promovio al arte y dignidad militar al dicho Francisco Leonardo de Argensola el qual, con accion de gracias, acepto la promozion de dicha milicia y prometio y se obligo y juro en poder y manos de dicho señor don Antonio Muñoz Serrano sobre la señal de la cruz y santos quatro Evangelios /f. 235/ de nuestro señor Jesuchristo en la forma de fuero y drecho requerida de hacer, servar, cumplir y guardar, assi con el Rey nuestro señor como con el dicho señor don Antonio Muñoz Serrano y con qualesquiere otras personas todas y cada unas cossas que segun los fueros y observancias, ussos y costumbres del dicho y presente Reyno de

Aragon o en otra qualquiera manera como cavallero sobredicho es y sera tenido y obligado a hacer, servar, guardar y cumplir, ex quibus, et cetera, fiat large.

Testigos: el licenciado Joseph Portugues, estudiante, y Pedro de Sola, zapatero, havitantes en la ciudad de Tarazona.

Este acto no tiene de fuero que salbar en fe de ello.

Pedro Brun, notario.

3

1673, mayo, 21 Tarazona

Testamento del infanzón turiasonense Francisco Leonardo de Argensola.

A.H.P.T., Pedro Prudencio de Azagra, 1673, s.f.

[*Al margen:* Testamento]

Die vigessimo primo mensis madii. Anno Domini MDCLXXIII. Tirassone.

Que como toda persona en carne puesta, et cetera. Por tanto, yo, Francisco Leonardo de Argensola, infançon, vecino de la ciudad de Taraçona, estando enfermo de mi persona y a Dios nuestro señor gracias en mi buen juicio, et cetera, revocando, et cetera, hago y ordeno el presente mi ultimo testamento, et cetera, en la forma y manera siguiente:

Primeramente, encomiendo mi alma a Dios nuestro señor.

Ittem quiero y es mi voluntad que quando Dios nuestro señor fuere serbido de llebar mi alma de la presente vida, mi cuerpo sea sepultado en el convento del señor Sant Francisco de dicha ciudad de Taraçona en la capilla que en dicho convento tengo so la invocacion de San Pedro de Alcantar [*sic*].

Ittem quiero y es mi voluntad que en dicho convento de señor Sant Francisco donde mi cuerpo sera sepultado me sea hecha mi defunsion, nobena y cavo de año como es costumbre.

Ittem quiero y es mi voluntad que por mi alma y en remision de mis culpas y pecados me sean dichas y celebradas ducientas y cinquenta missas rezadas donde parecera a mis executores infrascriptos o a la mayor parte de ellos y que por ellos se pague la limosna acostumbrada.

Ittem quiero y es mi voluntad que en dicho convento de señor Sant Francisco se funden dos aniversarios por la alma de la qº Geronima de Ribas, mi ultims muger, y por las demas que aquella dispone por su ultimo testamento con que murio, los quales dichos dos [*pequeño tachón*] aniversarios dexo dispuesto por dicho su ultimo testamento la dicha Geronima de Ribas, mi ultima muger, se fundassen y yo tenia obligacion de haverlos fundado o dado lo necessario para su fundacion y haora encargo se haga luego dicha fundacion o se de lo necessario para ello.

Ittem quiero, ordeno y mando sean pagadas todas mis deudas, et cetera.

Ittem dexo y nombro por parte y drecho de legitima herencia devidamente y segun fuero de el presente Reyno de Aragon de todos mis bienes assi muebles como sitios donde quiere havidos y por haver, a saver es, a Antonio Leonardo de Argensola y Anna Leonardo de Argensola, muger de Jacinto Thomas, mis hijo e hija, y a Bernarda Leonardo, mi nieta, hija legitima y natural del qº Bernardo Leonardo de Argensola, mi hijo, y de Antonia Sotes, coniuges, y a Theresa Leonardo, mi nieta, hija del dicho qº Bernardo Leonardo de Argensola, mi hijo, y de la qº Theresa Melgarejo, su primera muger, y a todos y cada unos otros deudos y parientes mios que por drecho de legitima herencia dichos mis bienes puedan haber, pretender y alcançar a cada uno de ellos cinco sueldos jaqueses por bienes

muebles y sendas arrobas de tierra por bienes sitios en los montes communes de dicha ciudad de Taraçona con los quales quiero y es mi voluntad que se hayan de tener y tengan por contentos, satisfechos y pagados de qualquiere parte y porcion, drecho y accion que en dichos mis bienes pueden haver, pretender y alcançar y que otra cossa de dichos mis bienes no puedan haver, pretender ni alcançar mas del que por el pressente, mi ultimo testamento, les sera dexado.

Ittem dexo de gracia especial a Theresa Thomas, mi nieta, hija de los dichos Jacinto Thomas y Anna Leonardo, mi hija, a saver es, un huerto mio sito en Baqueca, termino de dicha ciudad de Taraçona, que es a la parte que confrenta con huerto de Josseph de Muro, y lo quiero aqui haver y he por bien y legitimamente confrontado, el qual le dexo a dicha Theresa Thomas, mi nieta, con obligacion de pagar los veinte sueldos jaqueses de censal de gracia que sobre el se pagan en cada un año a la confadria de señor Sant Francisco instituida y fundada en dicho convento de señor Sant Francisco de dicha ciudad de Taraçona y en casso de luicion su propiedad y suerte principal.

Ittem dexo de gracia especial a dicho Jacinto Thomas una capa de luto de bayeta fina, y a dicha Anna Leonardo, mi hija, un mongil de luto.

Ittem dexo de gracia especial al licenciado Pedro de Encisso, mi sobrino, limosnero de la santa yglesia cathedral de dicha ciudad de Taraçona, una cocina y apossento que esta debaxo de el texado de mis cassas donde yo habito, que dichos apossento y cocina confinan a las cassas de dicho licenciado Pedro de Encisso, mi sobrino, para que aquel pueda unir y agregar dichos apposento y cocina a dichas sus cassas donde havita y hacer de dichos apossento y cocina a su voluntad como de bienes y cossa suya propia.

Ittem de todos los otros bienes mios assi muebles como sitios, drechos, instancias y acciones donde quiere havidos y por haber de que en el pressente, mi ultimo testamento, no he hecho ni hago especial mencion y los quiero aqui haver y he, a saver es, los bienes muebles por sus propios nombres y especies por nombrados y los drechos, instancias y acciones por especificados, mencionados y calendados y los bienes sitios por unados o mas confrontaciones confrontados, especificados y dessignados devidamente y segun fuero de el pressente Reyno de Aragon y como convenga todos aquellos los dexo y de aquellos heredero mio universal instituyo, hago y nombro a dicho Antonio Leonardo de Argensola, mi hijo, para que haga y disponga de los bienes de esta universal herencia a su propia voluntad como de bienes y cossa suya propia con condicion y obligacion expressa y no de otra manera de pagar mis deudas y hacer por mi alma los sufragios que arriba dispongo y dar lo necessario para la fundacion de dichos dos anibersarios.

Ittem dexo y nombro en executores de el pressente, mi ultimo testamento, y exoneradores de mi anima y conciencia, a saver es, a dicho licenciado Pedro de Encisso, mi sobrino, al Dr. Sebastian de Montañana, medico, a Martin de Encisso y Diego de Encisso, a dicho Antonio Leonardo, mi hijo, y a dicho Jacinto Thomas, vecinos todos de dicha ciudad de Taraçona, a los quales, o a la mayor parte de ellos, doy todo el poder, et cetera.

Este es mi ultimo testamento, et cetera, el qual quiero valga por testamento, et cetera, y si no por codecilo, et cetera, y si no, et cetera, fiat large, et cetera.

Testigos: Bartholome Ballejo, texedor de lienços, y Dionissio Añorbe, mancebo,

sastre, havitantes en dicha ciudad de Taraçona.

[*Suscripciones autógrafas*]

Yo, Dionisio Añorbe, soi testigo de lo sobredicho y firmo por el testador que por su enfermedad dijo no podia firmar y por mi conteste dijo que no sabia escribir.

Consta de vorrado entre palabras dos aniversarios, en fee de ello y que no ay otra cossa que salbar de lo que dispone el fuero.

Pedro Prudencio de Açagra, notario.

ESTUDIOS

INSCRIPCIONES PALEOHISPÁNICAS, *TURIASO*, *UXAMA*, *ARGAELA* Y LAS GUERRAS CÁNTABRAS.[1]

Serafín Olcoz Yanguas[2]
Manuel Medrano Marqués[3]

TVRIASO XVIII
pp. 199-214
ISSN: 0211-7207-2007

Una de las grandes ventajas que ofrecen las inscripciones celtibéricas es que nos transmiten información de primera mano acerca de circunstancias, situaciones y hechos históricos. Por el contrario, tienen dos grandes desventajas: el desconocimiento que aún se tiene de las lenguas paleohispánicas, concretamente, del celtibérico, así como que la mayoría de las pocas inscripciones que se conocen han llegado hasta nosotros fuera de su contexto arqueológico y, por tanto, ofrecen gran dificultad para comprender los mensajes que transmiten y los acontecimientos históricos en los que éstos se produjeron. Por lo que la labor de la epigrafía celtibérica tiene que combinar la información ligüística y filológica con la arqueológica e histórica, en la medida que esto sea posible.

Si no se tienen en cuenta las emisiones monetales de la ceca celtibérica de **turiazu**[4] sólo se conocen dos inscripciones celtibéricas que hagan referencia a la antigua ciudad lusona y romana de *Turiaso*. Sin embargo, dadas sus características, parece que es posible relacionarlas con las Guerras Cántabras (29-19 a.C.).

De igual modo que parece ser que, con estos acontecimientos bélicos, también se podrían relacionar otras inscripciones que mencionan a los habitantes de *Uxama Argaela* (Osma, Soria), lo que ayudaría a comprender mejor el papel que ambas ciudades jugaron en el contexto de las Guerras Cántabras y de las vías de comunicación en las que ambas ciudades debieron jugar papeles importantes. Tanto por el camino del Ebro, como por el de la meseta del Duero, esto es, por unas vías que habían sido empleadas por las legiones romanas desde mediados del siglo II a.C. y que, seguramente, habían sido vías de comunicación ampliamente utilizadas por los pueblos indígenas desde la antigüedad prerromana.[5]

1. Agradecemos al Dr. Eugenio Luján Martínez, Profesor del Departamento de Filología Griega y Lingüística Indoeuropea de la Universidad Complutense de Madrid, las sugerencias y comentarios con que nos ha ayudado en la realización de este trabajo.

2. Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Zaragoza.

3. Profesor del Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Zaragoza.

4. Mª Paz García-Bellido y Cruces Blázquez, *Diccionario de cecas y pueblos hispánicos,* vol. II, *Catálogo de cecas y pueblos,* Madrid, C.S.I.C., 2001, pp. 374-381, y Manuel Gozalbes, «Las monedas de Turiazu», *Tvriaso,* XVII, (Tarazona, 2003-2004), pp. 135-153.

5. José Mª Blázquez Martínez, «Vías e itinerarios: de la Antigüedad a la Hispania Romana», *Los Pueblos de España y el Mediterráneo en la*

Se arroja así luz acerca de algunos de los hallazgos de inscripciones celtibéricas realizados lejos del territorio propiamente celtibérico. Concretamente los situados más al noroeste de la península Ibérica y que, en la época en que se realizaron dichas inscripciones, debieron estar habitados por otros pueblos indígenas, como eran los cántabros, turmogos, autrigones y vacceos. Sin contar a los arevacos ya que, según qué fuentes históricas se consulten, a éstos se les clasifica como relacionados o como integrantes de los pueblos celtibéricos y, sobre todo, sin olvidar el efecto que para entonces había producido ya en la mayor parte de todos los pueblos que habitaban estos territorios la presencia de las legiones romanas y de la cultura que este pueblo itálico aportó durante y tras su proceso de conquista.

DOS TÉSERAS DE HOSPITALIDAD DE TURIASO

Uno de los documentos escritos que relacionan *Turiaso*[6] con las Guerras Cántabras es la conocida, precisamente, como tésera de hospitalidad de *Turiaso*. Se trata de una pequeña pieza de bronce en forma de manos entrelazadas, [K.27.01],[7] que contiene la inscripción en alfabeto latino: *TVRIASICA CAR*, [fig. nº 1],[8] que fue hallada de forma casual y fuera de su contexto arqueológico, poco antes de 1993, en el área V del yacimiento cántabro-romano de Monte Cildá.[9]

Este texto se ha traducido como «hospitalidad de los habitantes de *Turia-*

Antigüedad, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 385-386; y Eduardo SAAVEDRA, *Descripción de la vía romana entre Uxama y Augustóbriga,* Soria, Diputación de Soria y Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2000, pp. 41-42.

6. José Ángel GARCÍA SERRANO, «Turiaso-Turiazu. ¿Dónde está la ciudad celtibérica?», *Tvriaso,* XVII, (Tarazona, 2003-2004), p. 64.

7. Jürgen UNTERMANN, *Monumenta Linguarum Hispanicarum, Band IV. Die tartessischen, keltiberischen und lusitanischen Inschriften,* Wiesbaden, Ludwig Reichert, 1997, pp. 716-717.

8. Agradecemos a Martín Almagro Gorbea que, amablemente, nos haya facilitado las fotografías de las dos téseras que citan a *Tvriaso* y de la que, con forma de bóvido, apareció en Paredes de Nava, que se conservan en el Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia.

9. Esta tésera fue hallada en Olleros de Pisuerga que pertenece al municipio de Aguilar de Campoo (Palencia), y que se ha identificado con la ciudad cántabra de *Vellica*. Ciudad que fue destruida en la campaña del 26 a.C., aunque después debió permanecer como un puesto de vigilancia, perteneciente al control que realizaba sobre la vía romana la Legio III Macedónica, hasta 40 d.C. en que esta legión fue enviada a la frontera del Rhin. Trasladándose la población romana a la cercana vega de Mave (Aguilar de Campoo), donde se ha localizado la ciudad de *Maggavia*, aunque ésta también se ha localizado en Monte Cildá. Tras varios siglos de abandono, el asentamiento del alto de Cildá volvió a ser ocupado en época tardorromana aunque esta repoblación no debió superar el siglo X. Alicia RUIZ GUTIÉRREZ, *Estudio histórico-arqueológico de Monte Cildá (Aguilar de Campoo, Palencia),* Santander, Universidad de Cantabria, 1993, pp. 4-6; Joaquín GONZÁLEZ ECHEGARAY, «Los cántabros», *Estvdio,* (Santander, 2004), p. 207; Alberto CEBALLOS HORNERO y Alicia RUÍZ GUTIÉRREZ, «La Cantabria romana en la investigación epigráfica del último decenio (1993-2002)», en Jesús Ángel Solórzano Telechea y Manuel Ramón González Morales [coords.], *II Encuentro de Historia de Cantabria (Santander, 25 a 29 noviembre 2002)*, Santander, Universidad de Cantabria, 2005, p. 228; y Paloma BALBÍN CHAMORRO, *Hospitalidad y patronato en la Península Ibérica durante la Antigüedad,* Salamanca, Junta de Castilla y León, 2006, pp. 151 y 212-215.

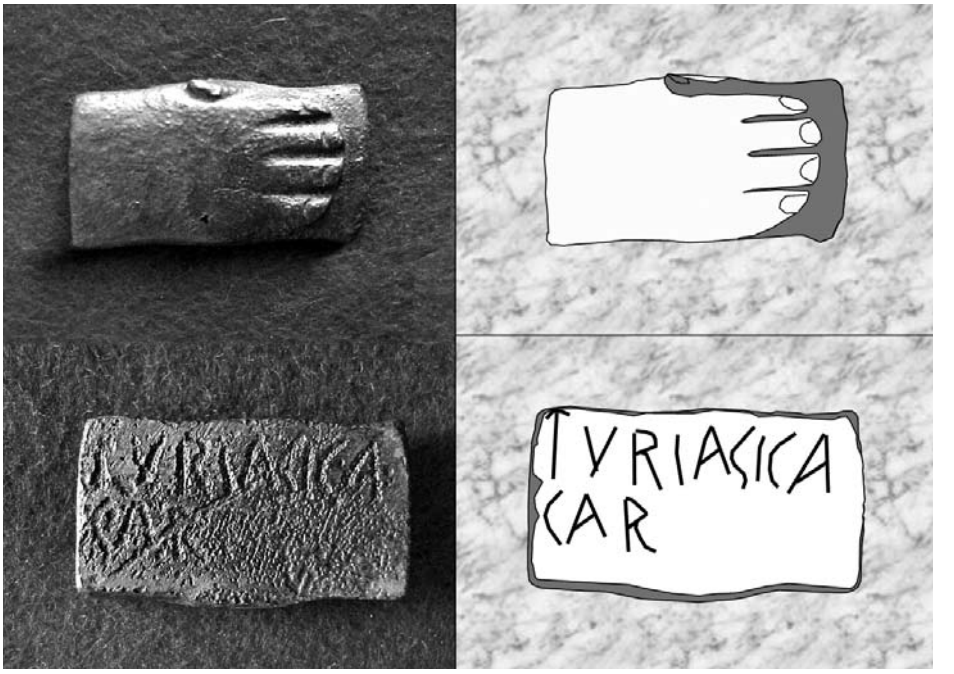


Figura 1.

so», estableciendo una relación tanto con Tarazona (Zaragoza),[10] como con una supuesta *Turiaso* o comunidad *Turiasica* desconocida pero que debería localizarse cerca de Olleros de Pisuerga (Palencia).[11] Sin embargo, la existencia de una intensa relación entre *Turiaso* y *Cantabria,*[12] por una parte, así como el hallazgo[13] de otra tésera de hospitalidad en forma de vaso, CP-3,[14] que está escri-

10. Eduardo PERALTA LABRADOR, «La tésera cántabra de Monte Cildá», *Complutum*, 4, (Madrid, 1993), p. 224.

11. *Ibidem,* p. 224; y Paloma BALBÍN CHAMORRO, *Hospitalidad y patronato…,* ob. cit., p. 151.

12. Constatada por medio de información conocida acerca de las dos vías comunicación entre *Turiaso* y Cantabria, la natural del valle del Ebro y la de la vía romana *Ab Asturica per Cantabriam Caesaraugustam*, una de cuyas principales mansiones era precisamente *Turiaso*, así como la circulación monetaria de cecas indígenas del valle medio del Ebro, datadas entre 105 y 50 a.C., y Cantabria, incluyendo el denario de **turiazu** que fue hallado en las excavaciones Monte Cildá. Miguel Ángel GARCÍA GUINEA, Joaquín GONZÁLEZ ECHEGARAY y J. A. SAN MIGUEL RUIZ, *Excavaciones en Monte Cildá. Olleros de Pisuerga (Palencia),* Palencia, Ministerio de Educación Nacional y Diputación Provincial de Palencia, 1966, pp. 19-21 y 67; José Antonio ABÁSOLO ÁLVAREZ, *Comunicaciones de la época romana en la provincia de Burgos,* Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 1975, pp. 142-185, José Raúl VEGA DE LA TORRE, «Relaciones entre la Comarca del Moncayo y Cantabria en la época romana: aspectos numismáticos», *Tvriaso,* X, t. I, (Tarazona, 1992), pp. 76 y 79; Eduardo PERALTA LABRADOR, «La tésera cántabra…», ob. cit., pp. 224-225 y Manuel GOZALBES, «Las monedas…», ob. cit., pp. 135-153.

13. Adquirida por la Real Academia de la Historia en 2002, aunque se desconoce el lugar de su hallazgo. Martín ALMAGRO GORBEA, *Catálogo del Gabinete de Antigüedades de la R.A.H: Epigrafía Prerromana,* Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, pp.383-384 y 388.

14. La forma de esta tésera parece representar un vaso sobre un amplio pie, bien sea una

b

Tu (Tu1)		Ko (ko1)	
Ŕ (r9)		Ŕ (r9)	
I (i1)		Ti (ti4)	
A (a9)		Ka (ka1)	
S (s12)			
I (i1)			
Ka (ka1)			

Figura 2.

ta en signario paleohispánico mediante la técnica de incisión de puntos, cuya lectura es **turiazika kortika** [fig. nº 2] y que ha permitido confirmar la posibilidad expuesta por Villar de que el topónimo originario de la ceca de **turiazu** fuese **turias,**[15] hacen pensar en que ambas téseras de hospitalidad se refieren a la *Turiaso* del Moncayo. Lo que permite considerar que puedan ser equivalentes los significados de *CAR* y **kortika,**[16] debido a la alternancia de estas palabras en varias de las téseras conocidas.[17]

Mientras que de la tésera en alfabeto latino poco se puede decir a partir de su estudio paleográfico, de la que está escrita en signario plaeohispánico –véase su descripción paleográfica al final– se puede saber que fue escrita en su variante oriental[18] y que, por tanto, fue hecha por alguien procedente y/o localizado en el valle medio del Ebro,

copa de pie o algún otro tipo de recipiente. *Ibidem,* p. 384.

15. Francisco Villar Liébana, *Estudios de celtibérico y de toponimia prerromana,* Salamanca, 1995, pp. 144-145; y Carlos Jordán Cólera, *Celtibérico,* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 191, 249-250 y 364.

16. Se leería **gortika** en vez de **kortika**, debido a que así figura esta palabra en otras inscripciones en las que se emplea el sistema de escritura dual. *Ibidem,* pp. 273-276. Aunque también hay que destacar que en este caso que no hay dualidad de signos **ko** y **go**, sin embargo, el signo escogido corresponde precisamente al de **go**, lo que permitiría plantear la posible existencia de la dualidad de signos incluso cuando ambos no coincidan en la misma inscripción.

17. Martín Almagro Gorbea, *Catálogo del Gabinete de Antigüedades…,* ob. cit., p. 384.

18. *Ibidem,* p. 384.

como por ejemplo en la misma *Turiaso* o quizá en los valles de los ríos Jalón o Jiloca. Aunque como no se sabe dónde fue hallada, nada se puede decir acerca de cual pudo ser su destino o de su contexto histórico.

Respecto a la cronología de ambas téseras, hay que reseñar que se ha atribuido al período existente entre las Guerras Civiles de fines de la República, en el caso de la tésera de procedencia desconocida, extendiéndolo hasta la época de Augusto, esto es, hasta las Guerras Cántabras, en el caso de la tésera de Olleros de Pisuerga. Datación esta última que es más consistente con el uso del alfabeto latino en vez del signario paleohispánico,[19] lo que unido a la posibilidad de que también hubiese una comunicación fluida entre Olleros de Pisuerga y la ciudad romana de *Iuliobriga* (Retortillo-Campoo de Enmedio, Cantabria),[20] cuya fundación es consecuencia de las Guerras Cántabras,[21] que data del 15 ó 13 a.C. y perdurando hasta la segunda mitad del siglo III d.C.,[22] permitiría aventurar la relación, al menos de la tésera turiasonense hallada en Olleros de Pisuerga, con las Guerras Cántabras.

Relación que también podría establecerse entre otra de las pocas inscripciones cuyo contexto arqueológico es conocido. Se trata de una inscripción hispanocelta o celtibérica, [K.26.01],[23] [fig. nº 3],[24] cuyo texto, escrito en alfabeto latino y con letras que miden entre 10 y 12 cm, es *]LIC VIAMI /*

19. En el proceso que debieron experimentar la lengua y la escritura de los celtíberos, a saber: Lengua celtibérica y escritura ibérica, lengua celtibérica y escritura latina; y lengua latina y escritura latina, se puede considerar que esta tésera pertenece al segundo grupo. Xaverio Ballester, «CAR en celtibérico», *Kalathos,* 13-14, (Teruel, 1993-1995), pp. 389-393.

20. José Antonio Abásolo Álvarez, *Comunicaciones de la época romana…,* ob. cit., pp. 186-187 y Alberto Ceballos Hornero, Alicia Ruiz Gutiérrez, «La Cantabria romana en la investigación epigráfica…», ob. cit., p. 218.

21. Antonio García Bellido, «La excavación de la antigua ciudad cántabra de Iuliobriga», *Archivo Español de Arqueología*, XXVI, 87, (Madrid, 1953), p. 196; Antonio García Bellido, «Excavaciones en Iuliobriga y exploraciones en Cantabria. II relación: campañas de 1953 a 1956», *Archivo Español de Arqueología*, XXIX, 93-94, (Madrid, 1956), pp. 170-171; Carmen García Merino, *Población y poblamiento en Hispania romana. El Conventus Cluniensis,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 1975, pp. 280-281; José Mª Solana Sainz, *Los cántabros y la ciudad de Iuliobriga,* Santander, Librería Estudio, 1981, pp. 43 y 147-151; José Ramón Ajá Sánchez, «Historia y arqueología de la tardoantigüedad en Cantabria: la cohors I Celtiberorum y Iuliobriga», *Signifer,* 7, (Madrid, 2002), pp. 143-148; y Joaquín González Echegaray, «Los cántabros…», ob. cit., pp. 88-91.

22. Lo que hace descartar la posible presencia militar de la cohorte I formada por celtíberos procedentes de *Nertobriga* en el siglo IV d.C. Dato recogido por la historiografía y que, al igual que el supuesto origen como campamento militar de *Iuliobriga*, parece haber sido descartado por la arqueología. José Matamala Galván, «Recensiones: José Ramón Ajá Sánchez, Historia y arqueología de la tardoantigüedad en Cantabria: la cohors I Celtiberorum y Iuliobriga. Un ensayo histórico sobre la Notitia Dignitatum Occidentis XLII.30, Madrid, Signifer Libros, 2002, 211 pp. [ISBN: 84-932043-2-3]», *Gerión,* 22, (Madrid, 2004), p. 596.

23. Jürgen Untermann, *Monumenta Linguarum Hispanicarum…,* ob. cit., pp. 714-715.

24. Agradecemos a Raúl Gutiérrez Rodríguez, técnico del Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria, la fotografía adjunta, así como la información relativa a su número de inventario: 12396.

Figura 3.

G(VM) MONIM / AM,[25] que se encuentra en un sillar de piedra hallado en las excavaciones de *Iuliobriga* de 1956,[26] que mide 65 x 38 x 27 cm., y que debe ser posterior a los últimos años del siglo I a.C. y, por tanto, también relacionada con las Guerras Cántabras o con sus consecuencias. Aunque esta inscripción no está relacionada con *Turiaso*.

UNA TÉSERA DE HOSPITALIDAD DE UN TURIASONENSE Y OTRAS TÉSERAS DE HOSPITALIDAD QUE PUEDEN ESTAR RELACIONADAS CON LAS GUERRAS CÁNTABRAS Y LA VÍA DEL DUERO

En Paredes de Nava (Palencia) se halla el yacimiento arqueológicos de *La Ciudad*, que se ha identificado con la ciudad vaccea y romana de *Intercatia*[27] y

25. Carlos JORDÁN CÓLERA, *Celtibérico…,* ob. cit., pp. 360-362. La lectura de la inscripción de K.26.1 es:]LICVI AMI/G(um) MONIM/AM, como señala Patricia DE BERNARDO-STEMPEL, «Celtib. *karvo gortika* 'amicitiae favor', *rita* 'ofrecida', *monima* 'recuerdo' y los formularios de las inscripciones celtibéricas», *Veleia,* 17, (Vitoria, 2000), pp. 183-189, espec. p. 184. Cfr. también los comentarios de Eugenio RAMÓN LUJÁN en *HEp.*9.266 e *HEp.*10.153.

26. Hallado por Fernández de Avilés en el pozo (1,5 m de diámetro por 5,1 de profundidad, está tallado en la roca y serviría más propiamente de aljibe, pues al parecer no es manantial, pese a las dos vetas de agua surgidas a media profundidad y en el fondo. El sillar con la inscripción se halló a 1,5 m. de profundidad, junto a restos de cuencos de madera, suelas de calzado y abundante *terra sigillata* decorada y lisa) junto a la construcción A sito en el sector primero del área de la carretera que lleva a Retortillo. Antonio GARCÍA BELLIDO, «Excavaciones en Iuliobriga…», ob. cit., pp. 149-150 y 170.

27. Tomás TERESA LEÓN, *Paredes de Nava, villa señorial: su historia y tesoro artístico,* Palencia, 1968, pp. 21-26, José Mª BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, «La romanización del noroeste de la Península Ibérica», *Actas del Coloquio Internacional sobre el Bimilenario de Lugo (1976, Lugo),* Lugo, 1977, p. 74, Santos CRESPO ORTIZ DE ZÁRATE y Luís SAGREDO SAN EUSTAQUIO, «El poblamiento prerromano en la provincia de Palencia», *Hispania Antiqua,* IX-X, (Valladolid, 1979-1980), pp. 136-137; José David SACRISTÁN DE LAMA, *La Edad del Hierro en el Valle Medio del Duero. Rauda (Roa, Burgos),* Valladolid, Universidad de Valladolid, 1986, p. 102; Miguel DE VARGA TUR, Ludovico DE VEGA VILLALBA, Mª Rosario ALONSO SILIÓ, Juan Mª FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Enrique GÓMEZ LACORT, Lourdes ORTEGA MATEOS y Manuel Ángel ROJO GUERRA, «Inventario arqueológico de la

cuyos restos datan desde la I Edad de Hierro hasta el siglo II d.C.[28]

De este yacimiento procede una pequeña placa de bronce que corresponde a una tésera de hospitalidad latina, que actualmente se encuentra en una colección particular,[29] cuyo texto es: *M(arcus) Titius Fronto T[u]riasso / ninsis sibi liberis posteris / que tisseram hospitale[m] / fecit cum populo Interca / tiense eodem iure eadem / lege qua Intercatiensis*, esto es: «Marco Titio Fronto, turiasonense, para sí mismo, sus hijos y descendientes, hizo una tésera de hospitalidad con el pueblo intercatiense, con el mismo derecho y la misma ley que los intercatienses».[30] Siendo este *Marco Titio Fronto* un ciudadano latino, que no romano,[31] originario de *Turiaso*.

Esta tésera parece estar relacionada con otra placa de bronce hallada en 1870, también en Paredes de Nava, y que está fechada en el 4 de marzo del año 2 d.C.[32] Aunque, en este caso, al no figurar fecha consular se puede estimar que puede corresponder a principios del Imperio o ser incluso anterior,[33] a no ser que por tratarse de una tésera no debiera llevar fecha alguna y, por tanto, también pudiera estar relacionada con las Guerras Cántabras y los diversos acuerdos legales y comerciales que pudieron realizar tanto las tropas auxiliares que acompañaban a las legiones romanas como los comerciantes y el personal de administración que facilitó su soporte logístico. Precisamente entre dos ciudades situadas en la calzada *Ab Asturica per Cantabriam Caesaraugustam*.

De hecho, de Paredes de Nava proceden otras dos téseras celtibéricas escritas en alfabeto latino y que también podrían estar relacionadas con las Guerras Cántabras. Una fue hallada de forma casual en 1888 y tiene forma de manos entrelazadas, [K.15.1],[34] aunque algo menos tosca que la de Monte Cildá y que, a diferencia de ésta, fue realizada

---

provincia de Palencia», *I Congreso de Historia de Palencia (I): Arte, Arqueología y Edad Antigua*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1987, pp. 448 y 450; Aurora M. González-Cobos Dávila, *Los vacceos. Estudio sobre los pobladores del valle medio del Duero durante la penetración Romana,* Salamanca, Universidad Pontificia, 1989, p. 98; Eduardo Sánchez Moreno, «Los vacceos en las fuentes literarias: historia, geografía y etnografía de una entidad prerromana a ojos de los clásicos», *Hispania Antiqua,* XXII, (Valladolid, 1998), p. 62; Ángeles Castellano Hernández y Helena Gimeno Pascual, «Tres documentos de hospitium inéditos», *Pueblos, lenguas y escrituras en la Hispania Prerromana (Zaragoza, 12 a 15 marzo 1997)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, p. 362; y Paloma Balbín Chamorro, *Hospitalidad y patronato…*, ob. cit., p. 149.

28. Carmen García Merino, *Población y poblamiento en Hispania romana…,* ob. cit., pp. 271-272; y Rosario García Rozas, Alonso Domínguez Bolaños y José Antonio Abasolo Álvarez, «Tres panteras de bronce y una figura de gladiador procedentes de Paredes de Nava y Saldaña», *I Congreso de Historia de Palencia…,* p. 575.

29. Está escrita en latín, usando el alfabeto latino pero, curiosamente, se trata de una inscripción realizada por medio de puntos sobre una placa de bronce. Ángeles Castellano Hernández y Helena Gimeno Pascual, «Tres documentos de hospitium…», ob. cit., p. 361.

30. Paloma Balbín Chamorro, *Hospitalidad y Patronato…,* ob. cit., p. 211.

31. *Ibidem,* p. 212.

32. *Ibidem,* p. 208.

33. *Ibidem,* p. 211.

34. Jürgen Untermann, *Monumenta Linguarum Hispanicarum…,* ob. cit., pp. 690-692.

con la técnica de incisión punteada,[35] que ofrece este texto: *CAISAROS CECCIQ IcR ARGAILO,* que ha sido interpretado como: Césaro de los Cécicos. Amistad de Argelo y que podría estar relacionada con la ceca **arkailikos**[36] que se localiza en las cercanías o en la propia ciudad arevaca y romana de *Uxama Argaela* cuyo yacimiento, a su vez, se localiza en *cerro del Castro* de la ciudad soriana de Osma (El Burgo de Osma, Soria),[37] también situada en la mencionada calzada *Ab Asturica per Cantabriam Caesaraugustam* y en la que, además, se localiza la ceca de **usamuz** que parece que batió moneda con anterioridad a la de **arkailikos**.[38]

Relación que también existe con la otra tésera hallada casualmente en Paredes de Nava, poco antes de 1999, que tiene forma de delfín y que presenta una inscripción realizada por medio de puntos, cuyo texto es: *ARCAILICA CAR*[39] que se ha traducido como: Amistad Argalense[40] y que, además, también se ha relacionado con otra tésera celtibérica en forma de toro [fig. nº 4], de origen desconocido y de la que sólo se conoce la fotografía que en 2000 fue donada a la Real Academia de la Historia,[41] cuyo

35. Así como una marca rectangular abierta por abajo que fue realizada por incisión continua y cuyo significado se desconoce.

36. Martín ALMAGRO GORBEA, *Catálogo del Gabinete de Antigüedades…,* ob. cit., pp. 378-379 y Carlos JORDÁN CÓLERA, *Celtibérico…,* ob. cit., pp. 193-194 y 367-369. Especialmente si se tiene en cuenta que la lectura correcta de esta ceca, teniendo en cuenta el sistema dual de escritura sería **argailikos** y no **arkailikos.**

37. En sus aledaños existen algunos enclaves arqueológicos relacionados estrechamente con ella, como son las necrópolis arevacas (*Viñas de Portuguí* y *Fuente la Araña*), que se datan entre los siglos III y I a.C., e hispanorromanas (*Cuesta de las Minas*), algunos barrios periféricos y algunas villas o residencias señoriales instaladas en sus inmediaciones. Ambas necrópolis datan desde el siglo III al I a.C., aunque pueden extenderse al I d.C. Nicolás RABAL, «Soria», *España, sus Monumentos y Artes, su Naturaleza e Historia*, Barcelona, 1889, pp. 109-117, Carmen GARCÍA MERINO, «Uxama Argaela: el yacimiento y su historia», *Diez Años de Arqueología Soriana (1978-1988),* Soria, Junta de Castilla y León, 1989, pp. 87-88; Carmen GARCÍA MERINO, «Uxama I. Campañas de 1976 y 1978», *Excavaciones Arqueológicas en España*, 17, (Madrid, 1995), pp. 9-10; Carmen GARCÍA MERINO, «Uxama Argaela», *Celtíberos. Tras la estela de Numancia*, Soria, Diputación de Soria, 2005, pp. 177-182; Carolina FUENTES MASCARELL, *La necrópolis celtibérica de Viñas de Portuguí (Osma, Soria),* La Coruña, Toxosoutos, 2004; y José Antonio HERNÁNDEZ VERA y Julio NÚÑEZ MARCEN, «Contrebia Leukade», *Celtíberos. Tras la estela…,* p. 57.

38. Pudiendo tratarse de una posible repoblación u ocupación, voluntaria o forzosa, de berones que controlaron la antigua *Uxama* y ceca de **usamuz** que estuvo activa hasta la época de las Guerras Sertorianas, y le dieron el nuevo apelativo de la ceca con la que esta ciudad parece que siguió acuñando: **argailikos**. Mª Paz GARCÍA-BELLIDO y Cruces BLÁZQUEZ, *Diccionario de cecas y pueblos hispánicos…,* ob. cit., pp. 30-31 y 398-399. Quizá en premio a su apoyo al bando de Pompeyo, de modo similar a como éste parece que pudo haber favorecido a los vascones. Serafín OLCOZ YANGUAS y Manuel Mª MEDRANO MARQUÉS, «Tito Livio: Castra Aelia y el límite meridional del ager Vasconum, antes y después de Sertorio», *Navarra: Memoria e Imagen (I), VI Congreso de Historia de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 55-75.

39. Ángeles CASTELLANO HERNÁNDEZ y Helena GIMENO PASCUAL, «Tres documentos de hospitium…», ob. cit., pp. 361-362; Martín ALMAGRO GORBEA, *Catálogo del Gabinete de Antigüedades…,* ob. cit., p. 378; y Carlos JORDÁN CÓLERA, *Celtibérico…,* ob. cit., p. 364.

40. *Ibidem,* pp. 364 y 369.

41. Martín ALMAGRO GORBEA, *Catálogo del Gabinete de Antigüedades…,* ob. cit., pp. 378-379; y Carlos JORDÁN CÓLERA, *Celtibérico…,* ob. cit., p.364.

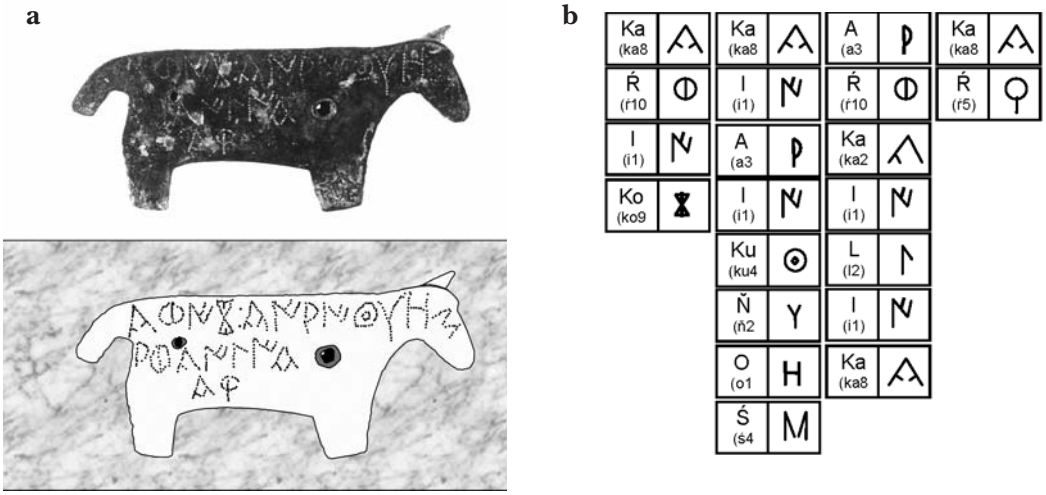


Figura 4.

texto se había leído[42] y corregido[43] como: **kateiko** o **kariko**[44] **(:) kamaikuno: ke** / **argailika** / **kar**. Sin embargo, tras realizar su calco y el correspondiente estudio paleográfico, se observa que existe una decoración y que no sólo había pasado inadvertida sino que llevó a que se confundiese la lectura de alguno de ellos, de modo que ésta queda como: **kariko (:) kaiaikunos** / **argailika** / **kar**. Lo que confirma la relación establecida entre **kariko,** los antropónimos *CARIQO* de Coca (Segovia) o *CARICVS* y también con la secuencia **karikokue** del bronce de Luzaga,[45] [K.6.1].[46] Aunque hay dificultades en este último caso si se tiene en cuenta la utilización del sistema dual de escritura que lleva a la lectura de **garikokue** en vez de **karikokue**, lectura que ya propuso Jordán.[47]

También se puede encontrar una posible relación entre **kariko** y **kari** de la columna III, línea 59, del tercer bronce de Botorrita, Zaragoza, [K.1.3].[48] Aunque también hay quien lo relaciona, además de con **kari**, con **kara**,[49] que también aparece en el citado bronce *Contrebia Belaisca*[50] e incluso con **kari** o CAR y todas sus variantes y derivados.[51]

42. *Ibidem,* p. 378.

43. *Ibidem,* p. 250.

44. Pudiendo ser **kariko** en vez de **kateiko**. Xaverio BALLESTER, «Notas a epígrafes celtibéricos de colecciones particulares», *Paleohispánica,* 4, (Zaragoza, 2004), pp. 272-273; y Carlos JORDÁN CÓLERA, *Celtibérico…,* ob. cit., p. 250.

45. Xaverio BALLESTER, «Notas a epígrafes celtibéricos…», ob. cit., p. 272; y Carlos JORDÁN CÓLERA, *Celtibérico…,* ob. cit., p. 251.

46. Jürgen UNTERMANN, *Monumenta Linguarum Hispanicarum…,* ob. cit., pp. 652-657.

47. Carlos JORDÁN CÓLERA, *Celtibérico…,* ob. cit., pp. 252, 312 y 316.

48. Jürgen UNTERMANN, *Monumenta Linguarum Hispanicarum…,* ob. cit., pp. 576-606.

49. Si es que en estos dos casos no se trata en realidad de **gari** y **gara**, debido a la utilización del sistema dual.

50. Línea 19, columna IV, [K.1.3].

51. Xaverio BALLESTER, «Notas a epígrafes celtibéricos…», ob. cit., p. 272.

Finalmente, añadir que como resultado de esta nueva lectura quizá haya que descartar la secuencia **kamaikuno** del léxico celtibérico. Al igual que también hay que descartar la revisión que conducía a **kanaikuno** y a partir de la que erróneamente se llegaba a la correcta lectura de **kaiaikuno**. A pesar de que ésta se descartaba por no conocerse paralelos para **kaiai**, a excepción de **kaiaitos**, que también figura en el tercer bronce de Botorrita,[52] pero que se descartaba por interpretarse éste como un **kalaitos** *yeísta*[53] y cuya interpretación ahora plantea otras posibilidades.

OTRAS TÉSERAS DE HOSPITALIDAD QUE PUEDEN ESTAR RELACIONADAS CON LAS GUERRAS CÁNTABRAS Y LA VÍA NATURAL DEL EBRO

La otra vía que seguramente se empleó para desplazar tropas y mercancías en las Guerras Cántabras, desde *Turiaso* y, en general, desde el valle medio del Ebro era la calzada que aprovechaba este río y que comunicaba Astorga con Tarragona, *De Italia in Hispania. Ab Asturica Tarracone.*

Precisamente, donde esta calzada se bifurcaba en la que comunicaba con Burdeos, *De Hispania in Aquitaniam. Ab Asturica Burdigalam*, y enlazaba con la principal vía de comunicaciones de Cantabria hasta la costa del mar Cantábrico,[54] se encontraba la ciudad romana *Segisamo* (Sasamón, Burgos),[55] que fue fundada de nueva planta sobre el campamento instalado por Augusto, como principal base de operaciones para dirigir sus campañas en las Guerras Cántabras,[56] en 26 a.C., y en la que se han encontrado dos téseras de hospitalidad.[57]

Una con forma de vaca, [K.14.01],[58] escrita por ambas caras, en la variante occidental del signario paleohispánico, cuya lectura es: (a) **irorekiios monituukoos nemaios**, y (b) **aletuures**. Presenta repetición vocálica, lo que podría corresponder con la utilización del signa-

52. Línea 57, columna I, [K.1.3].

53. Xaverio BALLESTER, «Notas a epígrafes celtibéricos…», ob. cit., p. 272.

54. José Manuel IGLESIAS GIL y Juan Antonio MUÑÍZ CASTRO, *Las comunicaciones en la Cantabria romana,* Santander, Librería Estudio, 1992, pp. 97-136.

55. José María SOLANA SAINZ, «Los Turmogos: territorio y modo de vida», *Hispania Antiqua*, 16, (Valladolid, 1992), pp. 61. En las cercanías de la ciudad turmoga y romana de *Segisama Iulia* (Castrogeriz, Burgos). Carmen GARCÍA MERINO, *Población y poblamiento en Hispania romana…*, ob. cit., p. 237, José María SOLANA SAINZ, «Los Turmogos…», ob. cit., pp. 65-66 y 79; José Luís RAMÍREZ SÁDABA, «La toponimia de la Guerra. Utilización y utilidad», *Las Guerras Cántabras*, Santander, p. 177; y Julio DEL OLMO MARTÍN, «Arqueología aérea de las ciudades romanas en la Meseta Norte: algunos ejemplos de urbanismo de la Primera Edad del Hierro, Segunda Edad del Hierro y Romanización», *Nuevos elementos de ingeniería romana. III Congreso de las Obras Públicas romanas, Astorga, 2006,* Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006, pp. 324-327.

56. *Ibidem,* p. 335.

57. Ambas pertenecieron a la colección del marqués de Cerralbo y actualmente están en el proceso de ingreso formal en el Museo Arqueológico Nacional. Comunicación personal de Magdalena Barril, conservadora de dicho museo.

58. Jürgen UNTERMANN, *Monumenta Linguarum Hispanicarum…,* ob. cit., pp. 687-688.

rio paleohispánico para escribir en celtibérico pero, se podría decir, *a la latina*. Esto es, de modo que el valor de los signos que se transcribirían como bilíteros queda reducido a su correspondiente consonante que necesita así del añadido de la vocal cuya existencia decide ignorar el escriba.

Y la otra tésera de Sasamón con forma de pez o de batracio, en alfabeto latino, [K.14.02],[59] cuya lectura es: *TRIDONIECV:CARA / CA DESSVAEONA / NEMAIOSQ.* Texto que, como en el caso de la tésera anterior, también hace referencia a Nemaios.[60]

Por otra parte, en la orilla del río Ubierna puede que estuviese la ciudad turmoga *Bravum*. Concretamente, en el yacimiento de *La Polera*, en la localidad burgalesa de Ubierna, en el que hay un castro y una necrópolis celtibérica, cuyo máximo esplendor estuvo entre los siglos IV y II a. C. Castro fronterizo entre cántabros y turmogos que fue abandonado en fechas próximas a las Guerras Cántabras, debido a la cercanía de la vía seguida por el ejército romano.[61]

De Ubierna parece que procede una tésera con forma de cabeza de toro, escrita en alfabeto latino, que fue hallada antes de 1999, en circunstancias desconocidas, cuyo texto es: AMBATO VIROVARCO / MV+NOIMO IILANOSO (:) LVBOS / CAIRO (oreja) ANT / M (-) NNIMV (:) RI / AMITI (:) MVM / VIROVACOM.[62] Dado el tipo de escritura y la época de abandono del yacimiento, la tésera podría estar relacionada con las Guerras Cántabras y datar, por tanto, del último cuarto del siglo I a. C.

Situado en el límite sudoriental del territorio de los autrigones[63] con los berones, se encuentra el yacimiento de *La Mesa,* en un lugar que se alza unos 40 m por encima del curso del río Tirón y

59. *Ibidem,* pp. 689-690.

60. Carlos Jordán Cólera, *Celtibérico…,* ob. cit., pp. 279 y 370.

61. Carmen García Merino, *Población y poblamiento en Hispania romana…,* ob. cit., p. 234, José Antonio Abásolo Álvarez y Ignacio Ruíz Vélez, «El conjunto arqueológico de Ubierna. Contribución al estudio de la Edad del Hierro en la Meseta Norte», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* XIV, (Valladolid, 1979), p. 188; José María Solana Sainz, «Los Turmogos…», ob. cit., p. 60; y Paloma Balbín Chamorro, *Hospitalidad y patronato…,* ob. cit., p. 153.

62. Ángeles Castellano Hernández y Helena Gimeno Pascual, «Tres documentos de hospitium…», ob. cit., pp.359-361.

63. Pese a encontrarse Belorado en territorio autrigón algunos autores consideran que esta tésera pertenecía a los vecinos turmogos basándose en la errónea identificación con *Deobrigula*, que, actualmente, se localiza en el yacimiento de *El Castro* de Tardajos (Burgos), junto al río Arlanzón y próximo a la desembocadura del Ubierna en aquél y que, el 7 de diciembre de 1994 fue declarado Bien de Interés Cultural, con categoría de Zona Arqueológica, según el decreto 283/1994, BOE 4, 5 de enero de 1995, p. 669. José Antonio Abásolo Álvarez, *Comunicaciones de la época romana…,* ob. cit., p. 158; Carmen García Merino, *Población y poblamiento en Hispania romana…,* ob. cit., p. 240, Fernando Romero Carnicero y Juan Carlos Elorza Guinea, «Nueva tesera celtibérica de la provincia de Burgos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 56, (Valladolid, 1990), p. 190; Eduardo Peralta Labrador, «La tésera cántabra…», ob. cit., p. 223; y Paloma Balbín Chamorro, *Hospitalidad y patronato…,* ob. cit., p. 159.

desde el que se controla un antiguo paso sobre este río.[64]

De forma casual, en 1990 se encontró en *La Mesa* una tésera en forma de pez cuya aleta caudal es homocerca [fig. nº 5],[65] [K.24.01],[66] donde también se han hallado materiales de época romana,[67] que se había sugerido que podían ser también de época prerromana pero que no ha resultado ser así.[68]

La inscripción tiene tres signos de difícil lectura. Dos de ellos por estar afectados por el óxido que se formó alrededor de uno de los dos agujeros con los que fue perforada la tésera en mitad de las agallas, seguramente, con la intención de fijarla a una base mayor, quizá de madera. Afortunadamente, la mayor parte de ambos signos es aún visible y entre los restos de óxido se puede ver la huella que dejó la línea recta que debía cerrar una «Ta»[69] y una «A».

Mientras que en el caso del tercer signo su lectura es casi imposible porque sus trazos han sido completamente devorados por el óxido sufrido en esta zona de la cola del pez. Debido a que la escritura presenta el fenómeno de repetición vocálica, se ha visto con buenos ojos la suposición de que el posible signo perdido, que estuvo situado entre las dos primeras «E», era una «Ke»,[70] con lo que, además, se relacionaba el posible antropónimo «**sekeeios**» con el latino *Segeivs* que figura en otras inscripciones burgalesas.[71] Apreciaciones paleográficas que llevarían a la lectura de tres palabras escritas en la variante oriental del signario paleohispánico, separadas por interpunciones de 4 y 5 rayas, respectivamente: «**Sekeeios** (:) **Sailetiikoo** (:) **Metaama**».

Dada la cercanía de este yacimiento romano y la vía secundaria[72] que le unía con la cercana ciudad de *Segisamonculum,*[73] por la que pasaba la calza-

64. José Antonio Abásolo Álvarez, *Comunicaciones de la época romana…,* ob. cit., pp. 208-209.

65. Agradecemos a Adelaida Rodríguez, conservadora del Museo Arqueológico de Burgos la colaboración y las facilidades prestadas para la realización de este trabajo. Concretamente, para fotografiar esta tésera.

66. Jürgen Untermann, *Monumenta Linguarum Hispanicarum…,* ob. cit., pp. 711-712.

67. Fernando Romero Carnicero y Juan Carlos Elorza Guinea, «Nueva tesera celtibérica…», pp. 189-204 y Paloma Balbín Chamorro, *Hospitalidad y patronato…,* ob. cit., pp. 159-160.

68. Comunicación personal de José Diego Sacristán y de José Antonio Abásolo.

69. Incluyendo los vestigios de la línea vertical que hacen que no sea una **da** sino una **ta**, en caso de que se hubiese usado escritura dual, ya que de no ser así, sería una **bo**.

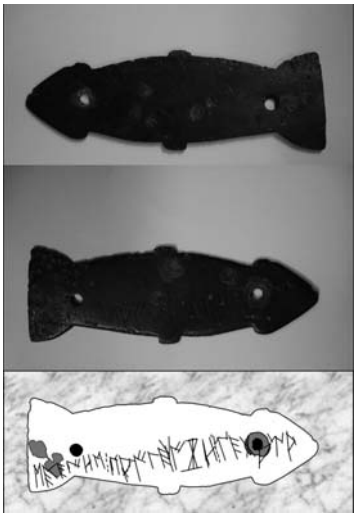
70. Al no quedar claros vestigios de este signo y al apreciarse sólo una posible forma semicircular, se ha optado por identificar la variante paleográfica del signo **Ke** que mejor encaja: ke1.

71. Carlos Jordán Cólera, *Celtibérico…,* ob. cit., p. 272.

72. Isaac Moreno Gallo, *Descripción de la vía romana de Italia in Hispanias en las provincias de Burgos y Palencia,* Salamanca, Diputaciones Provinciales de Burgos y Palencia, 2001, p. 85.

73. Localizada en Cerezo del Río Tirón (Burgos), donde quizá también pudo estar la ceca de ***Sekisamos***. Juan Santos Yanguas, Amalia Emborujo Salgado y Estíbaliz Ortiz de Urbina Álava, «Reconstrucción paleográfica de Autrigones, Caristios y Várdulos», *Complutum,* 2-3, (Madrid, 1992), pp. 455 y 458; y Mª Paz García-Bellido y Cruces Blázquez, *Diccionario de cecas y pueblos hispánicos…,* ob. cit., pp. 347-348.

a



b

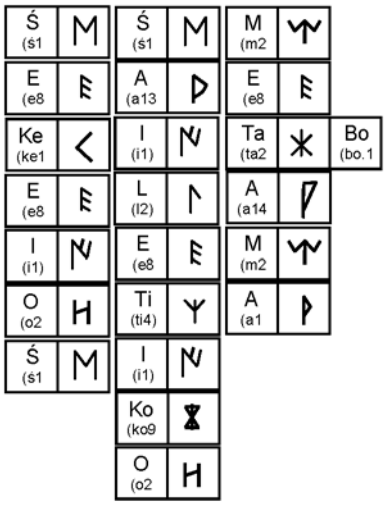


Figura 5.

da que, procedente del valle del Ebro, se internaba por la meseta y comunicaba estas ciudades autrigonas con las vecinas *Briviesca* y *Segisamo* de los turmogos, por medio de la vía *De Hispania in Aquitaniam. Ab Asturica Burdigalam,*[74] es posible que esta tésera también date del último cuarto del siglo I a.C. Lo que la relacionaría con las Guerras Cántabras.

CONCLUSIONES

Hemos presentado aquí una propuesta para relacionar geográfica y cronológicamente las téseras de carácter celtibérico encontradas en la zona más noroccidental de su ámbito de dispersión, lejos del territorio celtibérico y para las que no se había propuesto ninguna explicación histórica que las relacionase ni entre sí, ni con ningún acontecimiento histórico. Sólo se podía suponer que, debido a que se trata de objetos transportables, no era extraño que apareciesen tan lejos de su lugar de origen.

Ahora proponemos relacionar las diez inscripciones paleohispánicas comentadas, número que aumenta al considerar también las relaciones existentes entre algunas cuya procedencia es conocida con otras de las que se desconoce dónde e incluso cómo fueron halladas, con las vías que comunicaban *Turiaso* con el escenario de las Guerras Cántabras, tanto por el camino del valle del Ebro, como por el de la meseta del Duero.

Además, algunas de las téseras de hospitalidad que se han revisado han puesto de manifiesto la existencia del destacado papel que debieron jugar ciudades como *Turiaso* y *Uxama Argaela* en el contexto de las Guerras Cántabras y con el uso y gestión logística de las vías de comunicación por las que debieron transitar las legiones romanas involucradas en este conflicto [fig. mapa].

74. José Antonio Abásolo Álvarez, *Comunicaciones de la época romana…*, ob. cit., pp. 73-91, 130-137, 210 y 237.

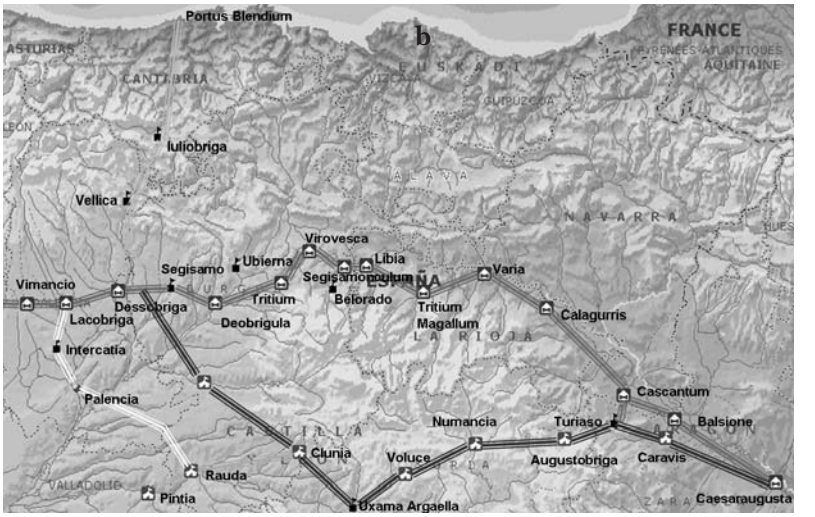


Figura mapa.

Destacamos la relación existente entre el uso de elementos portátiles de comunicación escrita, como son las téseras, con acontecimientos históricos en los que se desplazan gran número de personas que, temporalmente, necesitan convivir en tierras extrañas y que, además, mantienen vínculos comerciales, políticos, etc. con las comunidades de procedencia, las aliadas por las que circulan e incluso con las que coinciden debido a su común participación en determinados acontecimientos históricos.

Finalmente, de paso que se ponían en contexto histórico, arqueológico, geográfico y cronológico las téseras estudiadas, hemos realizado el estudio epigráfico, proponiendo una nueva lectura de una de ellas.

CAÑADA MADRE. UN NUEVO YACIMIENTO ROMANO REPUBLICANO EN LA COMARCA DE TARAZONA Y EL MONCAYO.

*Pedro Paracuellos**
*Antonio Julián Pérez Pérez**
*José Ángel García Serrano**

TVRIASO XVIII
pp. 215-234
ISSN: 0211-7207-2007

El Área de Arqueología del Centro de Estudios Turiasonenses viene funcionando desde hace más de 25 años. Desde su fundación la colaboración de los ciudadanos ha sido muy importante, tanto para la localización de nuevos yacimientos como para el rescate de materiales, que de otra manera se hubieran perdido sin remedio. Los ejemplos son conocidos y muy numerosos.[1] A este elenco hay que añadir el yacimiento que ahora presentamos. Fue localizado de manera casual por un cazador quien recogió los materiales y se puso en contacto con el área de arqueología del Centro de Estudios Turiasonenses.[2]

Los restos aparecen en dos localizaciones puntuales muy próximas, a unos 150 m una de otra. En una primera inspección ocular hemos podido comprobar que en superficie no hay indicios de estructuras, aunque existe una pequeña zona no cultivada, utilizada como pedregal, que pudiera albergar alguna. Sin embargo, en superficie no se observan restos de material constructivo. En un corte natural en esta área se pueden apreciar todavía algunos fragmentos de cerámica [foto nº 1].

La ubicación de ambos enclaves se sitúa en las cercanías de la llamada «Cañada Madre», en el término municipal de Vera de Moncayo (Zaragoza), que sin duda ha constituido desde tiempos muy remotos una vía de comunicación entre el Somontano del Moncayo y el valle del Ebro [foto nº 2]. Es muy probable que tenga relación la vía romana *item a Turassone Caesaraugusta* que desde Zaragoza se dirigía a Tarazona, con *Balsione* y *Allobone* como mansiones intermedias, o con la red secundaria que se articula en torno a Tarazona.[3]

Esta zona no ha sido objeto todavía de ninguna campaña de prospección y hasta ahora planteaba un área de vacío arqueológico, que por otra parte no encajaba con el análisis toponímico y la propia orografía. Los yacimientos más próximos con relación cronológico-cultural directa serían «Albortú» y «La Oruña», ambos en el término municipal de Vera de Moncayo.[4] Además,

* Área de Arqueología del Centro de Estudios Turiasonenses

1. Buena parte de los materiales expuestos en la *Exposición Permanente Arqueología del Moncayo* proceden de las aportaciones ciudadanas.

2. Agradecemos la colaboración desinteresada de esta persona que ha preferido mantener el anonimato.

3. Mª Ángeles MAGALLÓN BOTAYA, «La red viaria romana del Municipium Turiasso (Tarazona, Zaragoza)», *Tvriaso,* VI, (Tarazona, 1985), p. 126.

4. Juan José BIENES CALVO y José Ángel GARCÍA SERRANO, «Aproximación a cuatro nuevos yacimientos celtibéricos en la Comarca del

1. Restos de cerámica indígena en un corte natural.

como es obvio, hay que ubicar el yacimiento en el área de influencia del *Municipium Turiasso* (Tarazona), que presenta tanto niveles republicanos como indígenas.[5]

Entre los materiales que nos fueron entregados destacan algunos fragmentos de cerámicas importadas de procedencia itálica, que pasamos a estudiar y comentar.

A. CERÁMICA IMPORTADA DE BARNIZ NEGRO

Se han recuperado varios fragmentos de pared cercanos al fondo, el borde y pared de una pátera [lámina nº 1] que a continuación se analizan:

1. Fondo o base anular es de un cuenco profundo, trococónico, tipo F2950, Lamboglia 31,[6] producción is-

Moncayo», en Francisco Burillo Mozota [dir.], *Poblamiento Celtibérico. III Simposio sobre los Celtíberos (Daroca, 2-5 octubre 1991),* Zaragoza, Centro de Estudios Darocenses, 1995, pp. 235-238; Juan José Bienes Calvo y José Ángel García Serrano, «Avance a las primeras campañas de excavación en La Oruña, Vera de Moncayo (Zaragoza)», en Francisco Burillo Mozota [dir.], *Poblamiento Celtibérico…,* pp. 239-244.

5. José Ángel García Serrano, «Turiaso-Turiazu, ¿Dónde está la ciudad celtibérica?», *Tvriaso,* XVII, (Tarazona, 2003-2004), pp. 119-133.

6. Jean-Paul Morel, *Céramique campanienne: les formes,* Roma, École Française de Rome, 1981, p. 238; Nino Lamboglia, *Gli scavi di Albintimilium*

2. Vista general del yacimiento principal.

chiana del tipo A facies media. La superficie es suave, de tonos mates o lucientes, más en el interior; el barniz es denso, aunque perdido en el fondo exterior y en la zona de apoyo del pie, se aprecia alguna línea de torneado en ambas caras de la pieza y huellas de digitaciones en los alrededores del pie (sujetar esta vasija para sumergirla en el barniz antes de la cocción). El color del pigmento es negro-gris oscuro, con tonalidades marronáceas en el interior del pie. Se han apreciado también huellas de uso, marcas de cortes, en el fondo interior, y de apoyo de otras piezas apiladas para la cocción en el horno.

En cuanto a la pasta se presenta homogénea y dura, granulometría fina, con partículas micáceas visibles, el color es rojizo-rosáceo oscuro.

La forma del pie exterior es redondeada, con un diámetro de 5 cm y una superficie de apoyo de 0,3 cm; la unión con la pared exterior se destaca levemente con una acanaladura y el perfil que se conserva es estilizado y de líneas suavizadas. Este tipo de pie se asemeja al P321b de Morel,[7] que difiere de las bases habituales de esta producción, más elevadas y de perfil trapezoidal (tipos P211 y P212), parece corresponder con ejemplares de la facies media,

e la cronologia della ceramica romana, Bordighera, Istituto Internazionale de Studi Liguri, 1950, pp. 180-181.

7. Jean-Paul MOREL, *Céramique campanienne…*, ob. cit., p. 467.

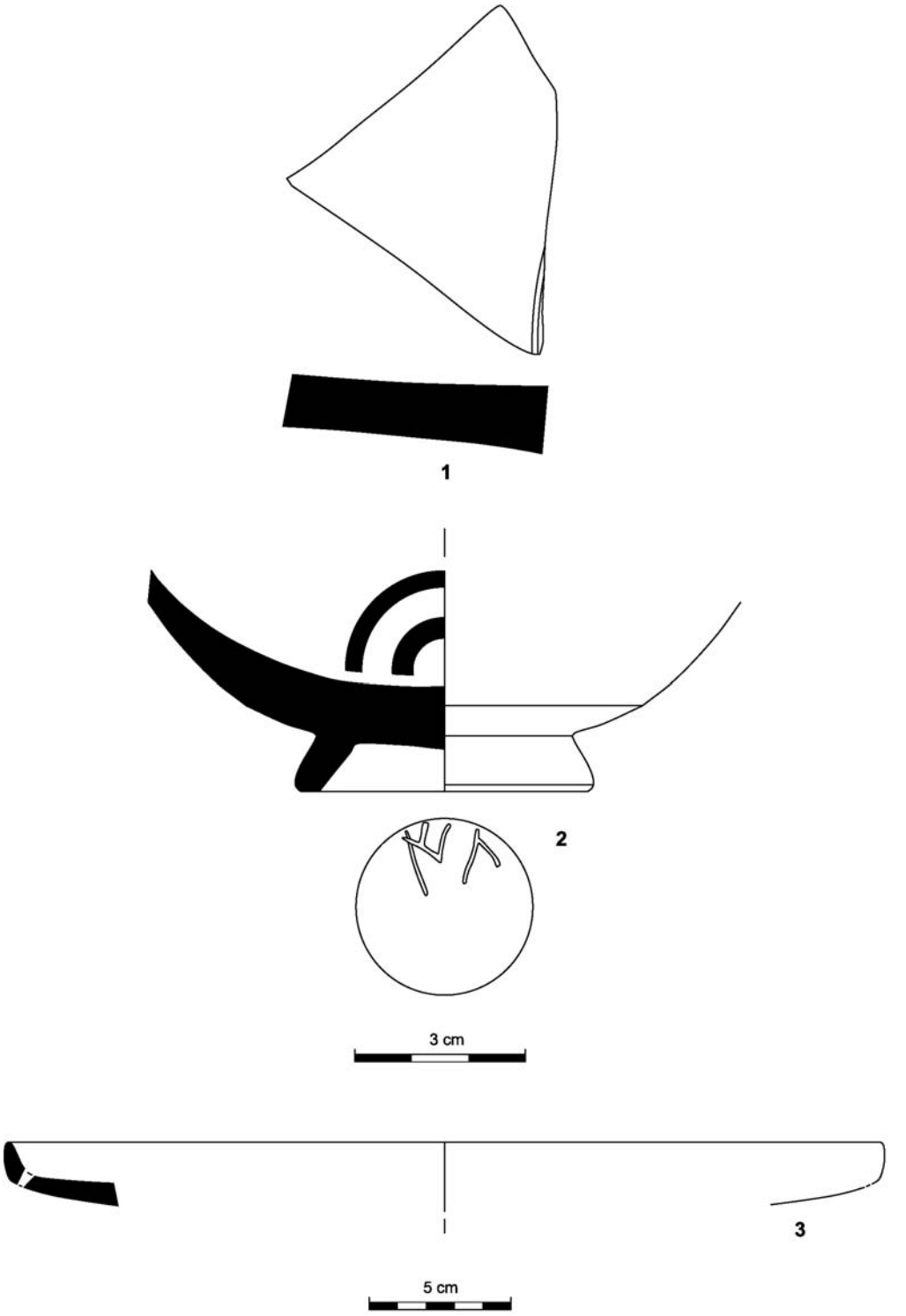


Lámina 1. Cerámica importada de barniz negro.

que recuperan modelos regionales itálicos del Lacio y sur de Etruria del siglo III a.e.

Estos cuencos generalmente aparecen con una decoración de líneas pintadas en blanco bajo el labio interior y también en el fondo interno, que es la que presenta nuestro fragmento, doble círculo concéntrico pintado (0,2 cm de grosor) aunque el color no es blanco quizás sencillamente haya desaparecido o que fuera en otra tonalidad (rojiza); en este último caso, su origen habría que situarlo entre las producciones antiguas de comienzos del siglo II a.e. (primera mitad) cuando también se desarrollan otros motivos decorativos incisos ondulados o sinuosos entre dos líneas pintadas, localizados en otos yacimientos de nuestra comunidad o regiones cercanas.[8]

En el yacimiento de La Vispesa (Binéfar, Huesca) el 75% de estas formas presentaban la decoración sencilla de líneas pintadas en blanco bajo el labio o en el fondo interior,[9] siendo la segunda forma más numerosa conformando un posible servicio junto con el bol Lamb. 27 y la pátera/plato Lamb. 36. En *Pollentia*, estos cuencos con líneas pintadas en blanco suponen el 87,50% de los ejemplares de esta forma,[10] en momentos tardíos.

Por último, esta base porta un grafito en el fondo externo en signario ibérico cuya posible lectura es i.l., que puede formar parte de la raíz para «un significado relacionado con ciudad y se utilizó en la formación de topónimos».[11] [foto nº 3]. Un signo similar grabado en un asa del ánfora nº 5 de las depositadas en el Museo de Zaragoza, estudiadas por Beltrán Lloris: «… una N surcada por un trazo central, claramente la i ibérica». Este ejemplar del Museo se clasifica con ciertas reservas como Dressel 1C, existiendo alguna pieza similar en Vada Sabatia en los estratos más antiguos (h. 109 a.e.).[12]

La presencia de grafitos ibéricos sobre cerámicas importadas es habitual

8. Cabezo Muel: Miguel Ángel Zapater Baselga y Francisco Javier Navarro Chueca, «*Cabezo Muel* (Escatrón, Zaragoza). Un asentamiento ibero-romano en el valle medio del Ebro; campaña 1988», *Cuadernos de Estudios Caspolinos,* XV, (Caspe, 1989), p. 335 y lám. 21. Localizado también en *Salduie:* Xavier Aquilué Abadías *et alii* [coords.], *La ceràmica de vernís negre dels segles II i I a.C.: centres productors mediterranis i comercialització a la Península Ibèrica. Taula rodona, Empúries, 4-5 junio1998,* Mataró, Patronato Municipal de Cultura, 2000, p. 256, fig. 4.8 (artículo de Galve, Melguizo y Paracuellos).

En Valdetaus se localizó un ejemplar casi completo en las últimas campañas de excavaciones. Santacara (Navarra). Véase Mª Ángeles Mezquíriz Irujo, «Primera campaña de excavación en Santacara», *Príncipe de Viana,* 138-139, (Pamplona, 1975), pp. 84y 106-109.

9. Almudena Domínguez, Elena Maestro y Pedro A. Paracuellos, «El poblado de La Vispesa (Binéfar, Huesca) y la cerámica de barniz negro», *Empúries,* 56, (Barcelona, 2007), en prensa.

10. Equip d'Excavació de Pollentia, «Un conjunt de materials d'època tardo-republicana de la ciutat romana de Pollentia (Alcúdia, Mallorca)», *Pyrenae,* 24, (Barcelona, 1993), p. 229.

11. Javier de Hoz, «Epigrafías y lenguas en contacto en la Hispania Antigua», *Paleohispanica,* 5, (Zaragoza, 2005), p. 76.

12. Miguel Beltrán Lloris, «Las ánforas del Museo Arqueológico de Zaragoza», *X Congreso Nacional de Arqueología, Mahón, 1967,* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1969, p. 425, fig. 4 nº 1.

en yacimientos del cambio del siglo II al I a.e., no hemos localizado un signo similar entre el repertorio de Azaila, si uno al revés l.i. sobre una forma 2 en campaniense B, que se repite en el cuello de una crátera ibérica en el Cabezo de la Bovina en Vinaceite (Teruel).[13]

Habitualmente esta forma y su decoración se localiza en el valle medio del Ebro en toda la facies media (siglo II) de esta producción y perdura hasta la facies tardía.

3. Fondo de cerámica importada de barniz negro con grafito ibérico.

En yacimientos posteriores a la mitad del siglo II como los campamentos numantinos, *Valentia* o los pecios de Giannutri y la Illa Pedrosa,[14] cuando se documenta puede llevar o no decoración, si es así ésta se reduce a las líneas pintadas citadas. Se ha encontrado frecuentemente en excavaciones de *Ilerda* y en *Aeso*, tanto en la facies media como en la tardía, perdurando su uso hasta 50-30 a.e.[15] En la facies tardía es frecuente que se localice en yacimientos del territorio aragonés.[16]

Al ser una forma tan extendida en su uso, se ha especulado con la posibilidad de que formara un servicio, quizás ya desde la facies media, junto con el bol 27 y el plato 36 documentándose claramente en contextos entre 140-135 a.e.[17]

2. Pared cercana al fondo de una pátera o fuente, quizás una F2250/Lamb.

13. Miguel Beltrán Lloris, *Arqueología e historia de las ciudades antiguas del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel),* Zaragoza, Librería General, 1976, p. 297; Mª Luisa de Sus Giménez y Jesús Ángel Pérez Casas, «Cabezo de la Bovina (Vinaceite, Teruel). Elementos de cultura material y economía», *Kalathos,* 3-4, (Teruel, 1983-1984), p. 266.

14. Ferran Arasa i Gil, *La romanització a les comarques septentrionals del litoral valencià. Poblament ibèric i importacions itàliques en els segles II-I a.C.,* Valencia, Servicio de Investigción Prehistórica de la Diputación de Valencia, 2001, p. 216, donde se resumen en un cuadro sinóptico todas las referencias de asentamientos y pecios con la cronología de su contexto.

15. Xavier Aquilué Abadías *et alii* [coords.], *La ceràmica de vernís negre…,* ob. cit., pp. 232 y 240-243 (artículo de Payá y otros).

16. *Iacca*, *Bolskan* en Miguel Beltrán Lloris, «Roma. República», *Caesaraugusta,* 72-II, (Zaragoza, 1997), pp. 56 y ss. En La Guardia (Alcorisa), en Montserrat Martínez, «El yacimiento ibérico de La Guardia en Alcorisa (Teruel)», *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 9, (Valencia, 1973), p. 82. También en la colonia *Celsa* de manera residual: Miguel Beltrán Lloris *et alii*, *La Casa de los Delfines. Instrumentum Domesticum III.1,* Zaragoza, 1998, p. 225. Para *Salduie*: Mª Pilar Galve Izquierdo *et alii*, *Los antecedentes de Caesaraugusta. Estructuras domésticas de Salduie (calle Don Juan de Aragón, 9, Zaragoza),* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1996, pp. 64-65 y 77.

17. Xavier Aquilué Abadías *et alii* [coords.], *La ceràmica de vernís negre…,* ob. cit., pp. 97-98 (artículo de Marín y Ribera)

5.[18] Por sus características pertenece a la facies tardía de la campaniense A; forma parte del repertorio del tercer grupo de Hipona, definido por Morel, que identifica propiamente a la facies tardía, aparece junto a la forma 6 y la 36.

Superficie un poco áspera, con líquenes adheridos, barniz rugoso y picado, luciente, de color gris oscuro con tonalidades marronáceas al exterior; al interior presenta alguna huella de uso y restos de una acanaladura concéntrica, habitual en este tipo de recipiente.

La pasta es semidura, fina y porosa, de tacto harinoso, con micas esporádicas, concreciones calcáreas y líquenes, color anaranjado-beige.

La decoración de círculos concéntricos en el fondo interno, es más propia de momentos tardíos, y se adopta tras la aparición de las producciones del grupo B. Esta decoración, por otra parte, nos indica Morel que no aparece con profusión Cartago, pero sí de manera habitual en Entremont,[19] a partir del 123 a.e., aunque estas precisiones han sido bastante puestas en duda por los ajustes cronológicos en los que se apoyan.

Su aparición, por tanto, se produce a partir de la segunda mitad del siglo II a.e., como atestiguan los hallazgos en contextos de finales del siglo II y comienzos del I a.e. en la nave de Albenga o Provenza occidental, en el estrato V de la Muralla Robert en Empúries, siendo una forma habitual en niveles entre el 90 y 50/40 a.e.[20] Se localizan otros ejemplos en *Salduie,*[21] asociados a platos Lamb. 6 y 36, en un contexto de producciones A tardía junto a otras del tipo B (pasta clara) en momentos de la primera mitad del siglo I a.e.

3. Paredes gruesas (8-10 mm) de un plato o fuente, del tipo A facies media, de una probable F1312/Lamb. 36.[22] Es una forma habitual y característica con su labio almendrado y vuelto al exterior, durante todo el siglo II hasta que comienza a decaer su presencia en el primer cuarto del siglo I a.e.

Superficie con líneas de torneado al exterior y manchas por goteo de la inmersión, barniz denso y sólido, luciente, ligeramente áspero, color negro con alguna tonalidad marrón. La pasta es dura, de aspecto granuloso, pero fina, con poros, color marrón rojizo típico.

18. Jean-Paul MOREL, *Céramique campanienne…*, ob. cit., pp. 152-155.

19. Jean-Paul MOREL, «La céramique campanienne, acquis et problèmes», *Céramiques hellenistiques et romaines*, en *Annales Literature Université de Besançon,* 242, (Besançon, 1980), p. 102.

20. Enric SANMARTÍ I GREGO, *La Cerámica Campaniense de Emporion y Rhode,* Monografías Ampuritanas IV, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1978, pp. 297-298; Xavier AQUILUÉ ABADÍAS *et alii* [coords.], *La ceràmica de vernís negre…*, ob. cit., p. 35 (artículo de Aquilué y otros); Nino LAMBOGLIA, *Gli scavi di Albintimilium…,* ob. cit., p. 167; y Patrice ARCELIN, «Note sur les céramiques à vernis noir tradives en Provence occidentale», *Archéologie en Languedoc,* 1, (Sête, 1978), p. 108.

21. Mª Pilar GALVE IZQUIERDO *et alii*, *Los antecedentes de Caesaraugusta…*, ob. cit., p. 65; Xavier AQUILUÉ ABADÍAS *et alii* [coords.], *La ceràmica de vernís negre…*, ob. cit., pp. 257 y ss. (artículo de Galve, Melguizo y Paracuellos).

22. Jean-Paul MOREL, *Céramique campanienne…*, ob. cit., pp. 103-104; Nino LAMBOGLIA, *Gli scavi di Albintimilium…*, ob. cit., 183.

Una posible diferenciación se localiza en el perfil del borde si éste es más curvado y colgante parece ser más antiguo frente a los perfiles más suaves y horizontales del siglo I, se localiza frecuentemente en casi todos los yacimientos del sur de Francia: La Cloche, Olbia, Nages o Lattes, durante todo el siglo II También es frecuente en el estrato VIB de amplia cronología de *Albintimilium* (180/170-100/90 a.e.).[23] En Empúries está presente en casi todos los niveles que comienzan en la primera mitad del siglo II y aquellos que finalizan hacia 50 a.e., al igual que en *Valentia* desde su fundación hasta los niveles finales tardorrepublicanos (138-72 a.C.).[24]

En el valle medio del Ebro aparece en *Salduie*, La Vispesa, *Gracurris*, La Caridad de Caminreal (en momentos anteriores al abandono sertoriano), etc.[25]

4. Borde y pared de una pátera tipo F2250/Lamb. 5, producción de pasta clara, calcárea, tipo calena tardía (producción empuritana F). Barniz perdido y picado, rugoso con facetas de torneado al exterior, meta-luciente, al interior mejor conservado de color negro-gris oscuro, mientras que al exterior el negro se desvanece con manchas rojizas.

La pasta es blanda, fina y harinosa, presenta concreciones calcáreas, micácea con algún punto blanco, color beige-anaranjado claro.

Esta forma 5 no es fácil diferenciarla de la 7, por lo que es habitual que se documenten conjuntamente, a menos que se localicen ejemplares muy completos y significativos, agrupándose en la forma 5/7. Su datación general se establece entre el tercer cuarto del siglo II y el tercero también del siglo I a.e., aunque en Empúries se observó como los ejemplares más tardíos presentaban bordes más abiertos y ligeramente cóncavos y la pared de los fondos exteriores más altos que la unión del pie exterior y la pared del plato, sobre todo en las producciones denominadas empuritanas F-G-H (hoy asociadas a las producciones calenas tardías), siendo la forma más numerosa junto a la 1 y la 3.[26]

El uso de esta pátera se acentúa durante el siglo I a.e. predomina en niveles de yacimientos marroquíes como Thamusida, en los pecios de Spargi (h. 100 a.e.) o la Madrague de Giens (60/50 a.e.) o Burriac (90-40 a.e.).[27]

En el valle del Ebro es la forma más común entre los poblados con elemen-

23. *Ibidem,* pp. 79 y 91.

24. Xavier Aquilué Abadías *et alii* [coords.], *La ceràmica de vernís negre…,* ob. cit., pp. 98-99 (artículo de Marín y Ribera).

25. Mª Pilar Galve Izquierdo *et alii*, *Los antecedentes de Caesaraugusta…,* ob. cit., p. 77; Xavier Aquilué Abadías *et alii* [coords.], *La ceràmica de vernís negre…,* ob. cit., p. 257 (artículo de Galve, Melguizo y Paracuellos); Almudena Domínguez, Elena Maestro y Pedro A. Paracuellos, «El poblado de La Vispesa…», en prensa; Xavier Aquilué Abadías *et alii* [coords.], *La ceràmica de vernís negre…,* ob. cit., p. 281 (artículo de Núñez y Hernández Vera); Jaime Vicente *et alii*, «La Caridad (Caminreal, Teruel)», *La casa urbana hispano-romana*, Zaragoza, 1991, p. 92.

26. Enric Sanmartí i Grego, *La Cerámica Campaniense…,* ob. cit., pp. 302-304; Ferran Arasa i Gil, *La romanització a les comarques septentrionals…,* ob. cit., p. 223.

27. *Ibidem,* pp. 225-226.

tos de barniz negro, es predominante en el conjunto de Azaila, donde supone el 41%, en Botorrita, en La Caridad, Fuentes de Ebro, Castillejo de La Romana (La Puebla de Híjar) y otros yacimientos.[28]

B. CERÁMICA DE ALMACENAMIENTO: ÁNFORAS

Se han localizado hasta el momento varios ejemplares de ánforas [lámina nº 2], que se han diferenciado por el análisis macroscópico de los fragmentos:

1. Cinco fragmentos corresponden a ánforas itálicas, similares a la pasta A descrita por Sanmartí en Peña Redonda,[29] y en la circunvalación de campamentos de Numancia, al no pertenecer a ninguna forma no nos pueden proporcionar más información.

2. Tres paredes se acercan a la pasta A mencionada, pero aparecen desgrasantes más gruesos de óxidos o areniscas, tampoco nos dan información morfológica reseñable.

3. Dos fragmentos de hombrera y arranque de asa de ánfora itálica. La hombrera tiene el ángulo marcado y el asa parece ser de sección semicircular. Superficie suave, alisada, con abundantísimas partículas negras al exterior; el interior con un torneado más acusado. La sección del arranque del asa parece ser semicircular.

La pasta es dura, con vacuolas, aparecen concreciones calcáreas y algunos puntos blancos (quizás calcita), varios tonos del exterior al interior: beige oscuro tonos rojizos (ladrillo)-gris oscuro-beige/anaranjado oscuro.

4. Dos fragmentos de un pivote macizo de ánfora y cinco paredes, que se han visto alterados por la acción del fuego, que ha dejado su huella, oscureciendo parte del mismo, con tonos grisáceos-parduscos, que no impiden analizarlo. La pasta es fina de aspecto arenoso, pero dura, presenta desgrasantes gruesos de bolitas de óxidos férricos, abundante cuarzo (tamaño medio), aparecen partículas volcánicas negras cristalinas (quizás gneis) y más escasamente micas y calcitas, el color es rojizo-anaranjado oscuro.

La superficie exterior pose un fino engobe, perdido en ocasiones de tonos beige, al interior no existe y la superficie está más rugosa, sin tratamiento.

5. Un fragmento de asa de sección ovalada, con leve acanaladura al exterior. Superficie suave, arenosa, con partículas negras volcánicas (quizás gneis), calcitas, micas minúsculas esporádicas, color anaranjado claro. La pasta es de aspecto arenoso, blanda, porosa, presenta bolos de óxido de pequeño tamaño, calcita, micas, color anaranjado.

Al carecer de ejemplares completos de ánforas o fragmentos significativos no

28. Miguel Beltrán Lloris, «Nuevas aportaciones a la cronología de Azaila», *Museo de Zaragoza. Boletín*, 3, (Zaragoza, 1984), pp. 132 y 143-144; Miguel Beltrán Lloris, «Roma…», ob. cit., p. 16; Miguel Beltrán Lloris *et alii, La Casa de los Delfines…,* ob. cit., pp. 768-769.

29. Enric Sanmartí i Grego, «Las ánforas romanas del campamento numantino de Peña Redonda (Garray, Soria)», *Empúries*, 47, (Barcelona, 1985), p. 131.

podemos realizar más precisiones. Los datos que hemos extraído se circunscriben a la morfología de algún fragmento y a sus características de fabricación para determinar su procedencia, y habrá que tenerlos en cuenta con cierta cautela.

En los dos últimos grupos de ánforas descritas nos hallamos ante recipientes de almacenaje diferentes a los itálicos (costa tirrénica), sin que hayamos podido asimilarlos a ninguna de las pastas descritas por Sanmartí en Peña Redonda o del campamento de Renieblas V.[30] Se puede realizar alguna conjetura pensando en recipientes de otras áreas de producción tanto centromediterráneas como de la tarraconense.

En esta última área, la fabricación de ánforas imitando a las itálicas importadas, que satisficieran las necesidades de los incipientes productores de vino layetano, fue temprana y según algunos autores coexistieron, no sustituyeron de forma radical a esos envases itálicos, con un desarrollo consolidado desde mediados del siglo I a.e.[31] El valle del Ebro no será ajeno a estos circuitos, aunque mayoritariamente la difusión de estos envases y sus productos se realiza en el litoral mediterráneo,[32] los hallazgos en nuestra comunidad se centran sobre todo en *Salduie/ Caesaraugusta* y en *Celsa*.[33]

Los fragmentos de origen itálico pensamos que corresponderán a recipientes del tipo Dressel 1 (A-ITA Dr1 en DICOCER[34]) La diferenciación inicial de las ánforas vinarias del tipo I descrito por Dressel en Roma, la llevó a cabo Lamboglia que distinguió tres variantes, A, B, C, que clasificó de manera cronológica siguiendo la estratigrafía y hallazgos del yacimiento de *Albintimilium,*[35] que posteriormente ha sido cuestionada por otros autores.

La ampliación hasta la fecha de la información con otros hallazgos en pecios y yacimientos terrestres ha permitido matizar estos datos primigenios, algunos a través de las fechas consulares impresas en estos recipientes.[36] Dentro de las fases evolutivas de esta forma 1, la variante A aparecería entre el segundo y tercer cuarto del siglo II

30. *Ibidem*. También Enric SANMARTÍ I GREGO, «Nouvelles données sur la chronologie du camp de Renieblas V à Numance (Soria, Castilla-León, Espagne)», *Documents d'Archéologie Méridionale*, 15, (Lambesc, 1992), pp. 417-430.

31. Marta MORÁN, «Anforas romanas en Ilerda y Aeso», *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 4, (Lérida, 1994), p. 208; Miguel BELTRÁN LLORIS *et alii, La Casa de los Delfines…,* ob. cit., p. 69.

32. Miguel BELTRÁN LLORIS, «El comercio del vino antiguo en el valle del Ebro», *Actes El vi a l'antiguitat. Economía, producció i comerç al Mediterrani occidental*, Badalona, Museo de Badalona, 1987, pp. 56 y 62-63.

33. Mª Pilar GALVE IZQUIERDO *et alii, Los antecedentes de Caesaraugusta…,* ob. cit., pp. 95-97, ánfora tarraconense con sello ibérico, en niveles de mediados del siglo I a.e.; Miguel BELTRÁN LLORIS *et alii, La Casa de los Delfines…,* ob. cit., pp. 69 y ss.

34. Michel PY *et alii, DICOCER. Dictionnaire des Céramiques Antiques (VII s. av.n.è.-VII a. de n.è) en Méditerranée nord-occidentale (Provence, Languedoc, Ampurdan). Lattara*, 6, 1993, pp. 53-54.

35. Nino LAMBOGLIA, *Gli scavi di Albintimilium…,* ob. cit.; y Nino LAMBOGLIA, «Sulla cronologia delle anfore romane di età republicana (II-I secolo a.C.)», *Rivista di Studi Liguri,* 21, 1955, pp. 252-260.

36. José PÉREZ BALLESTER, «Las ánforas Dressel 1 con datación consular. Una pieza de Cartagena», *Sagvntvm*, 29, (Valencia, 1995), pp. 175-186.

(140/130 a.e.), mientras que las variantes B y C lo harían un poco después, finales del siglo II y primeros decenios del I a.e. La perduración de esta forma se sitúa hasta el último cuarto del siglo I a.e. (50/40), coincidiendo con el final del período republicano, por ejemplo en Nages III final (30 a.e.) o el nivel de destrucción de La Cloche (h. 50 a.e.).[37]

Las áreas de producción estaban en la Campania, el Lacio y Sur de Etruria, sin descartar que fuera imitada en otras provincias romanas, sobre todo debido a la amplia difusión que tuvo y tiempo de perduración.

El contenido transportado por estas ánforas fue el vino, las inscripciones localizadas en algunos ejemplares (*tituli picti*) no deja lugar a dudas tampoco del lugar de origen al que se vinculaba este vino: Campania, Lacio meridional y puede que otras regiones como Etruria, las referencias más frecuentes son para los caldos de falerno (*Falernum Massicum*), *Caecubum*, *Fundanum*, etc…[38]

La presencia de esta forma en el valle del Ebro es abundante destacando, las piezas estudiadas en la ciudad de Azaila (habitual 1B, 1C y otros tipos), *Contrebia Belaisca* o *Celsa*.[39]

En *Bursau* aparecieron Dressel 1A y 1B en un nivel de destrucción que se puede fechar hacia el 76 a.e. coincidente con la expedición punitiva de M. Perpenna, hay que asociar también otros fragmentos de Dressel 2-4, paredes finas Marabini III y algún fragmento de cazuelas de rojo pompeyano en este mismo momento.[40]

En *Cascantum* se constata la presencia de una Dressel 1B, realizada en una arcilla muy granulosa, con una capacidad de unos 35 litros.[41]

Este recipiente está asociado a la difusión de la cerámica de barniz negro, apareciendo juntos en varios yacimientos, en *Salduie* se ha constatado esta asociación en varios solares excavados,[42] en cronologías de transición entre los siglos II y I a.e.

---

37. VV. AA., *Gaule interne et Gaule mediterranénne aux siècles II et i avant J.C.,* en *Revue d'Archéologie Narbonnaise,* suplemento nº 21, 1990, p. 51 (artículo de Hesnard); Miguel Beltrán Lloris, «Roma…», ob. cit., pp. 27-29.

38. Fausto Zevi, «Appunti sulle anfore romane. 1. Le Tavola tipologica del Dressel», *Archeologia Classica*, XVIII, (Roma, 1966), p. 214.

39. Para Azaila: Miguel Beltrán Lloris, *Arqueología e historia de las ciudades antiguas…,* ob. cit., pp. 194-203. Para *Contrebia Belaisca*: Mª Antonia Díaz y Javier Torralba Martín, «Las ánforas de Contrebia Belaisca: precisiones cronológicas», *Caesaraugusta,* 66-67, (Zaragoza, 1989-1990), pp. 29-55; con ajustes cronológicos más precisos en Miguel Beltrán Lloris, «Roma…», ob. cit., pp. 27-29. Para *Celsa*: Miguel Beltrán Lloris *et alii, La Casa de los Delfines…,* ob. cit., pp. 65-66.

40. Miguel Beltrán Lloris, «El comercio del vino antiguo…», ob. cit., pp. 52-53.

41. Mª Ángeles Mezquíriz, «Hallazgo de un ánfora vinaria en Cascante», *Príncipe de Viana,* 88-89, (Pamplona, 1962), pp. 417-418.

42. Mª Pilar Galve Izquierdo *et alii, Los antecedentes de Caesaraugusta…,* ob. cit., p. 94, fig. 30; y Xavier Aquilué Abadías *et alii* [coords.], *La ceràmica de vernís negre…,* ob. cit., p. 255, fig.3 (artículo de Galve, Melguizo y Paracuellos).

C. CERÁMICA DE COCINA Y PREPARACIÓN DE ALIMENTOS

También han sido localizados cuatro fragmentos de un mortero itálico, de los que tres corresponden al borde y uno al fondo [lámina nº 2].

Tienen correspondencia con ejemplares de origen itálico. La pasta es muy semejante a las descritas para las ánforas itálicas: dura, rugosa, con abundantísimas partículas volcánicas negras, otras más brillantes y pequeñas de mica (moscovita), algunos desgrasantes de cuarzo (más gruesos) y de calcita, estos últimos con una escasa presencia. El color general de la pasta es rojizo claro, la superficie está cubierta por un engobe sólido y denso de color amarillento pálido, algo perdido en la parte superior del labio. La pared interior tiene una capa de concreción calcárea.

El labio corto y recto, levemente triangular, con la base horizontal o convexa, al exterior tiene una altura de 3,2 cm y una anchura de 1,4 cm; presenta un cordón aplicado con tres digitaciones. El diámetro es de 19 cm y el fondo es plano. Este recipiente pertenece a un mortero del tipo Emporiae 36.2, de origen campano que acompañaba a las ánforas vinarias en los cargamentos de los navíos. Les caracteriza el labio de sección triangular, un pico vertedor muy sobresaliente y la decoración exterior de una banda aplicada al borde con marcadas digitaciones en relieve (dediles) que harían la función de agarraderas.[43]

Por la morfología del labio se ajusta al tipo COM-IT 8f; sin embargo, por la base plana recuerda más al COM-IT 8e,[44] ajustándose por cronología más a lo observado en otros yacimientos del valle del Ebro o del Guadalquivir.[45]

Estos morteros eran fundamentales en la elaboración y preparación de salsas, triturar y mezclar alimentos para darles consistencia cremosa, alimentos que formaban parte imprescindible de la mayor parte de los platos de cocina romanos para realzar los sabores insípidos de las carnes cocidas, legumbres y cereales, y por otro lado aumentar el consumo de pan.

Su presencia es un buen indicador del grado de romanización de los habitantes de un poblado. Habitualmente son recipientes escasos dentro de un conjunto de cerámicas de cocina de producción itálica, donde suelen ser mayoritarias las cazuelas (*patinae*) de borde bífido (Vegas 14) y las de interior rojo pompeyano (Vegas 15, Aguarod 3), seguidas de las tapaderas (*operculae*) (Vegas 16) y finalmente las ollas (Vegas 2) y morteros (Vegas 7), como se constata en Pollentia: *patinae*

43. Mª Carmen AGUAROD OTAL, *Cerámica romana importada de cocina en la Tarraconense,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1991, p. 123; y Mª Carmen AGUAROD OTAL, «La cerámica común de producción local/regional e importada. Estado de la cuestión en el Valle del Ebro», *Ceràmica comuna romana d'època Alto-Imperial a la Península Ibèrica. Estat de la quesitó,* Monografies Emporitanes, 8, Barcelona, Museu d'Arqueologia de Catalunya-Empúries, 1995, p. 141.

44. Michel PY *et alii, DICOCER. Dictionnaire…,* ob. cit., p. 362.

45. Mª Ángeles SÁNCHEZ, «Producciones importadas en la vajilla culinaria romana del Bajo Guadalquivir», *Cerámica comuna romana…,* p. 265.

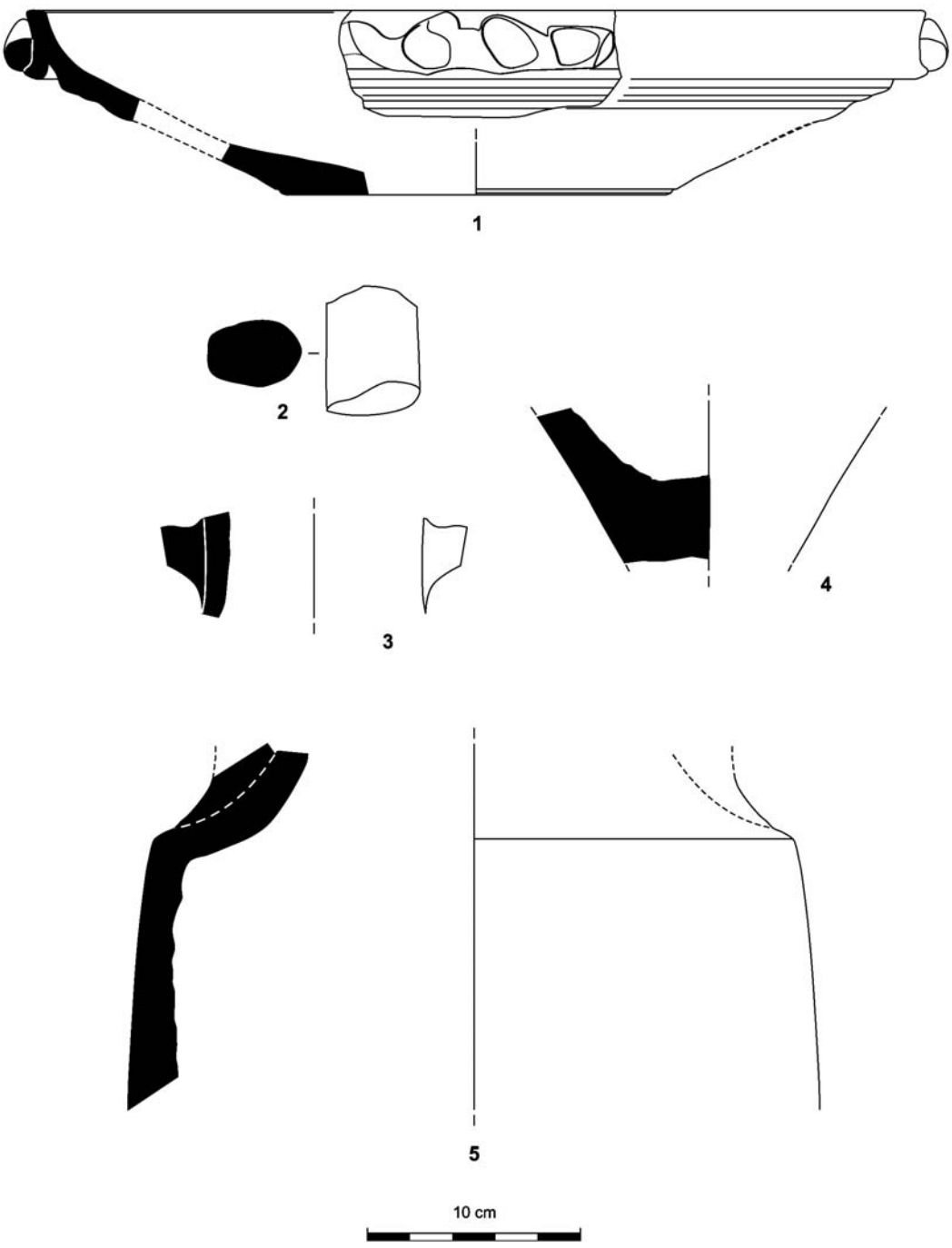


Lámina 2. Cerámica de almacenamiento (ánforas) y cerámica de cocina.

(49,98%), tapaderas (31,69%), ollas (13,38%) y morteros (4,93%).[46]

La difusión se realizó remontando el curso del río Ebro, desde la costa layetana y empuritana hacia el interior,[47] en el área de Burriac e *Iluro* forma parte del repertorio cerámico importado en las fases que comienzan en la segunda mitad el siglo II hasta el último cuarto del siglo I a.e. con la presencia de aretinas y los primeros Dramont 1.[48]

Asimismo se encuentra presente entre las cerámicas recogidas en la circunvalación de campamentos de Numancia, en concreto en Peña Redonda, aunque la pasta de este ejemplar más clara con desgrasantes cuarcíticos y ausencia de los volcánicos, tendría que ver con la pasta nº 7 de Aguarod, quien apunta un posible origen siciliota, mientras que para Bats encajaría en su Grupo 2 de origen massaliota.[49]

Este primer tipo, Emporiae 36.2, ha sido imitado en el valle del Ebro destacando el «tipo Azaila», ampliamente difundido, que se ha localizado en este poblado o en *Contrebia Belaisca*; su morfología es similar al producto original, con variaciones en el tipo de labio y grosor de las paredes, al igual que sus características, con pastas muy diferentes a las itálicas,[50] en algunos casos con sellos *in planta pedis*.

Nuestro ejemplar presenta un tamaño inferior a los ejemplares estudiados por Aguarod, que oscilan entre los 23 y 34 cm. de diámetro; es una forma frecuente a finales del siglo II y comienzos del siglo I a.e.: en el pecio romano-republicano de la colonia de Sant Jordi en Ses Salines (Mallorca), en los niveles VIa y VIb de *Albintimilium*. Aunque para Bats su decadencia se situaría en el primer cuarto de este siglo (siempre refiriéndose a la costa meridional de Francia), en la Tarraconense deja de aparecer en la segunda mitad de este siglo I, sustituyéndose por tipos locales o por otras importaciones itálicas como los Dramont 1 y 2.[51]

En el valle medio del Ebro han aparecido otros ejemplares en Tiro de Cañón (Alcañiz), Azaila, El Palomar de Oliete y Tossal Gort (Maella)[52], en cronologías de finales del siglo II o primera mitad del I a.e.

---

46. Equip d'Excavació de Pollentia, «Un conjunt de materials…», ob. cit., pp. 233-234.

47. Mª Carmen Aguarod Otal, *Cerámica romana importada de cocina…*, ob. cit., pp. 123-126; y Mª Carmen Aguarod Otal, «La cerámica común…», ob.cit., p. 141.

48. Jordi Miró i Canals *et alii*, 1988, pp. 23 y 61; Xavier Aquilué Abadías *et alii* [coords.], *La ceràmica de vernís negre…*, ob. cit., pp. 64-67 (artículo de García y otros).

49. Enric Sanmartí i Grego y J. Principal, «Las cerámicas de importación itálicas e ibéricas, procedentes de los campamentos numantinos», *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 7, (Lérida, 1997), p. 56.

50. Miguel Beltrán Lloris, «Nuevas aportaciones…», ob. cit., pp. 125-152.

51. Rosa Aurora Luezas Pascual, «El instrumentum domesticum del municipium Calagurris Iulia: I. La cerámica común romana autóctona del Valle del Ebro», *Kalakorikos,* 4, (Calahorra, 1999), pp. 71-72.

52. Mª Carmen Aguarod Otal, *Cerámica romana importada de cocina…*, ob. cit., p. 124; Miguel Beltrán Lloris, «Roma…», ob. cit., pp. 62-63.

CONCLUSIONES

Este yacimiento de «Cañada Madre» ofrece abundante material a torno oxidante de técnica ibérica, tanto cerámica común de mesa como de almacenamiento: la primera representada por cuencos exvasados, perfil en S, labios engrosados, junto a tinajas y jarras de cabeza de pato; las segundas con fondos y bordes de dolia y asas geminadas [lámina nº 3].

La presencia de cerámicas importadas tiene una importancia vital para enmarcarlo dentro del circuito de romanización de esta zona vinculada a las vías de comunicación hacia *Cascantum*, hacia *Gracurris* o *Caesaraugusta*.

Antes de analizar una serie de yacimientos con características similares a éste, debemos anotar:

–El predominio del material a torno celtibérico.

–La ausencia significativa de Terra Sigillata Itálica.

–La ausencia también de otros envases anfóricos más modernos como Dressel 2/4, 7/11, etc.

–La cuantía del barniz negro localizado impide hacer más precisiones que las observadas.

–La presencia significativa de productos vinarios itálicos.

En el cabezo de Badarrón (Tarazona) se localizan fragmentos de un ánfora catalogada como Dressel 1C. También en el *oppidum* de La Oruña (Vera de Moncayo) han aparecido fragmentos de ánforas itálicas Dressel 1, tanto en los restos de la colección de la Compañía de Jesús –sin que se haya realizado una descripción detallada de estos materiales– como en las campañas de excavaciones llevadas a cabo a través de la Escuela-Taller del Monasterio de Veruela; datos que mayoritariamente permanecen inéditos. A ellos deben sumarse algunos otros fragmentos de cerámicas campanienses pertenecientes a cuencos hemiesféricos (F2784) y fuentes con decoración a ruedecilla del tipo A y la mención de otros del tipo B y C, con ciertas reservas.[53]

En Cascante apareció el ánfora Dressel 1B, ya citada, así como un pavimento de *opus signinum* y varios fragmentos de campaniense A tardía.[54]

Dentro del área del Moncayo destaca *Bursau,*[55] que se localizaría en los cabezos de El Castillo, La Corona y la Cueva del Esquilar, y otras zonas cerca-

53. Ignacio Javier BONA LÓPEZ *et alii, El Moncayo. Diez años de investigación arqueológica. Prólogo de una labor de futuro,* Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 1989, p. 129; Miguel BELTRÁN LLORIS, «Roma…», ob. cit., pp. 11-94; Ignacio Javier BONA LÓPEZ *et alii,* «Catálogo de la colección arqueológica del monasterio de Veruela», *Tvriaso,* IV, (Tarazona, 1983), pp. 9-92; Juan José BIENES CALVO y José Ángel GARCÍA SERRANO, «Avance a las primeras campañas…», ob. cit., p. 244.

54. Mª Ángeles MEZQUIRIZ, «Descubrimiento de un pavimento de *opus signinum* en Cascante», *Príncipe de Viana,* 88-89, (Pamplona, 1971), pp. 277-283.

55. Francisco BURILLO [coord.], *I Simposium sobre los celtíberos. Actas, Daroca, 24-26/abril/1986,* Zaragoza, Centro de Estudios Darocenses, 1987, p. 34.

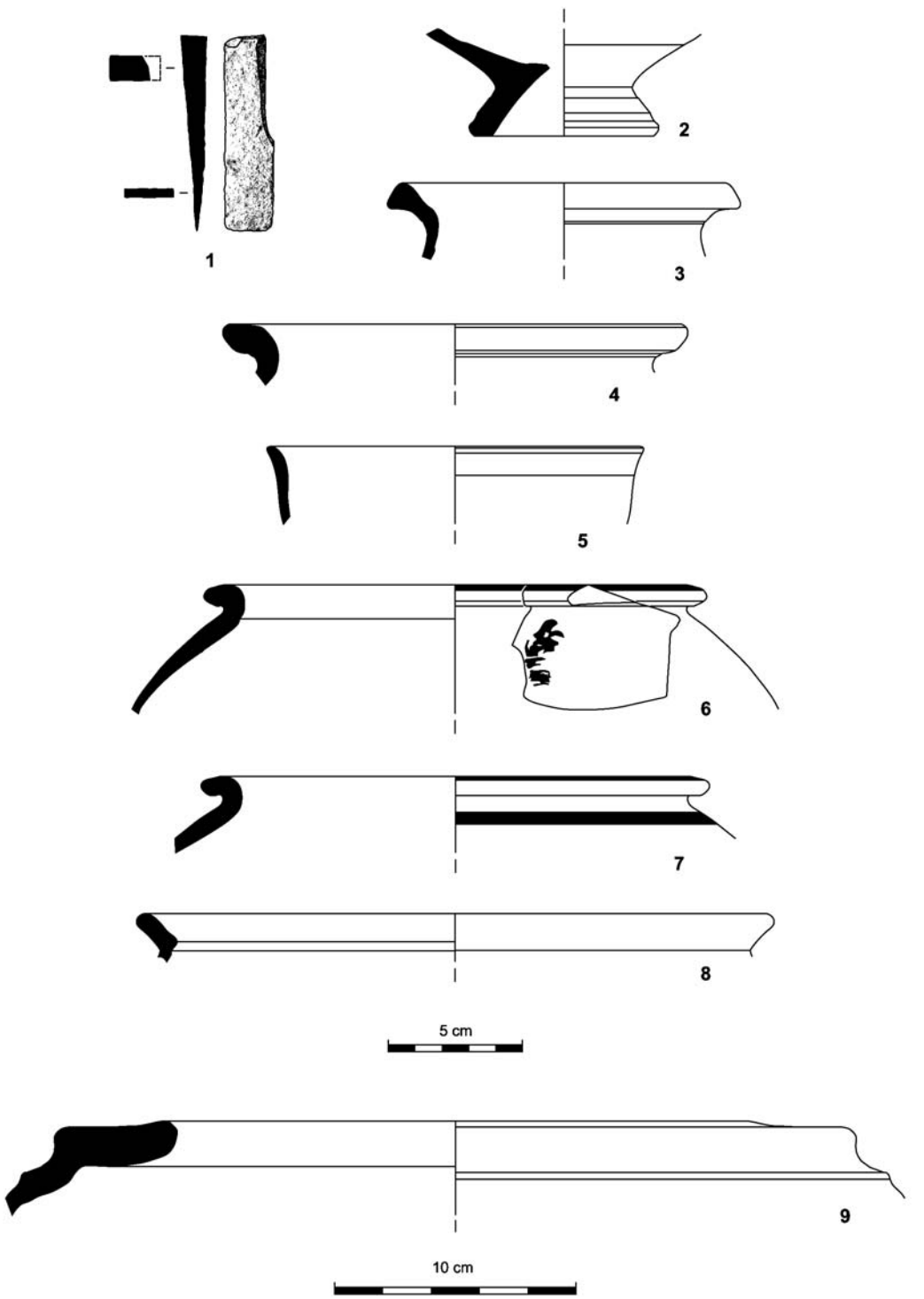


Lámina 3. Cerámica indígena de mesa y almacenamiento.

nas del actual casco urbano de Borja (Zaragoza). Las excavaciones arqueológicas practicadas hasta la fecha vienen a confirmar la importancia de esta ciudad, con una secuencia estratigráfica interesante, siendo la que ha aportado mayores datos de materiales y restos hasta el momento. Se documenta un asentamiento celtibérico con cerámicas a torno y otras a mano, con ausencia de cerámicas de importación itálicas, aunque en los niveles de abandono se localiza algún fragmento del tipo A tardía y de paredes finas (cubilete Mayet III). El nivel base de La Corona ofreció mayor información: campaniense A (Lamb. 31), campaniense tipo D similar a la de Azaila (Lamb. 1)[56] y alguna otra variante en pasta gris (Lamb. 5), que lleva el conjunto a finales del siglo II y comienzos del I a.e.

La reubicación de la Ercavica celtibérica en el *oppidum* de La Muela de Alcocer (Guadalajara) se ha visto acompañada por el estudio de los restos aparecidos: cerámica campaniense A y B, numerosos fragmentos de ánforas itálicas Dr. 1A y un mortero también itálico, Emporiae 36.2, junto a cerámicas comunes oxidantes y pintadas,[57] que tiene un momento final representado por un fragmento de TS Aretina, quizás por una ocupación esporádica altoimperial. Todo este conjunto se puede poner en paralelo al observado en los campamentos del cerco numantino, siendo esta facies de la cerámica de importación la que estaba en uso hacia el 125 a.e.

En el área del Bajo Aragón turolense se localiza el yacimiento de Tiro de Cañón (Alcañiz).[58] Excavado por Antonio Beltrán, parece que cuenta con un único nivel de ocupación; sus materiales fueron estudiados y publicados en los años ochenta. Se localizan abundantes cerámicas de técnica ibérica decoradas y lisas del estilo de Azaila, cerámicas de almacenamiento, ponderales y fusayolas, etc., junto a algunos materiales importados: cazuela de borde bífido (Vegas 14), mortero Emporiae 36.2, campanienses A y B, producciones empuritanas, imitaciones en pasta gris, paredes finas (Mayet II y III), ánforas Dr. 1A y 1B; también cerámica común de producción local (mortero de dediles tipo Azaila). La cronología del poblado se establece en el siglo II, segundo/tercer cuarto del mismo, hasta los primeros decenios del I (Mayet III localizada en Cosa y pecio de Albenga hacia 90-80 a.e.).

En el área sudoccidental del *forum* de *Pollentia* se excava el pozo D-18, sellado por los niveles de preparación de un pavimento de *opus signinum*. En él predomina la campaniense del tipo B (63,73%) sobre el tipo A (33,64%) y otro tipo de barniz negro (3,64%), fe-

56. También localizadas en *Salduie*. Véase Xavier AQUILUÉ ABADÍAS *et alii* [coords.], *La ceràmica de vernís negre…*, ob. cit., p. 258 (artículo de Galve, Melguizo y Paracuellos).

57. Alberto J. LORRIO, «La ciudad celtibérica de Ercavica: propuesta de localización», en Alberto J. Lorrio [ed.], *ERCAVICA. La Muralla y la topografía de la ciudad. Apéndice II*, BAH 9, Anejos de *Lucentum,* 3, y Anejos de *Complutum,* 8, (Madrid, 2001), pp. 131-132, fig. 3.

58. Miguel BELTRÁN LLORIS, «Roma…», pp. 30-31 y J. A. BENAVENTE [coord.], *Catálogo de la colección arqueológica de los Padres Escolapios de Alcañiz (Teruel).* Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 186-190.

nómeno que se produce en el segundo cuarto del siglo I a.e. en Empúries[59]; los cubiletes de paredes finas Mayet II, con apogeo hacia primer tercio siglo I, y Mayet IIIA ya del segundo cuarto del siglo son abundantes; las ánforas itálicas son predominantes (73,81%) frente a otras de origen púnico o del Egeo al igual que la vajilla común de cocina itálica (67,14%) sobre otras. El t.p.q. lo establece un fragmento de plato en T.S. Itálica, forma III de Pucci (I de Goudineau), cuyo sello se data entre el 50 y 30 a.e., forma que se localiza en Bolsena antes del 40 a.e. y en el pecio de Planier en momentos anteriores al 47 a.e., La datación general de este pozo se sitúa hacia el 50/40 a.e.[60]

Por todo lo comentado y analizado, este yacimiento presenta elementos que se pueden vincular a la primera mitad el siglo I a.e.: campaniense A tardía, producción calena tardía (tipo empuritano), ánforas y cerámicas de cocina itálicas, sobre un sustrato de materiales celtibéricos. Están ausentes las paredes finas y producciones en barniz negro con pasta grisácea habituales ya en estos momentos,[61] localizadas éstas últimas en Turiaso, o formas tipológicas frecuentes del tipo A como el bol Lamb.27 o del tipo B como las escudillas Lamb. 1, el vasito Lamb. 2 o la píxide Lamb. 3.

Se echan en falta también las primeras producciones de T.S. Itálica o Aretina, que podría definir mejor el final de este yacimiento, debemos conformarnos con las supuestas producciones anfóricas tarraconenses, con lo cual nos podríamos hallar a mediados del siglo I a.e.

Nos inclinamos a pensar que la relación entre este yacimiento y la «Cañada Madre» como vía natural no es una casualidad, por lo que no es arriesgado concluir que esta vía de comunicación ya estaba en uso en época romano-republicana. Sería muy interesante localizar nuevos yacimientos de esta época vinculados con éste de la «Cañada Madre», para lo que deberá abrise una línea de investigación que incluya una prospección sistemática de la zona. De esta forma quizás podamos clarificar la relación de este camino y el entramado de vías principales y secundarias que atraviesan la zona desde época republicana[62] y articulan un espacio que pone en relación a ciudades como *Turiasu*, *Cascantum* y *Bursau* con la mansión de *Balsione,* en el contexto del eje del Ebro y el paso hacia la Meseta.

---

59. Enric SANMARTÍ I GREGO, *La Cerámica Campaniense…,* ob. cit., p. 608.

60. EQUIP D'EXCAVACIÓ DE POLLENTIA, «Un conjunt de materials…», ob. cit., pp. 227-267.

61. Ferran ARASA I GIL, *La romanització a les comarques septentrionals…,* ob. cit., pp. 230-231; Mª Pilar GALVE IZQUIERDO *et alii, Los antecedentes de Caesaraugusta…,* ob. cit., pp. 64; Xavier AQUILUÉ ABADÍAS *et alii* [coords.], *La ceràmica de vernís negre…,* ob. cit., pp. 256-257 (artículo de Galve, Melguizo y Paracuellos).

62. Mª Jesús BERRAONDO, «Localizaciones arqueológicas en los municipios de Ablitas, Cascante, Monteagudo y Tulebras (Navarra)», *Simposio sobre la Red viaria romana en Hispania, Tarazona, septiembre de 1987,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1990, pp. 55-59.

LA RELACIÓN ENTRE TARAZONA Y EL MONASTERIO DE VERUELA DESDE SU FUNDACIÓN HASTA EL AÑO 1400*.

Francisco Saulo Rodríguez Lajusticia

TVRIASO XVIII
pp. 235-254
ISSN: 0211-7207-2007

El monasterio de Veruela se fundó en el año 1146 en el valle del río Huecha, más concretamente en las faldas del Moncayo aragonés y, desde los primeros momentos, desarrolló todo un conjunto de relaciones con los núcleos de población circundantes, reorganizando el hábitat de la región –el caso más evidente de esto es la formación de Alcalá de Moncayo– o impulsando el establecimiento de contingentes humanos mediante la elaboración de toda una serie de cartas de población que fueron estudiadas hace ya años por María de los Desamparados Cabanes.[1]

Institución que no adoptaría nunca una postura pasiva ante todo lo que sucedía en su entorno, los dos primeros siglos y medio de vida del monasterio de Veruela se caracterizaron por una intensa relación entre los religiosos y la ciudad de Tarazona que se materializó en diversos temas.

En primer lugar, la comunidad cisterciense establecida en el Moncayo inició ya desde sus primeros años un proceso claramente expansivo en que la concentración parcelaria sobre determinados territorios fue un hecho. Con un claro interés en el valle del río Queiles, Tarazona fue un lugar en el que los monjes aceptaron bienes de muy diversa naturaleza (casas, tiendas, huertos…) que hicieron que, con el paso del tiempo, formaran un nada despreciable patrimonio en esta ciudad.

Por otra parte, ubicado el cenobio en una demarcación específica como era la diócesis de Tarazona, las relaciones con el obispado fueron una constante a lo largo de todo el periodo medieval. Si se examinan detenidamente, se observa cómo hubo buenos y malos momentos y, salvo matizaciones que haré más adelante, puede dividirse el periodo estudiado en dos fases: primeramente, los siglos XII y XIII en los que hubo una buena relación que se plasmó en una gran cantidad de beneficios concedidos por el prelado turiasonense y, posteriormente, un siglo XIV en el que se produce un evidente distanciamiento con diferencia de posturas en diversos temas.

* Este artículo, basado en las investigaciones desarrolladas durante la elaboración de mi tesis doctoral, no habría sido posible sin el amable ofrecimiento de mi directora, la Dra. Mª de los Desamparados Cabanes Pecourt, que me permitió consultar la documentación de los siglos XII y XIII, inédita, trabajada por ella y de próxima publicación. Desde estas líneas quiero agradecer este gesto, que permite que este estudio sea todavía más completo.

1. Mª Desamparados. CABANES PECOURT, «Cartas de población en el dominio verolense», *Aragón en la Edad Media*, VI, (Zaragoza, 1984), pp. 95-123.

En otro orden de cosas, la disputa por la posesión de bienes territoriales ha sido un clásico en la historia del cenobio. En lo que se refiere a su relación con Tarazona, el lugar codiciado por turiasonenses y frailes fue Vera de Moncayo y las dehesas de pasto en los parajes de Valcardera y la Peada. En el marco cronológico de este estudio contamos con dos sentencias arbitrales sobre esta cuestión, si bien, como se verá a su debido tiempo, el conflicto nunca llegó a solucionarse completamente, surgiendo rebrotes de tensión que se alargarían hasta bien entrado el siglo XIX.

Estas tres grandes cuestiones y alguna otra más anecdótica, aunque no por ello menos importante, son las que permiten estudiar las relaciones entre el monasterio de Veruela y la ciudad de Tarazona durante estas dos centurias y media, tema del que pasaré a hablar a continuación.

PROPIEDADES DEL MONASTERIO DE VERUELA EN TARAZONA

Si nos fijamos en la ubicación de los bienes territoriales del monasterio de Veruela durante su primer cuarto de milenio de existencia, se observa con toda claridad cómo éstos se disponen a lo largo de los principales cursos fluviales de su entorno más inmediato, esto es, los ríos Huecha –en cuyo valle se concentraba la inmensa mayoría del patrimonio verolense–, Ebro, Jalón, Aranda, Isuela y, por supuesto, Queiles. En este último cauce, el monasterio de Veruela disfrutó de no pocas propiedades que se concentraron entre la ciudad de Tarazona y su desembocadura a la altura de Tudela.

De este modo, prescindiendo aquí de los detalles del proceso de expansión vertiginoso que llevaron a cabo los monjes blancos del Moncayo durante toda la segunda mitad del siglo XII –haciendo lo mismo que la inmensa mayoría de monasterios cistercienses hispanos, por otra parte–, la documentación demuestra cómo los monjes se hicieron con bienes en Tarazona desde sus primeros tiempos. Así, el primer testimonio de esto corresponde al año 1167, antes incluso del asentamiento de los monjes en su actual enclave[2] y momento en el que Sancho Pérez donó a Veruela todo lo que poseía su madre en Tarazona, Malón y Vera de Moncayo: *tota mea hereditate que habui de mea matre in Taraçona et in Malon et in Bera.*[3]

Tras esto, la lista de bienes turiasonenses de diverso signo que se fueron incorporando al dominio monástico mediante compraventas, donaciones, etc., es bastante abultada, alcanzándose un punto álgido en el primer cuarto del siglo XIII. Sin ánimo de hacer una enumeración exhaustiva de los mismos pero sí ofreciendo una muestra de su amplia gama, las donaciones de diversos propietarios aportaron a los religiosos, entre otras cosas, una tienda en 1201,[4] una viña en septiembre de 1209,[5]

2. Esto sucedió, según Jerónimo Zurita, el 10 de agosto de 1171 (Jerónimo ZURITA, *Anales de la Corona de Aragón. Libro 2, [1137-1228]*, Valencia, Anubar, 1967, cap. XXXI, p. 266. También puede consultarse en edición electrónica en la página web http://ifc.dpz.es/).

3. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.], *Códice 955B*, f. 29 r.

4. A.H.N., *Códice 995B*, f. 76 v.

5. A.H.N., *Códice 995B*, ff. 76 v.-77 r.

la sexta parte de un molino justo un lustro después,[6] dos viñas en mayo de 1235[7] o una pieza de tierra en mayo de 1308,[8] mientras que una inteligente política de compraventas permitió que los monjes se hicieran con una parte significativa de la huerta de Tarazona.

Profundizando en esto último, los primeros treinta años del siglo XIII –especialmente, la década de los veinte– se convirtieron en el periodo en el que los monjes verolenses mostraron mayor interés por la huerta turiasonense, como se aprecia desde la primera adquisición documentada de un huerto en agosto de 1209. Vendido por García Marra, su mujer Sancha y sus hijos, hay que destacar el hecho de que debía de ser de proporciones considerables si se tiene en cuenta que los religiosos pagaron por él nada menos que ciento diez morabetinos alfonsinos de oro.[9]

En la década de los años veinte las posesiones hortícolas en la ciudad de Tarazona que, de una u otra manera, pasaron a formar parte del patrimonio verolense pertenecían a la misma familia. En primer lugar, don Pedro, yerno de Sancho de Pedro Escudero,[10] marido de Urraca y cuñado de J.,[11] vendió medio huerto suyo que lindaba con el adquirido en agosto de 1209 por los religiosos de Veruela junto al solar de la catedral, tasando esta porción de tierra en cincuenta y cuatro morabetinos alfonsinos de oro, cantidad que los monjes satisficieron personalmente: *de quibus fuimus vestros paccatos de mano.*[12]

Los otros dos huertos pasaron a Veruela de manos de J., cuñado del citado Pedro y, por lo tanto, hermano de Urraca e hijo de Sancho de Pedro Escudero. El primero de ellos no fue objeto de venta, sino que fue empeñado (*impignoravi vobis istum ortum toto ab integro*[13]) en julio de 1224 por periodo de un año (*de augusto ad augustum*), mientras que el segundo, situado junto al cementerio de la catedral, fue vendido por el citado J. y su esposa María Mateu por cuarenta morabetinos alfonsinos de oro.[14]

Todo este proceso de adquisición de bienes que, en definitiva, muestra una clara época de esplendor de los monjes, se vio drásticamente frenado a mediados del siglo XIII por diversas circunstancias que han explicado multitud de historiadores y que se dieron en todo el Cister hispano. Así, siguiendo a Vicente A. Álvarez, el aumento del nivel de vida del campesinado a lo largo del siglo XIII, la aparición de nuevas órdenes re-

6. A.H.N., *Códice 995B*, ff. 76 r.-v.

7. A.H.N., *Códice 995B*, ff. 74 v. y 77 v.

8. Archivo de la Corona de Aragón [A.C.A.], *Diversos, Varia, carp. 24,* doc. 70.

9. A.H.N., *Códice 995B*, f. 72 v.

10. Como pasa muy a menudo en la Edad Media, no queda claro si esto formaba parte del apellido o realmente se trataba de un escudero. La destacada posición social y el patrimonio personal que parece tener este personaje inclina a creer que la palabra *Escudero* es parte integrante del apellido.

11. Muy probablemente se trate de alguien llamado «Juan»; no obstante, en los tres documentos en los que aparece esta persona se cita únicamente por su inicial.

12. A.H.N., *Códice 995B*, ff. 72 r.-v.

13. A.H.N., *Códice 995B*, f. 73 r.

14. A.H.N., *Códice 995B*, f. 72 r.

ligiosas, el auge que a partir de esta centuria experimentó también el mundo urbano y la crisis demográfica que, como consecuencia de diversos factores, tuvo lugar durante la segunda mitad del siglo XIV provocaron que este flujo de bienes hacia los monasterios se viera cortado o, cuando menos, reducido a una mínima expresión.[15]

En este sentido, el monasterio de Veruela no fue una excepción y, en lo que se refiere al ritmo de obtención de patrimonio en Tarazona y sus términos, el descenso es incuestionable, si bien tampoco puede decirse que éste decayera del todo, puesto que en 1308 Pedro López de Rada y su mujer Romea Dental dieron a los monjes una pieza de tierra en el término de La Torca,[16] mientras que en 1380 Jordana de Rada vendió al monasterio el derecho de percepción de un censo anual de treinta sueldos jaqueses sobre unas casas situadas en el cinto por el precio de seiscientos cincuenta sueldos jaqueses,[17] operación ésta sobre la que volveré más adelante.

Teniendo claro pues que, aun cuando se produjeron altibajos en la frecuencia de adquisición, es evidente que el monasterio de Veruela disfrutó de una importante riqueza patrimonial en Tarazona durante su primer cuarto de milenio de existencia, la pregunta que surge es de qué manera gestionaron los monjes todo este conjunto de bienes. La respuesta es bien sencilla: ante la dificultad de actuar en un ámbito urbano que no era de su jurisdicción, los monjes recurrieron a uno de sus sistemas preferidos para la administración de propiedades como era la enfiteusis, o lo que es lo mismo, el arrendamiento de las mismas a particulares, lo que les permitía obtener cuantiosos ingresos a cambio en concepto de rentas.

Haciendo un rápido repaso por los contratos de arrendamiento conservados, son muy frecuentes en la documentación de Veruela las cesiones a treudo de viñas que se encontraban en los diferentes términos turiasonenses. El primero de estos censos, auténtico pionero en el conjunto de operaciones de este tipo, tuvo lugar en noviembre de 1223, cuando el abad concedió a Flayno y a su esposa Sancha una viña en el término de Prado Mayor a cambio de seis sueldos jaqueses que debían pagarse en la fiesta de San Miguel.[18]

Iniciada de esta manera la serie de arrendamientos de viñas en Tarazona, los casos son relativamente abundantes durante los siglos XIII y XIV. De este modo, en mayo de 1236 los monjes entregaron otra a Bartolomé Dalongeri y a su familia a cambio de un censo anual de ocho sueldos jaqueses,[19] mientras que en enero de 1245 dos más, una en el término de Pinos y otra en el de Caperet, fueron encomendadas a Domingo Barba con el compromiso por parte de éste de hacer efectivo cada mes de enero el

15. Vicente Ángel Álvarez Palenzuela, *Monasterios cistercienses en Castilla (siglos XII-XIII)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1978, p. 61.

16. A.C.A., *Diversos, Varia, carp. 24,* doc. 70.

17. A.C.A., *Diversos, Varia, carp. 31,* doc. 24.

18. A.H.N., *Códice 995B*, f. 69 v.

19. A.H.N., *Códice 995B*, f. 78 r.

pago de cincuenta sueldos por ambas tierras.[20]

En el siglo XIV también tenemos algún caso de arrendamiento de viñas en Tarazona, como por ejemplo se ve en un pergamino datado el 19 de febrero de 1393 que recoge la cesión a treudo que realizó aquel día Juan de Tovia, cuchillero turiasonense que ejercía ocasionalmente las labores de administrador (seguramente sólo en esta ciudad) de las propiedades verolenses tras haber delegado en él sus funciones el monje Gil de San Gil. Centrándonos en lo que nos interesa, el asunto consistió en la entrega al también turiasonense Rodrigo Baquero de una viña con arbolado (*con todos los arboles stantes en aquella*[21]) en el término de Cabezolleros por un treudo anual de veinte sueldos jaqueses.

Sin embargo, no fueron sólo viñas lo que el monasterio de Veruela arrendó a particulares en la ciudad de Tarazona y sus términos, puesto que, junto a éstas y por citar tan sólo algunos pocos ejemplos representativos, en julio de 1236 los monjes entregaron a García y su mujer Toda López una tienda y un huerto en esta localidad por doce sueldos anuales de la moneda que estuviera vigente a cada momento (*XII solidis denariis tal moneda qual corriere in Tirasona*[22]); en noviembre de 1388 adjudicaron a favor de García Pallaranco una tierra en el camino hacia Vierlas por diez sueldos y seis dineros[23] y en octubre de 1393 encomendaron a una viuda llamada María García y a su hija Marquesa de Canellar unas eras de trillar pan y un huerto por un censo anual total de diecisiete sueldos jaqueses.[24]

En algunas ocasiones, se ve muy claro cómo los monjes estaban más interesados en la percepción de la renta anual que en la posesión del bien en sí que generaba dicha renta. Un ejemplo muy significativo de esto se observa en el citado caso de octubre de 1380 en el que Jordana de Rada vendió al monasterio el derecho de percepción de un censo anual sobre unas casas situadas en el cinto.[25] El problema que se planteó en este momento fue que la propia Jordana había realizado tres años antes idéntica operación a favor de un arcediano turiasonense llamado Juan Sánchez Marqués,[26] razón por la cual los monjes se vieron en la obligación de compensar a este religioso con la entrega de otro censo sobre unos patios de casas y un huerto a cambio de que renunciara al de las casas de la citada Jordana,[27] Rentas por rentas, lo que menos importaban, por lo menos en este caso, eran las viviendas.

Finalmente, las casas son también las protagonistas del último censo enfitéutico sobre bienes situados en Tarazona que se conserva en la colección diplomática del monasterio de Veruela. Datado en octubre de 1394, consiste

20. A.H.N., *Códice 995B*, f. 78 r.-v.

21. A.C.A., *Diversos, Varia, carp. 31*, doc. 42.

22. A.H.N., *Códice 995B*, f. 74r.

23. A.C.A., *Diversos, Varia, carp. 31*, doc. 27.

24. A.C.A., *Diversos, Varia, carp. 31*, doc. 43.

25. A.C.A., *Diversos, Varia, carp. 31*, doc. 24.

26. A.C.A., *Diversos, Varia, carp. 31*, doc. 23.

27. A.C.A., *Diversos, Varia, carp. 31*, doc. 25.

en la cesión a treudo de unas casas en la judería a favor de Hoto Sol, su yerno Jacob Benvenist y Ventura, la mujer de éste, a cambio de cinco sueldos que esta familia debería abonar cada mes de enero. Por lo demás, el documento tiene un valor añadido, puesto que, al hablar de los lindes de las casas, se cita a otros judíos turiasonenses de la época: *afruentan con casas de Jehuda del Portiello et con casas de dona Bellida, mullyer de Moçe Tuli que fue, et con las careras publicas*.[28]

Resumiendo, si bien tampoco se puede hacer un listado exhaustivo ni mucho menos un cuadro riguroso con todas las propiedades que el monasterio de Veruela tenía en Tarazona –entre otras cosas, porque también se ha perdido documentación–, lo que sí es indiscutible es que, pese a los momentos de crisis, el cenobio gozó de un notable patrimonio en esta ciudad del valle del río Queiles, cuya nota característica fue la diversidad (viñas, huertos, casas, molinos, piezas de tierra…) y su integración en un dominio que, aunque de forma un tanto diseminada, se extendía por poblaciones cercanas como Cunchillos o Malón e incluso llegaba hasta Tudela.

LA RELACIÓN DE LOS MONJES DE VERUELA CON EL OBISPADO: LUCES Y SOMBRAS

Por mucho que durante mucho tiempo se defendiera que los monjes cistercienses buscaron territorios inhóspitos y medio aislados para asentarse, esta teoría de unos religiosos, parafraseando a fray Luis de León, «lejos del mundanal ruido» está hoy completamente en desuso. Todo lo contrario, los cistercienses se establecieron en lugares muy activos y con grandes recursos que, lejos del aislamiento que les atribuía la tradición, pertenecían a determinadas circunscripciones. Ubicado el monasterio de Veruela en la diócesis de Tarazona, las relaciones entre el cenobio y el obispado fueron una constante a lo largo de la Edad Media.

Prescindiendo aquí del proceso de formación de la diócesis de Tarazona, tema que ya han explicado otros historiadores,[29] los primeros contactos entre el obispado y el monasterio de Veruela se produjeron ya en la década de los sesenta del siglo XII, cuando el prelado Martín de Bergua concedió a los religiosos los diezmos y primicias de Traid, Vera de Moncayo y Villamayor.[30] Tras este primer donativo de 1162, en 1179 el obispo Juan Frontín tuvo otro generoso gesto con los monjes como fue declararlos exentos del pago de

28. A.C.A., *Diversos, Varia, carp. 31*, doc. 46.

29. Cfr., por ejemplo, José Luís CORRAL LAFUENTE, «El obispado de Tarazona en el siglo XIV, II. Las propiedades episcopales», *Tvriaso*, II, (Tarazona, 1981), pp. 207-287 –tema en pp. 208-215–; o Gonzalo MARTÍNEZ DIEZ, «Las diócesis hispánicas durante la Alta y Baja Edad Media hasta la unión de Castilla y Aragón», *Memoria Ecclesiae*, XXVII, (Oviedo, 2005), pp. 153-179.

30. A.H.N., *Códice 995B*, ff. 11 v-12 r. Publica Vicente DE LA FUENTE, *España Sagrada*, tomo XLIX, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1865, pp. 391-392. Villamayor es un despoblado cercano a Bulbuente. En cuanto a Traid, equivale a Alcalá de Moncayo. Para una explicación más detallada sobre este último topónimo, cfr. Alejandra GUTIÉRREZ LÓPEZ, *Un viaje a las fortificaciones medievales de Tarazona y el Moncayo*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2005, pp. 28-29.

diezmos y primicias en Bonamaisón,[31] Purujosa, Noviercas y Ólvega, además de ratificar la decisión de su antecesor, acto éste que fue destacado por José Mª Sanz para argumentar el buen estado que debían de llevar las obras de construcción de la catedral.[32]

Tras estos dos antecedentes, el siglo XIII tiene también no pocas concesiones del obispado de Tarazona a los monjes verolenses que han sido citadas y/o publicadas por diversos estudiosos. Así, a finales de 1238, García, sin duda uno de los prelados turiasonenses que más favoreció al cenobio a lo largo de su historia, autorizó a los religiosos a construir una iglesia en Villamayor[33] y otra en Ceserón;[34] en 1249, concedió a los monjes una porción de los ingresos de la iglesia de Santa María de Borja;[35] entre diciembre de 1251 y enero de 1252 emitió una sentencia de excomunión contra los vecinos de Trasmoz por destruir y causar daños a los religiosos en la solana de Maderuela;[36] en 1252 les donó unas casas en el barrio de Santa María la Mayor de Calatayud[37] y les perdonó el censo anual de trigo que Veruela debía entregar al obispado por unas casas que los monjes tenían en Calcena;[38] en 1260 concedió a Veruela la iglesia de Santa María de la Peña Negra en el Moncayo,[39] mientras que en febrero de 1264 emitió un nuevo decreto por el que se ordenó a los rectores, vicarios y capellanes de toda la diócesis que se respetaran las disposiciones testamentarias a favor del cenobio.[40]

Por otra parte, más allá de privilegios, se observa cómo el obispo de Tarazona fue siempre una persona muy vinculada al devenir del monasterio de Veruela, estando presente en actos de máxima importancia para los monjes. Así, por citar tan sólo tres ejemplos, la máxima autoridad religiosa de la diócesis de Tarazona aparece como confir-

31. Este lugar se encuentra en la merindad de Tudela, al sur de esta ciudad y en la misma latitud aproximadamente que Cascante.

32. José Mª Sanz Artibucilla, *Historia de la Fidelísima y Vencedora ciudad de Tarazona*, Madrid, imp. Estanislao Maestre, t. I, 1929, p. 329.

33. A.H.N., *Códice 995B*, f. 81 v.-82 r.

34. A.H.N., *Códice 995B*, f. 84 v-85 r.; y A.H.N., *Clero, Veruela, carp. 3766*, docs. 11 y 12. Publican Vicente de la Fuente, *España Sagrada…*, ob. cit., pp. 419-420 y Jukka Kiviharju, *Los documentos latino-romances del monasterio de Veruela (1157-1301): edición, estudio morfosintáctico y vocabulario*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1989, pp. 61-62.

35. A.H.N., *Clero, Veruela, carp. 3767*, doc. 12. Publican Vicente de la Fuente, *España Sagrada…*, ob. cit., pp. 433-434 y Jukka Kiviharju, *Los documentos latino-romance…*, ob. cit., p. 72.

36. A.H.N., *Clero, Veruela, carp. 3767*, doc. 14. En este pergamino se encuentra también copiada la decisión tomada en el concilio de Tarragona de 1244 de excomulgar a todos aquellos que atentaran contra el patrimonio eclesiástico.

37. A.H.N., *Clero, Veruela, carp. 3767*, doc. 15. Publica Jukka Kiviharju, *Los documentos latino-romance...*, ob. cit., p. 75.

38. A.H.N., *Clero, Veruela, carp. 3767*, doc. 16. Publica Jukka Kiviharju, *Los documentos latino-romance…*, ob. cit., p. 76.

39. A.H.N., *Clero, Veruela, carp. 3768*, doc. 7. Publica Jukka Kiviharju, *Los documentos latino-romance…*, ob. cit., pp. 81-82.

40. A.H.N., *Clero, Veruela, carp. 3768*, doc. 9. Publica Jukka Kiviharju, *Los documentos latino-romance…*, ob. cit., pp. 82-83. Jukka Kiviharju lo ubica por error en 1263 al no haber tenido presente el estilo de datación de la Encarnación.

mante en la compra de Maleján que los monjes hicieron en 1205 a los religiosos franceses de Santa María de Rocamador,[41] actuó de árbitro en 1240 en un pleito entre los cistercienses y los hospitalarios de Añón por los diezmos de Alcalá de Moncayo[42] estuvo presente en la consagración de la iglesia de Veruela en 1248.[43]

En este conjunto de relaciones cordiales debe enmarcarse la permuta de junio de 1301 por la que el obispado entregó a los monjes la iglesia de Bulbuente, recibiendo a cambio la de Calcena. No cabe duda de que este tratado fue beneficioso para ambas partes: en primer lugar, para un obispado que en 1334 recibiría completamente la jurisdicción de este lugar[44] y, en segundo, para un monasterio que veía en esta operación el complemento perfecto a la donación de Bulbuente que en 1247 había efectuado Jaime I.

Sin embargo, y pese a todo lo visto anteriormente, las relaciones entre el monasterio de Veruela y el obispado de Tarazona no siempre fueron todo lo cordiales que pueden hacer pensar los ejemplos anteriores. Así, durante diversos momentos de estos doscientos cincuenta años fueron surgiendo también conflictos que originaron roces entre ambas instituciones.

El primer tema de interés que causó alguna ligera desavenencia entre el obispado y Veruela fueron las disputas por los derechos de enterramiento, cuestión que, de manera breve, estudió hace ya unos años José Orlandis.[45] El primero caso que señaló este autor fue uno que transcribió Vicente de la Fuente a mediados del siglo XIX y que consiste en la prohibición que en el año 1162 decretó el obispo de Tarazona de otorgar sepultura en el cenobio a cualquier persona que perteneciera a la diócesis si no era con permiso expreso de su titular: *quod nullum deinceps de parrochianis nostris abbas sine nostra licencia vel successorum nostrorum ad sepulturam recipiat, tribus exceptis quos consitutio Cisterciensi capituli recipi permittit.*[46]

La cuestión no radicaba tanto en el lugar en el que se diera sepultura a los cadáveres, sino más bien en el beneficio económico que este servicio implicaba, puesto que el obispado no estaba dispuesto a renunciar a lo que perdía por parte de aquellos que eran enterrados en el monasterio. Por este motivo, en 1213 el cenobio designó al obispado la décima parte de los ingresos por sepelios (*decimam partem omnium defuncionum, mobilium et inmobilium, ex*

41. A.H.N., *Códice 995B*, ff. 10 r.-v.

42. A.H.N., *Clero, Veruela, carp. 3766*, doc. 14. Publica Jukka Kiviharju, *Los documentos latino-romance…*, ob. cit., pp. 63-64.

43. Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza [A.D.P.Z.], *Fondos del monasterio de Veruela*, perg. 4.

44. Manuel Pérez Villamil, «El señorío temporal de los obispos de España en la Edad Media», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXVIII, (Madrid, 1916), p. 388.

45. José Orlandis Rovira, *La iglesia en la España visigótica y medieval*, Pamplona, Eunsa, 1976, pp. 302-303.

46. A.H.N., *Códice 995B*, ff. 11 v.-12 r. Publica Vicente De La Fuente, *España Sagrada…*, ob. cit., p. 377. Este documento es el mismo privilegio del obispo Martín de Bergua por el que concedió a Veruela los diezmos de Traid, Vera de Moncayo y Villamayor.

illis qui de Tirasonense episcopatu in monasterio de Berola elegerint sepulturam[47]), precisando además que todos aquellos que no hubieran expresado su deseo en vida de enterrarse en el cenobio no podrían hacerlo aunque sus familiares se empeñaran en ello.

Con todo, fundamentalmente si se tienen en consideración todos los donativos vistos más arriba, puede decirse que el siglo XIII estuvo marcado por unas buenas relaciones entre el obispado de Tarazona y el monasterio de Veruela, únicamente empañadas por pequeños conflictos de intereses que se solucionaron mediante concordias. No puede afirmarse en cambio lo mismo del siglo XIV, una centuria muy complicada que estuvo marcada por la guerra y, en lo que a nuestro tema respecta, por una ruptura de la cordialidad entre ambas instituciones.

Así, haciendo un breve resumen, los enfrentamientos con el obispado de Tarazona vinieron también cuando esta institución, por lo general cumpliendo órdenes, quiso obligar a los cistercienses a que realizaran determinadas actividades –muchas de las cuales, todo sea dicho, solían implicar algún pago– que molestaban a los monjes, razón por la cual éstos no dudaban en rebuscar en su abultada colección de privilegios recibidos del Papado alguna prerrogativa concedida a la Orden que les permitiera burlar la autoridad episcopal.

Si hubiera que elegir un tema que ilustre esto que estoy diciendo, sin duda el mejor es el de la asistencia a los concilios diocesanos, reuniones del clero en las que se tomaban decisiones comunes y que unos monjes cistercienses muy amigos de la autonomía y que, como es lógico, concedían mayor importancia a las normas de su congregación que a lo que pudiera decidir un obispo, intentaban siempre eludir. El tema no tiene mayor importancia de la que tiene; sin embargo, es útil como una muestra más de la rivalidad que existía entre obispados y monasterios por el ejercicio de la hegemonía en un determinado territorio.

Haciendo un rápido repaso, el primer caso que nos encontramos pertenece al año 1342, momento en el que el obispo de Tarazona, cumpliendo órdenes del arzobispo de Zaragoza, convocó a todo el clero de su diócesis a asistir a un concilio que se celebraría en fechas cercanas en la capital del reino de Aragón. La respuesta que dio el procurador del monasterio de Veruela en abril de 1342 fue que los monjes no asistirían en virtud de un privilegio concedido por Urbano III en 1186 que les declaraba exentos de hacerlo si no se iban a debatir asuntos que tuvieran que ver con la fe.[48]

Esta decisión de los monjes fue aceptada sin más, lo que no quiere decir

47. A.H.N., *Códice 995B*, f. 11 r.-v. Publica Vicente DE LA FUENTE, *España Sagrada…*, ob. cit., p. 412. Este documento supone un importante triunfo del obispado sobre los monjes al figurar en él la renuncia de los religiosos al cobro de diezmos de todo cuanto poseían en Tarazona: *damus pro bona pace decimas omnium hereditatum quas hodie possidemus vel de cetero quocumque in Tirasona et in terminis suis.*

48. A.H.N., *Clero, Veruela, carp. 3772*, doc. 1. Publica Vicente DE LA FUENTE, *España Sagrada…*, ob. cit., pp. 458-459.

que con el paso de los años los obispos volvieran a la carga e incluso insistieran más, como por ejemplo aconteció a mediados de los años cincuenta. Como decía antes, estos concilios solían convocarse en muchas ocasiones para, entre otras cosas, pedir dinero para la entidad convocante, tal y como sucedió en un sínodo celebrado en Tarazona el 26 de septiembre de 1354 en el que se aprobó el pago de un subsidio de veinte mil sueldos jaqueses a favor del obispado, dinero éste que se recaudaría entre todo el clero de la diócesis.

Como es fácil de suponer, el monasterio de Veruela no tardó en negarse a pagar, algo que hacía ya el 25 de octubre de ese mismo año, recordando de nuevo los privilegios que la Santa Sede había concedido al Cister a lo largo de su historia y la obligación que tenían los obispos de respetar todos estos privilegios, según había decretado Inocencio IV en 1245, uno de los Papas que más favoreció a los monjes blancos de toda Europa.[49]

Desde este mes de octubre de 1354 hasta comienzos de 1357 la actitud de Veruela y del obispado de Tarazona fue la propia de un diálogo de sordos, puesto que cada apelación puesta por el cenobio defendiendo su derecho de no participar en los concilios provinciales era desestimada sin más por una diócesis que no quería excepciones en el pago del dinero. Una buena prueba de esta terquedad de ambas partes en las que ninguna escuchaba a la otra la tenemos en el hecho de que, cuando no estaba resuelto el problema del sínodo de 1354, el obispo de Tarazona volvió a convocar a todo el clero de la diócesis, monasterio de Veruela incluido, a un nuevo concilio en febrero de 1357.[50]

De nuevo volvió a empezar todo el lío, si bien en esta ocasión hay que decir que las apelaciones y protestas que durante tres años había presentado el monasterio de Veruela llegaron a buen puerto al admitir el obispo de Tarazona la condición de exentos que tenían los cistercienses en este tema: *dicit quod si dicta nominata privilegia seu exemptos de iure eximunt predictos contentos in dictis requisicione et protestacione ipsos habuit pro exemptis et privilegiatis in hiis.*[51]

El resto de la centuria transcurrió tranquila en este sentido, hasta que el 6 de abril de 1392 el obispo de Tarazona, Fernando Pérez Calvillo, convocó al clero turiasonense a un sínodo que se celebraría en esta ciudad. Tal y como sucediera en el pasado, el 29 de abril el monasterio de Veruela, liderado por su subprior Martín de Uncastillo, comunicó la negativa de la comunidad a asistir en virtud de los privilegios papales que le eximían de ello, renuncia ésta que no fue admitida por el obispado.[52] No se sabe cómo acabó esta historia, puesto que la documentación no nos informa de más.

Como se ve, el siglo XIV nada tuvo que ver con el XIII en lo que respecta

49. Cfr. este privilegio en A.H.N., *Códice 995B*, f. 5 v.

50. A.H.N., *Clero, Veruela, carp. 3773*, doc. 16 (documento inserto).

51. A.H.N., *Clero, Veruela, carp. 3773*, doc. 16.

52. A.H.N., *Clero, Veruela, carp. 3782*, doc. 8.

a las relaciones entre obispado y monasterio. Los desencuentros del XIV no deben hacer pensar tampoco que no existía ningún entendimiento entre ambas instituciones, puesto que, por poner un ejemplo, en 1371 el obispo Pedro Pérez Calvillo sí apoyó a Veruela en un enrevesado pleito que los monjes mantenían con el concejo de Pina de Ebro.[53] Resumiendo, unas relaciones por lo general cordiales entre obispado y monjes en las que cada uno tendía a la defensa de sus intereses, postura ésta que motivó diversos choques en una centuria, la trecentista, en la que la crisis económica y social estuvo a la orden del día.

DISPUTAS POR LA POSESIÓN DE VERA DE MONCAYO Y LOS PARAJES DE LA PEADA Y VALCARDERA

Toda la historia del monasterio de Veruela, y no sólo la medieval, ha estado marcada por los enfrentamientos entre los religiosos y otras villas, ciudades o instituciones por la posesión de determinados bienes territoriales y por la explotación económica de los mismos. En este sentido, las peleas con Tarazona eran algo que no podía faltar, siendo en esta ocasión objetos de litigio los parajes de la Peada y Valcardera e incluso la propia Vera de Moncayo.

Esta última población, en cuyo término municipal se ubica hoy el monasterio, constituía junto a Alcalá el núcleo fuerte de su dominio, lo que Javier Pérez-Embid definió como «coto», es decir, y siguiendo palabras suyas, *el espacio que el convento explota directamente en función de una doble necesidad: la de observar la regla en lo que concierne al trabajo manual y la de proveerse de los productos más frecuentes en el consumo, no sólo alimenticio, del monasterio.*[54] Diciéndolo de otra manera más comprensible, Vera de Moncayo[55] era un lugar en el que los monjes no estaban dispuestos a consentir intromisiones y todavía menos permitir que les arrebataran este lugar.

Si los límites territoriales de Vera de Moncayo ya habían sido la causa por la que habían pleiteado el monasterio de Veruela y Trasmoz a mediados de la década de los treinta del siglo XIII, la comunidad cisterciense instalada en las faldas del Moncayo también tendría sus peleas con Tarazona por el mismo tema. De esta manera, hay dos pleitos interesantes anteriores al año 1400 que enfrentaron a turiasonenses y verolenses y que se dieron en 1245 y 1362.

En el primero de ellos, es decir, en el pleito de febrero de 1245, el problema era el mismo que hacía una década había originado roces entre Veruela y Trasmoz, esto es, la falta de acuerdo sobre qué términos pertenecían a Tarazona y cuáles a Vera de Moncayo. El encargado de resolver este dilema fue el Justicia de Aragón, Juan Pérez de Tara-

53. A.H.N., *Clero, Veruela, carp. 3777*, doc. 5.

54. Javier PÉREZ-EMBID WAMBA, *El Cister en Castilla y León. Monacato y dominios rurales (s. XII-XV)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1986, p. 137.

55. Recuérdese que, en realidad, la coletilla *de Moncayo* sólo se utiliza desde 1920 (cfr. Antonio UBIETO ARTETA, *Historia de Aragón, IV. Los pueblos y los despoblados*, Zaragoza, Anubar, 1984, vol. III, p. 1337). Efectivamente, en la documentación medieval tan sólo aparece como *Vera* o mucho más frecuentemente como *Bera*.

zona, que en esta ocasión actuó en solitario y que no recurrió como se había hecho en Trasmoz al testimonio de un vecino de un siglo de vida, sino que, una vez escuchadas las dos partes, intervino como a él le pareció conveniente, procediendo a la colocación de mojones que diferenciaran con claridad qué pertenecía a cada una de las partes.

Es interesante señalar cómo, al igual que se hizo en el pleito con Trasmoz, los cursos fluviales tenían una gran importancia a la hora de articular el territorio, tal y como se ve en la resolución adoptada por el Justicia: *fo al fondon del termino e [puyo] en la talaya que es dita de Bera e mando… que del sendero que viene de Bulbuen como va el cabo entro a la talaya, como aguas bierten enta Taraçona fosse de Taraçona, e como aguas bierten enta la val de Bera e de la Figuerola que fosse de Bera e de los monges e la talaya fosse mollon.*[56] Así, el documento va describiendo los lugares que recorrió el Justicia colocando los mojones para poner fin al pleito.

¿Fue eficaz y, sobre todo, respetada la actuación del Justicia de Aragón? Si a corto plazo parece que solucionó el conflicto, no puede decirse lo mismo a largo plazo, puesto que en el año 1362 había una situación de auténtico caos a la que la guerra con Castilla no ayudaba nada. Resumiendo mucho, en unos tiempos en los que Veruela se quejaba de que sus rivales por el control del valle del Huecha estaban aprovechando la coyuntura bélica para expoliar sus propiedades,[57] Tarazona defendía que la villa de Vera de Moncayo pertenecía a esta ciudad y no al monasterio, pretensión que, aunque fuera como refugiados en Zaragoza, rápidamente hizo saltar a unos monjes que veían cómo querían arrebatarles parte de lo que componía su coto.

Por si esto fuera poco, esta disputa por el ejercicio de la jurisdicción en Vera de Moncayo había provocado que se hubiera vendido sin ningún control el derecho a pastar en el monte de Valcardera, por lo que pastores procedentes de otros lugares metían sus rebaños en los términos de Vera para que fueran a abrevar al río Huecha, comportamiento que irritaba a los monjes verolenses –recuérdese que Vera, Alcalá, la granja de Mazalcoraz en las inmediaciones de Magallón… eran intocables– en tanto en cuanto este pastoreo suponía también que los ganados ocasionaran algún que otro destrozo.

Ante esta situación, enseguida estalló el conflicto cuya resolución se encargó a dos representantes elegidos por cada una de las partes (fray Juan Cavero por Veruela y Alejandro del Moral por Tarazona), quienes al no ponerse de acuerdo se vieron en la obligación de contratar a una tercera persona que hiciera de juez con ellos, cargo que fue a parar al zaragozano Martín de Albarracín. Este pleito es conocido gracias a su copia en un legajo de la segunda mitad del siglo XVIII que se conserva en la actualidad en la sección de «Pleitos Civiles» del Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.[58]

56. A.H.N., *Códice 995B*, f. 17 r.-v.

57. A.C.A., *Real Cancillería, Pedro IV, reg. 1175*, f. 129 v.

58. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [A.H.P.], *Pleitos Civiles, caja 831*, doc. 1 (documento de 24 de octubre de 1768).

Resumiendo la resolución, los tres árbitros recordaron sin llegar a nombrarla la delimitación realizada por el Justicia de Aragón en 1245 en la que se dejaba bien claro qué lugares pertenecían a Veruela y qué lugares a Tarazona, algo que parecía haberse olvidado intencionadamente y que ahora se recordó. Con esto claro, se adoptó el mantenimiento del *statu quo* del monte de Valcardera, o lo que es lo mismo, se acordó que nadie pudiera vender los derechos de explotación del monte a personas ajenas, medida ésta que también implantarían los monjes en otros lugares de su dominio y que pretendía evitar que personas que no tenían nada que ver con una población pudieran aprovecharse de sus recursos.

Igualmente, en esta sentencia arbitral de 1362[59] se aborda el tema de los pastores de Valcardera, a los que se les permitió acercarse al río Huecha con sus ganados sin ningún tipo de oposición por parte de los monjes siempre y cuando no hicieran ningún gesto de quedarse en los términos de Vera más tiempo del debido (*que se tornen luego al dito mont de Valcardera en manera que por manera de paxto en el dito mont non se aturen ni finquen*) ni causaran destrozos en las otras tierras de labor, circunstancias éstas que, de producirse, les obligaban a indemnizar a los frailes.

Pese a que aparentemente todo estuviera muy claro en esta sentencia arbitral, lo cierto es que el tema de las disputas entre Veruela y Tarazona por Vera de Moncayo y por la explotación de estos parajes se prolongó a lo largo de toda la historia del cenobio. De este modo, fuera del marco cronológico tratado en este estudio, un libro registro de la segunda mitad del siglo XVIII que fue transcrito por María de los Desamparados Cabanes pone de manifiesto cómo ya en 1414 los vecinos de Tarazona volvieron a pretender estos parajes y esta población que el infante Alonso, el futuro rey apodado *el Magnánimo* y responsable de la conquista de Nápoles, adjudicó a Veruela.[60]

Además de esto, este Libro Registro y un artículo de Javier Lerín que prácticamente lo parafrasea demuestran cómo Vera de Moncayo y los montes de Valcardera y la Peada fueron codiciados por los vecinos de Tarazona durante toda la Edad Moderna,[61] surgiendo por ello numerosos roces con el monasterio de Veruela que motivaron una mojonación de la Peada y Valcardera hecha en

59. Hay un ligero problema con la data de este documento, puesto que está incompleta al estar el original deteriorado. Si bien Marina González ubica con dudas este documento en 1367 (cfr. Marina González Miranda, «Noticia de la documentación medieval conservada en el Archivo Histórico Provincial», *Aragón en la Edad Media VIII. Homenaje al Profesor Emérito Antonio Ubieto Arteta*, (Zaragoza, 1989), p. 327), parece claro que se trata de 1362 al ser éste el año en el que se desarrolla todo el pleito, por ser el año en el que se nombró a los árbitros y por constar en éste una mención expresa a su resolución dentro del plazo establecido: *por el poder a ellos dado en el dito compromis e dentro el tiempo en aquel contenido.*

60. Mª Desamparados Cabanes Pecourt, *El Libro Registro de Veruela*, Zaragoza, Anubar, 1985, p. 61.

61. *Ibidem*, pp. 61-65 y Javier Lerín De Pablo, «Relaciones económicas y pleitos del monasterio de Veruela con sus convecinos en los siglos XII al XVIII», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XLI-XLII, (Borja, 1999), pp. 43-99 –tema en pp. 59-63–.

mayo de 1642.[62] Lejos de solucionarse el conflicto, un reciente trabajo de Manuel Ramón Pérez evidencia cómo el conflicto duró hasta 1831, tan sólo unos pocos años antes de que se produjera la exclaustración del cenobio como consecuencia de la desamortización impulsada por el Gobierno.[63]

OTROS ASUNTOS

Más allá de las generalidades, la documentación verolense está compuesta también por diplomas que ahondan en las relaciones entre este viejo cenobio y la ciudad de Tarazona y que vienen a complementar los asuntos estudiados hasta este momento.

Así, las autoridades civiles turiasonenses fueron en más de una ocasión las encargadas de poner paz a conflictos entre Veruela y otras instituciones, bien actuando por su cuenta o bien acatando resoluciones de una monarquía que, en una amplia mayoría de ocasiones, siempre estuvo de la mano de los monjes. Un ejemplo de esto se ve en un documento de abril de 1305 en el que el sobrejuntero de Tarazona, García López de Rueda, decretó por orden de Jaime II que los religiosos pudieran recrecer sin ningún problema un azud ubicado en Añón de Moncayo y del que dependían, decisión que no gustó nada a los hospitalarios.

Del mismo modo, el justicia de Tarazona aparece también resolviendo conflictos entre estos lugares y el monasterio de Veruela. Éste es el caso, por poner un ejemplo, de un pleito que tuvo lugar en 1338 y que enfrentó a los religiosos con los vecinos de Litago, *vassallos de los ditos abbat et convento de Beruela,*[64] por la posesión de la solana de Maderuela. El problema, aunque aquí sea lo de menos, se resolvió, como no podía ser de otra manera en un mundo eminentemente feudal, con el triunfo del señor sobre sus vasallos.

En otro orden de cosas, en septiembre de 1257 un pequeño conflicto ocurrido en la iglesia de Bulbuente nos pone de relieve que ésta era administrada por un sacristán turiasonense.[65] Los detalles del problema, una disputa por la percepción de diezmos, no interesan demasiado aquí, si bien el diploma sí merece la pena ser destacado al dejar muy evidente cómo una cosa era la jurisdicción política y otra la religiosa, lo que sucedía a mediados del siglo XIII en un Bulbuente que, en cuanto a lo primero, dependía de Veruela y en cuanto a lo segundo de Tarazona.

Finalmente, este recorrido por las relaciones entre Veruela y Tarazona entre 1146 y 1400 puede cerrarse con un documento curioso datado el 30 de noviembre de 1329. Se trata de un acuerdo por el que una deuda que tenían los monjes con el cabildo de Tarazona, consistente en el pago de tres maravedíes de oro anuales por propiedades que tenían en Villamayor y Vera

62. Mª Desamparados CABANES PECOURT, *El Libro Registro de Veruela…,* ob. cit., p. 65.

63. Manuel Ramón PÉREZ GIMÉNEZ, *La labor de la Junta de Conservación del monasterio de Santa María de Veruela*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2006, pp. 29-30.

64. A.H.N., *Clero, Veruela, carp. 3771*, doc. 17.

65. A.H.N., *Clero, Veruela, carp. 3768*, doc. 5.

de Moncayo y por una casa en Tarazona, se convirtieron en nueve sueldos jaqueses cada maravedí, quedándose la deuda con todo ello en 27 sueldos anuales.[66] El diploma puede parecer anecdótico para el tema que estamos estudiando, pero en realidad tiene un gran valor para cualquier estudioso de la numismática al comparar dos monedas distintas y poder ver así la equivalencia entre ellas.

Resumiendo, como no podía ser de otra manera, el monasterio de Veruela fue una comunidad muy activa en el periodo medieval, jugando un importante rol desde el siglo XII como fue la de organizadora de todo un territorio que Alfonso el Batallador había arrebatado a los musulmanes. Esto provocó que los religiosos mantuvieran a lo largo de todo este periodo una intensa relación con todas las poblaciones que se encuentran en las faldas del Moncayo y en los valles de los ríos cercanos, localidades entre las que Tarazona juega un papel claramente predominante.

APÉNDICE DOCUMENTAL

[1362], marzo, 31 Zaragoza

Juan Cavero, Alejandro del Moral y Martín de Albarracín dan una sentencia arbitral a un pleito entre Tarazona y Veruela por los términos de Vera de Moncayo decretando, entre otras cosas, que ninguna de las dos partes enajenen tierras de este término a personas que no fueran del lugar y que los pastores del monte de Valcardera puedan bajar con sus rebaños hasta el río Huecha, sin causar destrozos en ninguna propiedad.

66. A.H.N., *Clero, Veruela, carp. 3771,* doc. 6.

A. H. P., Pleitos Civiles, caja 831, doc. 1. Copia de 24 de octubre de 1768[67].

En el nombre de Dios. Sepan todos que como pleyto et question fuese o esperase seyer entre don fray Pelegrin, por la gracia de Dios abbat, et los monges del convento de Santa Maria de Beruela de \la/ una part demandantes et defendientes et el justicia et jurados et homes buenos de la ciudat de Tarazona de la otra part demandantes et defendientes sobre que los ditos abbat et convento decian que el lugar de Vera con todos sus terminos era del dito monasterio et los ditos justicia, jurados et homes buenos de la dita ciudat afirmando al contrario, fray Pedro de Portoles, monge del dito monasterio, procurador del dito abat et convento, et otrosi Joan Martinez de Gasenat, procurador de los homes de la dita ciudat, por bien de paz et de concordia, conprometieron el dito pleyto et question en fray Johan Cavero, monge del dito mones-

67. El documento del siglo XVIII contiene una cláusula notarial que dice lo siguiente: *Concuerda esta copia con el original pergamino que se me ha presentado por parte del ayuntamiento de la ciudat de Tarazona, de que certifico, con la prevencion de que los intermedios sennalados con unas raitas denotan las porciones de dicho pergamino que se hallan rotas, deslehidas y manchadas respectivamente, por lo que es imposible copiar lo que contenian sus espacios y para que conste donde convenga y necesite dicha ciudad, a instancia de don Diego Martinez me ha expresado ser procurador de la misma, doy la presente copia y certificado en Zaragoza a veinte y quatro de octubre del año de mil setecientos sesenta y ocho.*

Apruebo los sobrepuestos "fray", "verdat", "presentes", "lo que", "o questiones", "quisieron", "de", "segunt", "a", "aquestos", los emmendados "s", "s", "s", "s" y los borrados entre palabras "de", "decir", "en", "tercero", "havian", "abevrado", "los", "bienes", "question", "quisieron", "decir", "res-", "mont de", "por", "si", "dreyto", "e", "trecentesimo", "sexagesimo".

Joachin Blasco de Lanuza.

terio, et Alexandre del Moral, vezino de la dita ciudat, asi como en arbitros arbitradores et amigables conponedores et, en caso que los ditos fray Joan Cavero et Alexandre del Moral, arbitros sobreditos, no puediesen ensemble concordar, fueles dado poder por los ditos procuradores que pudiesen esleyr tercero, el qual tercero con ellos o con el uno de ellos ensemble pudiese dar sentencia en el dito negocio.

Et apres, como los ditos fray Joan Cavero et Alexandre del Moral, arbitros sobreditos, no pudiesen concordar en dar sentencia en el dito feyto, por el poder a ellos dado en el dito compromis, exlieron en tercero et por tercero escusador al honrrado et sabio don Martin de Albarrazin, ciudadano de la ciudat de Zaragoza, segunt que el dito compromis en la dita eleccion mas largament parece por carta publica, el tenor de la qual es a tal:

Inserta el nombramiento de árbitros, datado entre el 31 de enero y el 30 de marzo de 1362.

Los quales fray Johan e Alexandre, arbitros sobreditos, e el dito don Martin de Albarracin, tercero arbitro, si quiere exleido por los sobreditos arbitros, por el poder a ellos dado en el dito compromis e dentro el tiempo en aquel contenido, pronunciaron e dieron concordablement su sentencia en la manera que se sigue:

In Dei nomine. Nos fray Johan Cavero, Alexandre del Moral, arbitros sobreditos, e don Martin de Albarracin, arbitro si quiere tercero esleido por los sobreditos arbitros, vistas e entendidas todas e cadaunas demandas, peticiones, dreytos, defensiones que cada una de las ditas partes ante nos sobre las ditas question \o questiones/ quisieron proponer e alegar, res no menos vistas e entendidas las probaciones que siguen por cartas, si quiere por testimonios, las ditas partes e cadauna de ellas ante nos aduxieron, alegaron e a decir (*tachado:* fueron) quisieron, res no menos havido coloquio una e muitas vegadas con las ditas partes e cadaun de ellas sobre la dita question que era entre las ditas partes, por tal que del dito feyto y del dreyto de cadauna de las ditas partes nos pudiesemos seier informados plenament; otrosi, havido consello de savios sobre la dita question e sobre la prueva e las otras cosas que por cada una de las ditas partes ante nos fueron propuestas e alegadas en e sobre la dita question, porque trobando que y es provado clarament que del sendero que viene de Bulbuent como va al cerro ento a la talaya como aguas vertientes enta la Val de Vera et de la Figueruela et decendiendo por el cerro en iuso entro al cabezuelo que es sobre la pieza que es dita «la Mezquita», e de alli traviesa enta el plano e pie de cabo a un pedrogal (*sic*), el qual es cerqua el dito sendero de Bulbuent et \de/ en iuso por el sendero ento alli do se parte el dito sendero et la carrera que va ad Anbel, que los homes del logar de Vera, vasallos del dito abat e convento e los homes de la dita ciudat e singulares de aquella costumpnaron usar e costumpnan de paxer, lenyar e cabanyar en el dito mont, (*tachado:* si quiere) segunt de la part de iuso y es limitado, de nueyt e de dia, e aver otros usos e \a/demprios e esto de tanto tiempo á que memoria de homes no es en contrario. Et por (*tachado:* esto) aquesto, si los ditos abat e convento ho los ditos homes de Vera, vasallos suios, o los homes de la dita ciudat pudiesen vender las yervas del dito mont a otras personas estranyas, no seria mas sino privarse unos a otros del dreyto e posesion que han en el mont e termino sobredito de paxer, lenyar e acabanyar, como es dito.

Por aquesto, movidos por las razones sobreditas e otras que pueden e deven mover la voluntat de todo, dreytament in-

dagant, arbitrando, lohando e amigablement componiendo, todos concordantes, digo concordadament, pronunciamos, decimos e mandamos que el dito abat e convento e homes del dito logar de Vera et los homes de la dita ciudat de Tarazona ho alguno de ellos non puedan vender ni en alguna otra manera alienar las yerbas, lenyas e fusta del dito mont por tal que en el dito mont si quiere los homes del dito logar de Vera, vasallos del dito abat e convento e los homes de la dita ciudat et singulares de aquella puedan aver e ayan como quiere los usos e ademprios sobreditos, los quales han costumpnado de aver en el dito mont.

Item, porque trovado que los homes de la dita ciudat e los montaneros por ellos puestos vendieron e venden las yerbas de los montes de Valcardera et los pastores erbagantes en el dito mont de Valcardera costunpnaron de venir e vienen con sus ganados a avevrar al rio de la Huecha entrando, si quiere viniendo, al dito rio de la Huecha por el dito termino de iuso designado, por esto, pronunciamos, decimos e mandamos que los ditos erbagantes que agora son ho por tiempo seran en el dito mont de Valcardera puedan venir e entrar por el dito mont de iuso designado al dito rio de la Huecha sin embargo e contrast alguno del dito senyor abat e convento et homes del dito lugar de Vera qui agora son e por tiempo seran; asi empero, que los ditos erbagantes quando vendran a abrevar vengan e entren en el dito mont e vayan, si quiere vengan, andando con sus ganados et aduxan a abrevar cerqua, que seyan en el dito rio de la Huecha, et quando ayan abevrado, que se tornen luego al dito mont de Valcardera en manera que por manera de paxto en el dito mont non se aturen ni finquen; empero si los ditos erbagantes, yendo o viniendo, farian algun danyo en mieses ho en algunas otras heredades, que cuentra ellos se pueda enantar por el dito abat e convento e homes del dito lugar de Vera (*lac.*)[68] a facer la guarda sobredita del dito danyo, segunt que de fuero sea facedero.

Item esto mismo, movidos por las razones sobreditas e otras que pueden e deven mover todo, querient facer justicia e en special, por tal que en las cosas por nos de la part de suso pronunciadas frau alguno non pueda seyer feyto, arbitrando, lohando e amigablement componiendo (*lac.*) danno de los erbagantes que sera en el dito mont de Valcardera entrará con sus ganados a paxer al dito mont de iuso designado e confrontado ho de aquellos erbagantes que entraran al dito rio de la Huecha se aturarán en el dito mont por paxer ho acabanyar en el dito mont, que en los casos sobreditos ho en qualquiere (*lac.*) cuentra aquellos seyer enantado, segunt fuero e contunpnado y es facer en semblantes casos, el qual enantamiento se faga por una guarda que sea puesta e se ponga por los homes de Vera qui agora son ho por tiempo seran, la qual guarda empero sea tenida jurar e jure en poder de los jurados de la dita ciu[dat] (*lac.*) fiel e lealment en su oficio e no calupniar a alguno de los sobreditos erbagados injustament, asi que los ditos homes de Vera puedan exelehir (*sic*) e exlihan la dita guarda cada anyo por la fiesta de Pentacosta et los ditos jurados de la dita ciudat qui agora son ho por tiempo serán sian tenidos (*lac.*) homes de la dita ciudat, como aquellos qui han seido (*lac.*) todas aquellas partidas e terminos an defendido e guardado, defi(*lac.*) mantenidos todos los (*lac.*) mont de iuso designado e de (*lac.*) de la dita ciudat ho del dito

68. Como se advierte en la nota anterior, estas lagunas corresponden a las partes del original que se encontraban en mal estado y que eran ilegibles o que no entendió el copista del siglo XVIII.

logar (*lac.*) que aquellos han penyorado e penyoren e (*lac.*).

… [por aque]sto, arbitrando, lohando (*lac.*) pronunciamos, decimos e mandamos que los homes de la dita c[iudat] (*lac.*) e livren guardas qui guarden el dito mont de suso, sino tan solament los homes de la dita ciudat e (*lac.*) de (*lac.*), segunt que de suso (*lac.*) alguna otra persona entrará en el dito mont, sino aquellos que (*lac.*) por los ditos monteros puestos por los (*lac.*) ciudat, puedan enantar (*lac.*) aquellos, segunt que de fuero y es facedero e y es costunpnado (*lac.*) ciudat, segunt y es costumnado e (*lac.*).

… porque trovaron por la deposicion de los ditos testimonios que los homes del dito logar de Vera han scaliado e scalian e han tenido e tienen tierras (*lac.*)vales en el mont de suso designado e de aquesto han pagado e pagan al dito abat e convento trehudo, decimos (*lac.*) en alguna cosa (*lac.*) ditar venir contra el dito uso; antes queremos e mandamos que el dito abat e convento finquen e sian en su (dreyto?) e posesion sobreditos, segunt que costunpnado era e y es d(*lac.*) aqui en los tiempos pasados.

Item, taxamos a nosotros por nuestro traballo cada cient sueldos jaqueses a composicion de nos (*lac.*) compromis e sentencia, ya sia qui muito mas ent mereciesee cient sueldos jaqueses, de los quales trecientos sueldos de los ditos arbitros e cient del notario paguen la meytat el dito abat et convento e (*lac.*) otra meytat los homes de la dita ciudat, los quales ayan dado e pagado daqui al dia e fiesta de (*lac.*) que todas e cadaunas cosas sobreditas sian exiguidas e complidas, dius la pena en el dito compromis contenida.

Item, queremos et mandamos que de todas e cadaunas cosas sobreditas sean feytas dos cart[as pu]blicas partidas por ABC et selladas en pendient con nuestros siellos, de las quales sian stendidas la una al dito (*lac.*) los homes de la dita ciudat de Tarazona.

Dada fue aquesta sentencia en la ciudat de Zaragueza, ultimo dia de marzo anno a Nativitate Domini millesimo trecentesimo sexagesimo [secundo].

Testimonios fueron ad aquesto presentes Bernat Soler et Ximeno de la Ranoyat, habitantes en la dita ciud[at].

Sig(*signo*)no de mi Miguel Perez Romeu, notario publico de la ciudat de Tarazona et por authoridat del senyor rey por todo el regno de Arag[on, qui] a las sobreditas cosas present fui et aquesto scrivi et por letras de ABC la parti et cerre.

LA PARTICIPACIÓN DE FRANCISCO GUARRAX, OBRERO DE VILLA TURIASONENSE, EN LA CONSTRUCCIÓN DEL CONVENTO AGUSTINO DE SAN SEBASTIÁN DE ÉPILA (ZARAGOZA).

Francisco Javier Lázaro Sebastián

TVRIASO XVIII
pp. 255-275
ISSN: 0211-7207-2007

La historia del convento agustino de Épila[1] tiene un extenso prefacio en la localidad vecina de Urrea de Jalón (Zaragoza). En efecto, allí fue donde comenzó una larga sucesión de actuaciones que posibilitaron la definitiva ubicación del centro religioso, motivadas, sin duda, por devociones particulares, incluso de enfrentamientos con la Orden titular. El cambio en la sucesión dentro de la familia dominante permitió el desenlace conocido. Todo es fruto de un prolongado pleito en donde los intereses de distintas partes entraban en juego, como enseguida veremos.

Ciertamente, el punto de partida para lo que vino después está en esta localidad de Urrea de Jalón, perteneciente al igual que Épila al señorío de Aranda, en cuyo término se empezó a construir el originario convento agustino de San Sebastián sin llegar a terminarse. Actualmente la iglesia tiene funciones de ermita, manteniéndose la advocación del santo mártir. Esa ubicación originaria responde, entre otras razones, a la pretensión de evangelizar la abundante población morisca que habitaba esas tierras, como frecuentemente se cita en la documentación que hace referencia a los *nuevos convertidos*.

Las fechas de fundación son variadas y responden a distintas teorías en función de los autores que han estudiado la historia de este cenobio y acudiendo también a las fuentes que tenemos a nuestra disposición. Así, en primer lugar, se habla de 1486,[2] que es el año que apunta el cronista de la Orden Jaime Jordán,[3] vinculándola a la persona de doña Aldonza de Cardona, esposa de Miguel Ximénez de Urrea, segundo conde de Aranda. Sin duda, se trata de una cronología muy temprana –por no decir errónea– ya que, como comprobaremos a continuación, este tipo de fundaciones responde a las últimas voluntades contenidas en los testamentos de los diversos condes y sus esposas

1. Algunos contenidos de este artículo pertenecen a nuestra comunicación «En torno al patrimonio desaparecido: noticias históricas y artísticas del convento de San Sebastián perteneciente a la Orden de San Agustín en Épila (Zaragoza)», que fue presentada y leída dentro del *XI Coloquio de Arte Aragonés* el 29 de noviembre de 2003, en prensa. Asimismo, forma parte del capítulo dedicado al convento agustino en nuestro trabajo más amplio *Los edificios religiosos de la villa de Épila. Estudio histórico-artístico*, en prensa.

2. Así consta en Carlos ALONSO, *La reforma tridentina en la provincia agustiniana de la Corona de Aragón (1568-1586)*, Valladolid, Estudio Agustiniano, 1984, pp. 59-63.

3. Jaime JORDAN, *Historia de la Provincia de la Corona de Aragón de la sagrada orden de los ermitaños de nuestro gran Padre San Augustin*, Valencia, Joseph Garcia Impresor, 1712, tomo III.

consortes; y en esa fecha todavía no se había producido la boda entre esta descendiente del Almirante de Castilla y el conde. Unión que se produciría, en última instancia, en 1493.

Sí que es cierto, por otra parte, que doña Aldonza dispuso en su última voluntad, otorgada en 1 de junio de 1532, varias cláusulas que se referían a los agustinos, lo cual nos permite afirmar, al menos, que la ambivalente relación que mantuvieron los agustinos con la casa nobiliaria de Aranda comienza en este primer tercio del siglo XVI. Entre otras disposiciones, establece que su cuerpo sea vestido con el hábito de la orden agustina y que, asimismo, sea enterrado *en el monasterio de Sant Sebastian de Urrea, de la orden de Sant Agustin… dentro de la iglesia, en la grada donde el sacerdote tiene los pies, quiero dize misa…*[4] De forma asociada, como era habitual que contuvieran estos documentos, funda un determinado número de misas y aniversarios por su alma, por los que entregaría la cantidad de dos mil sueldos jaqueses.

Manuel Barrueco explica en su libro que doña Aldonza dio órdenes de reformar varias habitaciones existentes en el entorno de la ermita de Urrea, que ya por aquella época tenía la advocación de San Sebastián, además de construir otras nuevas para que vivieran en ellas los frailes agustinos.[5] No queda claro cuáles eran las dimensiones y características del monasterio agustino en su primer emplazamiento, del que sólo hay testimonios sueltos; lo que sí resulta plausible es hablar de la fundación urreana hacia 1530, un poco antes de la muerte de la condesa. Una de esas menciones aisladas habla del prior del convento, fr. Simpliciano Riera, quien actúa como testigo en un acto de comanda entre dos vecinos de Urrea de Jalón en febrero de 1531. Asimismo, también se le cita poco después, en marzo de ese mismo año, en un acto de nombramiento de procurador, en la persona de Pedro de Olmeda *…para demandar, saber, rezebir y cobrar por el dicho conbento y en su nombre todas y qualesquiere sumas y cantidades, limosnas*

4. Testamento transcrito por Manuel BARRUECO SALVADOR, O.S.A., *Los Condes de Aranda y el convento de San Sebastián de Épila (1493-1591)*, Madrid, ed. Revista Agustiniana, 1995, p. 74. Testimonio que se corrobora con las siguientes palabras de Martín de Ágreda, procurador del conde Miguel Ximénez de Urrea: *Que bien sabeys y os es notorio como la ilustre señora doña Aldonça de Cardona, condesa de Aranda, quondam mujer que fue del ilustre señor don Miguel de Urrea, conde de Aranda y principal de dicho procurador, por su testamento dispuso y mando ciertos legados, piestas, joyas, ropas de seda e ornamentos para la fabrica, obra y servicio de la hermita vulgarmente llamada de Sanct Sebastian, que estaba y esta fuera de los muros de la villa de Urrea, en la qual entonces residian y habitaban frayres de la Orden de Sanct Agustin, a fin y effecto que su cuerpo fuesse sepellido y enterrado en la dicha yglesia, siquiere hermita sobredicha, y assi despues de su muerte su cuerpo fuese sepellido y enterrado en la dicha hermita, juxta la voluntad de la dicha ilustre señora condesa y alli se le celebrasen missas y todos los divinos officios, assi nocturnos como diurnos.* Forman parte de un documento fechado en Zaragoza a 16-VI-1544 y transcrito por Manuel BARRUECO SALVADOR, O.S.A., «Documentos inéditos para la historia de los conventos de Urrea y Épila», *Archivo Agustiniano*, LXXI, 189, (Valladolid, 1987), p. 394. Este religioso agustino ha escrito abundantemente sobre el convento de Épila, al que ha dedicado varios artículos en esta revista y dos libros. Resulta inevitable acudir a sus trabajos para un mayor conocimiento por lo que lo citaremos en más ocasiones.

5. Manuel BARRUECO SALVADOR, O.S.A., *Los Condes de Aranda…*, ob. cit., p. 81.

de indulgencias y jubileos al dicho monesterio concedidas y que son debidas y se le deberan por qualesquiere persona o personas de qualesquiere estado, religion o condicion sean…[6]

Durante toda esa década de los treinta, se desarrolla la vida monástica sin problemas reseñables, de manera que los frailes se dedican básicamente a velar por el cuerpo de la condesa, realizando las misas y aniversarios prescritos, así como a ejercer una labor evangelizadora sobre la población morisca que vivía en gran número la zona.

Pero esta situación de estabilidad se quiebra a principios de la década de los cuarenta en que éstos abandonan el convento urreano por la extrema pobreza en que vivían y las malas condiciones climáticas del paraje donde se localizaba el cenobio, que hacían, si cabe, más duras las condiciones de subsistencia, como certifica el hecho de que el arzobispo en su visita pastoral del año 1543 *…visito la yglesia o heremitorio de San Sebastian donde solo absolvio los finados…*[7] Esta circunstancia provoca el estallido de un pleito que durará varios años, que coinciden con el final de la vida del segundo conde de Aranda, Miguel Ximénez de Urrea. Éste, dolido por la actitud desdeñosa de los religiosos que abandonan los restos de su mujer –aún a pesar de que la permanencia era una de las condiciones contempladas en su testamento para la concesión de su legado–, reacciona enviando varios clérigos del capítulo de Épila que sustituyen a los frailes,[8] y acto seguido entabla acciones contra la Orden de San Agustín a través del nombramiento de procuradores que le representen en todo el proceso. Es en este momento cuando se menciona por primera vez el nombre de Épila, puesto que se erige en alternativa para el futuro emplazamiento de los restos de la condesa. Está claro que con ello el conde busca una mayor seguridad sobre el destino de éstos y poder controlar personalmente su suerte al localizarlos en su lugar de residencia.

Entretanto, queda en suspenso el legado de doña Aldonza destinado al convento urreano, de forma que el conde se reserva el derecho de dedicarlo a la construcción de un nuevo monasterio, perteneciente a la Orden

6. Ambas referencias han sido tomadas de Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.N.Z.], Juan de Urdaz, s. f., (23-II y 17-III-1531).

7. Archivo Diocesano de Zaragoza [A.D.Z.], Libro I de Visitas, f. 16, (8-XI-1543).

8. *Item, por quanto la condesa donia Aldonza de Cardona, mi muger, que haya gloria, al tiempo que murio mando en su testamento que su cuerpo fuese sepultado en el monasterio de Sant Sevastian de Urrea, i porque no se hazia el servicio de Dios como era razon, i habiendo dos años que con solo dos clerigos de esta iglesia de Epila se sirvia la dicha casa, pareziendome no era justo el cuerpo de la dicha mi muger estubiese con tanta desrreputacion en un lugar solo i yermo, probey al suplicar al nuestro muy Santo Padre Paulo papa tercio me hiziese merced de comutar el legado sobredicho i que el cuerpo de la dicha condesa fuese trasladado i mudado en un monesterio que de la observancia de Sant Francisco hago en esta villa de Epila, i que mil sueldos de renta con beinte mil de propiedad que dejo para el dicho monesterio sirbiesen para la obra i fabrica de el dicho monesterio de Sant Francisco.* Transcrito por Manuel BARRUECO SALVADOR, «El testamento de D. Miguel Ximénez de Urrea y los orígenes del convento agustiniano de Urrea», *Archivo Agustiniano*, LXXII, 191, (Valladolid, 1989), pp. 369-389. Documento otorgado en Zaragoza a 10-VI-1545, ante el notario Bartolomé Malo.

de San Francisco, que es donde piensa albergar el cuerpo de su esposa. Así pues, todavía faltan varias décadas para que hablemos del convento agustino de Épila, algo que atañe a descendientes del segundo conde de Aranda y, como veremos, a partir de un cúmulo de circunstancias que lo emparentan con la fundación primigenia que estamos tratando, puesto que tendremos que hablar, de nuevo, de la última voluntad de una condesa, un pleito como consecuencia de su incumplimiento, y una tercera orden de religiosos.

Pero volviendo con la actitud tomada por don Miguel Ximénez de Urrea, pronto se comunica con el prior del convento de San Agustín de Zaragoza, fr. Jerónimo de Escalada, donde se habían refugiado los frailes de Urrea, para comunicarle sus intenciones. Entre las iniciativas tomadas, hay que destacar la solicitud de conmutar los bienes invertidos en este cenobio a favor del nuevo monasterio franciscano que pensaba construir en Épila si en un plazo determinado –desconocemos el número exacto de años– no se restablece la fundación urreana.

Desde el comienzo plantea una posición de fuerza, de enfrentamiento directo con la Orden. A este llamamiento, el papa Pablo III accede concediendo una bula, fechada en 8 de marzo de 1543, que contiene los términos que propone el conde. Condiciones que forman parte de su testamento redactado dos años después, en el que exhorta a sus descendientes –el heredero del condado sería su hijo don Hernando Ximénez de Urrea– a beneficiar a la orden agustina como medio de que garantice su permanencia.[9] En este sentido, comprobamos una variación en la postura que anuncia la inmediata firma de la capitulación y concordia, en 28 de julio de 1545, con la que concluiría el pleito sostenido por ambas partes. Por parte de los frailes agustinos, éstos volverían a ocupar las dependencias construidas en Urrea y a retomar las labores encomendadas años atrás: velar por los restos de doña Aldonza; regirse de acuerdo a criterios independientes de cualquier otro convento, especialmente del de Zaragoza, y hacerse cargo de las reliquias de San Sebastián y San Buenaventura, por las que el cenobio urreano se había convertido en un incipiente centro de peregrinación antes

9. *La qual bulla Su Santidad me concedio con clausula que si dentro de cierto tiempo despues de requeridos los frayles de Sant Augustin, de cuya Orden el dicho monesterio de Sant Sebastian era, no amparasen la dicha casa, hubiese efecto lo por mi suplicado.*

El qual requerimiento se hiço i los dichos frayles an amparado la dicha casa i puesto en ella numero de frailes, con ciertas clausulas ente ellos y mi conzertadas, las quales se han de decretar por el papa i general de la dicha Orden. I en caso que aquellas no se cumplan por los dichos frayles, el breve por el papa a mi conzedido haya efecto i yo pueda mudar el cuerpo de la condesa al dicho monesterio de San Francisco. Por esto ruego i encargo al dicho mi heredero y sus tutores favorezca en lo que pudiere a los dichos frayles de Sant Sebastian y hagan cumplan lo contenido en la concordia entre ellos i mi hecha; y si no lo hizieren, que conforme al dicho breve, haga mudar el cuerpo de la condesa al dicho monesterio de San Francisco, tomados los veynte mil sueldos que por ella fueron dexados, y diez mil sueldos otros que ay para un jubileo queden para Sant Sebastian, esmerçando de ellos quinientos sueldos de renta, y se instituya un beneficio en aquella casa i se ponga en ella un clerigo que le sirba i este la dicha casa como yo la e tenido en mis dias antes que frayles biniesen a ella; encargado y mandado al dicho mi heredero que favorezca mucho, porque yo soi muy devoto de aquel glorioso santo (Manuel Barrueco Salvador, «El testamento…», ob. cit., pp. 380-381).

de la huida. Al frente del convento estaría fr. Jerónimo de Huesca.

Tras el acto de reconciliación, y una vez muerto el conde don Miguel, tenemos noticias sobre obras en el convento urreano en lo que es –suponemos– una posible ampliación de las instalaciones, aunque los términos que se emplean hagan referencia a una construcción de nueva planta, ante la mayor presencia de frailes que pudiera conllevar la estabilización. Obras que se vinculan a la solicitud de limosnas para costearlas, emitida en 1553, en lo que es una endémica situación de pobreza que debió de caracterizar toda la historia de este convento localizado en Urrea.[10] Coyuntura que no mejora cuatro años más tarde, pues el arzobispo de Zaragoza, don Hernando de Aragón, otorga licencia para colectar limosnas en los siguientes términos:

> Para reparo de la dicha capilla, sustentacion de los religiosos, necesidades de libros y ornamentos, no abastecen las rentas propias que tiene si no les socorren los fieles devotos con sus limosnas. Por lo qual, a vosotros y cada uno de vos dezimos y en virtud de santa obediencia mandamos que quando el ministro o procurador de la dicha capilla llegare a vos o a vuestras iglesias a pedir limosna y otras obras de caridad, le recibais con amor y le trateis con benignidad, permitiendole declare la necesidad de la dicha capilla a los pueblos a vosotros encomendados, no poniendole embargo ni contraste en demandar y recibir las dichas limosnas, exortando a vuestros parroquianos con saludables amonestaciones a les bien hazer, esperando el galardon del que premia las buenas obras en cien tanto.[11]

EL TRASLADO DEFINITIVO A ÉPILA: LA LABOR DE DON JUAN XIMÉNEZ DE URREA. EL SIGLO XVI

En el intervalo de tiempo que media entre la firma de la capitulación y concordia entre Miguel Ximénez de Urrea y los agustinos y la fundación en Épila, algo menos de treinta años (en torno a 1570), hemos de cifrar el período de traslación del convento epilense. Las razones aducidas por parte del conde don Juan Ximénez de Urrea, que va a ser quien encabece esta vez la pretensión del traslado, tienen que ver de nuevo con las condiciones de incomodidad que soportaban los frailes en el desempeño de su labor, como refiere la documentación, si bien como telón de fondo hay que situar la reforma emprendida en el seno de la Orden de San Agustín, como a continuación veremos.

En cuanto a acciones concretas, podemos afirmar que las obras de construcción se iniciaron en 1571-1572. Entre tanto, se dan un buen número

10. …*et in dicta capella seu ecclesia dicti martyris quoddam monasterium fratrum heremitarun Sancti Augustini noviter erigitur, per quos fratres ibidem de gentes divina officia cotidie celebrantur, ad quorum sustentationem et dicti monasterii perfectionem et ad dicta capellae ornatum et ad sacru cultum Dei, librorum, luminarium et aliorum ad divina celebranda necessariorum propriae non suppetunt facultates, nisi christi fidelium eleemosynis et sucurrantur* (A.D.Z., Registro de Actos Comunes, ff. 121v.-122) (1-VIII-1553).

11. A.D.Z., Registro de Actos Comunes, f. 275 v., (14-VII-1557).

de hechos que no hacen sino retrasar el tan deseado establecimiento.

Se trata de nuevas polémicas en torno a las disposiciones testamentarias de la esposa del IV conde de Aranda, doña Isabel de Aragón,[12] sobre las cuales su marido, don Juan, pretende revocar tales últimos designios a favor, una vez más, de la Orden de San Agustín. Veamos: doña Isabel de Aragón dispone en su última voluntad una dotación de dos mil libras jaquesas para la construcción de un monasterio de padres predicadores en Épila. Entra en juego, pues, otra orden religiosa. Respecto al convento de franciscanos que el abuelo del actual conde tenía proyectado edificar debemos decir que no se llegó a materializar.

Don Juan consigue alterar las disposiciones de su esposa pidiendo, como lo hiciera su abuelo don Miguel, dispensa papal para conmutarlas en favor de los agustinos. Todavía más; en el testamento de ésta se contemplaba que si en el lapso de doce años (falleció en 1562) no se iniciaban las obras del convento, se destinara la mitad de ese legado a los pobres de la villa de Épila y el resto se dividiese en 600 libras para el hospital general de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza y 400 para que sirvieran de dote a las jóvenes huérfanas del condado de Aranda.

La conclusión del farragoso litigio viene determinada por la bula del papa Gregorio XIII favorable al conde.[13] En breve tiempo, le es comunicada la nueva de parte del arzobispo de Zaragoza, don Andrés Santos, con fecha, todavía, de 1579. No obstante, en esta época se discutía ante todo por el destino de las 2.000 libras que dejó doña Isabel de Aragón en su testamento, ya que hacía años que los agustinos habían tomado posesión de su nuevo cenobio en Épila, recién construido, de tal manera que no convenía acometer nuevas obras siendo que las necesidades espirituales y de formación estaban cubiertas por el momento.

Reproducimos un fragmento en el que se exponen las razones del conde en este sentido en las palabras de Juan de Busal, procurador de don Juan Ximénez de Urrea al arzobispo de Zaragoza:

> Otrosi dize que dicho señor conde de Aranda, considerando el grande gasto que se offrescia en la fabrica de dicho monesterio [*de la Orden de Predicadores*] y que en su villa de Urrea habia una cassa y monesterio de frailes agustinos heremitas, llamado el monesterio de Sanct Sebastian, y que en dicha villa de Epila y en los otros lugares circunvezinos de dicho su condado habia grande numero de nuebos convertidos que tenian necessidad de ser instruidos en nuestra sancta fe catholica y de serles predicada la pala-

12. Casada con Don Juan Ximénez de Urrea en 1557. El citado conde era hijo de Hernando Ximénez de Urrea y nieto de Miguel Ximénez de Urrea. Tomó la posesión del condado en 1555.

13. Todos los detalles en Manuel BARRUECO SALVADOR, O.S.A., «El convento agustino de Épila y el testamento de la condesa de Aranda doña Isabel de Aragón (1562)», *Archivo Agustiniano*, LXXII, 190, (Valladolid, 1988), pp. 75-126.

bra de Dios, procuro de trasladar dicho convento y cassa de Sanct Sebastian de Urrea a dicha villa de Epila, donde al presente esta, y esto con brebe apostolico de los reformadores de dicha Orden, concedida por nuestro sancto padre Pio Quinto.

Otrosi dize que, considerando assi mesmo dicho señor conde que los fructos de dicha cassa de Sanct Sebastian eran tenues para haver en ella el numero de frailes necessario para enseñar a dichos nuebos convertidos y predicar la palabra de Dios, la sanctidad de nuestro beatissimo padre Gregorio Decimotercio cometio al arzobispo del presente arçobispado de Çaragoça, y assi a vuestra Señoria Illustisima, que pudiese conmutar y conmutasse la voluntad de la dicha señora condessa acerca de dicho legado y aplicasse aquel a la dicha cassa de agustinos de Sanct Sebastian de Epila, subrogando aquella en lugar de la dicha cassa de la Orden de Predicadores que dicho señor conde tubo intento de hazer…[14]

Ciertamente, el cambio de ubicación geográfica obedeció a la disposición del papa Pío V, quien tras las oportunas recomendaciones del reformador de la Orden, fr. Rodrigo de Solís,[15] suscribió la opinión de éste, puesto que la existencia de conventos en *localidades pobres y apartadas* no era la mejor forma de mantener la estricta observancia. El documento papal sancionador, titulado *Decet Romanum Pontificium,* fue otorgado el 12 de diciembre de 1570.[16] Por tanto, a partir de esa fecha se sitúa la creación del cenobio epilense. Sin duda, todo este replanteamiento viene condicionado por las conclusiones emanadas del Concilio de Trento (1545-1563), convocado por la Iglesia Católica, que sirve para lanzar un feroz anatema contra la Reforma protestante iniciada en los años veinte de este convulso siglo XVI, y a la vez intenta mirar hacia su propio interior para cambiar ciertas actitudes que de mucho tiempo atrás proliferaban y tendían a desvirtuar los votos de servicio y abnegación a favor de los más débiles.

Como todas las reformas de calado, y más aún en el seno de la conservado-

14. Documento transcrito íntegramente por Manuel Barrueco, que incluye el texto papal y las declaraciones de los testigos en el proceso planteado por hacerse con el legado de la difunta Isabel de Aragón (*ibidem,* pp. 75-126).

15. El historiador de la Orden fr. Jaime Jordán dice que fue el primer prior del convento de Urrea después de la introducción de la reforma del convento. En su imprescindible obra Jaime JORDÁN, *Historia de la provincia…,* ob. cit.

Detrás de la figura de este clérigo se cifra también el traslado del convento agustiniano de Urrea a Épila, como suscribe finalmente el extracto de este documento: *Fray Rodrigo de Solis… ha trasladado y mudado otro monasterio que havia de la misma Orden y imbocación* [de San Agustín] *de la villa de Urrea, que tambien es de dicho señor Conde, y los frailes y religiosos que en el de Urrea habia a este, aplicandole todos los bienes y rentas que tenia, y encargando a los religiosos que somos y seran en este monasterio las cargas y obligaciones con que en el dicho monasterio de Urrea los religiosos y frailes que en el havia, estaban y habitaban, y dando y nombrando a la iglesia y casa de este monasterio por el nombre y imbocacion de Sanct Sevastian como el de Urrea tenia* (Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, Fondo del Ducado de Híjar [A.H.P.Z. F.D.H.], sala IV, legajo 15. Copia del original, datada en 1751. Esta licencia fue dada el 12 de septiembre de 1572.

16. Información tomada de la obra citada de Carlos ALONSO, *La reforma tridentina…,* ob.cit., pp. 86 y ss. Se puede seguir el desarrollo de este proceso a lo largo de las mismas.

ra institución eclesiástica, se constituye un complejo proceso de actuaciones. Así, aunque el documento papal es el que confirma efectivamente todas estas medidas, sabemos que ya desde 1569 hay anuncios de abordar la reforma de la Orden, si bien es cierto que muchos años antes, fr. Jerónimo Seripando, general de la misma en 1539, *exhortaba a la más perfecta observancia,* iniciando un proceso paulatino que partiría de Italia, y luego pasaría por Francia, España y Portugal.[17]

Así, en efecto, a través de Vincencio Blasco de Lanuza sabemos que el convento de San Sebastián de Urrea *…passo algunos dias, perseverando en el estado de Augustinos Claustrales: porque el religioso, a quien se avia cometido la reformacion de aquel Monasterio, estuvo mucho tiempo enfermo. Es cierto, que en 23 de Março 1569 ya estavan los Frayles observantes en el, con gran quietud, sosiego, y contento de aquella Villa, y de los Condes de Aranda señores della…*[18] Esta presencia se confirma por la orden del arzobispado que encomienda dirigir la obediencia a fr. Rodrigo de Solís y la entrega de todos los bienes a los frailes reformadores, en estos términos:

> Nos, los dichos mossen Francisco Arnal, como hordinario de la diocesi de Çaragoça en birtud de la subdelegacion por el dicho señor arçobispo a mi fecha, e yo, el dicho fray Francisco de Ribera, como subdelegado de su sanctedad por la subdelegacion a mi por el dicho fray Rodrigo de Solis a mi fecha, mandamos a los venerables padres prior y frayles de prior, y frayles conbentuales que han sido hasta agora del monesterio de Sanct Sebastian de Urrea de la dicha Horden de Sanct Augustin luego el presente nuestro mandamiento y breve apostolico les sea notificado deis la obediencia al dicho rdo. padre fray Rodrigo de Solis, reformador sobredicho, y en su nombre y persona al dicho padre fray Francisco de Rybera, su bicario, y le entregueis la possesion del dicho monesterio y de todos sus bienes muebles y raizes comunes y particulares entregando las llabes de toda la dicha casa y officinas de aquella, porteria y sacristía, archibo y depositario de la dicha cas, y ansimesmo le entregueis las escrituras a estos e instrumentos publicos que al dicho monesterio pertenecen…[19]

No sabemos con seguridad en qué fecha se procedería al traslado de los

17. *Estos principios de renovación espiritual se manifiestan de un modo muy particular en los diversos conatos de reforma de las órdenes religiosas realizados en este tiempo. La relajación de costumbres aparecía de un modo especial en el estado deplorable de muchos monasterios y casas religiosas… La Orden de San Agustín se reforma de la mano de Jerónimo Seripando, general de la Orden, en 1539. Exhortaba a la más perfecta observancia… En la Orden de los Eremitas de San Agustín se realizó a fines del siglo XVI una reforma digna de especial mención. De ella surgió la rama de los «Agustinos Recoletos o Descalzos», que llegan a constituir 4 congregaciones: española, italiana, francesa y portuguesa* (VV. AA., *Historia de la Iglesia Católica. Edad Nueva. La Iglesia en la época del Renacimiento y de la Reforma católica*, Madrid, B.A.C. y Universidad de Salamanca, vol. III, 1967, pp. 766, 840 y 857 respectivamente).

18. Vincencio Blasco de Lanuza, *Historias ecclesiasticas y seculares de Aragon*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1622, t. I, lib. III, cap. XVIII, pp. 297-301. Citamos por la ed. facsímil de Zaragoza, Cortes de Aragón, 1998.

19. A.H.P.N.Z., Cristóbal Abiego, 1572, f. 298.

frailes agustinos de Urrea a Épila; en todo caso, hemos de situar este hecho entre la bula papal de septiembre de 1570 y el acto de aceptación –o de entrada– de los mismos en el convento epilense, en junio de 1573. Lo que sí sabemos es que durante el tiempo que duraron las obras, estos tres años aproximadamente, permanecieron alojados en la hoy desaparecida ermita de San Lázaro, de la que apenas tenemos referencias. Desconocemos su situación concreta en nuestra localidad, pero sí la datamos en 1511-1512, años en que se acuerdan las obras entre Francisco Ximénez, *habitante de la villa de Epila,* Martín Pérez de Gotor y el comitente-encargante, el conde don Miguel Ximénez de Urrea.[20] En cuanto a sus características formales, nos inclinamos a pensar que sería un sencillo templo de una sola nave, que respondería a las características del gótico tardío, estilo retardatario que todavía formaba parte de nuestra arquitectura, más aún en los núcleos rurales en que restaban largos años para que empezaran a asimilarse las nuevas formas renacentistas provenientes de Italia.

Prueba de esta permanencia provisional de los frailes agustinos trasladados de Urrea es la última voluntad de doña Ana Halsona, natural de Toro (Zamora), en el reino de Castilla y León, quizás una de las primeras personas que manifiesta su deseo de ser enterrada en la iglesia del convento de Épila, antes de que el monasterio estuviese concluido:

> …y porque la yglesia del dicho monesterio no esta acabada quiero y es mi boluntad que mi cuerpo se deposite en la hermita de San Lazaro de la villa de Epila donde de presente rresiden y estan el dicho prior, frayles y conbento del dicho monesterio, para que quando ellos se muden mi cuerpo en la dicha yglesia se entierre…[21]

APROXIMACIÓN AL ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DEL CONVENTO

Pocos son los datos que poseemos a partir de los cuales podamos establecer conclusiones de conjunto. No obstante, algunas pistas nos permiten encaminar nuestra valoración, empezando por las que ofrece el célebre erudito del siglo XVIII Antonio Ponz, quien en su obra clásica escribe:

> Hay en Épila convento de Agustinos Descalzos, extramuros, con muy buena iglesia, que tira al gótico; noble altar mayor, con dos solas columnas y ornatos sencillos.
>
> El cuadro del santo titular, que es de San Sebastián, es bueno. Por el mismo gusto están hechos los retablos

20. A.H.P.N.Z., Martín Belenguer, 1511, ff. 65 v.-66, (Zaragoza, 19-XI-1511) [capitulación y concordia de las obras de la ermita de San Lázaro entre Francisco Ximénez y el conde de Aranda]; Martín Belenguer, 1512, f. 2 v. [capitulación entre Martín Pérez de Gotor y el conde de Aranda].

En otras fuentes se menciona la presencia de un capellán que estaba al frente de la misma, y relacionado con éste, la fundación de un beneficio o capellanía: Archivo Histórico de Protocolos Notariales de La Almunia de Doña Gomina [A.H.P.L.A.], Martín Duarte, notario de Épila, ff. 249 v.-250, (23-VIII-1628).

21. A.H.P.N.Z., Cristóbal Duarte, ff. 256-256 v., (15-X-1572).

> de las demás capillas, fuera de la de Santa Rita, que, habiéndole querido dar más fondo, han puesto sobre su arco unos ornatos chinescos que sólo sirven para afear la iglesia.[22]

Por su parte, fr. Jaime Jordán, que visitó y residió en la villa de Épila por algunos días, nos dice sobre el convento agustino:

> Tiene una linda iglesia, adornada de lucidos y dorados retablos; así mismo la sacristía es muy capaz y donosa, llena de ricos ornamentos y curiosos adornos para los altares. El claustro del convento es muy capaz y curioso; los dormitorios famosos; el Refectorio, Sala Capitular y demas oficinas del convento corresponden en la capacidad, buena disposición y aliño, a las referidas, de suerte que todo el es una perla, y todo se debe a sus Patronos.[23]

Para empezar, sabemos con toda seguridad que el emplazamiento, como ya observó Ponz, se realizó fuera de los límites amurallados de la villa.[24] En un documento que recoge el acto de posesión del monasterio se dice que el lugar está situado *en los terminos de la dicha villa a la partida de los majuelos, entre los graneros de su señoria y los huertos de Andreu del Tubo, sastre, y de Maria de Biberos, que fue de Aldonza de Oruño.*[25] Algo que no nos debe extrañar, porque era a lo que tendían las nuevas órdenes surgidas del Concilio de Trento: el alejamiento de los núcleos urbanos para así evitar, de alguna manera, los males mundanos que los aquejaban. La Orden Cartujana es un buen ejemplo de esta búsqueda de independencia, de rigorización y recogimiento en las costumbres conventuales. También se daría esa circunstancia con las dos nuevas fundaciones llevadas a cabo por los condes de Aranda en el primer cuarto del siglo XVII, el convento de San José de monjes capuchinos y el de monjas de la Purísima Concepción.

No se ha hallado hasta la fecha plano o *traza* alguno que nos permita reconstruir el aspecto original del convento en cuanto a su desarrollo planimétrico y en alzado. En todo caso, sabemos que estaría compuesto por dos complejos diferenciados: el formado

22. Antonio PONZ, *Viage de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, 1788, t. XV, p. ****.

23. Jaime JORDÁN, *Historia de la provincia…*, ob. cit., vol. III, p. 193.

24. Gracias a un documento encontrado y transcrito por Manuel Abizanda Broto en el A.H.P.N.Z., sabemos que el conde don Miguel Ximénez de Urrea mandó construir en 1513 unas murallas muy cercanas al que luego sería convento de San Sebastián. Median unos sesenta años entre ambos hechos, pero las alusiones toponímicas no ofrecen ninguna duda, pues esas calles, cuyos nombres aún se mantienen en parte, certifican la veracidad de esta información.

El texto dice así: *En nombre sea de Nuestro Señor y de su gloriosa Madre. Capitulacion echa y concordada entre el muy egrexio don Miguel Ximenez de Urrea, conde Daranda, y maestre Martin Dampuero, piedrapiquero, de otra, sobre azer la muralla y torres segunt adelante se contiene, a de ser para la villa de Epila. Primo a de azer el dicho maestre Martin todas las torres y cerqua, comencando desde la puerta llamada la cequia y por San Joan, tomando la Moreria nueva dentro por donde el Sr. Conde se lo mandara senyolar, hasta la hermita de Sanct Nycolas* (Manuel ABIZANDA BROTO, *Documentos para la historia artística de Aragón: procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, t. II, 1917, p. 190.

25. A.H.P.Z., F.D.H., Sala IV, legajo 15, s. f.

por el núcleo de clausura, dedicado especialmente a los monjes para sus rutinas espirituales, y el constituido por el colegio, donde pudieran desarrollar sus tareas docentes. Dentro del primero habría un amplio claustro porticado –que con el tiempo llegaría a tener una galería superior– con patio abierto al exterior, una iglesia mesuradamente decorada, y las dependencias de servicio, a saber, refectorio, las celdas propiamente dichas, y la sala capitular, si bien se menciona en muchos documentos que el lugar de reunión para discutir los distintos acuerdos era la celda del prior, *donde otras vezes para tales y semejantes actos y cossas el dicho capitulo y convento se acostumbra juntar.*

La iglesia conventual es el edificio del que más información nos ha llegado. De tal manera que nos podemos hacer una idea más o menos clara de cómo pudo ser. Probablemente tendría una sola nave, puesto que, volviendo con Ponz, las dos columnas de las que él habla se situarían justo delante del altar mayor para remarcar la entrada al presbiterio, la zona sagrada por excelencia. En los documentos se habla de capillas colaterales; asimismo, la descripción general nos invita a pensar en un templo de proporciones medias, que debía seguir las características de una iglesia de nave única con capillas entre los contrafuertes. Un modelo que estaba en boga desde mediados de siglo y que coincide, a juicio de Javier Ibáñez, con la promoción que estaba llevando a cabo el arzobispo de Zaragoza, Hernando de Aragón, para algunas de sus fundaciones, como la iglesia parroquial de Pozuelo de Aragón (Zaragoza). Esta solución se generalizó

> por su funcionalidad manifiesta, avalada por siglos de aplicación práctica, por la honestidad de las propuestas constructivas –son proyectos generalmente abarcables cuya construcción puede asumirse en un lapso de tiempo y con un coste razonablemente ajustados–, y porque puede ampliarse sin demasiadas dificultades en el caso de necesitarse y de existir las condiciones económicas para hacerlo.[26]

No sabemos qué desarrollo adquirirían esas naves, pero aventuramos que no demasiado. Dichos flancos, es decir, los lados de la Epístola y del Evangelio, se compartimentarían por la presencia de capillas adornadas, a su vez, con retablos y dedicadas a varias advocaciones. Manuel Barrueco habla de las capillas de Nuestra Señora de la Consolación, San Agustín, Santa Rita, Santa Mónica, San Nicolás de Tolentino, Santo Tomás de Villanueva, San Guillermo y el altar privilegiado del Santo Cristo. Asimismo, apunta a que el altar mayor estaba dedicado a San Sebastián, que se corresponde con la advocación de todo el conjunto.[27]

Con el paso del tiempo la devoción de los fieles más pudientes permitió la ampliación de las capillas, tal y como evidencian varios testamentos donde se recoge la última voluntad de enterrarse junto a una u otra y empezando por los propios fundadores del convento,

26. Javier Ibáñez Fernández, *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» e Instituto de Estudios Turolenses, 2005, p. 189.

27. Manuel Barrueco, O.S.A., *Los Condes de Aranda…,* ob. cit., pp. 199-200.

los condes de Aranda. Respecto a otros particulares, desde fechas muy tempranas abundan las referencias de personas que muestran su deseo de que los religiosos recen una cantidad determinada de misas y aniversarios por sus almas o, incluso, de ser enterradas en el convento.[28]

Respecto a la traza original del templo, sin duda remite a una tipología arquitectónica de transición, sobre todo, en lo referente a los cubrimientos, pues todavía utiliza la bóveda de crucería estrellada, de tradición gótica, en la cabecera o *capilla mayor,* así como en los propios *cruceros,* como así se refiere en la capitulación de las obras, en la que se habla de *cinco llabes y una alderredor conforme a la obra de la capilla maior…* –doc. nº 1–. En este caso, se utiliza este concepto, creemos, para hablar de las capillas laterales que debían de flanquear el crucero propiamente dicho, o lo que es lo mismo, el tramo en que confluían la nave principal con el transepto, o brazo transversal –formado, hipotéticamente, por estos dos *cruceros*–. Como se alude forma explícita, dichos tramos se componían de cinco sencillas *llabes* o claves de modo que el resultado era una bóveda no excesivamente complicada desde el punto de vista volumétrico, no estando acorde a las infinitas variantes que se venían experimentando en la primera mitad del siglo XVI como expresión última del estilo gótico en arquitectura.[29]

Por tanto, nos encontramos ante un recurso retardatario que permanece ajeno a las bóvedas de cañón, de aristas y cúpulas, manifestación inequívoca de la recuperación de fórmulas clasicistas, que anunciaban la plena eclosión del Renacimiento en España traspasado ese umbral de mitad del siglo XVI, y que ya en Italia se había puesto en práctica en la centuria precedente en ciudades como Florencia. Asimismo, sabemos que los dos cruceros se cubrían mediante este idéntico procedimiento. Esta tendencia a la unidad espacial fundamenta la hipótesis de que la iglesia conventual contemplase una planta de salón o *hallenkirche,*[30] modelo

28. Así, por ejemplo, María Manta, viuda, habitante de Épila, establece que se le recen cincuenta misas en la semana que falleciera (A.H.P.L.A., Miguel Sariñena, 1571, ff. 8-11) (Épila, 23-XI-1571). María de Bolea quiere ser enterrada en el interior de la iglesia, además de que se recen el inicio y cabo de año (A.H.P.L.A., Miguel Sariñena, 1573, f. 16 v.) (Épila, 7-XII-1573). García Claras establece lo propio (A.H.P.L.A., Miguel Sariñena, 1575, foliación deteriorada) (Épila, 20-III-1575). Asimismo María Rodríguez (A.H.P.L.A., Miguel Sariñena, 1576, f. 39) (Épila, 6-V-1576).

29. *Como en Castilla, las nuevas formas «al romano» van incorporándose sin estridencias a los modelos góticos, pero conviene insistir en que tampoco aquí se cuestiona la validez de las estructuras arquitectónicas de tradición medieval, ni tampoco se confunden los lenguajes de los programas ornamentales que se disponen sobre las mismas* (Javier Ibáñez Fernández, *Arquitectura aragonesa del siglo XVI…,* ob. cit., p. 38).

30. *Aquel edificio con planta de disposición basilical, de un número de naves no inferior a tres y con unas alturas idénticas o muy similares y, por lo tanto, iluminado lateralmente, que cubre casi siempre con abovedamientos estrellados de apariencia goticista y que transmite al espectador la sensación de hallarse en el interior de un gran «salón», de donde toma su nombre* (José Luís Pano Gracia, «Introducción al estudio de las *hallenkirchen* en Aragón», *Artigrama*, 1, (Zaragoza, 1984), p. 113). Véase también José Luís Pano Gracia, «Iglesias de planta del salón del siglo XVI aragonés», *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1993, pp. 129-155.

procedente del Norte y centro de Europa. En todo caso, nos situamos ante una resolución basilical, sin destacar volumétricamente al exterior, que va a ser continuada por los conventos de concepcionistas y capuchinos. Lo que sí es seguro es que el templo tenía *gran capacidad* para acoger a los fieles y estaba edificado con *artificiosa proporción*.

El autor de la traza de esta *capilla maior* fue el maestro de obras turiasonense Francisco Guarrax, que el profesor Jesús Criado ha documentado en varias intervenciones, junto a Bernal del Fuego, colaborador suyo en aspectos de decoración, incluida la iglesia del convento de agustinos de Épila.[31] Dicho maestro estaba encargado de acometer las obras de las bóvedas, muros y zona de acceso al altar mayor, por las que cobró la cantidad de 7.120 sueldos. Para ello dispuso de siete meses, de modo que debía dar por acabado el trabajo en julio de 1572, habiendo sido firmada la capitulación y concordia que contemplaba las condiciones entre las dos partes, en diciembre de 1571 –docs. núms. 1 y 2–. Asimismo, se ocupó de la erección de los *cruceros* o capillas laterales, por las que cobró 420 sueldos, disponiendo de mucho más tiempo, ya que se acordó que el fin de las obras debía ser mayo de 1573, poco antes del acto de posesión de los frailes de su convento.

Por otra parte, el 4 de enero de 1572 tenemos constancia del compromiso de entrega de una fianza de 250 escudos por parte de Francisco Guarrax para que en caso de que la obra no se terminase de acuerdo a las condiciones estipuladas y acordadas en la capitulación, hecha en diciembre del año precedente –donde ya encontramos una mención explícita de esta entrega–, tal cantidad quedase en manos de los comitentes, o bien el obrero de villa volviera a intervenir en las obras hasta que quedasen según lo convenido. En dicho acto participaron como testigos y futuros veedores lo que en términos actuales denominaríamos *peritos* el infanzón Pedro de Silos y Bernal del Fuego, ambos habitantes en Tarazona –doc. nº 3–.

En cuanto a los materiales empleados, responden a la tradición constructiva de estos entornos, caracterizada por la profusa utilización del ladrillo y en algunos casos mampostería, reservando la piedra para los basamentos del muro y elementos nobles como las claves de los arcos, las basas y capiteles de las columnas, etc.

Respecto al empleo de la piedra, hemos de comentar la presencia de destacados maestros canteros u obreros de villa –designados en algunas

31. Jesús Criado Mainar, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución «Fernando el Católico», 1996, pp. 471-473. Todavía en junio de 1585, muerto ya Bernal del Fuego, su viuda, Gracia Ximeno, nombra como procurador a Pedro de Burgos, para que en su nombre reciba 100 libras que restaban de los trabajos que realizó su marido junto con Francisco Guarrax en el convento agustino de Épila. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona [A.H.P.N.T.], Pedro Pérez, 1585, ff. 212-213, (Tarazona, 3-VI-1585). Véase nuestro apéndice documental, doc. nº 4.

Agradecemos al profesor Jesús Criado sus indicaciones sobre estos documentos, así como todas las facilidades que me han permitido la redacción de estas páginas.

ocasiones también como piedrapiqueros– especializados en el trabajo con la piedra, que eran naturales o habitantes de la villa de Épila y muy bien pudieron haber estado presentes en las obras de la iglesia conventual. Sobre todo, en el caso de Domingo de Aya, activo en los años sesenta del siglo XVI, como ha reseñado Ángel San Vicente, y también en el de Juan de Vidania para la década precedente. Asimismo, hay que hablar de la utilización de la piedra *algecenya* de las canteras de Épila para obras tan singulares como el palacio de los condes de Sástago o en las reformas del Puente de Piedra de Zaragoza.[32] La nómina de canteros originarios o vinculados a Épila se renueva en el siglo XVII con la dinastía de los Barbod, algunos de cuyos miembros participarán en las obras de remodelación del convento agustino efectuadas durante el gobierno del condado por parte de Antonio Ximénez de Urrea. Por último, cabe decir que como material complementario en la obra se sitúa el yeso o *algez*, pensado para el revestimiento de los elementos sustentantes de la fábrica.

Respecto a la fase última de las obras, tenemos algunas referencias sobre la solicitud de nuevos materiales a partir de la capitulación y concordia, fechada en febrero de 1573, entre Juan Pérez y Lope de Izaguirre, tejeros habitantes de Épila, y Martín Marín, del mismo oficio, vecino de Lumpiaque (Zaragoza), en la que se concierta la provisión de ochenta mil *rejolas* y veinte mil tejas para el monasterio de San Sebastián *que de presente se labra en Epila*. El plazo de entrega culminaba el 29 de septiembre, festividad de San Miguel, de ese mismo año pero, como sabemos, desde junio los frailes ocupaban ya las dependencias monásticas, con lo que materiales y las consiguientes obras debían estar, si no completamente, a punto de terminar. En cuanto a los precios, se pagaron 20 sueldos por cada mil tejas y 13 sueldos por cada millar de ladrillos.[33] La acuciante necesidad de acabar las obras llevó a que ese mismo día se concretara otra capitulación y concordia con un nuevo tejero para la confección de más piezas: Bernad de Aguerrio, quien debía entregar un total de veinte mil tejas y cincuenta y un mil ladrillos.[34]

Una vez finalizadas las obras, se materializa una de las cláusulas entre uno de los intervinientes en las mismas, el citado Lope de Izaguirre, que además de proveer de tejas y ladrillos, debió de hacer lo propio con la cal, utilizada para el asentamiento de los materiales, puesto que éste se manifiesta en su derecho de recuperar los quintales de *calcina* que no ha sido utilizada *los quales de presente estan alderredor de dicho monesterio,* si bien no lo hace efectivo en ese momento.[35]

32. Véase al respecto Ángel San Vicente Pino, *Canteros y obras de cantería del Bajo Renacimiento en Zaragoza*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1994. También las referencias sobre las canteras epilenses y los maestros canteros locales, entre los que aparecen citados los Barbod, en José A. Almería *et alii, Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio documental,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1983.

33. A.H.P.N.L.A., Martín Falces, notario de Épila, ff. 72 v.-75, (22-II-1573).

34. *Ibidem,* f. 75, (22-II-1573).

35. *Ibidem,* ff. 350-351, (24-IX-1573).

Poco más podemos decir de las otras partes del complejo monástico y de la propia iglesia en su época de fundación, puesto que la inexistencia de restos materiales hace que solamente podamos emitir hipótesis. Se habla frecuentemente de que el templo ofrecía un aspecto *suntuoso* al visitante. Hemos de pensar que los bienes muebles existentes en el convento de Urrea fueron llevados a Épila, pues la misma Aldonza de Cardona donó en vida gran cantidad de objetos de orfebrería y diversas cuadros.

Respecto a estos últimos, nos ha llegado la noticia de que don Diego de Estaxe, sin duda un personaje influyente del momento, donó catorce cuadros *de pintura de Roma;*[36] es decir, traería algunas muestras tempranas de pintura barroca italiana. Corresponde este hecho a los tiempos de don Antonio Ximénez de Urrea y doña Luisa de Padilla y Manrique, en las primeras décadas del siglo XVII,[37] período que podemos definir como el de mayor esplendor –económico y cultural– del convento, caracterizado, además, por la plena introducción del cenobio en la vida cotidiana de la villa de Épila.

36. Dato tomado de los trabajos de mosén Apolinar Ríos Varona, sacerdote que estuvo destinado en Épila durante los años finales de la década de los setenta y principios de los ochenta. Extraído de un texto suyo inédito compuesto por 18 folios mecanografiados que se custodia en el Archivo Parroquial de Épila y en el Archivo Municipal de la misma localidad.

37. La evolución del convento epilense en las primeras décadas del siglo XVII la estudiamos en nuestro artículo «El convento agustino de San Sebastián de Épila en su apogeo económico y cultural. Ampliaciones bajo el gobierno de don Antonio Ximénez de Urrea», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»,* en prensa.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1571, diciembre, 19 — Épila

Capitulación y concordia para las obras de la bóveda de la capilla mayor de la iglesia del convento de San Sebastián de la Orden de San Agustín de Épila.

A.H.P.N.Z., Cristóbal de Abiego, notario de Épila, 1571, ff. 227-230.

–Citado en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas…,* ob. cit., pp. 471-472.

Capitulacion y concordia ffecha entre el Illmo señor Don Joan Ximenez de Urrea conde de Aranda vizconde viota señor de de la tenencia de alcalaten en el reyno de balencia de una parte y el honorable Mastre Francisco Guarrax obrero de villa vezino de la ciudad de Tarazona estante de presente en la villa de Epila de la parte otra sobre la obra de la capilla mayor del monesterio de Sanct Sebastian de la horden de sanct agustin de la obserbancia que el dicho señor conde fiase en el dicho monesterio y es del tenor siguiente:

Primeramente ha de hazer el dicho mastre Francisco Guarrax la obra de la dicha capilla mayor del dicho monesterio de Sanct Sebastian de la dicha villa de epila de su horden de Sanct agustin de la obserbancia en la forma y manera siguiente: primero ha de hazer la obra con la obra de ladrillo de dos falfas y hieso con sus florones de algez conforme a los moldes y traça que queda formada de mano del dicho mastre Francisco Guarrax empoder de Cristóbal de abiego notario infrascripto y para tomar el alto ha de [*ilegible*] de donde se fuera señalado arriba dandose llebantar las tapias y estribos sobre lo que oy estan en aquella alteza parescera que sera serbido su sª que

tenga de alto la dicha capilla la qual resta de las tapias y estribos sean de llebantar esa cota de su sª y si a su sª parescera crecer algo en la traça sean en costa que aquello se pague al dicho Francisco Guarrax fuera de lo concertado entendese queriendo se haga la obra mas costosa.

Item ha de hazer el dicho mastre Francisco Guarrax el tejado que cubrira toda la bobeda ha de hazer entabllado de madera con tablas aserradicas de un dedo de gordo cada una antes mas que menos y que aya en el entabllado quatro pies de un madero a otro.

Item ha de hazer el dicho Francisco Guarrax un rafe en el dicho tejado que salga tres ladrillos y dos tejas y cada teja buela la tercia parte fuera ha de ser el rafe cinco hiladas tres de ladrillo y dos de tejas sin la teja que cubre y ha de dexar el dicho tejado con sus tejas y cerros de ladrillo alrededor y por medio un caballo de un ladrillo de ancho y del caballo hasta el cerro abaxo ha de proseguir sus ramos en todo ochabo tambien de ladrillo y an de estar assentados los ladrillos sobre o como combenga.

Item ha de blanquear dicho Francisco Guarrax la bobeda de la dicha capilla desde donde començaran los cruceros arriba como se acostumbra y de alli abaxo blanquearlo todo desde el suelo.

Item ha de enlosar el dicho Francisco Guarrax toda la dicha capilla todo lo tocante a la bobeda de ladrillo llano y si fuera necessario llebantar o abaxar el suelo de la dicha capilla del ser que oy esta ha de ser a costa de su sª y si quisiera su sª el suelo sea enlosado dando las cosas labradas las assentadas a su costa el dicho Francisco Guarrax.

Item ha de hazer el dicho Francisco Guarrax el altar de la dicha capilla de ladrillo con sus gradas y si su sª quisiere que el altar o gradas sean azulejados dando su sª con azulejos los assentara a su costa el dicho Francisco Guarrax.

Item es a cargo de su sª mandasse traher de Çaragoça a costa de su sª toda la madera que habra menester el dicho Francisco Guarrax para la obra y andamios de la dicha capilla hasta donde se haze la obra comprando la dicha madera el dicho Francisco Guarrax a su costa y cargo de su sª no queda mas de los portes de traher la dicha madera desde Çaragoça hasta la obra de la dicha capilla.

Item el dicho Francisco Guarrax ha de dar hecha la obra de dicha capilla desde aquí a por todo el mes de julio del año mil quinientos settenta y dos conforme a la traça y presente capitulacion a conoscimiento de dos personas maestros de arte la una parte por su sª y la otra por el dicho Francisco Guarrax ansi para reconoscer si esta conforme a la traça y presente capitulacion como para tassar si algo se hiziere mas como arriba se dize.

Item ha de hazer el dicho Francisco Guarrax dos bentanas en los dos quadros de la dicha capilla de esta mano y figura que a su sª parescera el dicho Francisco Guarrax abiertas y luzidas en llano y si su sª querra poner en ellas bidrieras o claraboya sea costa de su sª.

Item que si el ara de la capilla colateral que dentro de la capilla mayor esta se hobiese de cerrar sea a costa de su sª dentro de la qual capilla colateral no tiene que hazer cosa alguna el dicho Francisco Guarrax.

Item se a de dar al dicho Francisco Guarrax por hazer toda la obra sobredicha a su costa siete mil ciento y veinte sueldos jaqueses de esta manera pagaderos los tres mil sueldos luego firmada la presente capitulacion dos mil sueldos estando medio hecha la obra de la dicha capilla y los otros dos mil ciento y veinte sueldos jaqueses restantes a cumplimiento y fin de pago de los

dichos siete mil sueldos jaqueses el dia que fuera acabada la dicha obra y dada por buena por las personas que las partes nombraran.

Item el dicho Francisco Guarrax maestro ha de dar fiançias de dozietos y cinquenta escudos que habra rescibido antes de acabar la obra de la dicha capilla para en caso que las personas y maestros del dicho arte nombradas por las partes no dieren por buena la dicha obra de la dicha capilla y restituira los dichos dozietos y cinquenta escudos o por nada o hazer en perfecion conforme a la traça y esta presente capitulacion a su costa.

Item es condicion que el tejado y la madera del se armen de fuerte que en ninguna manera carguen sobre la bobeda.

Die decimo nono mensis decembris anno a natibitate Domini Millessimo quingentessimo septuagessimo primo epila en presencia de mi infrascripto Cristobal de Abiego notario y de los dos testigos infrascriptos parescieron personalmente constituydos el Illmo señor don Joan Ximenez de Urrea conde de Aranda señor de la Tenencia de alcalaten en el reyno de valencia de una parte y el honorable mastre Francisco Guarrax obrero de villa vezino de la ciudad de Tarazona estante de presente en dicha villa de epila de la parte otra los quales dixeron que firmaban y otorgaban e firmaron y otorgaron entre ellos empoder de mi Cristobal de abiego notario infrascripto la presente capitulacion y concordia la qual en todo lo en ella contenido prometieron e se obligaron el uno al otro et viceversa e juraron por dios en de tener serbar y cumplir e sus expensas aquellas prometieron pagar el uno al otro et vicerbersa todo lo sobredicho tener y cumplir el uno al otro et vicebersa obligaron sus personas e bienes general y especialmente los quales bien assi querientes en tal manera con clausulas en precario constituir aprehension imbentariacion maniffestacion execucion emparamiento con renunciacion y submission de juezes de ambas partes large.

2

1571, diciembre, 19 — Épila

Capitulación para la obra de los cruceros de la iglesia del monasterio de San Sebastián de Épila.

A.H.P.N.Z., Cristóbal de Abiego, notario de Épila, 1571, ff. 229 v.-230.

–Citado en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas…*, ob. cit., pp. 471-472.

Primeramente esta concertado que dichos cruzeros sean formados de cada cinco llabes y una alderredor conforme a la obra de la capilla maior.

Item ha de abrir las ventanas que seran necessarias en los dos cruzeros y las ha de dexar luzidas de blanco sin asentar vidrieras ni otra cosa.

Item los florones que sea de estar en los cruzeros deben ser conformes a la capilla maior y igualmente la llabe del medio, o alguna otra cosa de fuste sea.

Item las paredes ha de dexar luzidas hasta el nivel de la tierra y el friso en blanco que aura al derredor salbo las espaldas del coro porque alli no ha de haber friso.

Item ha de blanquear los cruzeros y ha de ser conforme a la capilla maior y las reprisas en cada una, una medalla no ha de enladrillar ni hazer otra cosa alguna en el suelo ni en la parte principal ni en las capillas ni en algun otro lugar sino solo luzir las de blanco por la parte de fuera.

El precio es quatrocientos y veinte sueldos pagaderos en tres vezes la una al principio de la obra a medio y la otra al fin della y dandole su sª esta cantidad todo lo

demas de manobras y peones es a cargo del maestro.

Ha de dar acabada la obra a conoscimiento de maestros puestos por la [*ilegible*] por todo el mes de maio de setenta y tres.

Item si hubiera daño en la obra por culpa del maestro sea a su costa y si fuera por falsear las paredes o estribos sea a cargo su sª y si hobiera de repararse alguna parte de los cimientos de las capillas y paredes sea a cargo de su sª maniobra y manos.

3

1572, enero, 4 Tarazona

Presentación de fianzas por parte del obrero de villa Francisco Guarrax.

A.H.P.N.T., Pedro Pérez, 1572, ff. 12v.-14.

–Citado en Jesús Criado Mainar, Las artes plásticas…, ob. cit., p. 472.

Die quarto mensis Januaris MDLXXII turasone en presencia de mi pedro perez notario publico y de los testigos infrascriptos parecieron presentes el honorable francisco guarrax obrero de villa havitante en la dicha ciudad de Taraçona el qual dixo que atendido que entre el Illmo. señor conde de aranda de la una parte y el dicho francisco guarrax de la otra se havia hecho y firmado una capitulacion y concordia sobre la hobra de la capilla mayor del monesterio de sant sebastian de la villa de epila de la orden de sant augustin de la observancia que el dicho señor conde de aranda haze en el dicho monesterio por la qual el dicho francisco guarrax esta obligado a dar fianças de dozientos y cincuenta escudos que havia de recebir antes de dar acabada la obra de la dicha capilla para en caso que las personas maestras del dicho arte nombraderas por las dos partes no dieren por buena la dicha obra de la dicha capilla que restituyra los dichos dozientos y cincuenta escudos o tornara ha reazer en perficion la dicha obra conforme a la traça y dicha capitulacion con su costa segun que todo lo suyo debe mas largamente parece por instrumento publico que hecho fue en la dicha villa de epila a diez y nueve dias del mes de deziembre del año pasado de mil quinientos setenta y uno y por cristobal de abiego notario recebido y testificado a la qual se referia aora compliendo a la dicha capitulacion y concordia y dio por fianças y principales tenedores y cumplidores de todo lo susodicho al magnifico pedro de silos Infançon domiciliado y havitante en dicha Ciudad de Taraçona y a mastre Vernal del fuego entretallador vezinos de la dicha Ciudad los quales que presentes estavan tales fianças y principales y tenedores y cumplidores de todo lo susodicho simul et insolidum con el dicho francisco guarrax y sin el poder de mi dicho notario como publica persona devidamente y segun fuero se constituyeron y se obligaron que en caso que el dicho francisco guarrax recibiere los dichos dozientos y cincuenta escudos antes de acabar la dicha capilla y en caso que las personas maestras del dicho arte nombraderas por las partes no dieren por buena la obra de la dicha capilla restituyran los dichos dozientos y cincuenta escudos o el dicho francisco guarrax la tornara a reazer en perficion conforme la traça que el dicho francisco guarrax dio en poder del dicho cristobal de abiego notario y a la dicha capitulacion y esto todo a sus costas et prometieron tener y cumplir y contra ello no yr aora ni en ningun tiempo so obligacion de dichas personas y bienes los quales queremos haver y hemos los mobles por nombrado y los sitios por confrontado querientes que

sea especial en tal manera et su expensas renunciaron y sometieronse. Fiat et large.

Testes francisco planillo escribiente, yo pedro de silos otorgo lo sobredicho, yo bernal del fuego otorgo lo sobredicho, yo francisco planillo soy testigo de lo sobredicho y me firmo por el otro testigo a su ruego que no dixo no sabia escribir.

4

1585, junio, 3 Tarazona

Nombramiento de procurador de Gracia Ximeno, viuda de Bernad del Fuego.

A.H.P.N.T., Pedro Pérez, Tarazona, 3-VI-1585, ff. 212-213.

–Documento citado por Jesús Criado Mainar, Las artes plásticas…, ob. cit., p. 473.

Die tercio mensis Juniis año MDLXXX quinto tirasone yo gracia ximeno viuda de bernad del fuego entretallador vezino de la çiudad de taraçona en mi nombre propio y aun assi como heredera universal que soy de todos los bienes assi mobles como sitios creditos censales deudas y acçiones que fueron y pertenesçieron de y al dicho bernad del fuego mi marido segun que la dicha mi universal herençia asi largamente consta y paresçe por el ultimo testamento del dicho mi marido el qual fue fecho en la dicha çiudad de taraçona a seis dias del mes de deziembre del año proxime pasado de mil quinientos ochenta y quatro y por mi pedro perez notario rescevido y testificado haviente legitimo y vastante poder en aquel para lo infrascripto hazer y otorgar segun que a mi el dicho et infrascripto notario consta por el tenor de aquel en los dichos nombres y cada uno de ellos de grado y de mi çierta sciençia no revocando los otros poderes por mi antes de ahora hechos constituidos oreados y ordenados ahora de nuebo constituezco oreo y ordeno çierto espeçial y a las cossas infrascriptas general poder mio assi y en tal manera que la generalidad de la speçialidad no derogue ni por el contrario es a saver al magnifico pedro de burgos vezino de la dicha çiudad de taraçona que esta absente como si fuesse presente speçialmente y expresa para que por mi y en mi nombre pueda demandar haver rescevir y cobrar en juyzio y fuera del y otorgar y confesar que yo he rescevido del muy Rdo. padre fray Jeronimo moliner prior del combento del señor sanct sebastian de la villa de epila y de quien por el los hobiere de pagar y con drecho pueda y deba es a saver cient libras jaquesas que son dos mil sueldos los quales debia al dicho bernad del fuego de resta de cuenta de las obras que el dicho bernad del fuego hizo en el dicho combento con francisco guarrax los quales cient escudos se havian de pagar por el mes de mayo proxime pasado segun paresçe por un albaran escripto y firmado de su mano del dicho padre prior hecho a veinte y ocho de hebrero deste presente año de ochenta y çinco y de lo que rescebira y cobrara pueda dar y otorgar de y otorgue sus apocas y albaranes depaga y recepta cançellaçiones y difiniçiones y otros actos que sean neçessarios y al dicho mi procurador placientes y vien vistos et generalmente et prometo so obligaçion etts. Testes Joan de vergara y gonçalez escribiente y miguel tarin labrador menor de dias habitanes en Taraçona, yo joan de vergara y gonçalez otorgo lo sobredicho soy testigo de lo sobredicho y me firmo por la otorgante y mi conteste a su ruego, dixeron no sabian escrivir.

UN CRISTO INÉDITO DEL TALLER DE GREGORIO FERNÁNDEZ EN EL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE HUERTA (SORIA).

Carlos Pardos Solanas[1]

TVRIASO XVIII
pp. 277-292
ISSN: 0211-7207-2007

La clausura del cenobio hortense guarda un Cristo de tamaño natural, tallado en madera y policromado, de excepcional calidad técnica y artística. El modelo que sigue, sus características anatómicas y la cuidada policromía coinciden con la de las imágenes que salieron del taller de Gregorio Fernández durante sus últimos años, entre 1631 y 1636. El encargo en estas fechas estaría ligado a las obras de reforma y ampliación del monasterio que se estaban llevando a cabo desde el siglo anterior y su procedencia se justificaría por las intensas relaciones del monasterio y sus abades con la ciudad de Valladolid. En este trabajo vamos a exponer los hechos objetivos que nos han llevado a proponer una autoría y cronología tan concretas.[2]

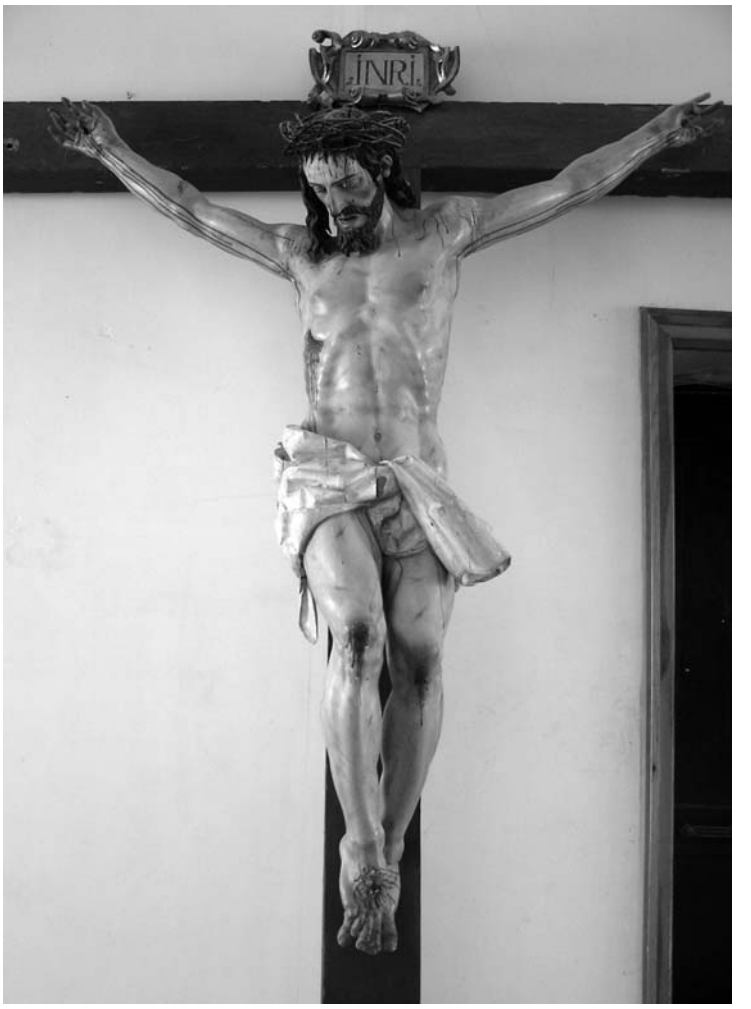
EL CRUCIFIJO DE SANTA MARÍA DE HUERTA

El monasterio cisterciense de Santa María de Huerta[3] está ubicado en la población del mismo nombre, en la parte suroriental de la provincia de Soria, casi limítrofe con la de Zaragoza. Se trata de uno de los conjuntos mejor conservados en España del arte del Cister, destacando especialmente su espectacular refectorio, probablemente el más bello de toda la península. Fundado alrededor de 1151 por Alfonso VII de Castilla, si bien el asentamiento en Huerta fue hacia 1162, conserva una gran parte del monasterio medieval que experimentó una gran ampliación durante los siglos XVI y XVII. Esta época de obras coincide con el «Siglo de Oro hortense», época de mayor esplendor en la que se produjo una vuelta a los orígenes y una elevación en el nivel intelectual de los monjes. La Des-

1. cpardos@unizar.es

2. Debo expresar mi agradecimiento al Hermano Paco, de la comunidad cisterciense de Santa María de Huerta, quien me animó a estudiar esta imagen y a quien le dedico, con gran afecto, este trabajo. Igualmente mi agradecimiento al profesor Dr. Arturo Ansón Navarro por sus consejos y comentarios.

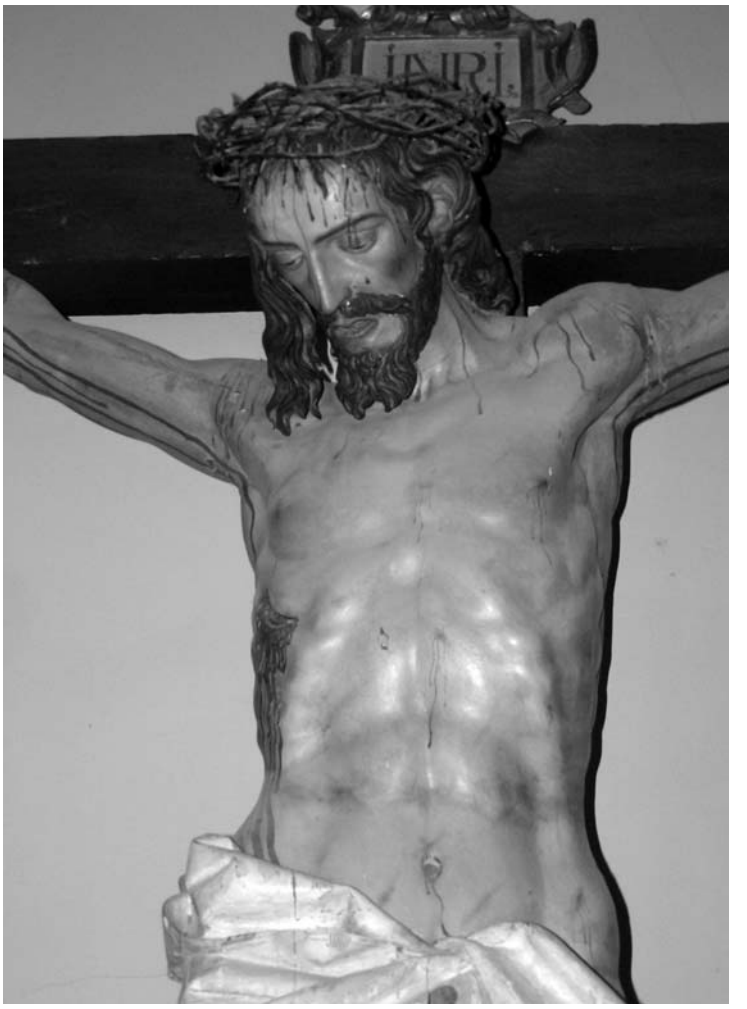
3. Sobre la historia y arte del monasterio existen varias monografías editadas por el propio monasterio siendo la más reciente la de Agustín Romero Redondo, Luz Mª Luzón Núñez e Isidoro Mª Anguita Fontecha, *Santa María de Huerta. Un monasterio cisterciense*, Soria, Monasterio de Santa María de Huerta, 2006. Para la etapa medieval es muy interesante el catálogo de la exposición con motivo del IX centenario del Cister: Isidro Bango Torviso [dir.], *Monjes y Monasterios: el Cister en el medievo de Castilla y León*, catálogo de exposición, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998.



1. Cristo de Santa María de Huerta. General.

amortización, efectiva en 1835, hizo que la comunidad tuviera que abandonar el monasterio y la vuelta de los monjes no se produjo hasta 1930. Durante el periodo de exclaustración, la iglesia siguió realizando la función de templo parroquial del pueblo por lo que nunca estuvo abandonada.

Para nuestra extrañeza, no hemos encontrado ninguna referencia a la imagen que estamos analizando en ninguna publicación que trate sobre el monasterio o sobre escultura castellana. El Padre Ignacio Villafáñez, actualmente uno de los hermanos más veteranos de la Comunidad, nos informó que el Cristo permaneció en la iglesia del monasterio hasta comienzos de los años setenta, momento en el que se realizaron obras en la misma, buscando retornar al aspecto medieval, ya que las naves y pilares habían sido recubiertos con estucos y molduras en el siglo XVIII alterando completamente su imagen. Durante esta reforma se desmontaron los retablos barrocos que se apoyaban en los pilares y fue entonces



2. Cristo de Santa María de Huerta. Torso.

cuando el Cristo, que se encontraba colgado sobre un fondo de tela, no en un retablo, en la pared oeste del brazo Sur del crucero, fue trasladado a la clausura. Parece ser que la idea era colocarlo en alguna de las dependencias que, posteriormente, se pensaban restaurar; sin embargo, los planes de reforma y rehabilitación se fueron alargando, las prioridades se impusieron y la consecuencia ha sido que esta excepcional imagen ha pasado más de treinta años siendo contemplada únicamente por la comunidad.

Más complicado resulta indagar cuál fue la ubicación original del Cristo en el monasterio. En la comunidad existe la convicción de que anteriormente estuvo en una dependencia abierta al claustro gótico, denominada en la documentación antigua *capítulo bajo* y en las guías modernas del monasterio *sala de profundis*. Esta dependencia se construyó utilizando los espacios del dormitorio primitivo de los monjes y de la sala capitular medieval. Se inició por el abad Fr. Matheo de Nava (1599-1602) y las obras continuaron

3 a 6. Cristo de Santa María de Huerta. Particulares.

7. Cristo de Santa María de Huerta. Paño de pureza, vista frontal.

durante años, ya que hasta 1608 se está trabajando en su decoración. Dicha sala no se encuentra hoy en muy buen estado y alberga un montaje audiovisual sobre la historia del monasterio. En su pared Sur se observa un sencillo marco de obra de gran tamaño que por sus dimensiones sería muy apropiado para el Cristo.

La mayor fuente de información para la historia del monasterio es el manuscrito iniciado por Constantino Cordón, y continuado por diferentes monjes, titulado *Cronología de los abades,*[4] donde se recopilan multitud de datos extraídos del archivo hortense el cual, posteriormente, se perdió. Revisando esta extraordinaria fuente, hemos en-

4. Constantino CORDÓN, *Cronología de los abades de Huerta varones insignes en dignidad y letras de dicho monasterio y vidas de los obispos sus hijos,* manuscrito del Archivo del Monasterio de Huerta, c. 1750-c. 1830. Este documento apareció en la biblioteca del Seminario de Zaragoza, a donde debió de llegar tras la Desamortización. En 1971 fue donado al monasterio y allí pudimos consultarlo.

contrado dos menciones al Cristo que se encontraba en el capítulo bajo. La primera,[5] de 1774, corresponde al abadiato de Alberto Trigo (1771-1775):

> Tras la inundación… en el capítulo baxo… hizo una cortina nueba para el Sto Christo guarnecida de galón.

La segunda referencia[6] está dentro de la crónica del mandato del abad Anselmo Álbarez (6/5/1791-5/5/1795):

Se blanqueó la escalera grande, el claustro reglar viejo, descubriendo la cantería de q^e^ está fabricado, y el Capitulo vafo, dando a su Altar diversa forma por haber removido los colaterales qe había antes y se le buiñio imitando al estuco. La cortina qe oculta al S^to^ y devoto Cristo, se hizo a expensas de la devoción de los Monjes particulares.

Desafortunadamente no aparece ninguna mención anterior al Cristo ni se especifica más al hablar de él.

EL ABAD FROYLÁN DE UROSA, POSIBLE ENCARGANTE

Sabemos que las obras de Gregorio Fernández conocieron una extraordinaria difusión y que se encuentran en lugares tan alejados como el País Vasco, La Rioja, Santiago de Compostela, Valencia…[7] Por tanto, no habría ningún problema en haber llegado a Santa María de Huerta localidad que, como en la actualidad, se encontraba bien comunicada en la ruta que unía el centro de la península con Zaragoza y el valle del Ebro.

Al carecer de noticias sobre la adquisición o encargo de la imagen, ni conocer ninguna otra obra de sus características y calidad en las comarcas cercanas, ya sean castellanas o aragonesas, hemos tenido que estudiar las relaciones del monasterio y sus abades en esa época con Valladolid. Desde 1469, Huerta pertenecía a la Congregación Cisterciense de Castilla y en el siglo XVII el Padre General residía de ordinario en Santa María de Palazuelos, un monasterio que se encontraba en el municipio de Cabezón de Pisuerga, a 12 kilómetros de Valladolid; allí era donde se realizaba cada tres años la elección del abad de Huerta.

Si revisamos los abades en los años en que se debió realizar el Cristo,[8] nos encontramos con la extraordinaria personalidad de Froylán de Urosa (Carabanchel Alto 1584, Huerta 1648). Fue abad de Huerta entre 1629 y 1632 tras haber sido, durante el trienio anterior, prior del mencionado monasterio de Santa María de Palazuelos; es decir, que llegó a Huerta tras permanecer los

5. Constantino CORDÓN, *Cronología…*, ms. cit., f. 104.

6. *Ibidem,* f. 118.

7. Sobre la extensa distribución geográfica de su obra y su disposición sobre un mapa de caminos de la época: Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 40-41.

8. Hemos completado la información que proporciona el manuscrito de Cordón, con la colección de biografías de personajes ilustres de Huerta, obra inédita del padre Agustín Romero, que está en proceso de publicación formando parte de una obra más extensa.

tres años anteriores muy próximo a Valladolid, pudiendo, perfectamente, conocer la obra de Gregorio Fernández. Este abad fue muy emprendedor, terminó el *Claustro Herreriano*, realizó la escalera que se sitúa entre los dos claustros, los retablos de la sacristía… y fue muy apreciado por su espiritualidad y caridad. Su fuerte carácter se refleja en el pleito con la casa ducal de Medinaceli, a la que puso demanda sobre su pretensión de enterrar a sus miembros en la capilla mayor, *y no admitió los cuerpos sin que dotase la capª*,[9] consiguiendo una dotación de 500 escudos y permitiendo, por fin, los enterramientos.

El siguiente abad (1632-1635) fue Fr. Manuel de Cereceda, quien anteriormente lo fue de Sacramenia (Segovia). Como podemos ver, los abades viajaban por toda Castilla, lo cual no es de extrañar en esta época, de gran prestigio para Huerta, en que sus monjes eran reputados profesores en las universidades de Salamanca o Alcalá.

DESCRIPCIÓN DE LA IMAGEN

Se trata de una imagen de tamaño natural (185 cm de cabeza a pies y 180 cm de mano a mano) tallada en madera y policromada. El estudio anatómico es magnífico y no aparecen incorrecciones, los músculos se marcan en piernas, brazos y tronco, dibujando bellamente un cuerpo de correctas proporciones. Se sujeta a la cruz por tres clavos, quedando el pie derecho sobre el izquierdo, por lo que la rodilla derecha queda ligeramente por encima de la otra. El paño superfemoral o de pureza no es una tela encolada, sino que está también tallado, se sujeta sin ninguna cuerda ni nudo, manteniéndose inverosímilmente tan sólo por un doblez. Este lienzo deja al descubierto la cadera izquierda mostrando una herida. La postura y el vientre hundido dejan ver las costillas y la caja torácica que se marcan bajo la piel en una visión de impresionante naturalismo. Cristo ya ha expirado y ha recibido la lanzada; la cabeza, ya caída, se inclina ligeramente hacia su derecha, el pelo cae por ese lado, mientras por el izquierdo queda retirado dejando ver la oreja.

El espectador instintivamente se acerca hasta colocarse junto a la imagen y mira hacia arriba, ya que es la única forma de contemplar el rostro, descubriendo la boca y los ojos entreabiertos, los pómulos salientes, la nariz recta y afilada. Se trata de un recurso de gran dramatismo, una invitación a acercarse a ver, una demostración del hondo patetismo de nuestra escultura barroca que Jesús María Caamaño relacionó con la literatura ascética, poniendo como ejemplo textos de Fray Luis de Granada (1504-1588) como el que reproducimos:

> Alza los ojos a aquel sancto madero, y mira todas las heridas y dolores que padesce allí el Señor de la Majestad… Mira aquel inocentísimo cuerpo todo sangriento, sembrado de tantas llagas y cardenales y reventada la sangre por todas partes. Mira aquella sancta cabeza caída de flaqueza y derribada sobre los hombros; y aquella divina cara… cómo está desemajada y arroyada con los hilos de sangre, a

9. Constantino CORDÓN, *Cronología…*, ms. cit., f. 75.

> unas partes reciente y coloreada, a otras fea y denegrida. Mira aquel más hermoso rostro de todos los criados… cómo ha perdido ya toda flor de su belleza. Mira aquel sancto Nazareno más puro que la nieve, más blanco que la leche, más colorado que el marfil antiguo, cómo está más escurecido que los carbones, y tan desemejado y afeado, que apenas podría de los suyos ser conocido. Mira aquella sagrada boca amarilla y mortecina, y aquellos labios cárdenos y denegridos, cómo se mueven a pedir perdón y misericordia para sus atormentadores.[10]

El pelo se ha trabajado en suaves ondas que se hacen más pequeñas en las que forman la barba; ésta se divide en su extremo en dos puntas curvadas. La corona de espinas es un añadido de espino natural y no está labrada en la cabeza. En la oreja izquierda se observa un pequeño orificio por el que debía salir una espina que la traspasaba. No se han utilizado añadidos o postizos de otros materiales en ojos, dientes o uñas, ni se observan aplicaciones de corcho o piel en llagas o heridas. Tampoco existe una llaga en el centro de la espalda o en el hombro.

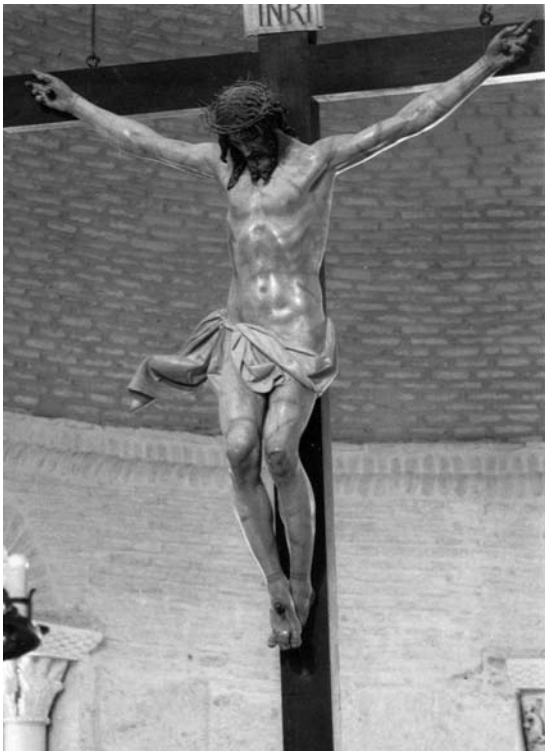
La policromía está a la altura de la calidad de la talla, mostrando una gran variedad de matices con zonas oscuras y amoratadas en pies, rodillas, tórax, rostro… La sangre es abundante pero sin llegar a resultar excesiva; alrededor de los clavos se dispone en estrellas y cuelga por los brazos formando largos regueros. Desde la llaga del costado también fluye, primero en gruesos grumos y después escurriendo hasta aparecer por los muslos. Aparece en reguerillos por la cara, hombros y piernas. Alrededor de los tobillos y del vientre aparecen marcas rojizas, como rastros de ligaduras. Martín González[11] atribuye las marcas junto a los pies en el Crucifijo de San Pedro de las Dueñas (León) a que Cristo aparece sujeto por los pies en algunos grupos de la flagelación. La marca del abdomen la podríamos explicar de la misma manera: Cristo aparece amarrado por la cintura con una cuerda, de la que tira un sayón, en algunas representaciones del camino del Calvario.[12] La cruz parece también la original: es muy sencilla, con unas dimensiones de 310 x 240 cm; la cartela con la inscripción INRI está dorada y policromada y se rodea con una decoración, tallada en la misma pieza, a modo de cueros recortados.

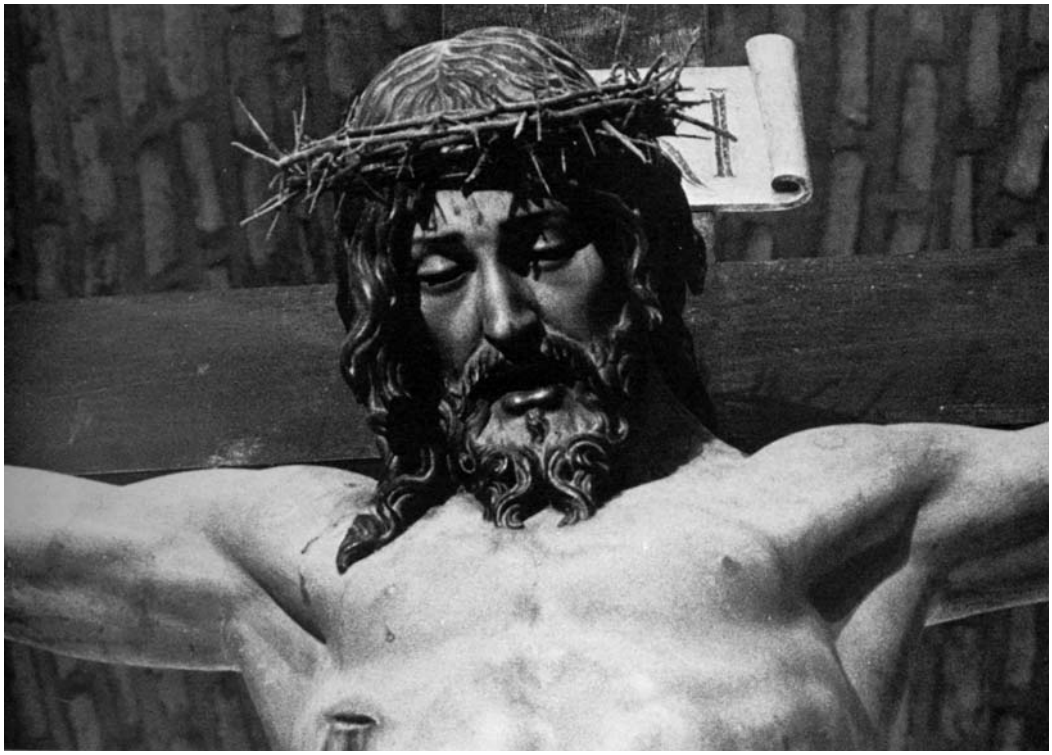
Todas las características expuestas, nos llevan a comparar nuestra obra con la producción de Gregorio Fernández y de manera muy especial con la que realizó durante sus últimos años de vida.

10. Jesús Mª Caamaño Martínez, «Analogías artísticas a propósito de Gregorio Fernández», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 40-41, (Valladolid, 1975), pp. 389-402. La cita que reproducimos aparece en las pp. 397-398.

11. Juan José Martín González, *El escultor…*, ob. cit., p. 179.

12. Así ocurre, por ejemplo, en el cuadro de Rafael de 1517 conocido como *Lo Spasimo di Sicilia,* que se conserva en el Museo del Prado.





8 y 9. Cristo de San Pedro de las Dueñas. General y rostro.

EL TALLER DE GREGORIO FERNÁNDEZ EN SU ÚLTIMA ETAPA

Martín González[13] dividió la producción conocida del gran escultor, que se extiende desde 1605 hasta 1636, en quinquenios y esta clasificación ha sido mantenida hasta ahora, de manera más o menos simplificada, por los demás autores.

La última etapa sería la iniciada en 1631 y que concluiría en 1636 con el fallecimiento del maestro el 22 de enero, sin llegar a los 60 años. Es la etapa en la que su popularidad ha llegado a su máxima expresión, en la que recibe o termina encargos desde lugares muy diversos,[14] ya que la ciudad de Valladolid está iniciando un periodo de fuerte recesión económica que paralizó los nuevos proyectos. La enfermedad que le acabaría matando ya había hecho aparición pero, sin embargo, no dejó de contratar trabajos; debemos considerar que en estos años el taller de Fernández estaría perfectamente organizado. María Antonia Fernández del Hoyo[15] dice: *un taller escultórico perfectamente organizado, sin duda, el principal de la mitad Norte de España en el primer tercio del siglo XVII.* Son tantos los escultores que pasaron por allí y tanta y de tal calidad su producción que la impronta de Fernández quedará indeleblemente unida a la escuela castellana durante todo el siglo.[16] Se trata de una época de abundancia de colaboración, lo que unido a que los modelos que realizaba el taller estaban ya muy definidos, permitió realizar una amplísima producción aun fallando las fuerzas del maestro.

COMPARACIÓN CON LOS CRUCIFIJOS DE GREGORIO FERNÁNDEZ

Conocemos Crucifijos, ya sean piezas aisladas o formando parte de calvarios de retablos, de todas las épocas del artista. Siempre muestran a Cristo muerto, con los pies sujetos por un único clavo, pero va variando las características físicas, la corona de espinas (inicialmente labrada en la misma cabeza) y la forma del paño de pureza.[17] Desde los primeros ejemplos, todavía cercanos al manierismo final de los Leoni, va ganando en naturalismo; el cuerpo se va haciendo más esbelto reflejando un tipo humano más delgado. Son características que ya se ven en el Cristo, antes ya mencionado, realizado para las Benedictinas de

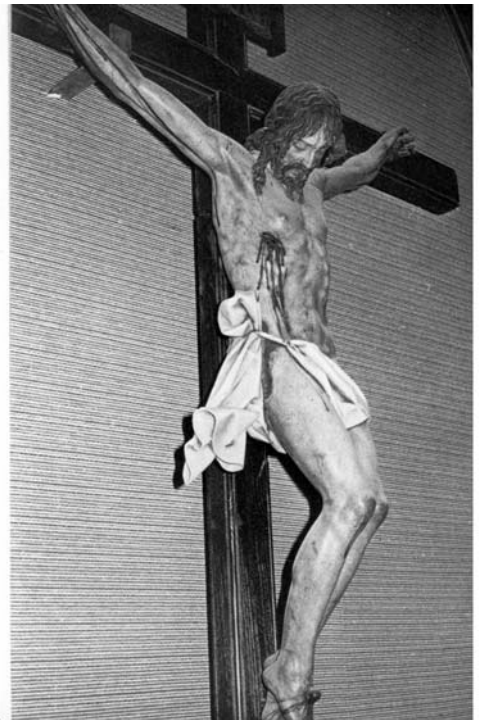
13. Juan José Martín González, *El escultor…*, ob. cit., pp. 69-77.

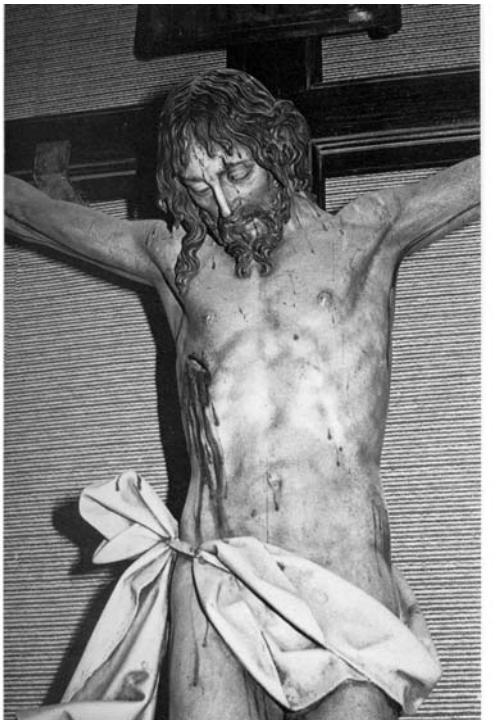
14. Vitoria, Aránzazu, Plasencia, Braojos de la Sierra (Madrid), Ávila, Alfaro…

15. Mª Antonia Fernández del Hoyo, «El taller de Gregorio Fernández», en *Gregorio Fernández, 1576-1636*, Madrid, Fundación B.S.C.H., 1999-2000, p. 43.

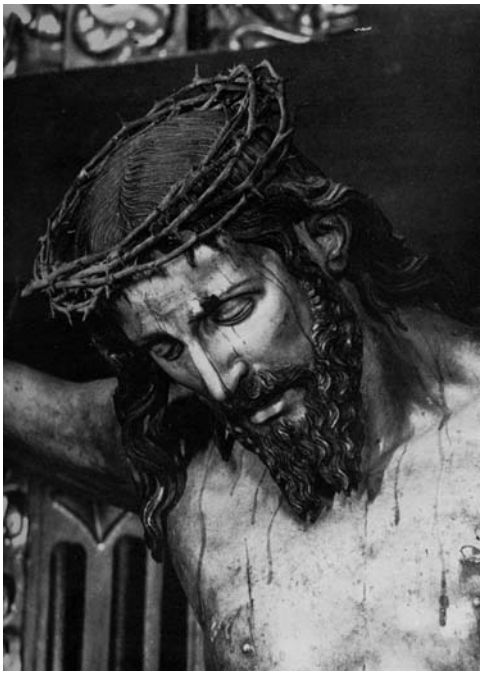
16. Mª Antonia Fernández del Hoyo, «Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 49, (Valladolid, 1983), pp. 347-374; Jesús Urrea, «Escultores coetáneos y discípulos de G. Fernández, en Valladolid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 50, (Valladolid, 1984), pp. 349-370; Jesús Urrea, «Escultores coetáneos y discípulos de G. Fernández, en Valladolid (II)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 58, (Valladolid, 1992), pp. 393-402.

17. Un estudio de todos los Cristos de G. Fernández en Juan José Martín González, *El escultor…*, ob. cit., pp. 176-183.

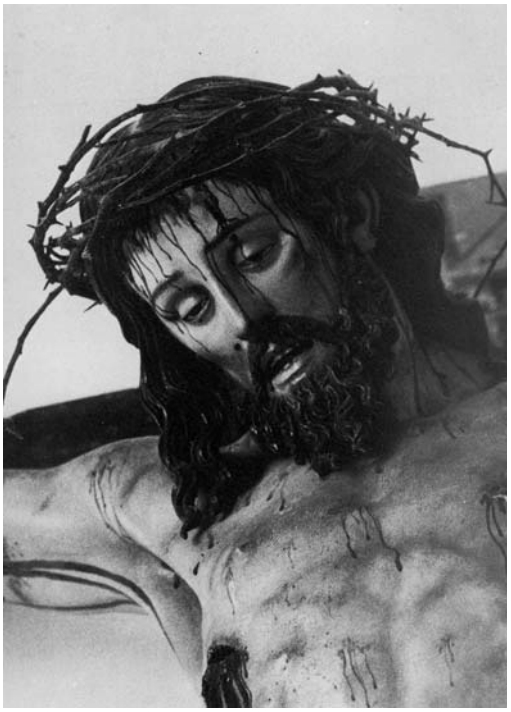




10 y 11. Cristo del Carmen Extramuros. General y torso.



12 y 13. Cristo de San Marcelo. General y rostro.



14 y 15. Cristo Carmelitas de Palencia. General y rostro.

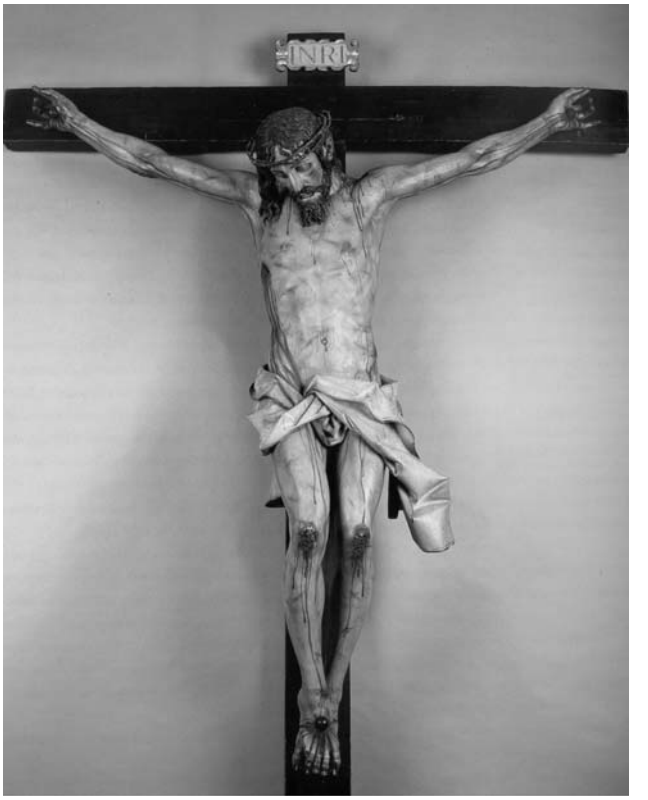
San Pedro de las Dueñas (León) o el del Carmen Extramuros de Valladolid, ambos fechados entre 1620 y 1625. En ellos se repite la cabellera en grandes ondas que deja al descubierto la oreja izquierda y la barba que termina en las dos típicas puntas curvadas.

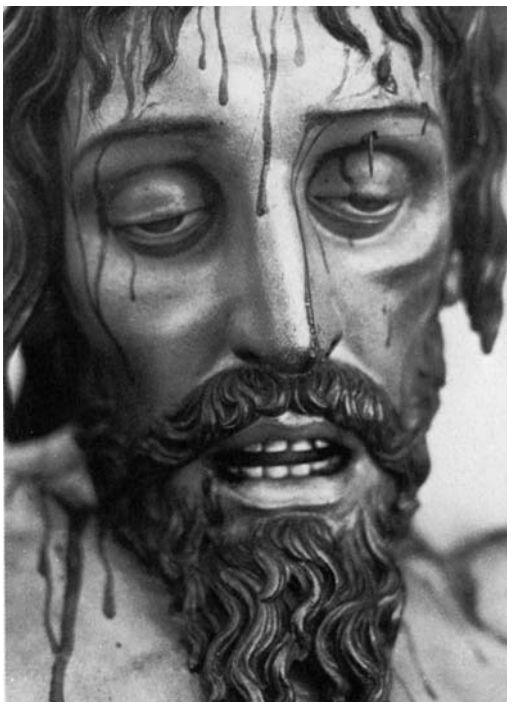
La etapa entre 1631 y 1636 está marcada por la gran calidad, pero también por el patetismo tremendista remarcado por una excelente policromía que se recrea en la reproducción de heridas, llagas y laceraciones. También se hace muy común el uso de postizos en ojos, dientes, uñas… Los mejores ejemplos de esta etapa final son los de la iglesia de San Marcelo de León, el de las Carmelitas Descalzas de Palencia,[18] el denominado Cristo de la Luz[19] y el de las Clarisas de Carrión de los Condes.

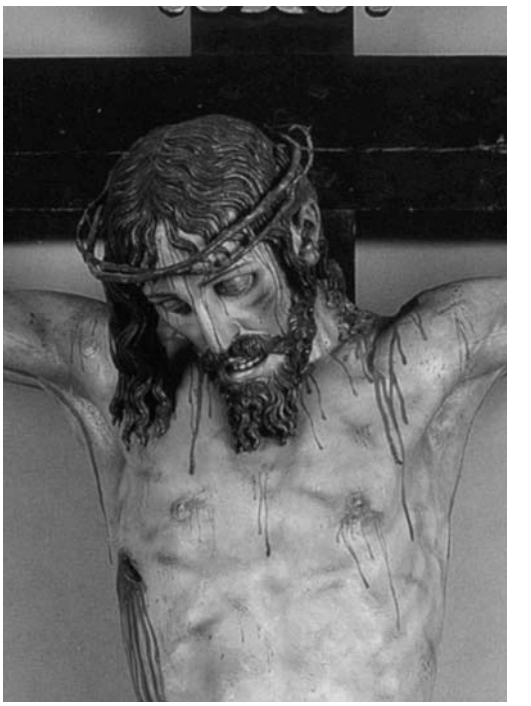
Si comparamos nuestra imagen con estas obras observamos una mayor coincidencia en el aspecto general con el Cristo de San Marcelo (documentado en 1631) y el de la Luz. El paño de pureza sería una versión menos fina del que lleva éste último y el del Cristo de Carrión, con pliegues menos profundos y sin tanto vuelo en el extremo que cuelga. La posición de la cabeza, la delicadeza con que están realizados los ca-

18. Ver ficha de catálogo por Jesús Urrea en: *Gregorio Fernández, 1576-1636*, ob. cit., p. 150.

19. Procedente del monasterio de San Benito de Valladolid, propiedad del Museo Nacional de Escultura y depositado en la Capilla Universitaria en el Palacio de Santa Cruz. Ver Jesús Urrea, «24. Cristo de la Luz», en Jesús Urrea Fernández [dir.], *Tesoros del Museo Nacional de Escultura*, Zaragoza, Caja Inmaculada y Ayuntamiento de Zaragoza, 2005, pp. 115-117.







16 a 18. Cristo de la Luz. General, rostro y torso.

bellos y la barba, coinciden también con todos los ejemplos mencionados. La policromía es también muy similar y muy cercana a la del Cristo de la Luz, si bien con una menor cantidad de sangre y menor superficie ocupada por las llagas, pero con total coincidencia en la forma en que se dispone la sangre alrededor de los clavos y en los recorridos de los largos regueros. De nuevo la coincidencia con el Cristo de la Luz es total en la expresión del rostro destinada a impresionar al que la contemplara.

El Cristo de Santa María de Huerta coincide en todas sus características con las imágenes que salieron del taller de Gregorio Fernández durante los años 1631-1636. Además, sabemos que en esta época la producción del taller es muy intensa y que extendió sus encargos por una amplia zona del norte peninsular. Sabemos que en esos años, las relaciones del monasterio y sus abades con Valladolid eran muy intensas. Todas estas razones nos llevan a afirmar que nos encontramos ante una obra salida del taller del maestro.

Nos parece encontrarnos ante una versión simplificada del Cristo de la Luz,[20] del que tiene muchas características comunes, aunque no alcance su extraordinaria calidad. Esta simplificación se hace bien patente en el paño de pureza, que resulta muy tosco, o en la ausencia de postizos o añadidos que acentúan el patetismo. Sin embargo, el rostro llama la atención por tener una gran calidad. Dentro de un taller y una escuela tan prolífica como la de Gregorio Fernández resulta extraordinariamente complicado poder deslindar entre las obras que se puedan considerar de su autoría directa y las que se realizaran a su alrededor con distintos grados de su intervención. Mientras no aparezca alguna prueba documental o encontremos la obra de algún colaborador o seguidor con que la podamos comparar, tendremos que conformarnos con catalogar esta imagen como procedente del taller del maestro con una muy posible intervención suya, al menos, en el rostro.

20. Resulta curiosa la similitud en detalles como la cartela del *INRI,* con formas similares en ambas imágenes, o en la presencia del orificio que traspasa la oreja izquierda.

IDENTIFICACIÓN DE LA FLORA DE INTERÉS PARA SU CONSERVACIÓN DEL PARQUE NATURAL DEL MONCAYO (ZARAGOZA).

Teresa Gil Gil[1]
Daniel Gómez García[2]
Raúl Ayala[3]

TVRIASO XVIII
pp. 293-311
ISSN: 0211-7207-2007

RESUMEN

La Sierra del Moncayo es poseedora de una flora vascular de gran interés para su conservación. Con motivo de la revisión del Plan Rector de Uso y Gestión (PRUG) del Parque Natural del Moncayo, se identifican las especies de flora vascular que deberían ser objeto de especial atención de cara a su gestión y se establecen recomendaciones en los ámbitos de la investigación, ganadería, selvicultura, uso público y turismo.

INTRODUCCIÓN

La Sierra del Moncayo se sitúa en la mitad septentrional del Sistema Ibérico entre las Provincias de Zaragoza y Soria. En la vertiente aragonesa de esta Sierra se localiza el Parque Natural del Moncayo (9.848 hectáreas, ámbito territorial de este trabajo) y en la castellano-leonesa el LIC Sierra del Moncayo (7.098 hectáreas)[1,2] (Ver Figura 1).

El Parque Natural del Moncayo presenta un fuerte desnivel altitudinal (1.800 metros) entre los pueblos del somontano como Tarazona y la cumbre del Pico de San Miguel (2.300 m), que junto con una notable diversidad geológica, geomorfológica y climática dan lugar a una gran variedad de hábitats[3,4,5] que sin duda favorecen la existencia de una gran riqueza de flora vascular (1.207 especies)[6]. Además, es un enclave de gran interés biogeográfico por la presencia de muchos taxones raros en la región, que encuentran en la zona su límite de distribución natural y numerosos endemismos del Sistema Ibérico[4,6,7,8,9,10]. El Parque Natural

1. BOA. 2002. Decreto 225/2002, de 25 de junio, del Gobierno de Aragón, por el que se aprueba el Plan Rector de Uso y Gestión del Parque Natural del Moncayo. BOA nº81 del 12 de septiembre de 2002.

2. DOUE. 2006. Decisión de la Comisión de 19 de julio de 2006 por la que se adopta, de conformidad con la Directiva 92/43/CEE del Consejo, la lista de lugares de importancia comunitaria de la región biogeográfica mediterránea. L259/1-104 del 21 de septiembre de 2006.

3. Pellicer, F. 1984. Geomorfología de las cadenas ibéricas entre el Jalón y el Moncayo. Cuad. Est. Riojanos 11/12. Zaragoza.

4. Navarro, G. 1989. Contribución al conocimiento de la vegetación del Moncayo. Opusc. Bot. Pharm. Complutenses 5: 5-64.

5. Escudero, A. & Herrero, A. 1995. Algunas comunidades saxícolas moncayenses. Lazaroa 15: 193-204.

6. Uribe-Echebarría, P.Mª. 2004. Claves ilustradas de la flora del Moncayo. Gobierno de Aragón. Departamento de Medio Ambiente. 335 pp.

7. Escudero, A. 1992. Estudio fitoecológico de las comunidades rupícolas y glerícolas del Macizo del Moncayo. Tesis Doctoral. UCM. Facultad de Biología. 369 pp.

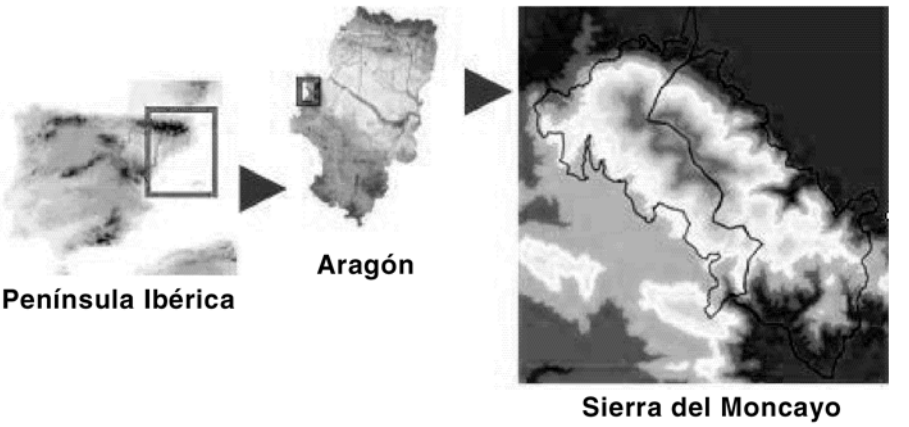


Figura 1. Localización de la Sierra del Moncayo. A la izquierda LIC Sierra del Moncayo (Soria) y a la derecha Parque Natural del Moncayo (Zaragoza).

del Moncayo es un territorio bastante bien conocido en cuanto al inventario de sus valores naturales se refiere y, en particular, su vegetación y flora vascular[4,5,6,11,12].

Como en otras montañas de la Península Ibérica, en las últimas décadas, ha habido cambios drásticos en los usos históricos del suelo, ligados a la evolución socioeconómica de la región y a la gestión de este espacio protegido, que han condicionado la transformación del paisaje vegetal determinando en gran medida la abundancia o rareza de las especies[13].

Hoy en día, en el Parque Natural la minería está abandonada, la agricultura se reduce a zonas de huertas en las inmediaciones de los pueblos y sigue habiendo explotación productiva en algunos montes, aunque la selvicultura está prácticamente al servicio de la conservación. Por último, el uso ganadero está sufriendo una fuerte regresión que ya deja ver una transformación de algunas comunidades vegetales[14]. Frente a

8. Gómez, D.; Martínez, A.; Monserrat Recorder, P. & Uribe-Echebarría, P.Mª. 2003. El roble (*Quercus robur* L.) y otras plantas boreales en crisis en el Macizo del Moncayo (Soria-Zaragoza). Collectanea Botanica (Barcelona). Vol. 26: 141-157.

9. Gil, T. & Gómez García, D. 2005. Delimitación y caracterización de la flora rara del Parque Natural del Moncayo. Actas del II Congreso sobre Biología de la Conservación. Gijón. 21-23 septiembre 2005.

10. Fernández & Gómez, 2005 Delimitación y tipificación de las especies más raras de la flora de Aragón. Actas del II Congreso sobre Biología de la Conservación. Gijón. 21-23 septiembre 2005.

11. Uribe-Echebarría, P.Mª & Gómez, D. 2001. *Catálogo Florístico del Parque Natural del Moncayo.* Diputación General de Aragón. Inédito.

12. Uribe-Echebarría, P.Mª. 2002. Vegetación e itinerarios botánicos en el Parque Natural del Moncayo. Serie: difusión. 143 pp.

13. Hodson, J.G. 1986. Commonness and Rarity in Plants with Special Reference to the Sheffield Flora. Biological Conservation. Vol. 36 (3): 197-314.

14. Gómez, D.; Fillat, F. & Gil, T. 2006. Informe sobre los Pastos del Parque Natural del Moncayo y su aprovechamiento ganadero. IPE (CSIC). Informe inédito.

estos usos abandonados o en regresión, el turismo constituye la actividad emergente. Hasta la fecha el uso turístico no ha sido intensivo pero su implantación en la zona debería ser cuidadosa y respetuosa con el medio ambiente, máxime considerando la escasez y fragilidad de muchos hábitats y habiendo obtenido recientemente el certificado de Q de calidad turística.

Este territorio fue declarado en 1927 Sitio Natural de Interés Nacional (Real Orden nº 178, de 30 de julio de 1927), posteriormente se reclasificó a Parque Natural Dehesa del Moncayo en 1978 (Real Decreto 3060/1978, de 27 de octubre) y en 1998 se estableció como el actual Parque Natural del Moncayo (Decreto 73/1998, de 31 de marzo).

La ubicación de la Sierra del Moncayo, a caballo entre dos comunidades autónomas, ha supuesto que hasta la fecha apenas se hayan realizado estudios integrales de la Sierra y que no exista una planificación global del territorio. Sin embargo, el Parque Natural consta de un Plan Rector de Uso y Gestión (en adelante PRUG), que fue aprobado por el Decreto 225/2002 de 25 de junio[1] y que establece los objetivos y criterios de gestión para un periodo de cinco años. Debido a que dicho plazo concluye en 2007 y a la propuesta de ampliación del Parque Natural, está prevista la aprobación de un nuevo PRUG para los próximos 5 años por parte de las autoridades gestoras.

Para garantizar la conservación de la flora vascular, además se existir instrumentos legales de protección, estructura de gestión y de tener un profundo conocimiento de su diversidad vegetal, es necesaria la existencia de comunicación y cooperación entre investigadores, gestores y población local para garantizar que las actuaciones que se lleven a cabo no afecten negativamente a dichos valores.

El objetivo de este trabajo es identificar y seleccionar los taxones de flora de interés para su conservación en el Parque Natural del Moncayo mediante la aplicación de criterios cuantificables. Además, se elaboran una serie de recomendaciones para la gestión de la flora de interés de conservación que serán nuestra aportación desde el ámbito científico, técnico y conservacionista al próximo PRUG del Parque Natural del Moncayo.

METODOLOGÍA

Se han considerado las plantas vasculares circunscritas al territorio de estudio (incluyendo los taxones al nivel de especie y subespecie) y se han excluido aquellas que se encuentran en las proximidades del territorio pero que no se han localizado en el espacio protegido, las que presentan dificultades en su determinación taxonómica y los híbridos; éstos últimos por no disponer de suficiente información sobre su distribución y no por que presenten un interés menor para la conservación[15,16,17].

15. Whitham, T.G.; Morrow, P.A. & Potes, B.M. 1991. Conservation of Hybrid Plants. Science, 254: 779-780.

16. Preston, C.D. 2004. Should conservationist continue to ignore plant hybrids? British wildlife 15: 411-415.

17. Cheffings, C.M. & Farrell, L. (eds.), Dines, T.D., Jones, R.A., Leach, S.J.; McKean, D.R.; Pearman, D.A., Preston, C.D.; Rumsey,

Se han utilizado las cuadrículas de 1km^2 correspondientes a los mapas del Instituto Geográfico Nacional del Ministerio de Fomento con proyección UTM (Hojas: 352-1; 352-2, 381-1) como referencia geográfica para la presencia de las plantas en el territorio, puesto que es el nivel de detalle de la información existente en la base de datos del herbario JACA.

Los criterios de selección utilizados y los valores otorgados en función de la importancia que presentan de cara a planificar la conservación de la flora se resumen en la siguiente tabla (1) y se explican a continuación:

Tabla 1: Criterios empleados para identificar la flora de interés para la conservación del Parque Natural del Moncayo de cara a su gestión

Criterios	Puntuación	Subcriterios	Puntuación
Vulnerabilidad	50	Vulnerabilidad hábitat	Alta: 25/ Media:15
		Vulnerabilidad especie	Alta: 25/ Media:15
Rareza	50	Rareza Europa	10
		Rareza Península Ibérica	10
		Rareza Aragón	10
		Rareza Moncayo	10
		Endemicidad	5
		Límite distribución	5

1. Vulnerabilidad

–Vulnerabilidad del hábitat: Se ha determinado el grado de vulnerabilidad del hábitat predominante de cada planta o la vulnerabilidad media en el caso de desarrollarse en varios hábitats. Se ha valorado la probabilidad de que un hábitat pueda ser alterado por actuación humana en el ámbito del Parque Natural teniendo en cuenta la superficie del hábitat, su estado de conservación y la relación con los principales usos humanos que se dan en este espacio. Por ejemplo, los pastos y prados húmedos con una superficie reducida en el territorio, que están afectados por antiguas repoblaciones de coníferas y son puntos donde podrían realizarse obras de mejora de infraestructuras ganaderas resultan más vulnerables que roquedos, gleras y canchales cuya superficie es mucho mayor y donde no cabe esperar que los usos actuales alteren su estado de conservación.

Se ha valorado con 25 puntos una vulnerabilidad alta y con 15 una vulnerabilidad media.

–Vulnerabilidad de la especie: Se ha determinado la probabilidad de alteración de la especie teniendo en cuenta los enclaves concretos donde están citadas, el tamaño y el área de las poblaciones.

Por ejemplo, una población de un planta de reducida extensión, con

F.J.; Taylor, I. 2005. The vascular Plant Red List for Great Britain. Species Status 7: 1-116. Joint Nature Conservation Committee, Peterborough.

pocos individuos y próxima a zonas donde se realicen usos forestales tiene una probabilidad de alteración alta, si no se tiene en cuenta su presencia[18,19].

Se ha valorado con 25 puntos una vulnerabilidad alta y con 15 una vulnerabilidad media.

2. Grado de rareza

–Rareza en el ámbito de Europa: Se han identificado como especies raras en Europa, aquellas presentes en uno o dos países, tomando como fuente lo que se indica en Flora Europaea[20] modificada en algunos casos con información más actualizada). A estos taxones se les ha dado 10 puntos.

–Rareza en el ámbito de la Península Ibérica: Se han considerado como raras las especies presentes en menos de cinco comunidades autónomas, tomando como fuente Flora Ibérica[21] completada con otras fuentes para las familias no publicadas. A estos taxones se les ha dado 10 puntos.

-Rareza en Aragón: Se han considerado "raras" las especies presentes en menos de 3 cuadrículas de 10 km^2 de Aragón[10]. A estas plantas se les ha dado 10 puntos si están considerados como muy raros en el sector del Sistema Ibérico de Aragón, tomando como fuente la abundancia atribuida en el Atlas de la Flora de Aragón[22].

–Rareza en el Moncayo: Partiendo de trabajos realizados donde se ha identificado la flora rara y de interés de cada una de las vertientes[9,23] y teniendo en cuenta que el nivel de prospección de la flora vascular ha sido más intenso en la parte aragonesa se han considerado como raras las especies presentes en menos de 3 cuadrículas de 1 km^2 de la Sierra del Moncayo. Como ámbito territorial para analizar la rareza en el Moncayo se ha tenido en cuenta tanto la información sobre flora vascular del Parque Natural del Moncayo (Zaragoza) y del LIC Sierra del Moncayo (Soria)[11,23]. A estos taxones se les ha dado 10 puntos.

–Por último, siguiendo el ejemplo de trabajos parecidos[24,25,26] se ha suma-

18. Gaston, K.J. 1994. Rarity. Population and community biology series 13. Chapman & Hall. 205 pp.

19. Lawton, J.H. & May, R.M. 1995. Extinction rates. Oxford University Press. 233 pp.

20. Tutin, T.G. *et al.* (eds.) 1964-1980. Flora Europaea. Press Syndicate of the University of Cambridge.

21. Castroviejo *et al.* (eds.) 1998-2005. Flora ibérica. Plantas vasculares de la Península Ibérica e Islas Baleares. Real Jardín Botánico. CSIC. Vol publicados a fecha mayo 2007.

22. IPE.2006. (mayo 2007).

http://www.ipe.csic.es/floragon/index.html

23. Molina, C. 2006. "Cartografía de Hábitats a escala 1:10.000 en los espacios naturales de la RED NATURA 2000 de Castilla y León (LIC Sierra del Moncayo-Soria)". Convenio de colaboración de la Junta de Castilla y León con la Universidad de Salamanca (Departamento de Botánica).

24. Montouto, O. 2000. La flora vascular rara, endémica y amenazada del Parque Natural de Peñalara y su entorno. II Contribución al conocimiento de su estado reconservación en el sector Laguna de Peñalara-Sistema lagunar de Claveles. Terceras Jornadas Científicas del Parque Natural de Peñalara y del Valle del Paular. Biodiversidad: investigación, conservación y seguimiento. Comunidad de Madrid. 149-165.

do 5 punto a los **endemismos Ibéricos** y 5 más a las especies que presentan en el Moncayo el **límite de su distribución peninsular** (ya sea total o parcial). La conservación de endemismos ha sido contemplada entre los criterios para establecer prioridades de conservación numerosas veces[24,26,27,28,29,30]. Por otro lado, es importante la conservación de las poblaciones que se encuentran en los límites de distribución de la especie por ser las que permitirían su expansión[18,31].

Estos criterios se han aplicado a un listado de 132 taxones considerados de interés para su conservación en la Sierra del Moncayo, principalmente por su rareza a diferentes escalas territoriales. Como resultado se ha obtenido una lista jerarquizada de dichos taxones en función de la prioridad que deberían tener de cara a la planificación de medidas de actuación para su conservación.

Como resultado se ha identificado la flora más vulnerable de este espacio protegido, la flora más rara (que no tiene por qué estar amenazada[32], así como la flora más vulnerable y rara, que debería ser el objeto principal de gestión del próximo PRUG del Parque Natural.

A partir de la suma de los valores de las todas plantas de interés existentes en una misma cuadrícula de 1x1 km se identifican las cuadrículas con mayor valor desde el punto de vista de la flora de interés para la conservación. Por otro lado, a partir de la suma del número de especies de interés presentes en cada cuadrícula se obtiene el mapa de riqueza, detectando las zonas donde se concentra la flora de interés para la conservación.

Debido a que el Parque Natural tiene una responsabilidad directa en garantizar el estado de conservación favorable de las poblaciones de las espe-

25. Solis, A.; Tejero, L.; Muñoz, J.I.; Yagüe, D.; Martínez, J.M.; Montouto, O. & Ferrero, L.Mª. 2002. Plan sectorial de conservación de la Flora amenazada y de los hábitats de protección especial en el ámbito territorial del Parque Natural del Alto Tajo. Tragsatec. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. 77 pp.

26. Sapir, Y., Shmida, A. & Fragman, O. 2003. Constructing Red Numbers for setting conservation priorities of endangered plant species: Israeli flora as a test case. J. Nat. Conserv. 11, 91-107.

27. Cerrillo, M.I.; Dana, E.D.; Castro, H.; Rodríguez Tamayo, M.L. & Mota, J.F. 2002. Selección de áreas prioritarias para la conservación de flora gipsícola en el sureste de la Península Ibérica. Revista Chilena de Historia Natural 75: 395-408.

28. UICN. 2003. Directrices para Emplear los Criterios de la Lista Roja de la UICN a Nivel Nacional y Regional. Versión 3.0. Preparadas por la Comisión de Supervivencia de Especies de la UICN. 26 pp.

29. Gil, T.; Vía, M. & Muñoz, C. 2000. Sistemas de Información Geográfica y evaluación multicriterio en la valoración de la vegetación y flora.

30. Planta Europa, Consejo de Europa y Plantlife. 2003. Salvando Europa. Estrategia Europea para la conservación de la Flora. 39 pp.

31. Shoener, T.W. The geographical distribution of rarity. Oecologia 74: 161-173.

32. García, Mª.B. 2002. Interés de los estudios demográficos en la conservación. Catalogación de especies amenazadas. En: Bañares, A. (Coord.) Biología de la conservación de plantas amenazadas, Serie Técnica. Organismo Autónomo Parques Nacionales. Pp. 15-25.

cies protegidas a través de la legislación Europea, estatal o regional[33,34,35] o que están consideradas amenazadas en la Lista Roja de Flora Vascular Española de la UICN[36] (principal herramienta para la conservación que aunque no tenga un soporte legal tiene un elevado reconocimiento internacional) estas han sido incluidas directamente en el listado de especies de interés para la conservación de este espacio protegido y deberían tener una atención especial en el PRUG.

En el Parque Natural del Moncayo están presentes cuatro especies consideradas de "Interés Especial" en el Catálogo de especies amenazadas de Aragón (*Cochlearia aragonensis, Erica tetralix, Ilex aquifolium* y *Saxifraga moncayensis*), dos consideradas como "Vulnerables" en la Lista Roja Española de Flora Española (*Armeria bigerrensis* subsp. *microcephala* y *Saxifraga moncayensis*), una en el anexo II de la Directiva Hábitats (*Narcissus triandrus* subsp. *pallidulus*) y dos en el anexo I del Convenio de Berna (*Euphorbia nevadensis* y *Narcissus triandrus* subsp. *pallidulus*). La ausencia de un Catálogo de especies amenazadas aprobado legalmente, en la Comunidad de Castilla y León, nos ha impedido considerar el estatus de las especies a nivel regional de manera más extensiva.

Las especies protegidas han sido valoradas desde el punto de vista de su vulnerabilidad y rareza y se han incluido en la identificación de las áreas de mayor valor desde el punto de vista de la flora de interés para la conservación.

RESULTADOS

En la siguiente tabla (2) se recogen los valores obtenidos para cada especie en función de los criterios empleados. Aparecen en orden jerárquico de puntuación:

33. BOE. 1986. Instrumento de ratificación del Convenio relativo a la conservación de la vida silvestre y del medio natural en Europa, hecho en Berna el 19 de septiembre de 1979. BOE nº 235, de 1 de octubre de 1986.

34. BOE. 1990. Real Decreto 439/1990, de 30 de marzo, regulador del Catálogo Nacional de Especies Amenazadas. BOE núm. 82, de 5 de abril de 1990.

35. BOA. 2004. Orden de 4 de marzo de 2004, del Departamento de Medio Ambiente, por la que se incluyen en el Catálogo de Especies Amenazadas de Aragón determinadas especies, subespecies y poblaciones de flora y fauna y cambian de categoría y se excluyen otras especies ya incluidas en el mismo. BOA nº 34, de 22 de marzo de 2004.

36. VV.AA. 2000. Lista Roja de la Flora Vascular Española. Comité Español UICN. Conservación Vegetal, nº 6, 39 pp.

*Tabla 2: Especies de interés para la conservación del Parque Natural del Moncayo valoradas según su vulnerabilidad y rareza. Nota: Nombres taxonómicos según Uribe-Echebarría, 2004. (***: especies protegidas)*

Nombre	Vulnerabilidad hábitat	Vulnerabilidad especie	TOTAL VULNERABILIDAD	Rareza Europa	Rareza p. Ibérica	Rareza Aragón	Rareza Moncayo	Endemicidad	Límite distribución	TOTAL RAREZA	TOTAL
Endressia castellana Coincy	25	25	50	10	0	10	0	5	5	30	**80**
Allium ursinum L. *ursinum*	25	25	50	0	0	10	10	0	5	25	**75**
Luzula sylvatica (Hudson) Gaudin *henriquesii* (Degen) P. Silva	15	15	30	10	0	10	10	5	5	40	**70**
Lathraea squamaria L.	15	25	40	0	10	10	10	0	0	30	**70**
Knautia arvernensis (Briq.) Szabó	25	15	40	10	0	10	10	0	0	30	**70**
Trifolium gemellum Pourret ex Willd.	25	15	40	10	0	10	10	0	0	30	**70**
Ranunculus ollissiponensis Pers. *alpinus*	25	15	40	10	0	10	0	5	5	30	**70**
Festuca rivas-martinezii Fuente & Ortúñez	25	15	40	10	0	10	0	5	5	30	**70**
Carex sylvatica Hudson	25	25	50	0	0	10	10	0	0	20	**70**
Polycnemum arvense L.	25	25	50	0	0	10	10	0	0	20	**70**
Pedicularis comosa L. *comosa*	15	25	40	0	0	10	10	0	0	20	**60**
Physospermum cornubiense (L.) DC.	15	25	40	0	0	10	10	0	0	20	**60**
Milium effusum L.	25	15	40	0	0	10	10	0	0	20	**60**
Trifolium suffocatum L.	25	15	40	0	0	10	10	0	0	20	**60**
Avenula pubescens (Hudson) Dumort.	25	15	40	0	0	10	10	0	0	20	**60**
Ophrys insectifera L.	25	15	40	0	0	10	10	0	0	20	**60**
Convallaria majalis L.	15	25	40	0	0	10	10	0	0	20	**60**
Poa chaixii Vill.	25	15	40	0	0	10	10	0	0	20	**60**
Circaea lutetiana L. *lutetiana*	25	15	40	0	0	10	10	0	0	20	**60**

Tabla 2: (Continuación)

Nombre	Vulnerabilidad hábitat	Vulnerabilidad especie	TOTAL VULNERABILIDAD	Rareza Europa	Rareza p. Ibérica	Rareza Aragón	Rareza Moncayo	Endemicidad	Límite distribución	TOTAL RAREZA	TOTAL
Ophrys bilunulata Risso	25	15	40	0	0	10	10	0	0	20	**60**
Geum rivale L.	25	15	40	0	0	10	10	0	0	20	**60**
Epipactis palustris (L.) Crantz	25	15	40	0	0	10	10	0	0	20	**60**
Rochelia disperma (L. fil.) C. Koch	25	15	40	0	0	10	10	0	0	20	**60**
Carex riparia Curtis	25	15	40	0	0	10	10	0	0	20	**60**
Erica tetralix L. ***	25	25	50	0	0	0	10	0	0	10	**60**
Spergula morisonii Boreau	25	25	50	0	0	10	0	0	0	10	**60**
Drosera rotundifolia L.	25	25	50	0	0	10	0	0	0	10	**60**
Ophioglossum vulgatum L.	25	25	50	0	0	10	0	0	0	10	**60**
Oenanthe crocata L.	25	25	50	0	0	10	0	0	0	10	**60**
Trollius europaeus L.	25	25	50	0	0	10	0	0	0	10	**60**
Ranunculus auricomus L.	15	0	15	10	10	10	0	5	5	40	**55**
Valeriana pyrenaica L.	15	15	30	10	0	10	0	0	5	25	**55**
Sesleria argentea (Savi) Savi *hispanica* (Pau & Sennen) V. & P. Allorge	25	15	40	0	0	10	0	0	5	15	**55**
Gentiana cruciata L. *cruciata*	25	15	40	0	0	10	0	0	5	15	**55**
Centaurea toletana Boiss. & Reuter *argecillensis* (Gredilla) A. Segura, Mateo & Benito Alonso	0	0	0	10	10	10	10	5	5	50	**50**
Arnoseris minima (L.) Schweigger & Koerte	15	15	30	0	0	10	10	0	0	20	**50**
Phalaris coerulescens Desf.	15	15	30	0	0	10	10	0	0	20	**50**
Erica australis L.	15	15	30	10	0	10	0	0	0	20	**50**
Orchis purpurea Hudson	15	15	30	0	0	10	10	0	0	20	**50**
Arum cylindraceum Gasp.	15	15	30	0	0	10	10	0	0	20	**50**
Sanicula europaea L.	15	15	30	0	0	10	10	0	0	20	**50**

Tabla 2: (Continuación)

Nombre	Vulnerabilidad hábitat	Vulnerabilidad especie	TOTAL VULNERABILIDAD	Rareza Europa	Rareza p. Ibérica	Rareza Aragón	Rareza Moncayo	Endemicidad	Límite distribución	TOTAL RAREZA	TOTAL
Wahlenbergia hederacea (L.) Reichenb.	25	15	40	0	0	10	0	0	0	10	**50**
Anthoxanthum aristatum Boiss. *aristatum*	25	15	40	0	0	10	0	0	0	10	**50**
Carex remota L.	25	15	40	0	0	10	0	0	0	10	**50**
Ophrys apifera Hudson	25	15	40	0	0	0	10	0	0	10	**50**
Listera ovata (L.) R. Br.	25	15	40	0	0	0	10	0	0	10	**50**
Botrychium lunaria (L.) Swartz	25	15	40	0	0	10	0	0	0	10	**50**
Equisetum hyemale L.	25	15	40	0	0	0	10	0	0	10	**50**
Sonchus maritimus L. *aquatilis* (Pourret) Nyman	25	15	40	0	0	0	10	0	0	10	**50**
Viola palustris L.	25	15	40	0	0	10	0	0	0	10	**50**
Knautia arvensis (L.) Coulter	25	15	40	0	0	0	10	0	0	10	**50**
Armeria arenaria (Pers.) Schultes	25	15	40	0	0	10	0	0	0	10	**50**
Juncus squarrosus L.	25	15	40	0	0	10	0	0	0	10	**50**
Trisetum hispidum Lange	0	15	15	10	0	10	0	5	5	30	**45**
Viola parvula Tineo	0	25	25	0	0	10	10	0	0	20	**45**
Paris quadrifolia L.	0	25	25	0	0	10	10	0	0	20	**45**
Agrostis rupestris All.	25	0	25	0	0	10	10	0	0	20	**45**
Sedum caespitosum (Cav.) DC.	25	0	25	0	0	10	10	0	0	20	**45**
Euphrasia salisburgensis Funck	25	0	25	0	0	10	10	0	0	20	**45**
Lens nigricans (Bieb.) Godron	25	0	25	0	0	10	10	0	0	20	**45**
Barbarea intermedia Boreau	25	0	25	0	0	10	10	0	0	20	**45**

Tabla 2: (Continuación)

Nombre	Vulnerabilidad hábitat	Vulnerabilidad especie	TOTAL VULNERABILIDAD	Rareza Europa	Rareza p. Ibérica	Rareza Aragón	Rareza Moncayo	Endemicidad	Límite distribución	TOTAL RAREZA	TOTAL
Saxifraga moncayensis D.A. Webb ***	0	0	0	10	10	10	0	5	5	40	**40**
Armeria bigerrensis (Pau ex C.Vicioso & Beltrán) Rivas-Martínez *microcephala* (Willk.) Nieto Feliner ***	0	0	0	10	10	10	0	5	5	40	**40**
Lonicera nigra L.	15	0	15	0	10	10	0	0	5	25	**40**
Cardamine flexuosa With.	15	15	30	0	0	10	0	0	0	10	**40**
Phyteuma orbiculare L.	15	15	30	0	0	0	10	0	0	10	**40**
Doronicum plantagineum L.	15	15	30	0	0	10	0	0	0	10	**40**
Poa compressa L.	25	15	40	0	0	0	0	0	0	0	**40**
Carum verticillatum (L.) Koch	25	15	40	0	0	0	0	0	0	0	**40**
Narcissus triandrus L. *pallidulus* (Graells) Rivas Godoy ***	0	15	15	10	0	0	0	5	5	20	**35**
Cochlearia aragonensis Coste & Soulié ***	0	15	15	10	0	0	0	5	5	20	**35**
Phleum alpinum L.	0	15	15	0	0	10	10	0	0	20	**35**
Neottia nidus-avis (L.) L. C. M. Richard	0	15	15	0	0	10	10	0	0	20	**35**
Hordelymus europaeus (L.) C. O. Harz	0	15	15	0	0	10	10	0	0	20	**35**
Salix caprea L.	15	0	15	0	0	10	10	0	0	20	**35**
Asplenium scolopendrium L. *scolopendrium*	15	0	15	0	0	10	10	0	0	20	**35**
Tilia platyphyllos Scop.	15	0	15	0	0	10	10	0	0	20	**35**
Brimeura amethystina (L.) Chouard	0	15	15	0	0	10	10	0	0	20	**35**
Mycelis muralis (L.) Dumort.	15	0	15	0	0	10	10	0	0	20	**35**
Achillea odorata L. *odorata*	25	0	25	10	0	0	0	0	0	10	**35**

Tabla 2: (Continuación)

Nombre	Vulnerabilidad hábitat	Vulnerabilidad especie	TOTAL VULNERABILIDAD	Rareza Europa	Rareza p. Ibérica	Rareza Aragón	Rareza Moncayo	Endemicidad	Límite distribución	TOTAL RAREZA	TOTAL
Cirsium pyrenaicum (Jacq.) All.	25	0	25	10	0	0	0	0	0	10	**35**
Cynoglossum cheirifolium L.	25	0	25	0	0	0	10	0	0	10	**35**
Astragalus depressus L. *depressus*	25	0	25	0	0	10	0	0	0	10	**35**
Saxifraga pentadactylis Lapeyr. *willkommiana* (Boiss. ex Willk.) Rivas Martínez	0	0	0	10	0	10	0	5	5	30	**30**
Viola montcaunica Pau	0	0	0	10	0	10	0	5	5	30	**30**
Poa cenisia All.	0	0	0	0	0	10	10	0	5	25	**25**
Lomelosia graminifolia (L.) Greuter & Burdet	0	0	0	0	0	10	10	0	5	25	**25**
Polygonatum verticillatum (L.) All.	0	15	15	0	0	0	10	0	0	10	**25**
Dryopteris affinis (Lowe) Fraser-Jenkins *borreri* (Newman) Fraser-Jenkins	15	0	15	0	0	10	0	0	0	10	**25**
Alyssum serpyllifolium Desf.	15	0	15	0	0	0	10	0	0	10	**25**
Quercus robur L. *robur*	15	0	15	0	0	10	0	0	0	10	**25**
Blechnum spicant (L.) Roth	15	0	15	0	0	10	0	0	0	10	**25**
Actaea spicata L.	15	0	15	0	0	10	0	0	0	10	**25**
Potentilla recta L.	25	0	25	0	0	0	0	0	0	0	**25**
Achillea millefolium L. *millefolium*	25	0	25	0	0	0	0	0	0	0	**25**
Crucianella angustifolia L.	25	0	25	0	0	0	0	0	0	0	**25**
Euphorbia nevadensis Boiss. & Reuter *aragonensis* (Loscos & Pardo) O. Bolòs & J. Vigo ***	0	0	0	10	0	0	0	5	5	20	**20**
Dryopteris expansa (C. Presl) Fraser-Jenkins & Jermy	0	0	0	0	0	10	10	0	0	20	**20**

Tabla 2: (Continuación)

Nombre	Vulnerabilidad hábitat	Vulnerabilidad especie	TOTAL VULNERABILIDAD	Rareza Europa	Rareza p. Ibérica	Rareza Aragón	Rareza Moncayo	Endemicidad	Límite distribución	TOTAL RAREZA	TOTAL
Potentilla alchimilloides Lapeyr.	0	0	0	10	0	10	0	0	0	20	**20**
Asplenium seelosii Leybold *glabrum* (Litard. & Maire) Rothm.	0	0	0	10	0	10	0	0	0	20	**20**
Asplenium billotii F.W. Schultz	0	0	0	0	0	10	10	0	0	20	**20**
Asplenium petrarchae (Guérin) DC. *petrarchae*	0	0	0	0	0	10	10	0	0	20	**20**
Ilex aquifolium L. ***	0	0	0	0	0	10	0	0	0	10	**10**
Ononis rotundifolia L.	0	0	0	0	0	0	10	0	0	10	**10**
Dryopteris oreades Fomin	0	0	0	0	0	10	0	0	0	10	**10**
Chaenorhinum rubrifolium (Robill. & Cast.) Fourr. *rubrifolium*	0	0	0	0	0	10	0	0	0	10	**10**

Algunas de las especies de flora más vulnerables en el Parque Natural son *Drosera rotundifolia, Ophioglossum vulgatum, Oenanthe crocata, Trollius europaeus* y *Erica tetralix* y las más raras *Centaurea toletana* subsp. *argecillensis, Saxifraga moncayensis, Ranunculus auricomus* y *Armeria bigerrensis*. Entre las especies vulnerables y raras cabe destacar *Lathraea squamaria, Allium ursinum, Endressia castellana, Pedicularis comosa, Convallaria majalis* y *Physospermum cornuviense*.

En la figura 2 se representa el valor de cada cuadrícula de 1x1 km en función de la flora de interés que alberga. En la siguiente tabla (3) se listan las zonas (de 1 km^2) que merecen una especial atención a la hora de su gestión y conservación, por la flora de interés para la conservación que albergan. Están representadas las zonas (cuadrículas de 1x1 km) que han obtenido una valoración superior a 500 puntos. En estas zonas se debería tener muy en cuenta las recomendaciones de gestión que se comentan a continuación.

Tabla 3: Cuadrículas UTM de 1 km^2 que albergan una flora de alto valor para su conservación (>500 puntos)

Municipio y topónimos más relevantes de la zona	**UTM**
Tarazona: Barranco de Castilla y Fuente de Peña Roya	30TWM9629
Tarazona y Añón del Moncayo: Circos glaciares de San Gaudioso, San Miguel y de Morca	30TWM9726
Tarazona: El Cucharón, Santuario del Moncayo, Circo glaciar San Gaudioso, Prado de Santa Lucia, Fuente de San Cristóbal y Fuente de los Frailes	30TWM9827
Añón del Moncayo: Hoyo de Morana y Collado de los Almudejos	30TXM0021
Trasmoz y Litago: Monte de la Mata	30TXM0028
Añón del Moncayo: Hoyo de Morana y Muela del Horcajuelo	30TXM0121
Añón del Moncayo: Morrón (Muela del Moncayo)	30TXM0320

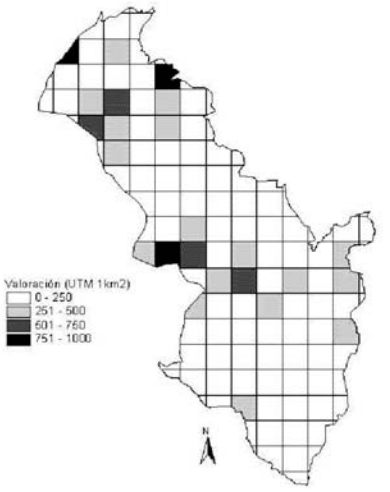


Figura 2. Valoración de las cuadrículas de 1x1 km del Parque Natural del Moncayo en función de la flora de interés para la conservación que albergan.

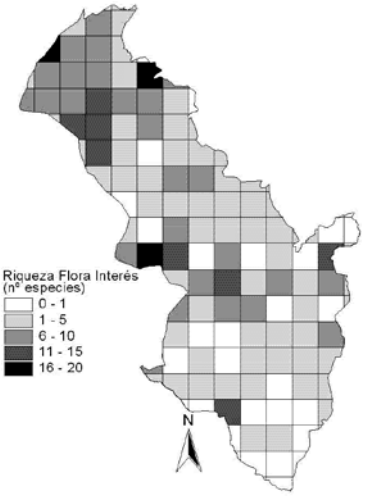


Figura 3. Valoración de las cuadrículas de 1x1 km del Parque Natural del Moncayo en función de la riqueza o número de especies de flora de interés para la conservación que albergan.

En la siguiente figura (3) se representa la riqueza de especies de interés para la conservación. En todas las cuadrículas con una alta riqueza de especies de flora vascular de interés se debería priorizar la vigilancia y el seguimiento de sus poblaciones. Además, es llamativo que en gran parte de las cuadrículas del Parque Natural hay al menos una especie de interés para la conservación.

Para finalizar, se establecen recomendaciones a las distintas áreas de gestión del PRUG donde deberían incorporarse medidas de actuación y directrices de gestión que contemplen la flora vascular.

INVESTIGACIÓN Y SEGUIMIENTO

Es necesario comprender y documentar la diversidad de la flora vascular como base para su gestión. Aunque existe un catálogo muy completo de la flora vascular del Parque Natural del Moncayo, sería necesario ampliar la información sobre algunas especies de flora de interés para su conservación a nivel poblacional. Para ello, es básico establecer un programa de investigación donde se marquen las líneas prioritarias de actuación para los próximos años y asegurar una financiación a lo largo del periodo del próximo PRUG. Entre las líneas de trabajo se debería promover:

–la prospección de hábitats potenciales en busca de plantas probablemente extinguidas localmente en el Parque Natural del Moncayo como es el caso de *Erica tetralix*.

–la prospección, vigilancia activa y un seguimiento bianual de las poblaciones de especies como *Paris quadrifolia, Milium effusum, Hordelymus europaeus, Convallaria majalis, Brimeura amethystina, Viola parvula, Trifollium gemellum, Phleum alpinum, Neottia nidus-avis*, etc. de las que se conocen escasas poblaciones.

–realizar un programa de seguimiento de las especies con mayor valor de conservación en el cual se localicen a escala detallada y se caractericen sus poblaciones.

–completar la cartografía básica del Parque Natural en áreas temáticas como edafología y geología a escala detallada, que sería de gran interés para la gestión de la flora.

–prospección de hábitats potenciales en busca de plantas raras exclusivas de la vertiente soriana como *Triglochin palustris, Erica tetralix, Erodium aethiopicum, Ophioglosum azoricum.*

Aunque no ha sido objeto de este trabajo sería importante que el PRUG incluya medidas para completar el conocimiento actual de las criptógamas (hongos, líquenes y briófitos) y directrices específicas para su conservación en relación con la gestión de los recursos forestales y el uso público.

CONSERVACIÓN

Es imprescindible que haya medidas específicas para recuperar especies amenazadas, revertir impactos que se hayan podido ocasionar por usos humanos, prevenir la destrucción del hábitat y asegurar una gestión adecuada de los mismos. Entre las medidas y directrices que se recomiendan están:

–cualquier actuación en el Parque Natural que implique movimiento de tierra y, en consecuencia, remoción de la cubierta vegetal, debería ir precedida de una prospección visual por parte de un técnico conocedor de la flora que evite la afección a poblaciones de especies sensibles.

–la presencia de plantas sensibles a la alteración de su hábitat como *Physospermum cornubiense, Drosera rotundifolia, Ophioglossum vulgatum, Equisetum hyemale, Sonchus maritimus* subsp. *aquatilis, Viola palustris*, etc. debe tenerse en cuenta en las actuaciones que implique de alguna manera al nivel freático (zanjas, cunetas, plantaciones, etc.).

–en las actuaciones forestales, tanto con fines productivos como de conservación, se deben respetar los pies de especies arbustivas y arbóreas que resultan notables en la estructura horizontal y vertical de la cubierta vegetal y se debe comprobar que no se vean afectadas especies de interés (como *Convallaria majalis, Lathraea squamaria, Allium ursinum, Oenanthe crocata,* etc.).

–las siguientes especies no deberían ser afectadas en ningún caso: *Prunus padus, Taxus baccata, Betula alba, Populus tremula Rubus petraeum* y, en particular, las de interés como *Salix caprea, Ilex aquifolium, Tilia platiphyllos, Quercus robur, Lonicera nigra, Erica australis.*

MANTENIMIENTO DE LOS USOS TRADICIONALES COMPATIBLES CON LA CONSERVACIÓN DE LA DIVERSIDAD

–En relación con lo anterior y, en concreto, con la utilización ganadera del territorio, cabe realizar desbroces experimentales en zonas donde la matorralización está afectando los pastos donde crecen plantas de interés, además de mermar la potencialidad pastoral del territorio. En la misma línea, cabe realizar un seguimiento demográfico de las plantas más afectadas por esta colonización para poder evaluar la efectividad de los desbroces.

–Se sugiere establecer una colaboración estrecha con ganaderos para fomentar el uso de determinadas zonas y garantizar la conservación de los pastos y enclaves húmedos en un estado de conservación favorable para la flora vascular de interés a la vez que se garantiza el recurso agua para el ganado que pasa el verano en el Parque Natural y sigue perdurando esta actividad.

USO PÚBLICO

El solapamiento de áreas de uso público con áreas de interés florístico puede tener efectos en la conservación de la flora. Los problemas más comunes pueden aparecer en la recolección, pisoteo, estacionamiento de vehículos e instalación de infraestructuras de uso público y diseño de senderos. Se recomienda:

–evitar, mediante análisis previo, el impacto en las plantas de interés para la conservación, a la hora de decidir nuevas instalaciones, mantenimiento de las existentes, creación de nuevos senderos, autorización de actividades en masa, etc.

–informar sobre la normativa que se recoge en el PRUG para la conserva-

ción de flora y realizar campañas de sensibilización cuando se detecte algún impacto reiterado sobre alguna especie. Por ejemplo, anualmente numerosos visitantes recolectan ramilletes de *Narcissus eugeniae* en la zona del santuario.

–elaborar información divulgativa sobre la flora de interés del Parque Natural del Moncayo.

ESTRUCTURA DE GESTIÓN

–coordinar las actuaciones relacionadas con gestión de hábitats que se lleven a cabo desde diferentes áreas de gestión del Parque Natural así como **s**ería necesario coordinar las actuaciones de seguimiento de poblaciones de flora de interés para su conservación con aquellas que se realicen en la parte soriana de la Sierra del Moncayo.

–las plantas de mayor interés deberían ser conocidas por los agentes encargados de la vigilancia de la zona. Hay que subrayar la presencia de agentes medioambientales y forestales tanto de los municipios como de la Diputación de Aragón, que están bien capacitados para realizar tareas de seguimiento y prospecciones previas a las actuaciones de mantenimiento, forestales, etc. que se vayan a llevar a cabo, así como vigilancia durante la realización de las mismas.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos al Gobierno de Aragón y al personal del Parque Natural del Moncayo el apoyo recibido para poder estudiar la flora vascular de interés del Moncayo.

Agradecemos a Pedro Uribe-Echebarría y a Carlos Molina el haber compartido información y conocimiento sobre la flora vascular de la Sierra del Moncayo.

Agradecemos a los técnicos del Ayuntamiento de Tarazona y al personal de la Asociación Turiasonense por incitarnos a escribir en esta revista y por la ayuda prestada.

VARIA

INTERVENCIÓN ARQUEOLÓGICA EN LA ERMITA DE SAN JUAN DE AÑÓN DE MONCAYO.

Mª Cruz Pérez Omeñaca

TVRIASO XVIII
pp. 315-325
ISSN: 0211-7207-2007

LOCALIZACIÓN E INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

La ermita de San Juan está situada en el valle de la Huecha, a una distancia de menos de un kilómetro al Sur de la localidad de Añón de Moncayo (Zaragoza). Está cercana al cauce del río Huecha, en su margen derecha y rodeada de campos de cultivo.

Esta ermita, actualmente en estado ruinoso, es un ejemplo del románico aragonés, si bien su planta se conserva completa. Es una edificación de una sola nave, de planta rectangular que se cierre mediante un ábside semicircular. La bóveda, ahora totalmente destruida, descansaba en origen en arcos fajones. La fábrica conserva sus muros hasta lo que fue línea de impostas. Además, las paredes exhiben grandes grietas.[1]

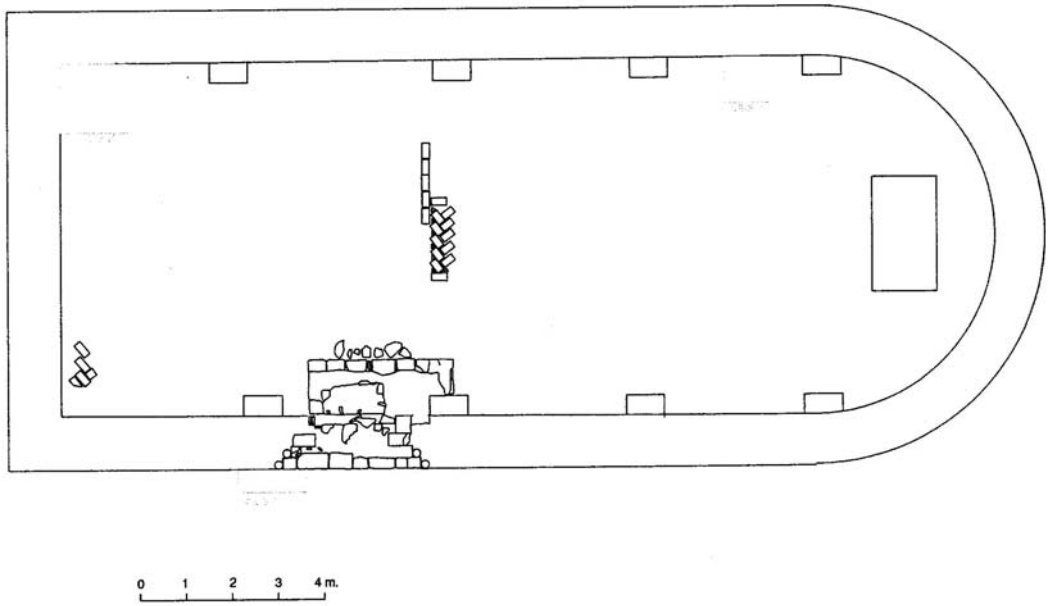
La villa de Añón de Moncayo se ubica en una posición estratégica, en una zona enclavada en la frontera entre Aragón y Castilla, dominando el valle del río Huecha. La falta de datos procedentes de las diversas fuentes escritas y la ausencia de intervenciones arqueológicas en su término municipal hace imposible determinar el momento inicial de su poblamiento. Se conoce la relevancia de su posición como zona fronteriza, especialmente en época medieval cristiana, desde el siglo XII. También consta la importancia de la explotación minera del hierro en el Moncayo, ya desde etapas prerromanas, siendo el valle de la Huecha una destacada vía de comunicación.

La primera referencia conocida que menciona nuestra villa es un documento fechado en el año 1178, en el que se alude a la encomienda hospitalaria de Añón.[2] Entre los documentos conservados del Archivo Histórico Nacional que hacen referencia a la Encomienda de Añón de los que existe copia en el Ayuntamiento de la localidad encontramos un diploma aún más antiguo, fechado en 1140,[3] en el que el obispo Miguel de Tarazona dona la iglesia de Añón a la Orden del Hospital. Este texto demuestra la existencia de la villa

1. Una primera aproximación al edificio, sin hipótesis sobre su cronología, en Pedro L. HERNANDO SEBASTIÁN, «La primera arquitectura cristiana», en Mª Teresa Ainaga Andrés y Jesús Criado Mainar [coords.], *Comarca de Tarazona y el Moncayo,* Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2005, pp. 145-146.

2. Puede consultarse en la publicación de Alejandra GUTIÉRREZ LÓPEZ, *Un viaje a las fortificaciones medievales de Tarazona y el Moncayo,* Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2005, p. 34.

3. Archivo Municipal de Añón de Moncayo [A.M.A.], Documento nº 8169-1.



1 y 2. Panorámica de la ermita de San Juan en 2002. Planta de la misma.

y de su templo parroquial ya en la primera mitad del siglo XII.

La Orden de San Juan de Jerusalén,[4] también conocida como del Hospital, tiene su germen en una comunidad que atendía a los peregrinos en Jerusalén desde mediados del siglo IX. Es una de las Órdenes Militares que, gracias a su intervención en las cruzadas y a la defensa de Tierra Santa, fueron fundando establecimientos en Occidente, bajo la protección de diversos señores laicos o religiosos.

En Aragón se registran donaciones a su favor ya antes de la muerte de Alfonso I *el Batallador,* aunque será a partir del testamento de dicho monarca, ordenado en el año 1134, cuando pasen al primer plano de la vida política. Esta Orden, junto con la de los Templarios y los canónigos del Santo Sepulcro, fueron designados por este soberano como herederos del reino. Tras años de negociaciones y no sin antes lograr fuertes compensaciones materiales, renunciaron a sus derechos a favor de Ramón Berenguer IV de Barcelona.

A partir de este momento se multiplicaron las donaciones por parte de los fieles. Las posesiones sanjuanistas ubicadas en Cataluña y Aragón pasaron entonces a constituir la denominada Castellanía de Amposta. La base de su organización económica estaba formada por las encomiendas, estando al frente de cada una de ellas un comendador.[5]

Los documentos consultados nos hablan de la encomienda hospitalaria de Añón de Moncayo, cuyo comendador lo era también de Talamantes (Zaragoza), localidad no muy alejada que ahora forma parte de la Comarca del Campo de Borja. Por desgracia, los documentos custodiados en el Archivo Histórico Nacional no permiten establecer si entre las propiedades de la encomienda se encontraba alguna de las ermitas que existieron en el término municipal y que en la actualidad mantienen restos poco significativos o prácticamente han desaparecido. Tampoco se han podido localizar referencias documentales a las ermitas entre los fondos documentales del Archivo Diocesano de Tarazona relativos a nuestra iglesia parroquial.

INTERVENCIÓN EN EL INTERIOR DEL TEMPLO

El Ayuntamiento de Añón de Moncayo decidió acometer la retirada de los escombros que había en el interior de la ermita de San Juan, para lo que suscribió un convenio de colaboración con el INAEM. Al amparo de este convenio se procedió a la contratación de tres operarios de la construcción. Éstos comenzaron los trabajos en septiembre, disponiendo de contrato en vigor hasta el día 12 de diciembre de 2006.

Las tareas realizadas por los operarios hasta el día 23 de noviembre habían consistido en la limpieza de las tres cuartas partes de los escombros del interior de la ermita, depositando di-

4. Datos extraídos de la *Gran Enciclopedia Aragonesa* «on line», voz «Órdenes Militares».

5. Una amplia aproximación al problema en Mª Luisa Ledesma Rubio, *Las Órdenes Militares en Aragón,* Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1994.

3 y 4. Marcas dejadas por los tablones usados para el encofrado. Muro de los pies con restos de contrafuertes y espadaña.

chos materiales en el exterior de la misma. Rebajaron también un nivel de tierra de unos 50 cm que había entre los escombros de la superficie y los pocos restos de suelo que se hallaron. Todo esto fue llevado a cabo sin control arqueológico alguno.

A partir de la aparición en la prensa regional de noticias acerca de la ejecución de estas obras y de los elementos que comenzaban a recuperarse, el día 23 de noviembre se efectuó una visita de inspección por parte del Servicio de Prevención y Protección del Patrimonio de la Diputación General de Aragón, a la que también asistieron arqueólogos del Centro de Estudios Turiasonenses. Se decidió la finalización de la intervención ya comenzada en el interior de templo, pero con supervisión arqueológica, responsabilizándose el Gobierno de Aragón de la financiación de la misma.

Tras la retirada del escombro superficial, que aportó piezas de importancia tales como fragmentos de sillares con marcas de cantero y una estela funeraria, se eliminó también la capa de tierra que cubría el suelo de la ermita. Se descubrieron escasos restos del pavimento original de la ermita, que había sido confeccionado con ladrillos dispuestos en espiga.

En la zona de la puerta, la eliminación de esta capa de tierra puso al descubierto la existencia de dos escalones de entrada y de una estructura de piedras que se añadieron posteriormente para hacer una rampa. Tras la limpieza de los escalones de bajada a la ermita, se comenzó la limpieza del exterior de la puerta, dejando al descubierto las basas sobre las que apoyaban las dos columnas que en su día configuraron cada uno de los derrames de la portada. También se realizó un pequeño sondeo al exterior de la puerta y dos sondeos al interior. Estos sondeos tenían como objetivo conocer si existió algún suelo anterior al exhumado en la excavación, formado por ladrillos; asimismo, si en la cimentación de los muros se apreciaba que este oratorio hubiera sido construido sobre el solar de otra edificación anterior.

En ninguno de los sondeos interiores aparecieron restos de enterramientos, aunque el pequeño tamaño de los sondeos y su posición lateral hacen desaconsejable generalizar estos resultados para toda el área que circunda el templo.

Los últimos trabajos de campo se terminaron el día 28 de diciembre y consistieron en el sellado de los sondeos y en la finalización de las planimetrías. Finalmente se informó al Ayuntamiento de la localidad de la necesidad de dejar vallado el acceso al interior de la ermita tanto por razones de seguridad como de conservación, pues los muros de las paredes están muy agrietados y hay piedras sueltas que pueden desprenderse.

RESULTADOS DE LA INTERVENCIÓN ARQUEOLÓGICA

La ermita de San Juan Bautista es un templo románico de amplias dimensiones. Tiene una longitud en su interior de 20,3 m y una anchura de 7,7 m. Se trata de un edificio de nave única con ábside semicircular en su ca-

5 y 6. Detalle de la decoración de la portada. Pavimento de ladrillos.

becera. Como ya se dijo, en la actualidad presenta arruinada por completo su cubiera; también ha perdido las ventanas y, en buena medida, la primitiva puerta de acceso con todo su exorno de columnas. Estos graves desperfectos han sido provocados en su mayor parte por el expolio sistemático de los sillares que en su día sustentaron los arcos fajones y los que configuraban las ventanas y la puerta, reutilizados en otras edificaciones.[6]

Sus muros tienen una anchura de 1,15 m. Son paramentos de mampostería formada con gruesos cantos rodados y abundante argamasa. Para la elevación de los muros debió hacerse uso de encofrados de madera, pues se observan marcas de los tablones en el exterior de la pared del ábside. Como ya se ha dicho, para otorgar solidez del conjunto se utilizaron sillares bien escuadrados en zonas conflictivas tales como las esquinas y los arcos fajones que sustentaban la cubierta. También vale la pena subrayar que algunos de los escasos sillares todavía conservados presentan marcas de cantero.

Al exterior los muros están jalonados por sólidos contrafuertes. A los pies del templo se aprecia una espadaña de vano único añadida con toda probabilidad en fecha posterior a la de la construcción del edificio. Buena prueba de ello es que dicho elemento está descentrado con respecto al resto de la construcción. En el mismo muro ubicado a los pies queda un estrecho y angosto ventanuco en cuyos laterales se dispusieron sillares de remarque.

Como ya dijimos, la portada casi ha desaparecido como consecuencia del expolio de los sillares que la conformaban, a lo que aún debe sumarse la evidente erosión sufrida tras el abandono. Las jambas de la puerta presentan restos significativos de los fustes de dos antiguas columnas-entrega ultrasemicirculares que descansan en las correspondientes basas. Éstas presentan la zona baja muy degradada, pero en el derrame izquierdo todavía mantienen

6. Su abandono pudo tener lugar ya en el siglo XIX, pues para mediados de esa centuria Pascual Madoz refiere tan sólo la existencia cerca del casco urbano de las ruinas de dos ermitas. Véase Pascual MADOZ, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar. 1845-1850,* p. 52. Citamos por la edición facsímile de Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1985.

en la zona alta restos de una moldura en forma de bocel, a modo de toro. Ninguno de los restos pétreos recuperados parece corresponder a los capiteles de esta portada ni tampoco a las arquivoltas que presumiblemente la cerraban.

Durante la excavación se pudo constatar que el camino por el que se accedía a la ermita se encontraba aproximadamente a la misma cota a la que termina el escalón del umbral de la puerta. En el sondeo realizado al exterior se comprobó que tanto la cimentación del escalón como la del contrafuerte exterior o estribo sito junto a la puerta, no permanecían a la vista por debajo del nivel del umbral. El camino sería de tierra batida.

El pavimento interior de la ermita (UE 4) estaba formado por ladrillos dispuestos en espiga y divididos en grandes cuadrados o rectángulos. La excavación de los dos sondeos efectuados al interior ha demostrado que no existía ningún suelo anterior a este. El pavimento de ladrillos es el único que se dispuso durante la utilización de la ermita; de hecho, bajo el nivel marcado por éste se aprecia ya la cimentación de los muros.

Cabe suponer que la ermita tuviera las paredes enlucidas y encaladas al interior. Se conservan restos del primer revestimiento o enfoscado en la pared, para que ésta fuera alisada antes del enlucido fino.

La recuperación de restos cerámicos en los sondeos ha proporcionado materiales medievales que permiten datar la construcción de la ermita a finales del siglo XII o principios del XIII.

Otro de los elementos hallados en el interior del edificio, ha sido una estela funeraria enronada entre los escombros superficiales. Con una altura de 35 cm y un diámetro de 30 cm en el disco, debe proceder de una necrópolis ubicada en el exterior de la ermita. Presenta el anverso decorado con una cruz en losange con rombo perforado en el centro, tres extremos ancorados y el brazo vertical inferior apoyado en un círculo y con una moldura. Este tipo de decoración lo muestran otras estelas medievales fechadas hacia el siglo XIII.[7] El reverso luce un motivo bastante común, una flor de seis pétalos. Ha quedado depositada en el Ayuntamiento de Añón junto con los restos de sillares que lucen marcas de cantero recuperados en el interior de la ermita.

No estamos en condiciones de establecer el momento en el que se produjo el abandono del templo, pero sí que con posterioridad se produjo un pequeño incendio que ha dejado como resto una fina capa de ceniza que aparece sobre los ladrillos conservados del suelo. El incendio no parece haber sido muy importante, pues no se aprecian en las paredes piedras quemadas. Con posterioridad a este suceso se procedió al expolio de los ladrillos del suelo, dejando un pequeño testimonio

7. Este mismo motivo lo encontramos en una estela procedente de Iturgoyen (Navarra) y en un segundo ejemplar de Burgos. Véase AA.VV, *IV Congreso Internacional sobre la Estela Funeraria,* San Sebastián, 1994, p. 75 [Iturgoyen] y p. 202 [Burgos].

7 y 8. Anverso y reverso de la estela funeraria.

9 y 10. Restos de enfoscado de la pared. Deterioro de los muros tras la sustracción de sillares.

de éste. Durante un tiempo se fue formando el nivel de depósito UE 2, con un espesor de unos 50 cm. de tierra vegetal. En este nivel de depósito se han recuperado materiales cerámicos de los siglos XVII y XVIII.

Por último, en fecha posterior la ermita sufrió el robo de los sillares que conformaban los arcos fajones de la bóveda y los de la portada y ventanales. Los sillares que quedaban tapados por este nivel de depósito acumulado tras el abandono del edificio no fueron saqueados. Esto último provocó la ruina completa de la cubierta y el agrietamiento de los muros. Para evitar el avance del deterioro del edificio y el peligro de la caída de piedras de sus paredes, sería importante la consolidación de las cimeras de los muros y de las zonas agrietada; también convendría controlar el crecimiento de la vegetación que invade su estructura, tanto a la parte interior como a la exterior.

CURSO DE BOTÁNICA PRÁCTICA *CIENFUEGOS* SOBRE LA FLORA Y VEGETACIÓN DEL MONCAYO COMO INICIATIVA DE TURISMO CULTURAL EN TARAZONA.

Marian Pulido Pérez
Ismael González Coello

TVRIASO XVIII
pp. 327-334
ISSN: 0211-7207-2007

El turismo cultural en Tarazona es un ámbito emergente que es necesario potenciar en nuestra ciudad y del que se han obtenido distintas experiencias satisfactorias. Un ejemplo de cómo potenciarlo es el caso del *Curso de Botánica práctica «Cienfuegos»,* en el que el Centro de Estudios Turiasonense ha sido participe desde su gestación y desarrollo.

El objetivo era la instauración de un curso de calidad para que se implantara de forma anual en el municipio turiasonense, aprovechando el importante y diverso patrimonio natural de Tarazona y el macizo del Moncayo, dando a conocer la importante y variada flora, así como su relación con los procesos geomorfológicos y fisiográficos que hacen del Moncayo un lugar idóneo para el conocimiento y para promover actividades divulgativas que permitan interpretar el paisaje y su naturaleza, a la vez de observar y recolectar de una forma completamente respetuosa con el medio natural y autorizada, ya que se trata de un Parque Natural, promoviendo a su vez cultural y turísticamente la ciudad y el resto de su comarca.

El Excmo. Ayuntamiento de Tarazona ha sido el responsable de la organización del curso *Botánica práctica «Cienfuegos»* que surgió tras los trabajos de investigación que se desarrollaron para el conocimiento de la flora del Parque Natural del Moncayo y que culminó con la realización en el año 2002 del Catálogo florístico del Parque Natural del Moncayo y un libro de divulgación sobre la vegetación e itinerarios botánicos encargados por el Gobierno de Aragón al botánico D. Pedro Mª Uribe-Echebarría Díaz, autor de las claves ilustradas de la flora del Moncayo (2004), donde se puso de manifiesto la importancia de la flora de este espacio, considerando beneficioso su difusión y conocimiento a todos aquellos interesados en la materia y como experiencia para favorecer el turismo científico.

Así pues en el año 2002 se realizo el primer curso de botánica. Dado el gran número de solicitudes y considerando el interés por atender el mayor número posible de participantes, al ser el año de inauguración, se contó con dos ediciones, la primera del 24 al 28 de junio y la segunda del 15 al 19 de julio.

En el año 2003, el curso tuvo lugar del 23 al 27 de junio a través del convenio que se firmo con la Universidad de Zaragoza, incluyéndose a partir de entonces dentro del programa de Cursos de Verano, al igual que en el año 2004 que se desarrollo del 12 al 16 de julio, y así hasta la última edición celebrada en el pasado mes de julio de 2007.

1 y 2. Grupo de trabajo de campo dirigido por Pedro Mª Uribe. Grupo de prácticas.

Para la puesta en marcha del curso se contó con la coordinación de Marian Pulido Pérez, Jefa de la Área de Patrimonio Rural y Medio Ambiente del Ayuntamiento de Tarazona, con la colaboración docente inestimable de D. Pedro Mª Uribe- Echebarria Díez, botánico y gran conocedor del macizo del Moncayo, y con la labor desinteresada, en esta primera edición, de D. Luís Alberto Longares Alardeen, del Departamento de Geografía y Ordenación del Territorio de la Universidad de Zaragoza.

A partir de la edición 2003, el curso cuenta con la labor docente de D. Daniel Gómez García, investigador del Instituto Pirenaico de Ecología (C.S.I.C de Jaca) y D. Javier Peralta de Andrés, de la Universidad Pública de Navarra.

El curso eminentemente práctico, se desarrolla mediante una semana de 40 horas lectivas de lunes a viernes, realizando itinerarios didácticos por la mañana y ocupando las tardes para la materialización de prácticas de laboratorio, éstas impartidas en las aulas del Refugió de la Paridera del Moncayo, situado en el interior del Parque Natural, con la documentación suministrada al inicio del curso, medios audiovisuales y diverso material para la realización de las prácticas.

LOS RECORRIDOS POR EL MONCAYO

Los recorridos se han diseñado de forma que a lo largo de los cinco días previstos se puedan observar la mayor parte de las comunidades y paisajes vegetales diferentes que alberga el macizo del Moncayo y sus alrededores, destacando las plantas endémicas del Moncayo, las especies amenazadas, reliquias de épocas pasadas, plantas que se encuentran en el límite de su distribución y representantes de los diversos elementos corológicos, así como la evolución de las mismas con climas diferentes al actual.

Se pone en práctica el método de trabajo botánico con labores de observación, anotación y recolección de diversas especies vegetales para su posterior identificación y estudio.

El Moncayo, con sus 2.315 m, ofrece una gran variedad de ambientes, debido a los diversos sustratos geológicos y sobre todo al espectacular gradiente altitudinal, 2.000 m de desnivel desde el río Ebro hasta la cumbre de San Miguel, lo que ha permitido estructurar el curso en diversos itinerarios que facilitan observar la variedad de los hábitats presentes.

Primer recorrido: los alrededores del Moncayo

Éste trascurre por el piso de vegetación basal. Desde Tarazona se inicia el ascenso al Moncayo, encontrándonos con un ambiente típico mediterráneo en el que predomina los bosques de carrasca o encina (*Quercus ilex ballota*), árbol dominante en estos espacios pero formando escasos bosques hoy en día. El recorrido finaliza en Agramante, dentro del Parque Natural del Moncayo, donde los participantes toman contacto con el rebollo (*Quercus pirenaica*), árbol abundante en este piso de vegetación.

3. Saxifiaga longifolia.

Segundo recorrido: los bosques caducifolios

Partiendo de Agramonte nos adentramos en la senda del Barranco de Castilla pudiendo observar los distintos bosques de robles (*Quercus pyrenaica, Q. petrea y Q. robur*), hayedos (*Fagus sylvatica*) y los diversos matorrales entremezclados entre los robledales y hayedos que forman estepas de sustitución entre las que sobresalen ejemplares aislados de diferentes especies arbustivas como pueden ser los brezos (*Erica australsi, E. vagans, E. arborea y E. scoparia*). Ya en las zonas más elevadas, entre los grandes bloques de piedra silícea vestigio de anteriores glaciaciones, aparecen en espacios muy reducidos y de forma muy localizada ejemplares de cerezo de racimo (*Prunus padus*) que nos sorprende con su esplendorosa floración prematura entre abril y mayo.

Tercer recorrido: las cumbres silíceas

El objetivo de este recorrido es estudiar la vegetación supraforestal silicícola pasando bajo el circo glaciar del Morca y la zona de cumbres, comenzando el recorrido en el Santuario del Moncayo. En este primer sector encontramos los bosques de repoblación de pino negro (*Pinus uncinata*) plantados durante la segunda mitad del siglo XX, intercalándose algún ejemplar aislado de abeto rojo (*Picea abies*), también de repoblación. De forma autóctona y muy puntual crece el tejo (*Taxus baccata*). Se analizan comunidades de vegetación arbustivas como son piornales (*Cytisus*

4 y 5. Senda del Collado Bellido. En la imagen superior se divisa al fondo el Cabezo de La Mata.

purgans), enebrales rastreros (*Juniperus alpina*) y pastos cacuminales (*Festuca indigesta*), así como la vegetación de los roquedos silíceos, canchales y pedrizas.

Cuarto recorrido: las cumbres silíceas

Este recorrido se complementa con el anterior, pero con un cambio sustancial en el paisaje vegetal y la flora, siendo el recorrido con más desnivel, comenzando en el pueblo de Talamantes a 850 m hasta coronar las peñas de Herrera a los 1.450 m. Las formaciones más comunes que se pueden observar son típicas de montaña mediterránea, matorrales almohadillados de erizón (*Erica anthyllis*) y genistas (*Genista rigidísima*) junto con extensos pastos de tipo paramero (*Festuca hystrix*). La vegetación y flora de los roquedos calizos y graveras son variados, destacando la saxifraga (*Saxifraga longifolia*), la silene (*silene boryi*), etc.

Quinto recorrido: los barrancos de Moncayo

De Añón de Moncayo a las praderas del Horcajuelo, a lo largo del barranco transcurre el río Morana, con gran diversidad de vegetación arbórea, arbustiva y herbácea. Especies arbóreas son los sauces (*Salix atrocinerea, S. fragilis, S. triandra, S. alba, S. salviifolia* y *S. purpurea*) y fresnos (*Fraxinus excelsior*) ligados a los ambientes más húmedos próximos al cauce del río. Según nos alejamos del cauce y el terreno se agosta aparecen las especies herbáceas, pudiendo apreciar en abundancia los distintos tomillos (*thymus vulgaris, T. zygis, T. mastichina* y en las zonas húmedas *T. praecox*) y cardos. Fuera de este ambiente, en los márgenes del barranco, aparecen los bosques de encina o carrasca (*Quercus ilex ballota*), y en cotas más altas los pinares de pino silvestre (*Pinus sylvestris*) de repoblación.

CONCLUSIÓN

El curso esta dirigido principalmente a los aficionados a la naturaleza con conocimientos de botánica, estudiantes de carreras técnicas y superiores relacionados con dicha ciencia, profesorado de E.S.O. y Bachillerato, guardas forestales y técnicos en diversas áreas del Medio Ambiente, con el propósito de profundizar en el conocimiento de las plantas que forman los paisajes vegetales del Moncayo y sus alrededores, ejercitándose en el manejo de claves botánicas y en el empleo de términos técnicos botánicos para la descripción de las plantas, dando a conocer los valores ecológicos y botánicos del entorno.

LOS AVIONES DEL MONCAYO.

Michel Lozares Sánchez
Con la colaboración de Ismael González Coello

TVRIASO XVIII
pp. 335-344
ISSN: 0211-7207-2007

La información sobre la existencia de restos de aviones militares en el Moncayo me la proporcionó un amigo hace tiempo. La misma procedía de una noticia en la que se mencionaba que la Chunta Aragonesista había llevado a trámite una proposición no de ley sobre la retirada de restos de aviones en el Parque Natural del Moncayo.

En noviembre de 2006 y a raíz de un frustrado viaje a los Pirineos por el mal tiempo, decidí acercarme al Moncayo en compañía de mi buen amigo Javier con el fin de intentar encontrar aquellos restos. Una vez en la cumbre, deambulamos por las laderas de dicho monte encontrando tan sólo algunas pequeñas piezas. Preguntando a los montañeros con los que coincidimos aquel día, pudimos constatar que, efectivamente, cerca de la cumbre se habían estrellado varios aparatos, y que restos se debían encontrar a doquier. Estas informaciones resultaban ciertamente confusas, pues cada una de las personas a las que preguntábamos situaban los restos en distintos puntos y bien es cierto no sabían a que aparatos podían corresponder.

Tras volver a realizar otra búsqueda con resultado negativo y debido a que el día no acompañaba en absoluto, decidimos regresar y al menos seguir disfrutando de la jornada delante de un buen plato caliente en el restaurante del Santuario. Tras la comida, en una amena charla con Ángel Camats, regente del lugar, éste nos comentó que había llegado a bajar una pieza de un avión con la insignia de la USAF procedente del barranco de Agramonte y nos dio una serie de detalles a la postre muy útiles. Esa misma noche, en un bar del pueblo de San Martín de la Virgen del Moncayo, preguntamos a los allí presentes si conocían de la existencia de restos de aviones en el Moncayo, suponiendo que seguramente nos tomaran como "bichos raros". Todo lo contrario.

Como ya he podido comprobar en otros lugares en los que se ha producido algún accidente de aviación, éste genera una inusitada curiosidad y las causas de los mismos se transforman rápidamente en una serie de bulos y leyendas populares, llegando incluso en algunos casos a formar parte de la historia de estos pequeños pueblos.

En los años en los que tuvieron lugar los accidentes a tratar en el libro que sobre este tema estamos preparando, fundamentalmente las décadas de los setenta y ochenta del pasado siglo XX, las tareas de búsqueda y rescate de los aparatos y sus tripulaciones recaían en buena medida sobre las gentes del lugar. De ahí que la mayor parte de las indicaciones y detalles sobre estos suce-

sos provengan de estas gentes, tal como ha sido nuestro caso.

Aquella noche en San Martín resulto del todo fructífera. Nos hablaron de la existencia, entre otros, de un *casco cilíndrico y otras piezas de color verde* en el barranco de Agramonte. No podían pertenecer sino a alguno de los aviones militares que andábamos buscando. El día siguiente no nos levantamos con otro fin que el de encontrar aquellas piezas comentadas. Siguiendo las indicaciones dadas, volvimos a ascender al Moncayo, encontrándonos en primer lugar y para nuestra sorpresa con los restos de una avioneta civil. A la vuelta, y sin rastro hasta el momento de aquellas "piezas verdes", divisamos una gran pieza cilíndrica y brillante que evidentemente debía ser el motor de algún aparato. Una vez estuvimos junto al mismo, empezamos a encontrar abundantes fragmentos que sin lugar a dudas se trataban de los restos de un F-100 Super Sabre. El día no dio para más y regresamos con nuestro "botín" a casa. La semilla estaba sembrada…

Días más tarde nos pusimos en contacto con la Administración de Montes del Ayuntamiento de Tarazona con el fin de requerir las coordenadas de situación de una serie de restos que tenían archivadas en sus bases de datos. No solo nos las proporcionaron amablemente –resultaron pertenecer a los restos del F-100 que encontramos semanas atrás– si no que nos pusieron en contacto con Ismael González, agente forestal de dicha administración, el cual conocía la existencia de lugares donde se accidentaron otros aviones y sobre parte de los cuales no teníamos información alguna.

Muchos meses de investigación, durante los cuales hemos desempolvado antiguos informes, fotos, recuerdos personales y unos cuantos viajes al Moncayo, han sido necesarios para conocer las verdaderas causas de tantos accidentes acaecidos en esta zona. En muchos sitios todavía se achacan las mismas a "oscuros" motivos tales como que el Moncayo genera una serie de turbulencias e incluso que se encuentra imantado, atrayendo a los aviones. Aunque bien es cierto que, en general, como se menciona líneas arriba, tan sólo la curiosidad por conocer el porque de la coincidencia de estos sucesos en un área tan reducida, realmente es lo que prima.

Las verdaderas causas en la mayor parte de los casos no fueron otras que errores de navegación en condiciones de meteorología adversa, unido a que el Moncayo se encuentra situado muy cerca de las rutas de aproximación al polígono de tiro de Bardenas Reales, destino de la mayoría de los aparatos militares accidentados. En otros casos los motivos no fueron otros que fallos mecánicos.

En el libro que próximamente publicara el Centro de Estudios Turiasonenses se incluyen los accidentes en los que se vieron involucrados nueve aparatos: siete aviones militares (todos de la USAF) y dos aparatos civiles (una avioneta y un planeador). Tres de ellos se estrellaron en las laderas del Moncayo y el resto en sus proximidades, por lo que también hemos decidido tratarlos en el mismo.

El primer accidente tratado quizás es el más desconocido de todos. Se trata de un North American F-100 Super

Sabre que se estrello en 1969 en las cercanías de Tabuenca y en el cual su piloto salto del avión. Muy poca gente tenía conocimiento del mismo. A este le siguió un año después el accidente de un aparato similar en la cumbre del Monte Moncayo y cuyos restos actualmente seguramente se traten de los más completos de cualquier aparato accidentado en toda España dignos, sin duda, de permanecer expuestos en algún museo.

En 1972 se produjo el accidente más conocido de todos debido a sus características. Dos aparatos McDonnell Douglas F-4D Phantom II se estrellaron a escasos metros del pueblo de El Buste, faltando muy poco para que literalmente dicho pueblo desapareciera del mapa. Asombra no poder encontrar allí resto alguno de los dos aparatos, a diferencia de la gran cantidad de testimonios e historias recogidas.

Ese mismo año, en el verano de 1972 tuvo lugar el segundo accidente de un aparato en las faldas del Moncayo. Se trato de una avioneta Piper Cherokee del Real Aeroclub de San Sebastián, que tras un desafortunado vuelo, termino lamentablemente con la muerte de sus cuatro ocupantes.

Recién comenzada la década de los ochenta, dos aparatos Phantom II se estrellaron con una diferencia de meses en el mismo año 1980. El primero de ellos, de nuevo acabo su historia en el Moncayo, muy cerca donde se estrello la avioneta. Este fue un accidente bien conocido ya que el lugar del suceso se encontró próximo a la ruta de ascensión normal a la cumbre y sus restos permanecieron allí durante algún tiempo. El segundo Phantom se estrelló, esta vez sin tener que lamentar la perdida de su tripulación, en las cercanías del pueblo de Malón.

En 1984 tuvo lugar el accidente más trágico de todos. Los 18 tripulantes de un C-130 Hércules fallecieron cuando el aparato se estrello en la loma de la Muela Baja de Borja. Aún hoy día la "huella" de aquel suceso es visible desde kilómetros. Y para concluir, el último accidente incluido corresponde al de un motovelero privado que se estrello cerca de Borja en 1999.

Salvo en dos de los casos, los ocupantes de los aparatos lamentablemente fallecieron, hecho que por desgracia está asociado a la mayoría de los accidentes de aviación. El lector no encontrará en el mismo nada relacionado con este aspecto. Cualquier detalle morboso se ha omitido, en primer lugar por respeto a las víctimas y sus familiares y en segundo lugar porque no son detalles en los que por nuestra parte encontremos interés alguno. De ello ya se suelen ocupar a diario otros medios de comunicación.

De igual manera, en el momento de escribir estas líneas se está desarrollando una investigación para esclarecer el derribo de un aparato durante la Guerra Civil en las proximidades de Valverde de Ágreda. El que se incluya dicho aparato y su historia en el libro dependerá de los resultados de dicha investigación.

La temática seguida se ha intentado abordar fundamentalmente desde un punto de vista aeronáutico: modelo de aparato, unidad en la que se encontraba destinado, historia del vuelo previo

al accidente, causas del mismo, lugar exacto del accidente, restos encontrados. También y hasta donde se ha podido llegar, se ha abordado el aspecto humano de estos accidentes: quiénes eran los pilotos y tripulantes, sus carreras, sus sueños. En algunos casos se ha contactado con los familiares y amigos de los tripulantes fallecidos y en otros casos incluso se ha contactado con los pilotos que aún hoy día se encuentran con vida. Igualmente se destaca la repercusión que tuvieron en los medios de comunicación escritos estos accidentes. Salvo en uno de los casos, se ha encontrado bastante información al respecto

Por último, se incluirá en cada uno de los capítulos del libro, una colección de perfiles a color realizados por Miguel Ángel de Andrés Llanos, mostrando como eran los aviones en el momento de su accidente.

La idea de dar a conocer por medio de este libro todos estos sucesos y los detalles relacionados con los mismos surgió poco a poco; no se planteo desde un principio como un objetivo. Lo que empezó siendo una simple excursión en compañía de un amigo al Moncayo, ha terminado convirtiéndose en una verdadera recopilación de información y testimonios personales, que porque no, creemos que merecen la pena ser compartidos y dados a conocer. Por ello, queremos agradecer al Centro de Estudios Turiasonenses que permita divulgar este trabajo mediante la próxima publicación de *Los Aviones del Moncayo.*

Las fotos de los aviones accidentados se incluyen en prácticamente todos los sucesos tratados en el libro. En este caso se muestra la fotografía del C-130 Hércules estrellado en la Muela Baja de Borja en 1984. (Werner Fischdick).

UN «PHANTOM» NORTEAMERICANO
DE LA BASE DE ZARAGOZA DESAPARECIO
AYER POR LA MAÑANA EN LAS BARDENAS REALES

Se cree que se estrelló en alguna zona del sur de Navarra, por causas desconocidas

Salvo en uno de los accidentes, el cual no tuvo ninguna repercusión en los medios de comunicación, s e incluyen las noticias más relevantes publicadas en los periódicos de la época, fundamentalmente l os encontrados en el ABC y el Heraldo de Aragón. En este caso mostramos alguna de las noticias publicadas a raíz del accidente del F-4G Phantom II que se estrello en el Moncayo en 1980.

Dentro de cada uno de los accidentes tratados, se hace una relación de los restos encontrados en los lugares de los accidentes incluyendo abundante documentación fotográfica. En la foto, el motor del F-100D Super Sabre accidentado en el Moncayo en 1970. (Michel Lozares).

URGENTE

T-29

MAE DE TGZG NUM. 345 18-4-70 14,25 HORAS

EL JEFE REGION A. Cerezal 9 MAY 1970

AL MINISTRO E. M.

NUM. REF. 1134-T

CAL. O. D. D.

AVION NORTEAMERICANO PERTENECIENTE 48 ALA TACTICA PILOTADO CAPITAN WALTER H. BUCK ESTACIONADO B.A. ZARAGOZA NO HA REGRESADO VUELO ENTRENAMIENTO STOP SE SUPONE ESTRELLADO ZONA SUR SUR-OESTE MONCAYO PUNTO HA SIDO COMUNICADO S.A.R. ESPANOL PUNTO FINAL

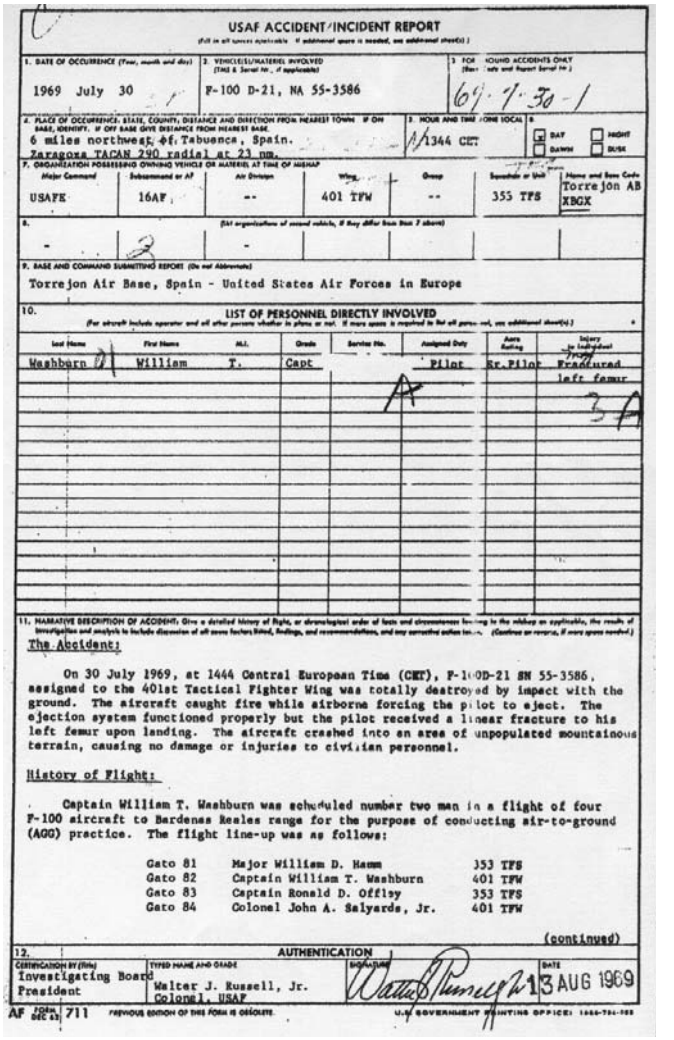
MINISTERIO DEL AIRE
CENTRO DE COMUNICACIONES
TELEGRAMA
ENTRADA

ESTADO MAYOR DEL AIRE
SECRETARIA
19 MAYO 1970
REGISTRO ENTRADA
Núm. 6580

Los informes oficiales tanto del Ejercito del Aire español como de la USAF han sido una fuente fundamental de información. Parte de los documentos encontrados también se incluyen en el libro. (SHYCEA).

Las coordenadas de cada uno de los lugares de los accidentes se incluyen en el libro junto con una imagen en tres dimensiones obtenida a través de Google-Earth y fotografías de los mismos. Aquí como ejemplo, el lugar donde impacto la avioneta EC-BJQ en la ladera del Moncayo en 1972.

*Igualmente, se incluye toda la documentación fotográfica encontrada en relación directa con el accidente, bién escasa por cierto. Restos de la avioneta estrellada en el Moncayo. (*CIAIAC).



USAF ACCIDENT/INCIDENT REPORT

1. DATE OF OCCURRENCE: 1969 July 30
2. VEHICLE(S)/MATERIEL INVOLVED: F-100 D-21, NA 55-3586
3. FOR ROUND ACCIDENTS ONLY: 69-7-30-1
4. PLACE OF OCCURRENCE: 6 miles northwest of Tabuenca, Spain. Zaragoza TACAN 290 radial at 23 nm.
5. HOUR AND TIME ZONE LOCAL: 1344 CET
6. DAY / NIGHT / DAWN / DUSK
7. ORGANIZATION POSSESSING OWNING VEHICLE OR MAINTAINING AT TIME OF MISHAP

Major Command	Subcommand or AF	Air Division	Wing	Group	Squadron or Unit	Name and Base Code
USAFE	16AF	--	401 TFW	--	355 TFS	Torrejon AB XBGX

8. -
9. BASE AND COMMAND SUBMITTING REPORT: Torrejon Air Base, Spain - United States Air Forces in Europe

10. LIST OF PERSONNEL DIRECTLY INVOLVED

Last Name	First Name	M.I.	Grade	Service No.	Assigned Duty	Aero Rating	Injury to Individual
Washburn	William	T.	Capt		Pilot	Ex.Pilot	Fractured left femur

11. NARRATIVE DESCRIPTION OF ACCIDENT:

The Accident:

On 30 July 1969, at 1444 Central European Time (CET), F-100D-21 SN 55-3586, assigned to the 401st Tactical Fighter Wing was totally destroyed by impact with the ground. The aircraft caught fire while airborne forcing the pilot to eject. The ejection system functioned properly but the pilot received a linear fracture to his left femur upon landing. The aircraft crashed into an area of unpopulated mountainous terrain, causing no damage or injuries to civilian personnel.

History of Flight:

Captain William T. Washburn was scheduled number two man in a flight of four F-100 aircraft to Bardenas Reales range for the purpose of conducting air-to-ground (AGG) practice. The flight line-up was as follows:

Gato 81	Major William D. Hamm	353 TFS
Gato 82	Captain William T. Washburn	401 TFW
Gato 83	Captain Ronald D. Offley	353 TFS
Gato 84	Colonel John A. Salyards, Jr.	401 TFW

(continued)

12. AUTHENTICATION

CERTIFICATION BY (Title)	TYPED NAME AND GRADE	SIGNATURE	DATE
Investigating Board President	Walter J. Russell, Jr. Colonel, USAF	Walter J. Russell Jr.	13 AUG 1969

AF FORM DEC 69 711 PREVIOUS EDITION OF THIS FORM IS OBSOLETE. U.S. GOVERNMENT PRINTING OFFICE: 1966-734-155

En lo referente a los aviones de la USAF accidentados, se incluyen las portadas de todos los informes oficiales redactados. En este caso se muestra parte del informe correspondiente al F-100D Super Sabre accidentado en las cercanías de Tabuenca en 1969. (AFSC Kirtland AFB).

PAISAJES DE LA CELTIBERIA EN LAS TIERRAS DEL MONCAYO.

Luisa Espino Gil
Asunción Serrano Velilla

TVRIASO XVIII
pp. 345-353
ISSN: 0211-7207-2007

Ninguna civilización actual es verdaderamente comprensible
sin un reconocimiento de los itinerarios ya recorridos,
de los valores antiguos, de las experiencias vividas.
Una civilización es siempre un pasado, un cierto pasado vivo.
Fernand Braudel

Todas las referencias históricas coinciden en que la llegada de los celtas a la Península se produjo durante la II Edad del Hierro, en el I milenio a.e., asentándose en pueblos de interior y en varios grupos culturales: uno al Norte, otro galaico-portugués y un tercero meridional. El grupo de la meseta norte tuvo tres focos, el tercero de ellos localizado en las actuales provincias de Soria, Cuenca, Guadalajara, La Rioja, Teruel y Zaragoza y fue denominado Celtiberia por los historiadores romanos.

Desde el año 2000 los distintos territorios que configuran la antigua Celtiberia, a través de los Grupos de Desarrollo gestores de la Iniciativa Leader vieron la posibilidad de trabajar conjuntamente con el fin de valorizar el potencial cultural y paisajístico de este espacio, considerando el patrimonio arqueológico, etnográfico y natural.

PAISAJES DE LA CELTIBERIA

Con la Iniciativa Leader Plus nacía el actual proyecto de cooperación *Paisajes de la Celtiberia* (PAICE) en el que la Asociación para el Desarrollo del Somontano del Moncayo (ASOMO) participa con otras zonas rurales y cuya repercusión puede ser notable en el ámbito cultural, turístico y económico de la antigua Celtiberia, espacio compartido hoy por las Comunidades Autónomas de Castilla La Mancha, Castilla-León, La Rioja y Aragón.

El objetivo del proyecto consiste en promover el desarrollo integral de este territorio con características comunes en cuanto a población, economía, naturaleza y patrimonio, siendo el elemento unificador la arqueología de la etapa celtibérica. Se trata, en definitiva, de aprovechar los recursos patrimoniales de la antigua Celtiberia como focos de atracción cultural y turística. En el proyecto participan varios Grupos de Desarrollo Leader Plus: Molina Alto Tajo, Adiman y Prodese en Castilla La Mancha; Adema, Proynerso y Tierras sorianas del Cid en Castilla-León; ADR La Rioja Suroriental en La Rioja y Jiloca-Gallocanta, Calatayud-Aranda, Sierra de Albarracín y ASOMO en Aragón.

1. Cabezo de La Oruña. Vista panorámica.

Paisajes de la Celtiberia es un proyecto con varios niveles de intervención: un primer nivel general con acciones comunes, otro en el que se desarrollan acciones territoriales o por Comunidades Autónomas y un tercer nivel, el de las propias de cada uno de los territorios; estas últimas establecidas en función de las necesidades de cada zona y con autonomía para llevarlas a cabo, con la única limitación de seguir los procedimientos comunes al proyecto.

Acciones comunes

Entre las acciones conjuntas del proyecto, destacan la elaboración de materiales promocionales, la organización de jornadas científicas, el diseño de la ruta de la Celtiberia y la promoción del territorio a través de un enfoque estratégico territorial.

Las acciones de promoción del territorio se agrupan en tres líneas de trabajo: comunicación, turismo y patrimonio con la idea de implantar un nuevo estilo de márketing orientado hacia una mayor rentabilidad turística, hacia una mayor coordinación de las actividades que se desarrollarán y hacia la fijación y atracción de población.

Entre estas acciones, destaca la elaboración del Plan de márketing, cuya fase de investigación de mercado se inició en febrero de este año y cuyos resultados servirán para diseñar las líneas de actuación más acordes a la situación socioeconómica de los territorios participantes.

Acciones aragonesas

Dentro de las acciones territoriales, en el caso de Aragón, éstas consisten

2 y 3. Yacimiento arqueológico de La Oruña. Consolidación de muros.

en la realización o actualización del inventario de recursos patrimoniales, en la formación de dinamizadores locales y en la señalización de los recursos.

Por lo que se refiere a las acciones autonómicas, la actualización del inventario aragonés de recursos se ha finalizado y se ha completado la base de datos del proyecto que contiene información sobre aquellos lugares de mayor importancia desde el punto de vista patrimonial, turístico y ambiental; actividad previa a la futura publicación del inventario de cada una de las comunidades autónomas y al diseño de una web que permitirá ampliar la información referente al proyecto.

Acciones individuales

En las Comarcas de Tarazona y el Moncayo y Campo de Borja, las acciones individuales son el acondicionamiento y señalización del yacimiento de La Oruña, que permitirá la organización de visitas guiadas y la creación de un centro de interpretación en Vera de Moncayo. En ambas actuaciones se tendrán en cuenta los distintos tipos de potenciales turistas insistiendo en los contenidos pedagógicos en el caso de los grupos de escolares.

El yacimiento de La Oruña, ubicado entre los municipios de Vera de Moncayo y Trasmoz, próximo al monasterio de Veruela, es conocido por la comunidad científica desde hace cien años y ha sido objeto de varias campañas arqueológicas en diferentes ocasiones. Las primeras campañas de excavación se realizaron en los años veinte del siglo pasado por los Padres Jesuitas que regentaban el monasterio de Veruela. Posteriormente, los trabajos se retomaron por la Escuela Taller del monasterio en 1989 y 1990, obteniendo como resultado la excavación de dos manzanas de viviendas. Pese al significativo valor científico de estos trabajos iniciales y a la relevancia arqueológica de La Oruña, podemos decir que hasta el año 2005 todas las intervenciones realizadas han sido esporádicas debido a la falta de planificación o de recursos económicos.

Las últimas actuaciones llevadas a cabo en el yacimiento han sido las enmarcadas dentro del proyecto PAICE en el año 2005. Así, los trabajos realizados han permitido continuar con el estudio, de manera que se delimitó la extensión del yacimiento, se restauraron la estructura de las viviendas ya excavadas con anterioridad dentro de la cima y se localizaron elementos de interés como la muralla perimetral y un horno cerámico. Estas actuaciones tienen un doble interés: por una parte permiten establecer las pautas que garanticen la protección legal del yacimiento mediante medidas protectoras contempladas por la Ley de patrimonio cultural de Aragón y por otra, han sido previas a la redacción del Plan Director de intervención que servirá para aprovechar las posibilidades del yacimiento por su interés científico y atractivo turístico.

El Centro de interpretación de La Oruña, localizado en Vera de Moncayo por su proximidad al poblado celtíbero, dispondrá de los más avanzados sistemas de comunicación para lograr el objetivo de dar a conocer la cultura celtíbera, su espacio geográfico y el legado arqueológico, artístico y etnográfico en el territorio, promocionando

4 y 5. Yacimiento arqueológico de La Oruña. Trabajos de acondicionamiento y protección. Aspecto final tras los trabajos de acondicionamiento.

los recursos del conjunto de territorios participantes en el proyecto.

En este espacio interpretativo se ofrecerán al visitante simulaciones y actividades participativas con un fuerte componente lúdico. Los contenidos se estructurarán en dos grandes apartados: la Celtiberia como cultura y territorio que integra cuatro comunidades autónomas y los celtíberos del Moncayo, que mostrará las huellas de esta cultura en la comarca de Tarazona y el Moncayo.

Para la realización de estos proyectos individuales, se firmó un convenio de colaboración entre el Ayuntamiento de Vera de Moncayo y ASOMO mediante el que ambos organismos establecieron las normas necesarias para asegurar el correcto desarrollo de dichas actuaciones, siendo la encargada de la coordinación y el seguimiento ASOMO.

En estos momentos se trabaja en la elaboración del Plan Director del yacimiento de La Oruña así como en la solicitud de declaración de Bien de Interés cultural, actuaciones en las que están implicados el Ayuntamiento de Vera de Moncayo, el Centro de Estudios turiasonenses y ASOMO.

Beneficiarios

Además de los posibles beneficios económicos, la promoción de este espacio territorial constituye un factor clave para sensibilizar a la propia población y a las instituciones sobre las posibilidades del territorio.

Entre los beneficiarios del proyecto, además de los municipios integrados en la red de trabajo, hay que señalar a las asociaciones y personas vinculadas con el patrimonio cultural y a los sectores relacionados directa o indirectamente con patrimonio (universidades, centros de estudios, asociaciones culturales, sector turístico, artesanía, productores locales...).

Perspectivas de futuro

Los proyectos de cooperación interterritorial como *Paisajes de la Celtiberia* son un valor añadido al trabajo que realizan los grupos gestores de la Iniciativa Leader Plus. Desde ASOMO se participa en varios de estos programas que permiten realizar proyectos de interés en el territorio en colaboración con otras zonas rurales españolas, compartiendo experiencias y optimizando recursos.

En el caso de *Paisajes de la Celtiberia,* la cooperación entre grupos Leader Plus y Proder, las administraciones públicas y la sociedad civil permitirá alcanzar el objetivo final de valorizar los recursos de la antigua Celtiberia y a medio y largo plazo incidir positivamente en el avance de la economía del territorio, contribuyendo a potenciar sectores fundamentales para su desarrollo como son el turismo cultural y de naturaleza.

Por otra parte, el proyecto supone la búsqueda de nuevas orientaciones de políticas sectoriales que contribuyan al sostenimiento de las regiones del interior más desfavorecidas. Para ello, es necesaria la coordinación entre agentes de desarrollo, organismos culturales y administraciones competentes, de manera que conflu-

yan los apoyos técnicos y económicos necesarios para continuar el proyecto a medio y largo plazo, sin olvidar las posibilidades de continuidad a través de las futuras ayudas de desarrollo rural.

Desde los Grupos de Desarrollo esperamos que este ambicioso proyecto consiga mejorar la oferta cultural y turística de los territorios y logre sensibilizar sobre las posibilidades de los mismos mediante ideas nuevas, métodos y técnicas eficaces que puedan conducir a un conocimiento más preciso, más científico de una cultura, la celtíbera, que puede contribuir claramente al progreso de estas zonas rurales.

TVRIASO XVIII,
Revista del Centro de Estudios Turiasonenses,
Tarazona 2005-2007,
se acabó de imprimir el día ??????,
en los talleres gráficos de INO Reproducciones, S.A. de Zaragoza