

05

MARÍA ISABEL ÁLVARO ZAMORA
JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ

Universidad de Zaragoza

**Coros altos de madera
renacentistas
en iglesias oscenses:
Sinués, Borau, Coscojuela
de Sobrarbe,
Llert y Saravillo**

Coros altos de carpintería en Aragón. Ejemplos conservados y evolución formal

Los coros altos de carpintería fueron uno de los tipos de obra encargados a los fusteros, especializados en el ensamblaje de todo tipo de cubiertas de cierre y armaduras destinadas a servir como suelo holladero. Con esta última función se montaban las estructuras de madera destinadas a este uso litúrgico, de las que se conservan abundantes ejemplos en iglesias aragonesas, mudéjares, tardogóticos y renacentistas.

Nuestro trabajo de inventario de la carpintería aragonesa¹ nos ha permitido reunir y catalogar esta tipología de obra así como extraer los rasgos que la caracterizan en cada momento. Así, los coros altos mudéjares se corresponden cronológicamente con los siglos XIV y XV, siendo el más antiguo el de la ermita de la Virgen de Cabañas, en La Almunia de Doña Godina (Zaragoza), de hacia mediados del Trescientos, y el que presenta la peculiaridad de disponerse tan sólo sobre el espacio de los pies de su nave derecha, conformando una pequeña tribuna elevada. Hay que reseñar a continuación el coro de la antigua iglesia de San Román (hoy ermita de la misma advocación), en La Puebla de Castro (Huesca), que habría que situar hacia fines del siglo XIV, y hay que mencionar, finalmente, los grandes coros conservados en varias iglesias de la comarca de Calatayud, como son el de Santa María de Maluenda, obrado entre 1400 y la primera década del siglo XV por el maestro Yuçaf Adolmalih; el de Santa Tecla de Cervera de la Cañada, acabado por Mahoma Rami, en 1426; el de San Félix de Torralba de Ribota, atribuido a este mismo maestro y fechado igualmente en la segunda década del Cuatrocientos; y el de la Virgen de Tobed, realizado por el taller de Mahoma Calahorrí, con idéntica cronología.² En cuanto a su estructura, todos ellos son alfarjes

- 1 Proyecto I+D (HUM2005-04996), concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación, con el tema: *Inventario y catalogación de la carpintería mudéjar aragonesa*, con un equipo constituido por los profesores de la Universidad de Zaragoza, María Isabel Álvaro Zamora (Investigadora Principal), Javier Ibáñez Fernández y Jesús Criado Mainar, y desarrollado a lo largo de los años 2006-2008. Una vez terminado el mencionado Proyecto, se consideró necesario ampliar su contenido e inventariar también otros ejemplos de carpintería tardogótica y renacentista, como los coros estudiados, llevando a cabo esta investigación en el marco del Grupo Consolidado «Patrimonio Artístico de Aragón» (cofinanciado por el Gobierno de Aragón y el Fondo Social Europeo, Programa Operativo, 2007-2013).
- 2 Puede verse como obra de referencia: BORRÁS GUALIS, G.M.: *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja / Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Zaragoza, 1985. Allí se incluye más bibliografía sobre el tema.



de gran dimensión con el suelo transitable y las vigas vistas, tendidas a gran altura entre el hastial occidental del templo y uno o más arcos de obra, que, salvo alguna excepción, se proyectan en voladizo hacia la nave, configurando un rafe sencillo o doble, apeado sobre canes aquillados de tradición islámica, y se cierran mediante un antepecho del mismo material o de yeso calado. Predomina en todos ellos la decoración pintada, con colores planos, intensos y contrastados, y en su repertorio ornamental se conjugan los motivos de tradición islámica con los propios del muestrario gótico (lacerías y otros temas geométricos, atauriques y otros motivos vegetales naturalistas, escritura cúfica y letras o inscripciones góticas, animales reales y fantásticos, heráldica y, excepcionalmente, alguna escena figurada).

Por su parte, los coros altos tardogóticos se sitúan entre las décadas finales del siglo XV y los primeros años del siglo XVI. Destacan sobre todo los ejemplos conservados en varias iglesias de las Altas Cinco Villas, que parecen haber sido obra de un mismo taller itinerante, como son los coros de las parroquiales de San Martín de Tours de Undués de Lerda (Zaragoza), de Nuestra Señora de la Asunción de Navardún (Zaragoza) –conocido únicamente a través de una fotografía por haber sido desmontado coincidiendo con la restauración de la iglesia– y de San Millán de Petilla de Aragón (enclave navarro en esta misma comarca zaragozana).³ A ellos habría que añadir el coro de la iglesia de San Esteban de Sigüés (Huesca), de factura muy tosca y aparentemente rehecho imitando otro anterior, similar a los antes citados. Hay que incluir además, otros dos coros existentes en la comarca de Sobrarbe, el de la iglesia parroquial de San Pedro de Villanova (Huesca), cercano formalmente a los ejemplos primero citados y conocido tan sólo por una fotografía,⁴ tomada antes de que fuera eliminado en la restauración del templo,⁵ y el de la iglesia del Santuario de Nuestra Señora de Bruis, en Palo (Huesca), levantado hacia finales del siglo XV. También en este caso se trata de alfarjes con suelo holladero situados a los pies de sus respectivas iglesias, que descansan sobre grandes jácenas tendidas perpendicularmente al eje de la iglesia, se proyectan casi siempre en voladizo hacia la nave, y se cierran mediante antepechos de este mismo material; sin embargo, la diferencia más significativa respecto a las anteriores obras mudéjares estriba en que en estos coros tardogóticos se sustituyen los canes aquillados de tradición islámica por otros tallados en forma de figuras humanas, animales o seres demoníacos, procedentes de la tradición medieval cristiana. Además, la decoración cambia, cobrando la talla un total protagonismo, tanto en relieve como calada, de forma que la policromía adquiere un papel secundario, sirviendo básicamente para destacar las labores recordadas sobre los fondos y para precisar algunos detalles. El repertorio ornamental adopta el lenguaje del gótico final, incorporando motivos de claraboya (cuadrilóbulos con rosetas, temas de vejiga de pez), columnillas y arcos con tracerías flamígeras, así como otros motivos *al moderno*, y sólo en algún caso excepcional (Palo), subsiste algún motivo ornamental que podríamos calificar como residual (cenefa pintada con puntas de flecha y pretil de cierre calado con estrellas de ocho puntas).

Finalmente, los coros altos renacentistas se realizaron entrado ya el siglo XVI. El ejemplo más destacado es el de la iglesia de Santa Ana de Mianos (Zaragoza), obrado por el maestro Picart (artífice francés conocido también con los nombres de Picart Carpentier, Medardo de Picardía o Medard Carpentier) entre 1548 y 1549, a la vez que la techumbre de par y nudillo que cubre su nave,

3 ÁLVARO ZAMORA, M.^ª. / IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. / CRIADO MAINAR, J.: «El coro de la iglesia parroquial de Undués de Lerda (Zaragoza)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 107, Zaragoza, Ibercaja (2011), pp. 7-32.

4 ARCO GARAY, R. del: *Catálogo monumental de España. Huesca, Huesca, 1942*, t. I, p. 284, y t. II, fig. 713. La fotografía aportada por Del Arco es el único testimonio que nos queda de este coro, muy parecido a los de Undués de Lerda, Petilla de Aragón y Navardún.

5 GARCÍA GUATAS, M. (dir.): *Inventario artístico de Huesca y su provincia, t. III. Partido Judicial de Boltaña, vol. II*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, p. 523. Se indica que, al hacerse el inventario estaba *en restauración desde 1975* y que *tenía coro alto de madera a los pies*, que debió de eliminarse en dicha intervención.

configurando de este modo uno de los conjuntos de carpintería renacentista más importantes de Aragón.⁶ No menos interesantes son los coros altos de las iglesias de San Pedro de Sinués y de Santa Eulalia de Borau (Huesca), sitios también en la comarca de la Jacetania, y los de las parroquiales de San Miguel de Coscojuela de Sobrarbe, de San Esteban de Llert, de San Esteban de Sin y de La Asunción de Saravillo (Huesca), todos ellos sitios en el área oriental oscense y realizados entre mediados y finales del siglo XVI. Este grupo de armaduras corales comparten igualmente unas características generales comunes, expresivas de la evolución sufrida en el Quinientos. Estructuralmente siguen siendo alfarjes, tendidos sobre grandes vigas maestras transversales al eje de las iglesias, que se cierran con pretiles del mismo material; sin embargo, algunos de ellos muestran ciertas innovaciones en su planta, como son su ampliación por la inclusión de balconillos volados laterales o por la adición de escaleras de acceso. En lo ornamental sigue dominando el trabajo de talla, tal y como se había impuesto en los coros precedentes, de modo que la policromía desaparece o se aplica con la exclusiva función de destacar las labores talladas, a la vez que se asume el repertorio clásico, compuesto por columnas abalaustradas, pilastras, órdenes, frisos, grutescos, acantos y otros temas *al romano* (el mismo muestrario que era empleado coetáneamente por los mazoneros en las estructuras de los retablos), abandonando, salvo excepciones (Coscojuela de Sobrarbe), la superficie del alfarje propiamente dicho (que había sido el campo decorativo principal de los coros altos mudéjares, y que ya había ido disminuyendo en importancia en los coros tardogóticos) para concentrarse sobre sus superficies más visibles, como son las jácenas frontales de la armadura y los antepechos superiores de cierre.

De los tres grupos corales que acabamos de comentar, son los ejemplos mudéjares los que han sido objeto de mayor número de estudios, siendo por el contrario muy recientes las publicaciones relativas a algunos de los coros tardogóticos y renacentistas⁷. De ahí que nos centremos ahora en algunas de estas armaduras no estudiadas y prácticamente desconocidas, como son los coros altos renacentistas de las iglesias de Sinués, Borau, Coscojuela de Sobrarbe, Llert y Saravillo, por considerar que componen un patrimonio artístico escasamente valorado, que se encuentra en peligro de desaparecer y que es necesario conservar.

El coro alto de la iglesia de San Pedro de Sinués

El pueblo de Sinués se localiza en el valle de Aísa, uno de los valles que desembocan en la Canal de Berdún, recorrida por el río Aragón, verdadero eje vertebrador del territorio de la Jacetania. Su iglesia parroquial está dedicada a San Pedro y es un edificio tardogótico, comenzado hacia mediados del siglo XV y completado en 1584 (tal y como figura grabado al exterior), que vino a sustituir a otro románico anterior, del que se conserva el crismón. Presenta nave única, con cabecera poligonal y dos tramos, y otras tantas capillas abiertas en uno de sus lados. La portada de acceso y los cierres de piedra calados de sus vanos exteriores pertenecen a su primera etapa constructiva, en tanto que sus bóvedas de crucería estrellada y de terceletes, y la capilla de los Aísa, corresponden ya al Quinientos. Precisamente esta capilla, segunda desde el presbiterio, tiene el interés de ser la única influencia cono-

6 ÁLVARO ZAMORA, M^ºI / CRIADO MAINAR, J. / IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: «La techumbre de la iglesia parroquial de Santa Ana de Mianos (Zaragoza). 1548-1549», en VÉLEZ CHAURRI, J.J. y otros (eds.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portillo*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 129-140.

7 Véanse n. 3 y n. 6.



cida de la portada de la capilla de San Miguel de la catedral de Jaca, de Juan de Moreto, aunque con una formulación mucho más sencilla y retardataria.⁸

La iglesia de Sinués conserva su coro alto a los pies [figs. 1, 2 y 3], obra de hacia mediados del siglo XVI, un amplio alfarje de madera de pino policromada (rojo, verde y dorado), compuesto por tres grandes jácenas, transversales a su eje longitudinal, sobre las que descansan quince vigas de menor escuadría y la tablazón correspondiente, un antepecho de cierre y una amplia escalera de subida, que concluye en un monumental marco de puerta (7,66 m ancho sin la escalera, 4,656 m largo con el rafe, 6,956 m largo con la escalera y 1,065 m altura del pretil del coro).

Las jaldetas o vigas menores no recibieron más ornamentación que las sencillas molduras que las perfilan longitudinalmente, dado que el trabajo decorativo de talla se concentró sobre los pretilles del coro y escalera, y en la puerta. El antepecho del primero muestra una disposición arquitectónica, compuesta por doce pilares cuadrados, ornados con pilastras jónicas con fustes decorados a *candelieri*, entre parejas de balaustres torneados, rematados con un apoyamanos horizontal en forma de cornisa progresivamente volada, adornada con denticulos, alero liso y cimacio con cenefa vegetal, siguiendo el esquema habitual del jónico romano; el hueco central se cierra mediante un panel ornamentado con un escudo de cueros recortados y cintas que acoge las llaves de San Pedro, titular de la iglesia. Por debajo de este pretil discurre un rafe volado sobre ménsulas clásicas en forma de voluta y, bajo este, se sitúa la jácena de apoyo, ambos enteramente ornamentados con motivos tallados que reproducen diversas composiciones de grutescos con jarrones y cintas flanqueados por delfines, perfiladas por cenefas con temas vegetales, denticulos y cuentas.

El antepecho de la escalera presenta por el contrario una disposición cerrada, que se inicia con un pilar concluido con un voluminoso pomo (posterior) y se decora con seis paneles, en los que se repite una misma composición de cintas y acantos en simetría, dibujada en esviaje, perfilada con cenefas de denticulos y cuentas, y concluida con un apoyamanos redondeado. El marco de una puerta sirve para destacar de manera monumental el acceso al coro, compuesto por dos dinteles con pilastras jónicas y rematado mediante el correspondiente entablamento, con arquivitrabe ornamentado con cuentas, friso corrido con una cenefa de jarrones y delfines enlazados, y cornisa con denticulos, seguida de alero liso y cimacio con motivos vegetales tallados. En conjunto presenta una bastante aceptable conservación, aunque requeriría ser restaurado.

La revisión detallada de esta obra de carpintería requiere que tratemos diversas cuestiones de interés, que la relacionan, tal y como iremos viendo después, con los escultores y mazoneros Juan de Moreto y Pedro de Lasaosa.

Llegados a este punto, tenemos que comenzar recordando lo que supuso la instalación en Aragón del escultor florentino Juan de Moreto (Giovanni di Moreto)⁹, uno de los impulsores del primer Renacimiento junto con los Morlanes, padre e hijo, Damián Forment y Gabriel Joly. Presente en la capital aragonesa desde 1518-1519, coincidiendo con el establecimiento de la Corte de Carlos I, y, quizás, por invitación del consejero real Juan de Lasala, de este habría de recibir poco después su primer y más importante encargo, la realización de la capilla de San Miguel en la catedral de Jaca (1520-1523). Esta obra, que suponía la fábrica de su portada, retablo y cubierta, la emprendería

8 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: «Una aproximación a las artes en la Jacetania entre el gótico y el renacimiento», en ONA GONZÁLEZ, J.L. / SÁNCHEZ LANASPA, S. (coords.): *Comarca de La Jacetania*, Colección Territorio, 12, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2004, p. 154.

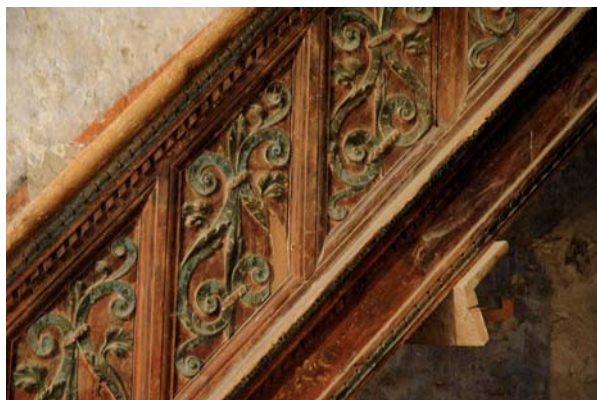
9 ÁLVARO ZAMORA, M^ªI.: «La evolución formal de la escultura en Aragón: del Renacimiento al Romanismo», y MIÑANA RODRIGO, M^ªL.: «Moreto, Juan de», en ÁLVARO ZAMORA, M^ªI. / BORRÁS GUALIS, G.M. (coords.): *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar / Ibercaja, 1993, pp. 113-127 y 237-249, respectivamente.



fig. 1. Iglesia parroquial de Sinués (Huesca). Coro alto.

en colaboración con el taller de Gil Morlanes hijo (que a su vez incorporó a Juan de Salas), siendo de su mano la portada así como el diseño del resto del encargo, en los que demostró que se trataba de un artista plenamente formado, que traía consigo el nuevo lenguaje italiano que conocía bien tanto en forma como en significado, que era capaz de hacer un uso correcto de lo arquitectónico en el diseño de las mazonerías, que dominaba la técnica de trabajo en diferentes materiales y que era un excelente imaginero. Su trabajo en la catedral jacetana, uno de los ejemplos más destacados de toda la escultura aragonesa y peninsular del Quinientos, habría de tener una influencia decisiva sobre la escultura de su época, particularmente por su capacidad como mazonero que le hizo jugar un papel fundamental en la configuración del retablo renacentista de la primera mitad de siglo en cuanto a estructura y repertorio ornamental.¹⁰ Por todo ello, su actividad en la capital altoaragonesa tendría dos vías de influencia en el entorno jacetano: una, a través de los artistas que trabajaron, se formaron o tuvieron algún contacto con él, y, otra, al convertirse en un modelo y referente del que copiaron otros talleres de escultura posteriores. Precisamente, Pedro de Lasaosa se encuentra entre los escultores relacionados con Moreto desde sus años de tra-

10 SERRANO, R., / MIÑANA, M^ªL. / HERNANDEZ, Á. / CALVO, R. / SARRIÀ, F.: *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Colección Estudios y Monografías, 19, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación del Gobierno de Aragón, 1992, pp. 109-129. CRIADO MAINAR, J.: *Las Artes Plásticas del segundo renacimiento en Aragón. Pintura y escultura, 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turisasonenses / Institución Fernando el Católico, 1996, p. 140.



figs. 2 y 3. Iglesia parroquial de Sinués (Huesca). Detalles del coro alto.

bajo en Jaca. Documentado entre 1527 y 1547, se le supone oriundo de esta misma zona altoaragonesa, y vinculado de algún modo con el maestro florentino (pudo estar integrado en su taller), pues en él confiaba en la primera fecha citada el cobro de los últimos pagos que debía recibir por el encargo de la capilla del mercader Lasasoa. Años después, y tras haber formado parte del taller de Damián Forment, Lasasoa volvería a ligarse con Juan de Moreto mediante el contrato de compañía que firmaron a tercias con Miguel de Peñaranda, en 1536, para afrontar de manera conjunta diferentes encargos. Por otra parte, la única obra documentada que conocemos de Lasasoa, el retablo de Santa Ana y la Virgen, de Montmesa (Huesca), encargado en 1537, demuestra la asimilación de las soluciones estructurales y del vocabulario ornamental de Moreto, regresando en este mismo año a Jaca, donde aparece documentado hasta 1547, donde instaló su taller en la calle de Valencia¹¹ y desde donde debió desarrollar su trabajo como escultor y mazonero, del que, por otra parte, apenas existen noticias, aunque se le atribuyen algunas obras, como el retablo de la Anunciación de la catedral jacetana y el retablo mayor de la iglesia de Fago (Huesca).¹²

El coro alto de Sinués aparece pues ligado a ambos escultores y a algunas de las obras citadas. En este

11 HERNANDEZ MERLO, Á.: «Pedro de Lasasoa. Retablo de Santa Ana de Montmesa», en ÁLVARO ZAMORA, M^ºI. / BORRÁS GUALIS, G.M. (coords.): *La escultura...*, op. cit., pp. 290-291.

12 MIÑANA RODRIGO, M^ºL.: «Lasasoa, Pedro», en ÁLVARO ZAMORA, M^ºI. / BORRÁS GUALIS, G.M. (coords.): *La escultura...*, op. cit., pp. 216-219. MOREAU, PH.: «La iglesia y el retablo mayor de San Andrés de Fago en el siglo XVI», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés, Alcañiz, 24-26 de septiembre de 1987*, Colección Actas, 15, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 351-376.

sentido, debemos destacar el sencillo y a la vez claro diseño elegido para todo el frente del coro estudiado, articulado por pilares con pilastras jónicas, que sirven para conformar las líneas básicas del antepecho superior y la puerta, dotándolo de una trama ordenada y bien proporcionada (la medida del primero se duplica en la segunda), según un modo de hacer que había sido introducido por Moreto en Jaca. Lasaosa lo adoptaría, dentro de sus limitaciones, y lo aplicaría en sus retablos, en los que también usó con preferencia la pilastra, como aparece en el sotabanco y banco del retablo de Santa Ana y la Virgen de Montmesa (Huesca), y en el banco, cuerpo del retablo y remate de los atribuidos retablos de la Anunciación de la catedral de Jaca y de San Andrés de Fago (Huesca). Pero la relación entre el conjunto coral que comentamos y Lasaosa es todavía mayor si se considera que en el mencionado retablo de Jaca eligió el mismo orden jónico para articular la casa del remate que el que se usó en el coro de Sinués, un modelo muy característico, sin ábaco, con las volutas del equino en forma de cinta, cenefa de ovas y banda con acanaladuras previa al collarino, tratándose en ambos casos de un jónico inspirado en los dibujos que sobre este orden publicara Diego de Sagredo, en 1526.¹³

Por otra parte, varias de las decoraciones talladas en el coro de Sinués derivan directamente del repertorio moretiano adoptado por Lasaosa. Así, el característico diseño de jarrón alargado triangular, con o sin rayas diagonales y con frutos circulares, que aparece en los *candelieri* de las pilastras del pretil de Sinués, se repite en las ornamentaciones de la mazonería del retablo de Fago (Huesca);¹⁴ y, del mismo modo, las composiciones con este tema y delfines, y los delfines enlazados en simetría entre cintas y acantos de los tableros entre las ménsulas y de la jácena de Sinués, se encuentran también en el retablo de Montmesa.¹⁵

Algo similar sucede con el tema de las cintas enlazadas formando una doble ese en simetría del pretil de la escalera del coro sinuesino, que resulta idéntico al usado reiteradamente por Moreto, por ejemplo, en los remates laterales del retablo de la Concepción y del Crucifijo de la catedral de Tarazona (Zaragoza),¹⁶ constituyendo un motivo que asimismo empleó a menudo Lasaosa en el repertorio de grutescos de sus trabajos de Montmesa y Jaca.¹⁷

Finalmente, el escudo de cueros recortados con cintas que incluye las llaves de San Pedro en el coro estudiado, sigue el modelo usado por Moreto para incluir las armas de los Lasala en su capilla de la catedral de Jaca, un motivo que Lasaosa aplicaría también con variaciones en sus retablos.

Hay que recordar por fin que, tal y como avanzábamos al principio, la embocadura de la capilla de los Aísa de la iglesia de Sinués constituye en cuanto a su composición la única influencia conocida de la portada de San Miguel de Jaca de Moreto, mostrando además en las pilastras que la flanquean una decoración de candelabros inspirada en aquella e igual a la que adorna las pilastras de su coro alto, con lo que esta coincidencia parece sugerir que fuera un mismo artista el que interviniera de algún modo en el diseño de ambas obras.

Todo lo hasta aquí expuesto nos lleva pues a plantear como hipótesis que fuera el propio Pedro de Lasaosa, seguidor de Moreto, activo en Jaca, regular escultor pero buen mazonero, quien se encar-

13 SAGREDO, D. de: *Medidas del Romano*, Toledo, 1526 (1ª ed.).

14 SERRANO, R. y otros: *El retablo aragonés...*, *op. cit.*, p. 132, fig. 78.1. Se trata de un motivo derivado de Moreto, que puede verse en las pilastras laterales y en las de las hornacinas de la portada de la catedral de Jaca.

15 MIÑANA RODRIGO, M^ªL.: «Lasaosa...», *op. cit.*, figura en p. 217.

16 SERRANO, R. y otros: *El retablo aragonés...*, *op. cit.*, p. 65, fig. 10.

17 MIÑANA RODRIGO, M^ªL.: «Lasaosa...», *op. cit.*, figuras en pp. 217 y 218; y HERNANDEZ MERLO, Á.: «Pedro de Lasaosa...», *op. cit.*, pp. 290-291.



gara de su realización hacia mediados del siglo XVI (constan noticias documentales hasta 1547), una hipótesis plausible, a falta de la documentación que lo confirme.¹⁸

Lo singular de la planta del coro de Sinués, en la que se monumentaliza el mueble litúrgico tradicional, se comprende mejor si tenemos en cuenta cómo eran la mayor parte de los coros altos de la época, parecidos con bastante probabilidad al que se encargaba en 1528 a Juan de Bernués, fustero de Jaca, para la iglesia de Ara (también en la comarca de la Jacetania), indicándole que fuera como el de la iglesia de Los Corrales (en la Hoya de Huesca).¹⁹ Ambos coros han sufrido transformaciones con el paso del tiempo, pero creemos que todavía conservan algunos de los balaustres originales y, sobre todo, mantienen el diseño de su antepecho primitivo, tendido de lado a lado, en el que se alternaban pilares cuadrados con grupos de balaustres torneados, completados con el apoyamano superior.

El coro alto de la iglesia de Santa Eulalia de Borau

Borau se encuentra en el valle de su mismo nombre, paralelo al de Aísa y cercano como este y la población de Sinués a la que acabamos de referirnos, a Jaca, capital de la Jacetania. Su iglesia parroquial, dedicada a Santa Eulalia, se levantó entre 1559 y 1560 por mediación de Martín de Sarasa, infanzón jaqués, encargándose de su fábrica al maestro Juan de Landerrri, que ya había intervenido unos años antes en la construcción del claustro de las benedictinas de esta misma ciudad altoaragonesa (1554-1555) y que habría de hacerse cargo algo después de la obra de la capilla de la Trinidad en su catedral (1570-1575),²⁰ fundada por el mismo Martín de Sarasa y su esposa, Juana de Aranda, en 1569.²¹ Prueba de su trabajo al frente de las obras de Borau, es que, en 1560, Landerrri certificaba ante notario el cobro de una de las cantidades estipuladas como parte de pago por su construcción, siendo ya vecino de Sádaba, donde con bastante probabilidad estaba obrando en su iglesia.²²

El nuevo templo de Borau vino a sustituir a otro anterior románico, del que asimismo se ha conservado un timpano con crismón,²³ configurando Landerrri una iglesia de una sola nave, con tres tramos, cabecera poligonal, capilla poco profunda en el lado izquierdo del presbiterio y coro alto a los pies, cubierta con bóvedas de crucería, que, sin embargo, no han llegado hasta nosotros por haber sido sustituidas en el siglo XVIII por las bóvedas encamionadas actuales, disponiendo su portada y torre en el lado meridional. Paralelamente a la elevación del nuevo edificio se dotaba al templo del mobiliario litúrgico necesario, consistente en dos retablos, el mayor, bajo la advocación de su titular, Santa Eulalia, y otro dedicado a San Pedro, realizados entre los años 1568 y 1571 por

18 Se ha consultado sin resultados los siguientes archivos: el Archivo Diocesano de Jaca [ADJ], donde sólo se conservan libros parroquiales de Sinués posteriores al siglo XVI (Cinco Libros desde el siglo XVIII y de cuentas parroquiales desde el XIX) y el Archivo de Protocolos Notariales de Huesca [AHPNH], donde se han revisado los notarios de Jaca de las fechas que nos interesan.

19 AHPNH: Juan de Orante, notario de Jaca, 1528, f. 13r (Jaca, 6 de agosto de 1528). Agradecemos a Manuel Gómez Valenzuela el habernos proporcionado esta noticia.

20 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: «Una aproximación ...», y ONA SÁNCHEZ, J.L. / SÁNCHEZ LANASPA, S.: «Municipios...», *op. cit.*, pp. 158 y 326, respectivamente.

21 BUESA CONDE, D.J.: «Catedral de Jaca», en BUESA CONDE, D.J. (dir.): *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, p. 79, n. 88.

22 AHPNH: Jerónimo de Arguis, notario de Jaca, 1560, ff. 77r-78r (Jaca, 18 de mayo de 1560).

23 ONA SÁNCHEZ, J.L. / SÁNCHEZ LANASPA, S.: «Municipios...», *op. cit.*, p. 326.



fig. 4. Iglesia parroquial de Borau (Huesca). Coro alto.

Leonardo y Lope de Labárzana, padre e hijo, escultores de Sangüesa.²⁴ Además, es muy probable que este mismo taller realizara los soportes de madera tallada y policromada para lámparas que cuelgan a ambos lados de la embocadura del presbiterio.

Paralelamente se habría de encargar y montar su coro alto [figs. 4 y 5], tendido sobre el último tramo de la iglesia, con acceso a través de una escalera excavada en el muro de su pared izquierda, una obra que, sin embargo, no parece tener relación con el modo de hacer de los Labárzana. Esta armadura se encuentra relativamente bien conservada, pese a haber sufrido algunas importantes alteraciones hacia el siglo XVIII que determinaron sensibles modificaciones respecto a su forma original, pues, por un lado, se recortaron todos los tableros del pretil (salvo los de los extremos) para aligerar su estructura inicialmente cerrada y darle una apariencia abierta más acorde con los gustos del Setecientos, lo que determinó la pérdida de parte de su decoración tallada, y, por otro,

24 Los retablos de Santa Eulalia y San Pedro de la iglesia de Borau fueron estudiados por primera vez por Raquel Serrano y otros, en 1992, aunque, al no encontrar documentación, los catalogaron como de *autor desconocido*, fechándolos entre 1550 y 1560 (SERRANO, R. y otros: *El retablo aragonés...*, *op. cit.*, pp. 320-321). Jesús Criado Mainar publicó unos años después la documentación inédita del encargo del retablo mayor, atribuyendo al mismo taller la factura del de San Pedro apoyándose en su estudio formal (CRIADO MAINAR, J.: *Las Artes Plásticas...*, *op. cit.*, pp. 145 y 323-328, doc. 69, y pp. 786-788).



se tapó el último tablero de su lado derecho, debido al engrosamiento dado al muro de este mismo lado con objeto de poder abrir dos nichos en los que situar otros tantos retablos, lo que dio lugar a que aquel quedara embebido en la obra.

El coro de Borau se conforma como un amplio alfarje de madera de pino en su color (7,012 m ancho x 5,760 m largo) con suelo holladero que le sirve de asiento, apeado en una gran viga maestra o jácena transversal al eje longitudinal de la iglesia y en su muro occidental, puntos sobre los que cabalgan otras doce vigas menores o jaldetas, fragmentadas a su vez por listones perpendiculares y cerradas mediante la correspondiente tablazón superior, configurando de este modo hasta doce recuadros o casetones por calle. Vigas y listones van tallados con finas molduras cóncavo-convexas, perfilándose los cuatro lados de la armadura mediante un estrecho arrocabe compuesto por dos frisos superpuestos, de denticulos y de motivos vegetales. Por su cara frontal, se extiende un antepecho de madera que descansa sobre un rafe volado, sostenido por ménsulas, y sobre la gran jácena de apoyo citada (1,125 m de altura desde el suelo del coro). Hay que destacar el tratamiento arquitectónico dado al pretil, que queda articulado por trece columnas abalaustradas sobre otras tantas retopilastras que enmarcan amplios tableros decorativos y sostienen un ancho entablamento avanzado, que, a su vez, sustenta el remate del antepecho en voladizo, decorándose todas las superficies resultantes con motivos *al romano*. Así, los balaustres pseudocorintios se ornamentan con acanaladuras, hojas, acantos y estrías, las retopilastras con cenefas vegetales y astrágalos, el entablamento presenta un arquitrabe con temas vegetales, un friso con pseudotriglifos sobre los soportes y composiciones simétricas de cestillos florales y dragones entre ellos, y una cornisa con friso de denticulos y cimacio, sobre los que, finalmente, se superponen finas molduras y cenefas vegetales. Los balaustres flanquean anchos paneles decorativos que tuvieron originalmente una cuidada ornamentación tallada *a candelieri*, con cestillos y jarrones con acantos y otros motivos vegetales, cintas, dragones y aves dispuestos en ejes de simetría, parcialmente reconocibles pese a la comentada mutilación realizada con bastante probabilidad en el Setecientos, que supuso que únicamente se conservaran completos los paneles que flanquean los extremos del antepecho (uno de ellos tapado). En el rafe volado que aparenta sustentar el pretil, las ménsulas se tallaron en forma de volutas clásicas, decorándose asimismo todos los espacios resultantes con florones y composiciones de cestillos con flores, cintas y dragones enlazados, motivos que, con diferentes composiciones, volvemos a encontrar en la jácena inferior, decorada con cenefas talladas en su cara frontal y papo, perfiladas igualmente con orlas de denticulos, hojas y astrágalos.

La contemplación reposada y la visión de conjunto del coro de Borau permiten que lo calificamos como una obra singular: por el carácter cerrado que originalmente tuvo, comparable tan sólo al tratamiento dado a los paños laterales del coro de Mianos (Zaragoza);²⁵ por el abigarramiento ornamental y el repertorio *al romano* elegido, que le aportan una apariencia casi de mazonería de retablo del primer Renacimiento; y por la calidad de su factura tallada sin restos perceptibles de policromía.

No habiendo encontrado ninguna documentación relativa al coro,²⁶ son las fuentes ornamentales las que nos pueden proporcionar alguna referencia acerca del taller que pudo realizarlo entre la fecha de acabamiento del templo (1560) y los años en los que se obraron sus dos retablos (1568-1571). El repertorio de grotescos trazados *a candelieri* sobre los paneles verticales del antepecho

25 Véase n. 6.

26 Se ha consultado sin resultados los siguientes archivos: el Archivo Diocesano de Jaca, donde no se conservan libros de Borau que nos interesen, y el Archivo de Protocolos Notariales de Huesca, donde se han revisado los notarios de Jaca con los que se protocolizó el encargo de otras obras de escultura.

y dispuestos en cenefa horizontal seguida sobre el resto de los campos decorativos forma parte del lenguaje ornamental del primer Renacimiento introducido en Aragón y en Jaca por Juan de Moreto (y Morlanes) en su trabajo en la capilla de San Miguel; allí encontramos, entre otros temas, los dragones y acantos dispuestos en simetría,²⁷ un motivo que, junto con el resto de las decoraciones presentes en Borau, el florentino repetiría en sus diseños de mazonerías de otras obras posteriores (sillería del Pilar, capilla de la Concepción y el Crucifijo de la catedral de Tarazona, o retablo de Nuestra Señora del Moncayo, actualmente en Corella), aunque en composiciones diferentes a las del coro.²⁸



fig. 5. Iglesia parroquial de Borau (Huesca).
Detalle del coro alto.

Se trata, sin embargo, de una temática común y repetida en todos los talleres artísticos que asumieron el nuevo lenguaje *al romano* entre la primera mitad y mediados del Quinientos, en la que destaca su clara relación con las ornamentaciones incluidas en la ilustración de libros. En este sentido resultan particularmente interesantes los estrechos vínculos que muestra con las ornamentaciones de algunos libros impresos en Zaragoza, como los que escribiera Juan de Iciar (o Yciar) Vizcaino: *Recopilación subtilissima, intitulada orthographia practica...*(1548)²⁹ y *Arte subtilissima, por la qual se enseña a escreuir perfectamente...*(1553).³⁰ Precisamente ambas publicaciones, reiteran los ornamentaciones diseñadas por el grabador francés Juan de Vingles (1498-1552), que había firmado un contrato con Iciar para realizar este trabajo en la capital aragonesa, alguna de las cuales incluye cenefas de jarrones y acantos flanqueados por dragones de boca amenazante y cuerpo de apariencia vegetal,³¹ muy similares a las elegidas para el ornato del coro de Borau. La difusión de estas ilustraciones salidas de las imprentas zaragozanas debió de ser amplia, pues la investigadora María José Tarifa ya señaló su coincidencia formal con las decoraciones de las ménsulas del monasterio de Santa María la Real de Fitero (Navarra), confirmando de este modo las relaciones artísticas existentes entre la Ribera de Tudela y Ara-

27 SERRANO, R. y otros: *El retablo aragonés...*, op. cit., p. 121, fig. 60.

28 *Ibidem*: pp. 126-128, figs. 67 y 69-71.

29 ICIAR, J. de: *Recopilación subtilissima, intitulada orthographia practica... por Juan de Yciar Vizcaino y cortado por Juan de Vingles Frances*, Zaragoza, impreso por Bartolome de Nagera, 1548.

30 ICIAR, J. de: *Arte subtilissima, por la qual se enseña a escreuir perfectamente. Hecho y experimentado y agora de nuevo añadido por Juan de Yciar Vizcaino*, Zaragoza, impreso por Miguel de Çapila, mercader de libros, 1553. Se trata de una nueva edición ampliada del anterior, impreso en 1548, que reitera las ilustraciones de Juan de Vingles (o Jean de Vingles), grabador francés que firmó contrato con Iciar para ilustrar los libros que publicara en la capital aragonesa.

31 *Ibidem*: f. H, en lámina titulada «Letras de compas/lo escrivió» (ilustración izquierda), así como otras en páginas siguientes tituladas «Para Iluminadores/Vizcaino» y «Para Iluminadores/en Çaragoça», que cenefas diversas de jarrones, acantas y dragones fantásticos.



gón.³² Además, estos grabados o muy similares motivos copiados en cuadernos de muestras que debieron de tener gran divulgación, fueron utilizados no sólo por entalladores, sino que sirvieron igualmente de inspiración para los componentes de otros oficios artísticos, como los fabricantes de azulejería de arista de Muel, Cadrete y María de Huerva (Zaragoza), que también se inspiraron en ellos para realizar los frisos ornamentales de los arrimaderos que habrían de colocar en iglesias y edificios civiles, en los que, según la documentación, se incluían *frisos con grifios (y jarrones)*.³³

Pero la posible inspiración de los autores del coro de Borau en las ilustraciones de los libros de Juan de Iciar publicados en la capital aragonesa es todavía más amplia, pues existe asimismo una clara relación formal entre las columnas abalaustradas talladas en su antepecho y las que el francés Juan de Vingles grabó para el marco del retrato de aquel en su obra: *Libro intitulado Aritmética practica...*, publicado en Zaragoza, en 1549,³⁴ con la única diferencia de que en el coro oscense se prefirió un soporte menos estilizado, eliminando algunos elementos ornamentales del balaustre.

El que el ilustrador de estos libros fuera francés explica también la relación de sus diseños con otras ornamentaciones de libros parisinos,³⁵ una cuestión que ya ha sido destacada para otras de las decoraciones realizadas por Vingles, estrechamente ligadas con las usadas en las imprentas de su Lyon natal.³⁶

Finalmente, aunque desconocemos cuál fue el taller al que se encargó el coro alto de Borau, las fechas de aparición de las fuentes impresas mencionadas, sí que nos confirman la cronología que proponíamos al principio, que se realizara entre las décadas de los sesenta y setenta del Quinientos, coincidiendo con las fechas del acabamiento del templo y la realización de los dos retablos con que se dotó a la iglesia.

El coro alto de la iglesia de San Miguel de Coscojuela de Sobrarbe

Coscojuela de Sobrarbe es una de las localidades que, dentro de la comarca de este mismo nombre, dependen en la actualidad del ayuntamiento de Aínsa y forman parte de la diócesis de Barbastro. Su iglesia parroquial, dedicada a San Miguel,³⁷ se edificó en el siglo XVI, elevándose entonces su única nave, la cabecera recta algo más estrecha, las dos capillas inmediatas a modo de crucero y la sacristía (con el año 1568 en el dintel de la puerta), cubiertas todas ellas con bóvedas de cañón apuntado, así como la portada y la torre.

32 TARIFA CASTILLA, M.^aJ.: *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, p. 173, lám. 46.

33 ÁLVARO ZAMORA, M.^aJ.: *Cerámica aragonesa*, Zaragoza, Ibercaja, 2002, vol. I, p. 186, y vol. II, pp. 231-245, fig. 368 (Zaragoza, convento de Canonas del Santo Sepulcro, hacia 1560); fig. 370 (Zaragoza, iglesia de San Pablo, 1571-1572); fig. 371 (Zaragoza, iglesia de San Carlos, hacia 1585); figs. 373 y 374 (Zaragoza, Parroquieta de la Seo, 1565); fig. 385 (Tobed, iglesia de la Virgen, fines del siglo XVI); fig. 386 (Fuentes de Jiloca, iglesia parroquial, fines del siglo XVI); figs. 387 y 389 (Aniñón, iglesia parroquial, fines del siglo XVI); y fig. 390 (Bello, iglesia parroquial, hacia 1600).

34 ICIAR, J. de: *Libro intitulado Aritmética practica...hecho por Juan de Yciar, Vizcaino*, Zaragoza, impreso por Pedro Bernuz, 1549.

35 SERRANO, R. y otros: *El retablo aragonés...*, op. cit., pp. 148-149, figs. 105-106. Se trata de dos páginas del Libro de Horas impreso por Simón de Colines, siguiendo el diseño de Geofroy Tory, en París, en 1540.

36 AZNAR GRASA, J.M.: «Notas sobre el grabado estampado en Zaragoza en los siglos XV y XVI en relación con otros centros impresores de la península. Tres casos paradigmáticos», en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 487-510 (esp. pp. 504-506, dedicadas a Juan de Vingles). Para sus relaciones con Lyon recoge las conclusiones de Henry Thomas en su estudio sobre el artista (véase n. 21).

37 GARCÍA GUATAS, M. (dir.): *Inventario...*, op. cit., vol. I, pp. 326-330.



fig. 6. Iglesia parroquial de Coscojuela de Sobrarbe (Huesca). Coro alto.

Posteriormente se abrirían otras dos capillas, los dos nichos, para un altar y la pila bautismal, y el pórtico, datado en 1720.

En el Quinientos se encargó también el coro alto de madera tendido a los pies (restaurado al igual que la iglesia), parcialmente modificado en 1773 al abrirse las embocaduras en arco de medio punto de los nichos citados y de la puerta, que dieron lugar a que se cortara una pequeña porción del arrocabe, se destacara su rosca con motivos pintados dieciochescos y se policromara su cara frontal [figs. 6 y 7].

Estructuralmente se trata de un alfarje de madera tallada sin policromar (4,58 m de largo x 5,26 m de ancho), compuesto por seis jácenas perpendiculares al eje direccional del templo, con las que se forman cinco calles, fragmentadas a su vez en diez casetones cada una, componiendo de este modo un falso artesanado; el sotocoro se remata con un amplio arrocabe y el frente se cierra mediante un pretil de balaustres torneados (que suponemos rehechos), apeado sobre un entablamento clásico, que avanza en recto en el centro y en los laterales.

El coro de Coscojuela de Sobrarbe destaca por su minuciosa decoración tallada, que no deja un solo espacio vacío en el sotocoro y frente. Así, sobre el arrocabe se trazó una cenefa con trece cartelas rectangulares enmarcadas con motivos vegetales, separadas por capullos de acantos y escudos de cueros recortados; en las primeras se incluyó una salutación mariana pintada, de difícil lectura



fig. 7. Iglesia parroquial de Coscojuela de Sobrarbe (Huesca).
Detalle del coro alto.

por estar parcialmente borrada o haberse perdido en la intervención del Setecientos.³⁸ Los papos de las jácenas se ornamentaron con bandas de flores inscritas en círculos entre haces de acantos con caulículos de diseño vertical y sus lados con motivos vegetales y escudetes repetidos en simetría. Los casetones, proyectados en profundidad, perfectamente moldurados y adornados con cenefas de hojas, se adornaron con círculos gallonados de los que cuelgan pinjantes torneados, y con composiciones de cintas en forma de eses cruzadas entre capullos florales, tallados, respectivamente, en los tableros del fondo y laterales. Finalmente, en su cara frontal, la decoración se concentró en el entablamento sobre el que apean los balaustrados del pretil; así, en el arquitrabe, se reiteró la cenefa de cintas

en forma de eses cruzadas entre motivos florales ya descrita; en el friso, se desplegó un motivo de guirnaldas de flores y frutas unidas por cintas y pendientes de anillas, al que se añadieron cabezas de serafines en los tres puntos de avance; y en la cornisa se tallaron varias molduras voladas.

El mismo taller que realizó esta armadura, obró también la puerta de la sacristía, que conserva el tirador del siglo XVI y aparece dividida en seis recuadros, perfectamente perfilados con molduras, denticulos y parejas de acanaladuras. La fecha que aparece en el dintel de piedra –año 1568– nos sirve para datar ambas obras, una cronología que además se corresponde con la cronología y taller que propondremos seguidamente.

Para esta cuestión resulta fundamental el muestrario ornamental tallado, que conecta este coro con el banco del retablo mayor de la catedral de Barbastro. En relación con ello, conviene recordar brevemente la historia de este encargo de escultura. El 26 de septiembre de 1558 Juan de Liceyre recibía poderes de Isabel Forment para vender un pie de retablo de alabastro labrado *al romano* que había heredado de su padre, Damián Forment, y dos días después lo vendía al concejo barbastrense, acordando completarlo y acabarlo al año siguiente, y continuando su intervención con un nuevo contrato cuya ejecución se prolongó hasta agosto de 1560.³⁹ De acuerdo al contrato firma-

38 Puede leerse: 1. AVE.VIRGO.GRA / 2. GROSA.ESTRELA / 3. ...A.REOP / 4. ER.DE / 5. OSA.FABOMELI / 6. DULCIOR.RUBI / 7. falta / 8. SA.LILLI.CANDIDI / 9. OR.ROMIS.VIR / 10. TUTE.DECORAT / 11. falta / 12. falta / 13. LO.SUPPRIMIOR.

39 Para mayor pormenor, puede verse: HERNANDEZ MERLO, Á.: «Juan de Liceyre», en ÁLVARO ZAMORA, M^l. / BORRÁS GUALIS, G.M. (coors.): *La escultura...*, op. cit., pp. 220-222; y CRIADO MAINAR, J.: *Las Artes Plásticas...*, op. cit., pp. 502-503. En ambas publicaciones se reúne toda la bibliografía al respecto, aportando Criado nuevas noticias inéditas sobre el tema, todo lo cual ha sido retomado en publicaciones posteriores, como MORTE GARCÍA, C.: «Estudio histórico-artístico», en *El retablo mayor de la catedral de Barbastro. Restauración*, Zaragoza, 2002, pp. 15-96 (esp. pp. 16-27).

do, Liceyre se comprometía, entre otras cosas, a hacer las veneras de las casas, serafines y guinaldas de frutas conforme lo estaban en el banco de Forment,⁴⁰ una cuestión que precisamente nos interesa, dada la presencia de estos mismos motivos en el friso del entablamento bajo el pretil del coro estudiado, y la similitud de su diseño, que reúne las sartas de frutas de las guinaldas mediante una flor central, las adorna con cintas ondulantes, las inserta en anillas y las acompaña de cabezas de serafines de cabello ensortijado. Vinculados también con lo realizado por Liceyre en Barbastro se encuentran la regularidad algo rígida del diseño de algunas cenefas ornamentales del coro, el horror *vacui* ornamental de ambas obras o la aplicación de grupos de acanaladuras que decoran tanto las roscas de los arcos de medio punto de las hornacinas del banco barbastrense como las compartimentaciones de la puerta de la sacristía de la iglesia de Coscojuela.

Pero Liceyre no trabajó solo en este retablo, sino que debió de contar con varios ayudantes, alguno de los cuales consta en la documentación, como el fustero Juan Férriz.⁴¹ El banco del retablo mayor de la catedral de Barbastro se convertiría en una obra de referencia para la escultura de Sobrarbe de comienzos de la segunda mitad del Quinientos, siendo plausible que quienes intervinieron en la empresa o conocieron directamente su muestrario decorativo lo difundieran y copiaran en obras posteriores. Así, puede detectarse su influencia en algún retablo desaparecido, como el de la iglesia de San Miguel de Lascuarre, en la Ribagorza, que conocemos a través de fotografía y presenta estos mismos motivos,⁴² y que esto mismo creemos que sucedió en el caso del coro y la puerta de la sacristía de la iglesia de San Miguel de Coscojuela de Sobrarbe, realizadas hacia 1568, muy poco después de la conclusión del encargo realizado por Liceyre y su taller (1558-1560).

El coro alto de la iglesia de San Esteban de Llert

La localidad de Llert está situada en Sobrarbe y es cabeza del valle de Bardaji. Su iglesia de San Esteban es un edificio románico, de hacia la segunda mitad del siglo XII, de una sola nave, con tres tramos y ábside semicircular, cubiertos, respectivamente, con bóveda de medio cañón sobre arcos fajones y de cuarto de esfera ligeramente apuntada; en el siglo XVI se le añadieron dos capillas bajas, cerradas también con bóvedas de medio cañón, que hacen las veces de crucero, y la torre, a la vez que se la dotaba de un coro alto de madera, dispuesto a los pies sobre una bóveda de cañón apuntado.⁴³ La iglesia fue restaurada en 2006,⁴⁴ con una criticable intervención por la que se eliminó el enlucido mural original y se dejó la piedra al descubierto, tal y como la podemos ver en la actualidad.

El coro alto de Llert presenta una planta peculiar, por estar dotado de dos balconillos volados laterales, que permiten ampliar su espacio, a la vez que el derecho, algo más largo, incluye el hueco de la escalera de subida también de madera [figs. 8, 9 y 10]. En este caso, y puesto que el coro apea sobre una bóveda de obra, la armadura de madera es más sencilla de lo habitual, pues solamente quedan a la vista los canes, jácenas y tablazón con los que se ensamblaron los balconillos volados y la estructura en diagonal de su escalera, así como el antepecho que la recorre por sus cinco lados de diferente dimensión (de izquierda a derecha miden: 0,96 x 2,065 x 3,21 x 3,99 x 0,95 m; la

40 MORTE GARCÍA, C.: «Estudio...», *op. cit.*, p. 23.

41 CRIADO MAINAR, J.: *Las Artes Plásticas...*, *op. cit.*, pp. 502-503.

42 Puede verse en ÁLVARO ZAMORA, M^ºI. / BORRÁS GUALIS, G.M. (coords.): *La escultura...*, *op. cit.*, p. 121.

43 GARCÍA GUATAS, M. (dir.): *Inventario...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 121-123.

44 HUGUET, Á.: «Llert inaugura las obras de restauración de su iglesia», *Diario del Altoaragón*, Huesca (29 de junio de 2006), p. 10. La obra fue financiada por el Cedesor y el Ayuntamiento, con una inversión de 100.000 euros.



fig. 8. Iglesia parroquial de Lleret (Huesca). Coro alto.

altura del pretil: 1,065 m). Su decoración está tallada, aunque se conservan vestigios de policromía en azul y rojo, que tuvo la finalidad de destacar las labores recortadas en relieve de los fondos. Para el frente del antepecho se eligió una composición cerrada, compuesta por veintiocho paneles rectangulares perfectamente recuadrados y separados por listones verticales, que se rematan por la parte superior con un apoyamanos moldurado con denticulos y apean por la inferior en un rafe volado sobre ménsulas. Lo más interesante de todo el conjunto es la decoración aplicada en los paneles y ménsulas; en los primeros, se alternan tres composiciones de *candelieri*, una con altares, cintas, cabezas de serafines y jarrones con trofeos colgados, otra con cintas enlazadas con escudos y lanzas cruzadas (trofeos), y una tercera, con altares, cintas, cartelas con anillas laterales con objetos pendientes y acantos; las segundas, adoptan la apariencia de volutas clásicas, en forma de cintas estiradas en ese, adornadas con molduras, astrágalos y círculos por el papo, y con parejas de caulículos en las caras laterales, en el caso de las de mayor tamaño.

Como en el caso de otros coros estudiados, tampoco sobre el de Lleret se ha conservado documentación relativa a su encargo,⁴⁵ de modo que es la ornamentación la que nos proporciona alguna referencia sobre su posible autoría.

45 No se ha conservado ningún libro de la iglesia de Lleret, tal y como hemos podido comprobar tras la consulta en el Archivo de Campo (Huesca), donde actualmente se encuentra reunidos todos los archivos parroquiales de las iglesias del entorno.

Así, los motivos de los *candelieri* que adornan los tableros del antepecho se encuentran dentro de los repertorios ornamentales propios del primer Renacimiento, que, en el campo de la escultura, fueron introducidos por Juan de Moreto en Aragón y adoptados enseguida por los demás talleres, difundiéndose por medio de los cuadernos de muestras, dibujos, grabados y la ilustración de libros. Parecidas decoraciones, aunque con mayor número de elementos, diseño más menudo y mayor complejidad, se hicieron para los frentes de las pilastras del órgano del Pilar, una obra que Juan de Moreto subarrendó en 1529 a su discípulo Esteban Ropic, pero en la que la ornamentación trazada tiene un indudable sello moretiano, incluyendo altares, jarrones, cartelas y grupos de acantos enlazados por un lado y enrollados por el otro;⁴⁶ en tanto que en los frentes de las pilastras de la capilla de San Miguel de Jaca (1520-1523) o, sobre todo, del retablo de la Concepción y el Crucifijo de la capilla Conchillos en la catedral de Tarazona, obrada también por el florentino en 1535,⁴⁷ encontramos los trofeos, que, en Lleret, han quedado reducidos a simples escudos circulares con espadas cruzadas, colgados y alternados con cintas ondulantes, sin duda por haber sido copiados de modelos gráficos diferentes.

Diseños mucho más parecidos se encuentran en el repertorio característico de dos escultores franceses, activos en Aragón, Esteban de Obay y Gabriel Joly. En este senti-



figs. 9 y 10. Iglesia parroquial de Lleret (Huesca).
Detalle del coro alto.

46 SERRANO, R. y otros: *El retablo aragonés...*, *op. cit.*, pp. 125-126, fig. 67.

47 SERRANO, R. y otros: *El retablo aragonés...*, *op. cit.*, p. 126, fig. 68.



do, el tema de la cabeza alada de ángel, que va tocado con un jarrón con frutos y saca por la boca un motivo vegetal que se enrolla en forma de dos volutas en simetría por el extremo opuesto, repetido en los tableros del antepecho del coro de Lleret, aparece exactamente igual en otras obras vinculadas con los artistas citados: por un lado, lo encontramos –entre otros ejemplos– en los frentes de las polseras del retablo de Cintruénigo (Navarra), contratado en 1525 y que, aunque Obray lo subcontrató cinco años después con el entallador de su misma nacionalidad Guillem Obispo, parece que este mantuvo los modelos ornamentales propios de aquel,⁴⁸ y, por otro, aparece asimismo –con idéntico diseño– en la decoración de las polseras conservadas del retablo de Roda de Isábena (Huesca), que fue realizado desde 1533 por el taller de Joly, reiterando igualmente el vocabulario ornamental propio de este;⁴⁹ la policromía utilizada en ambas obras se corresponde también con la aplicada en el coro de Lleret. Respecto a todo ello conviene recordar que los repertorios que Obray y Joly incorporaron en los encargos que acometieron en Aragón debían proceder de los diseños de *candeliери* inventados en su país de origen, que, tal y como han sugerido Raquel Serrano y otros, muestran una evidente relación con las decoraciones de libros franceses de la época, provistas de elegantes composiciones de grutescos, estrechamente vinculadas también con las del coro estudiado.⁵⁰

De procedencia igualmente francesa es el diseño de las ménsulas del coro de Lleret. En forma de voluta clásica, todas van decoradas por el papo con un astrágalo y cenefas de círculos, pero, las de mayor tamaño, añaden por los laterales dos caulículos con el extremo enrollado. Este motivo procede de Jean Goujon, que en su obra, *Art de bien bastir*, publicada en 1547, incorpora un dibujo muy parecido de ménsula, explicando en el texto la razón de la inclusión de este detalle floral que, en su caso, consta no de dos, sino de tres caulículos.⁵¹

En este sentido, si tenemos en cuenta las últimas relaciones expuestas, no es descartable que el coro alto de Lleret fuera realizado bien por un taller itinerante de mazoneros (escultores o carpinteros) franceses o, bien, por algún artista que estuviera familiarizado con las fuentes gráficas usadas por los anteriores. La primera posibilidad es perfectamente plausible si consideramos la posición que tenía esta población del valle de Bardají en el Quinientos, pues por ella pasaba el camino que llegaba desde Francia, y que, viniendo desde Toulouse, traía el pastel hasta Aragón, evitando otros trayectos que, aun siendo más cortos, eran mucho más peligrosos. La importancia comercial de este trazado ha sido estudiada por algunos historiadores, que han documentado la existencia de un mesón en Lleret, probatorio del importante movimiento humano que existía entre ambos lados del Pirineo.⁵² La segunda posibilidad no es tampoco descartable, si consideramos que alguno de los oficiales del taller de Joly que obraron el retablo de Roda de Isábena pudo seguir trabajan-

48 SERRANO, R. y otros: *El retablo aragonés...*, op. cit., pp. 150-151, fig. 119.2, y GARCÍA GAINZA, M^oC.: «Relaciones entre Aragón y Navarra en la escultura del siglo XVI», en ÁLVARO ZAMORA, M^oI. / BORRÁS GUALIS, G.M. (coords.): *La escultura del Renacimiento...*, op. cit., pp. 139-149 (esp. p. 142).

49 SERRANO, R.: «Gabriel Joly, taller de Roda de Isábena, retablo mayor», en ÁLVARO ZAMORA, M^oI. / BORRÁS GUALIS, G.M. (coords.): *La escultura del Renacimiento...*, op. cit., pp. 292-293 (véanse figuras en p. 293, esp. fig. 3). Aunque se encargó a Joly en 1533, al estar ocupado en Teruel, tuvo que dividir su taller, de modo que quien debió dirigir la obra de Roda parece que fue Juan Pérez Vizcaino, que cobraba por ella en 1536.

50 SERRANO, R. y otros: *El retablo aragonés...*, op. cit., pp. 146-151, sobre todo, fig. 103, que muestra la página titular de un libro impreso por Simón de Colines, según grabado de Geoffroy Tory, París, 1529.

51 GOUJON, J.: *Art de bien bastir, de Marc Vitruve Pollino, auther romano antique: mis de latin en françoys par Jean Martin, Secrétaire de Monseigneur le Cardinal de Lenoucourt*, París, 1547, libro IV, cap. III, f. 58r. Lo incluye aquí en *la manera dórica*, si bien vuelve a incluirlos en la manera jónica, dibujándolos saliendo de cada una de las volutas de su capitel (libro III, f. 37v).

52 Agradecemos el avance de estas noticias a José Luis Ona González, que aparecerán próximamente publicadas.

do en esta área nororiental oscense, acometiendo encargos tanto en la comarca de Ribagorza como en la de Sobrarbe.

En cualquier caso, el coro alto de Llert no puede ser anterior a mediados del siglo XVI (recorde-mos que el tratado de Goujon aparece en 1547), realizándose con bastante probabilidad entre esos años y los comienzos de la segunda mitad del Quinientos.

El coro alto de la iglesia de Saravillo

La localidad de Saravillo se ubica en el valle de Chistau, en las faldas de la cara norte de Punta Llerga y en la margen izquierda del río Cinqueta, siendo lugar dependiente del ayuntamiento de Plan. Su iglesia, dedicada a La Asunción de la Virgen, se construyó en el siglo XVI, tiene una sola nave, con cabecera recta algo más estrecha y dos capillas laterales mucho más bajas que hacen las veces de crucero, cubriéndose toda ella con bóvedas de medio cañón.⁵³ Como sucedía en el caso de la iglesia de Llert, también esta fue restaurada hace pocos años con el mismo discutible criterio de eliminación del revoco para dejar a la vista el muro de mampostería. El coro alto, situado a los pies del templo, corresponde asimismo al Quinientos [figs. 11 y 12].

Se trata de una armadura de madera de pino en su color, que muestra algunas variaciones respecto a la planta más tradicional de coro, en concordancia con otros ejemplos coetáneos conservados en otras localidades de esta misma comarca de Sobrarbe (el ya analizado coro de Llert y el coro de la iglesia de San Esteban de Sin), puesto que amplía su dimensión al prolongarse en un balconcillo volado algo más alto por su lado izquierdo, a través del que se puede acceder a la torre situada sobre la capilla sur, e incorpora además una escalera también de madera en su extremo derecho, junto a la entrada, que constituye por sí misma una interesante estructura en forma de caracol, con peldaños dispuestos en torno a un machón central. Estructuralmente se trata de un alfarje compuesto por nueve jácenas, encastradas en los muros laterales y tendidas transversalmente al eje longitudinal del templo, que dan lugar a ocho calles, divididas con listones en once casetones y cerradas con la tablazón, que sirve de suelo transitable por su parte superior. Presenta una ornamentación tallada, que puede irse contemplando progresivamente desde la entrada, ya que la puerta de acceso se encuentra a los pies de la iglesia; vemos así, en primer lugar, las jácenas del sotocoro apeadas en ménsulas en forma de volutas clásicas y perfectamente perfiladas longitudinalmente por líneas incisas, y los casetones de las calles cuidadosamente enmarcados por filetes moldurados y ornados con pinjantes torneados (algunos de ellos perdidos), extendiendo su cuidadoso acabado incluso a las finas molduras que perfilan el borde de los peldaños de la escalera (en la actualidad parcialmente tapada). El balconcillo lateral apoya sobre tres largos canes acabados en el mismo modelo de voluta, cerrándose el conjunto mediante un sobrio pretil de balaustrones torneados que termina en un apoyamanos que adopta, en su cara frontal, la apariencia de un sencillo entablamento sin decoración, incluyendo en el frente lateral de la jácena inferior su único motivo de ornato, una greca o cenefa de olas, compuesta de acuerdo a un eje central de simetría.

El repertorio ornamental del coro alto de Saravillo muestra un gusto sobriamente clásico. Nos interesa especialmente la cenefa griega de olas, un tema que Sebastián Serlio Boloñés incluyó repetidamente en los Libros III y IV de su Tratado de Arquitectura (*Regoli generali di architettura...*), tanto en sus primeras ediciones italianas (1537 y 1540), como en su primera edición española, publicada en Toledo, en 1552, así como en su *Livre extraordinaire de architecture*, aparecido en Lyon,

53 GARCÍA GUATAS, M. (dir.): *Inventario...*, op. cit., vol. II, pp. 375-377.



fig. 11. Iglesia parroquial de Saravillo (Huesca). Coro alto.

en 1551, en las decoraciones de frisos de entablamentos, en cenefas ornamentales de basamentos, como posible motivo de ornato y en el frontispicio de su portada, así como en alguno de sus diseños de puertas de *orden delicado*.⁵⁴ Aparece asimismo, algo antes que en Serlio, en varias láminas italianas de autor no identificado y conocido como *el maestro de 1515*.⁵⁵

Serlio contribuiría a la difusión de este tema ornamental y del primero de sus tratados lo tomaría probablemente el francés Jacques Androuet du Cerceau, repitiéndolo en diferentes láminas de su Tratado publicado en Orleáns, en 1549, tanto en el frontispicio del título, donde lo incorporó en el friso de la cornisa que lo remata, como en dos dibujos de arcos *según el orden jónico* y *según el orden corintio*, en los que volvió a usarlo para la decoración del friso del entablamento del primero y para el ornato del intradós del arco de medio punto del segundo.⁵⁶

54 SERLIO BOLONÉS, S.: *Tercero y Cuarto libro de Arquitectura de Sebastián Serlio Boloñés*, Toledo, 1552, Libro III, f. 117r, Libro IV, ff. 157r, 164v y 184v; y SERLIO BOLONÉS, S.: *Livre extraordinaire de architecture*, Lyon, Jean de Tournes, 1551, «Planches portes d'ordre délicat», núm. XIII.

55 BARTSCH: *The Illustrated Bartsch, 25, formerly volume 13 (part 2). Early Italian masters* (Mark ZUCKER, ed.), New York, Abaris Books, 1980, p. 323, lám. 26 (420), p. 324, lám. 27 (420), y p. 325, lám. 28 (421).

56 ANDROUET DU CERCEAU, J.: *Quinqui et viginti exempla arcuum...*, Orleáns, 1549, s.f.

El diseño de este motivo en el coro alto de Saravillo parece corresponder al modo como se dibujó en Francia en la mencionada obra de Du Cerceau (1549). También parecen del gusto francés (dentro de la llamada *manera francesa*) la sobriedad de las ménsulas en forma de voluta clásica, adornadas únicamente con un escudo sogueado en el papo, e igualmente la decoración de pinjantes torneados dispuestos en el centro de los casetones en los que se fraccionan las calles entre las jácenas. Por otra parte, esta misma formulación ornamental, aunque con otro tema decorativo (rosas), la encontramos en los casetones del papo de las vigas maestras y faldones de la armadura de par y nudillo y en la cubierta plana de la puerta de entrada a la sacristía



fig. 12. Iglesia parroquial de Saravillo (Huesca).
Detalle del coro alto.

de la iglesia de Santa Ana de Mianos (Zaragoza), obras estas realizadas asimismo por un carpintero y escultor francés, el Maestro Picart (conocido también en la documentación como Picart Carpentier, Medardo de Picardía o Medart Carpentier), entre 1548 y 1549,⁵⁷ y también en el coro de la iglesia de San Miguel de Coscojuela de Sobrarbe, que obrado hacia 1568, se diferencia del de Saravillo por la rica ornamentación aplicada al falso artesonado que conforma su bajocoro.⁵⁸

Todas estas circunstancias nos inclinan a proponer que también en el caso de Saravillo pudiera haber intervenido un taller francés en la manufactura de su coro alto, el cual se haría cargo de su fábrica muy avanzada la segunda mitad del siglo XVI.

Conclusión

Los ejemplos de coros altos renacentistas estudiados nos sugieren algunas reflexiones básicas. En primer lugar, que fueron parte de los encargos desarrollados por los talleres de escultura y que se encuentran estrechamente vinculados con los repertorios ornamentales usados para las mazonerías de los retablos, inspirados como estos en grabados y ornamentación de libros.

En segundo lugar, que es necesario inventariar en su totalidad todo tipo de obras de carpintería del Quinientos y revisar los archivos con el fin de ampliar nuestros conocimientos acerca de los talleres de escultores y fusteros activos en esta área norte de Aragón.

57 ÁLVARO ZAMORA, M.ª I. / CRIADO MAINAR, J. / IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: «La techumbre...», *op. cit.*

58 GARCÍA GUATAS, M. (dir.): *Inventario...*, *op. cit.*, vol. II, p. 329 y figura de la p. 401.



En tercer lugar, que sería necesario plantear una relación de trabajo en equipo con los investigadores franceses estudiosos de la escultura del XVI que permitiera establecer las relaciones entre las obras realizadas a ambos lados de la frontera, pues, en bastantes casos, son evidentes las influencias, ya que los Pirineos no fueron una barrera insalvable y existían rutas de conexión.

Finalmente, en cuarto lugar, que es imprescindible respetar este patrimonio y conservarlo, pues han sido muchos los coros altos desmontados y eliminados al considerarlos, incluso por parte de los restauradores, como una obra menor.