

LA REFORMA BARROCA DE LA CAPILLA DE SAN ANDRÉS DE LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LA HUERTA DE TARAZONA

*Rebeca Carretero Calvo**

RESUMEN

En el presente artículo se realiza el estudio histórico-artístico de la capilla de San Andrés de la Seo de Tarazona concediendo especial atención a la transformación que sufrió a finales del siglo XVII. En ese momento el estuquista veneciano Ambrosio Mariesque llevó a cabo el bello zócalo que recorre el recinto, Francisco Gurrea debió ser el artífice del retablo que lo preside y un desconocido pintor romano ejecutó los magníficos lienzos sobre la vida de San Andrés que ornán todo el espacio.

Palabras clave: Tarazona, catedral, San Andrés, Barroco, Ambrosio Mariesque, Francisco Gurrea, Placido Costanzi, Roma, pintura barroca, siglo XVII.

RÉSUMÉ

Dans cet article on réalise l'étude historique-artistique de la chapelle de Saint-André de la cathédrale de Tarazona en mettant l'accent sur la transformation qu'elle a subie à la fin du XVIIème siècle. C'est en ce moment que le stucateur vénitien Ambrosio Mariesque a fait le beau plinthe qui l'enceinte, Francisco Gurrea a fait très probablement le retablo qui préside la chapelle et un peintre romain inconnu a exécuté les toiles magnifiques sur la vie de Saint-André qui ornent tout l'espace.

Mots clef: Tarazona, cathédrale, Saint-André, Baroque, Ambrosio Mariesque, Francisco Gurrea, Placido Costanzi, Roma, peinture baroque, XVII siècle.

Fecha de presentación: 8 de abril de 2013.

Fecha de aceptación: 26 de abril de 2013.

Situada en el eje de la girola del templo, el origen de la capilla de San Andrés apóstol¹ resulta difícil de precisar. Las primeras noticias corresponden a tiempos del obispo Andrés Martínez Férriz (1478-1495), que la eligió como lugar de enterramiento y la dotó con un retablo de pintura que Fr. Gregorio Argaiiz contempló todavía *in situ*, poco antes de la publicación de su obra en 1675. En ese momento el fraile leyó una inscripción que atribuía el encargo a este prelado a la par que fechaba su conclusión en mayo de 1495,² el mismo año en que don Andrés moriría en Orihuela (Alicante), su ciudad natal. Una visita pastoral de 1586 describe esta pieza como *un retablo de madera pintado*

* Área de Patrimonio del Centro de Estudios Turiasonenses. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Correo electrónico: rcc@unizar.es

1. El germen de este artículo es el estudio histórico-artístico de la capilla de San Andrés de la catedral turiasonense llevado a cabo en junio de 2010 por Jesús Criado Mainar y Rebeca Carretero Calvo para la restauración de este espacio litúrgico ejecutada por la empresa Tekne Conservación y Restauración S.L. La autora desea mostrar su más sincero agradecimiento al profesor Criado Mainar por su desinteresada ayuda y su apoyo constante.

2. Fr. Gregorio ARGAIIZ, *Teatro monástico de la Santa Iglesia, ciudad y obispado de Tarazona*, t. VII de *La soledad laureada por San Benito y sus hijos en las iglesias de España*, Madrid, imp. de Antonio de Zafra, 1675, pp. 388-389.

de pinçel con su guardapolvo de lienço,³ del que aún subsiste una tabla que Chandler R. Post⁴ atribuyó a Pedro Díaz de Oviedo y que desde 1963 pertenece al Museo de Navarra.⁵

El acta que acompañaba las reliquias que don Andrés depositó en el ara del altar expresaba que fue este prelado quien edificó la capilla *a fundamentis*.⁶ Sin embargo, la bella *Anunciación* que flanquea el arco de acceso al recinto es una pieza de cronología claramente anterior que se data a mediados del siglo

3. Archivo Diocesano de Tarazona [A.D.T.], Caj. 7, lig. 5, n.º 23, Visita pastoral a la Seo y las parroquias de Santa María Magdalena y San Miguel de 1586, f. 20 v.

4. Chandler R. POST, *A Story of Spanish Painting*, vol. IV, *The Hispano-Flemish Style in Northwestern Spain*, Cambridge, Massachusetts, 1933, parte II, p. 440, fig. 168.

5. M^a Ángeles MEZQUÍRIZ DE CATALÁN, «Labor e incremento del Museo de Navarra. 1963-1967», *Príncipe de Viana*, 110-111 (Pamplona, 1968), p. 160, y p. 163, láms. X-1 y X-2; M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Arte medieval en el Museo de Navarra», en *Museo de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1989, p. 99.

6. *Anno Domini nostri Iesu Christi millesimo quatuorcentesimo nonagesimo. Ego Andreas Martinez Dei gratia et Sedis Appostolicae episcopus Tirasonensis, natus in civitate de Odraola regni Valenciae, hanc capelam a fundamentis sub inuocatione beati apostoli Andraee erexi et doctati [...]* (Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.T.], Pedro Pérez, 1572, ff. 176 v.-178) (Tarazona, 26-IV-1572, aunque el documento va fechado, sin duda por error del escribano, el 26-IV-1571).

XIV,⁷ lo que vendría a demostrar que el obispo reconstruyó un espacio preexistente, incluida la realización de unas ménsulas de yeso con sus armas sobre las dos imágenes que integran el grupo escultórico.

Al parecer, la capilla de San Andrés acogía el sepelio de aquellos canónigos y racioneros que carecían de lugar de enterramiento propio, quién sabe si incluso antes de la intervención de Andrés Martínez Férriz. En esta dirección apunta una noticia de 1528 por la que el cabildo autoriza a Andrés Martínez, presumiblemente un familiar del prelado, a abrir una cisterna funeraria en dicho recinto en el lugar en el que yacía su padre—también del mismo nombre— para su sepultura y la de sus descendientes por recta línea sin perjuicio de los derechos que los capitulares mantenían sobre el resto de la capilla.⁸

No hemos localizado más enterramientos de miembros de la familia Martínez y, de hecho, una visita pastoral de 1548 expresa que para entonces la propiedad había revertido enteramente al cabildo catedralicio:

Visitavit postea capellam sub invocatione Sancti Andree, la qual edificio e hizo el obispo don Andres Martinez y es agora del cabildo, a quien la dexaron sus herederos. Y que esta dotada de una missa cada semana y que el dia de Sant Andres viene el cabildo a la dicha capi-

lla y tiene distribuciones, y al otro dia un aniversario. Visitavit altare y allo una ara encaxada en el altar blanca y dos manteles limpios, y por cobertor una alombra y un frontal de lana.

Y que la capilla no tiene ornamentos y es a cargo del cabildo proveer las cosas necesarias della.⁹

LA RECONSTRUCCIÓN DEL RECINTO ARQUITECTÓNICO (1567-1572)

Imaginamos que en el momento de la citada visita de 1548 la capilla de San Andrés tenía unas proporciones más bien modestas que no permitían albergar otros usos capitulares que la celebración de la liturgia en honor al apóstol y, desde luego, los estrictamente funerarios. A pesar de que no contamos con suficiente información al respecto, lo cierto es que a finales de la década de los sesenta se decidió reconstruirla con cargo al legado de 500 ducados que el obispo Juan González de Munébrega (1547-1567) había dispuesto en su testamento. Como era previsible, la suma no bastó para sufragar una empresa tan ambiciosa como la acometida por entonces y en julio de 1571 el cabildo acordó concluir las obras a costas de la primicia:

El mesmo dia determinaron y decretaron los sobredichos señores que por quanto no bastavan los quinientos ducados que con ellos se havia comenzado la fabrica de la capilla de Sant Andres del legado del señor obispo de buena memoria don Joan Gonçalez de Munebrega, y que una obra tan importante

7. Agustín DURÁN SANPERE y Juan AINAUD DE LASARTE, *Escultura gótica*, vol. VIII de *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1956, p. 281, y p. 278, figs. núms. 271 y 272.

8. Archivo de la Catedral de Tarazona [A.C.T.], Caja 149, Libro primero capitular *intitulado colorado*, ff. 205-205 v. (Tarazona, 4-IX-1528).

9. A.D.T., Caj., 7, lig. 5, n.º 26, Visita pastoral a la Seo y las parroquias de Santa María Magdalena y San Miguel de 1548, s. f.

no convenía dexarla comenzada, sino que quedasse en su perfection, se tomase todo el dinero que mas fuesse necesario para dicha fabrica de las rentas de la primicia.¹⁰

Meses después, el canónigo Clemente Serrano solicitó en un registro de últimas voluntades —que no surtiría efecto pues aún tardaría varias décadas a morir— su sepelio en San Andrés previendo un legado *para ayuda de la fabrica de dicha capilla de Sant Andres [de] cient escudos, digo dos mil sueldos*.¹¹ La nueva fábrica aún no estaba lista cuando el 26 de abril de 1572 el sacristán Francisco de Borobia trasladó las reliquias que el obispo Andrés Martínez había donado para el ara del altar de San Andrés en el año 1490 —como precisaba el documento que las acompañaba— de forma provisional al sagrario del templo.¹² A pesar de todo, parece que las obras no se prolongaron mucho más y, sin duda, estaban ya ultimadas cuando Pedro Cebuna cursó visita pastoral al templo sin apuntar nada con respecto al estado de su fábrica pero, eso sí, recordando que el culto y mantenimiento de San Andrés *esta a cargo del capitulo de dicha yglesia*.¹³

El 14 de diciembre de 1577 el papa Gregorio XIII concedió el breve *Deputa-*

10. A.C.T., Caja 680, Libro segundo capitular (1530-1607), ff. 194-194 v. (Tarazona, 20-VII-1571).

11. Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza [A.D.P.Z.], Fondo del monasterio de Veruela, fragmento de protocolo de Francisco Pobar, notario de Tarazona, 1549, s. f. (Tarazona, 25-I-1572).

12. A.H.P.T., Pedro Pérez, 1572, ff. 176 v.-178 (Tarazona, 26-IV-1572).

13. A.D.T., Caj. 7, lig. 5, n° 23, Visita pastoral a la Seo y las parroquias de Santa María Magdalena y San Miguel de 1586, f. 20 v.

tio altaris ab episcopo por el que cualquier persona que dijera o hiciera decir una misa en el altar de San Andrés sacaría un alma del purgatorio y obtendría idénticas indulgencias y remisión de sus pecados que si el oficio se hubiera celebrado en el altar privilegiado de San Gregorio de Roma.¹⁴ Veinte años después, el cabildo turiasonense comisionó al canónigo Alegre para que mandara colocar en la capilla del apóstol *una tabla que diga ser altar privilegiado*.¹⁵

Con el inicio del nuevo siglo la institución capitular decidió acondicionar la capilla de San Andrés para su uso como parroquia de la catedral. De este modo se aplicaban las disposiciones que sobre este particular había recomendado el Concilio de Trento (1545-1563)¹⁶ sin perjuicio de la finalidad funeraria ya expresada, bien documentada por esos años¹⁷ y que se había de mantener hasta

14. A.C.T., Arm. K, caj. 1, lig. 10, n° 5, *Copia del breve del altar privilegiado de la capilla de San Andres dado en Roma, 14 diciembre 1577*.

15. A.C.T., Caja 149, *Libro tercero capitular (1587-1605)*, f. 83 v. (Tarazona, 31-I-1597).

16. Los preceptos tridentinos llegaron a Tarazona el 28 de octubre de 1564, como se da a conocer en Rebeca CARRETERO CALVO, *Arte y arquitectura conventual en Tarazona en los siglos XVII y XVIII*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2012, CD anexo, pp. 692-695, doc. n° 2.

17. Valga como ejemplo el canónigo Miguel Gómez, cuyo cuerpo fue depositado en la cisterna del cabildo, sita en la capilla de San Andrés de la Seo, el 9 de enero de 1609 (A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1609, ff. 41-41v.). Asimismo los del deán Pedro Miguel Sánchez de Lizarazu y el canónigo Tomás Terzán, cuyos cadáveres se colocaron igualmente en San Andrés, *en el entierro de los canonigos*, respectivamente el 20 y el 28 de abril de 1614 (A.H.P.T., Juan Francisco Pérez, 1614, ff. 188 v.-189 v. y 203-203 v.). De igual forma, en alguna ocasión el cabildo propuso dar entie-

el siglo XIX para los miembros del cabildo y hasta mediados del pasado siglo XX para los obispos de la sede.¹⁸

En marzo de 1600 los canónigos acordaban colocar un rejado que posibilitara el aislamiento de San Andrés del resto de la iglesia, así como hacer un *tabernaculo* o sagrario destinado a su altar *para que sirviese de parroquia* no sin antes evacuar las consultas de precepto con el obispo Fr. Diego de Yepes (1599-1613), para lo que delegaron en el deán y el arcediano de Calatayud.¹⁹ Las gestiones surtieron el efecto deseado y el 30 de junio de 1600 se ordenaba llevar solemnemente el Santísimo Sacramento a San Andrés,²⁰ iniciándose así las funciones parroquiales que este espacio ha venido desempeñando hasta su cierre a causa

rro bajo la capilla a personas seculares, como sucedió en agosto de 1690 con Cecilia Gómez y Mendoza, señora de gran *graduacion y bienhechora de la iglesia*, esposa del Justicia de Aragón Miguel Marta. No obstante, desconocemos si finalmente se produjo la inhumación pues el canónigo Jerónimo López de Arbizu trató de impedirlo aduciendo que no había *exemplar de que persona secular se aia enterrado, si solo depositado* (A.C.T., Caja 159, *Libro de Gestis del Cabildo de Señores Canonigos de la Santa Iglesia de Tarazona, 1676*, f. 22 v.) (Tarazona, 4-VIII-1690).

18. El último sepultado allí fue Nicanor Mutiloa (1935-1946), tal y como refiere Manuel TELLO ORTIZ, «Episcopologio de Tarazona», *Aragonia Sacra*, XVI-XVII (Zaragoza, 2001-2003), pp. 190-191. Con posterioridad tan sólo ha muerto como prelado de la sede su sucesor, Manuel Hurtado (1947-1966), que fue depositado de manera provisional en la capilla de los Dolores de la Seo antes de ser trasladado a su Granada natal (Lucio LALINDE POYO, *Manuel Hurtado y García. Párroco, obispo, fundador guiado por Dios*, Madrid, Edibesa, 2007, pp. 725-728).

19. A.C.T., Caja 149, *Libro tercero capitular (1587-1605)*, f. 147 v. (Tarazona, 9-III-1600).

20. *Ibidem*, f. 155.

de los trabajos de restauración del templo, por lo que fueron trasladadas a la iglesia de Nuestra Señora de la Merced. Como era de precepto, este hecho fue consignado en los *Quinque libri* de San Andrés:

A dos días del mes de julio del año mill y seiscientos fue trasladado el Santísimo Sacramento del sagrario de detras del altar mayor a el altar privilegiado de San Andres por mandado del ilustrisimo y reverendisimo señor don fray Diego de Yepes, obispo de Tarazona, siendo arcepreste de esta Santa Yglesia el doctor don Pedro Mezquita y su vicario el bachiller Joan Martinez.²¹

La capilla de San Andrés es un recinto muy capaz, de dos tramos de dimensiones homogéneas que se cubren con bóvedas de crucería estrellada, que sobresale por sus amplias proporciones en el contexto de la corona de capillas que configura la cabecera del templo en torno a la mayor. Como casi todas las otras, constituye un añadido erigido en la plaza de un ámbito anterior, a su vez reformado o rehecho entre 1490 y 1495 a instancias del obispo Andrés Martínez. La fábrica actual debe fecharse, como se ha visto, a partir de 1567 y en torno a 1570-1572. En su edificación se usó ladrillo para los elementos sustentantes y la bóveda y tapial para los paramentos —revestido de ladrillo por el exterior durante los últimos trabajos de restauración del templo—. Carecemos de datos sobre sus autores.

No sabemos si, tal y como fue común en la arquitectura religiosa turiasonense del segundo tercio del siglo, los arran-

21. Archivo Parroquial de San Andrés de Tarazona [A.P.S.A.T.], *Libro IV de Bautismos (1600-1622)*, f. 5 v.

ques de la bóveda se complementaban en origen al nivel de la línea de impostas con ménsulas de yeso decoradas a base de motivos fantásticos —parroquia de San Miguel arcángel (hacia 1528-1533)—, figurados —parroquia de Los Fayos (1570-1575)— o heráldicos —iglesia de San Francisco (1523-1542)—, siendo ésta última la fórmula que nos parece más plausible. El actual entablamiento sobre pilastras pseudotoscanas que articula y unifica el espacio interior es, en todo caso, un detalle vinculado a la ulterior renovación en clave barroca de la que sería objeto la capilla de San Andrés.²² En el exterior,²³ en el lateral meridional que mira hacia el río se adosó una sacristía construida, como veremos, a partir de 1710.

LA RENOVACIÓN BARROCA DEL RECINTO (HACIA 1684-1713)

No estamos bien informados de las circunstancias en las que tuvo lugar la profunda actualización barroca de la capilla de San Andrés, a la que corresponden tanto el zócalo de estuco policromado que recorre interiormente el espacio como el retablo que ha llegado a nosotros y los cuatro lienzos dedicados a la vida del apóstol que cuelgan de sus paredes laterales [fig. n.º 1]. Dicha re-

22. Tal y como ya notó FRANCISCO ABBAD RÍOS, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto «Diego Velázquez» del C.S.I.C., 1957, t. I, p. 746, que sitúa la reforma del recinto en el siglo XVIII.

23. En julio de 1645 se debió acometer algún cambio en la parte exterior de este espacio litúrgico pues el cabildo resolvió que *se de por la capilla de San Andres entrada y puesto en el cimiterio para hacer una capilla al señor canonigo Carrasca* (A.C.T., *Libro de Actas Capitulares 1634-1663*, f. 216 v.) (Tarazona, 28-VII-1645).

forma es, en todo caso, posterior a 1675 —fecha de la publicación del libro de Fr. Gregorio Argaiz que, como ya hemos señalado, todavía vio en su plaza el retablo gótico— y muy próxima, como a continuación precisaremos, a 1684.

En el *Libro de Gestis del Cabildo* de la catedral turiasonense datado entre los 1676 y 1753 se expresa que en el año 1684 se está trabajando en la fábrica de la capilla de San Andrés y que el 11 de septiembre de ese mismo año²⁴ los capitulares resolvieron proveer de los recursos necesarios para construir un retablo para la misma.²⁵ La noticia documental nos informa, además, de que el canónigo Pérez,²⁶ sin duda Asensio

24. Las obras no debieron dar comienzo mucho antes de esta fecha pues en febrero del año anterior el cabildo resolvía que se *apañe la vidriera de San Andres* (A.C.T., Caja 152, *Libro de Resoluciones del Cavildo general desde 17 de abril de 1682 hasta 24 de abril de 1702*, f. 30) (Tarazona, 25-II-1683).

25. 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, Universidad de Zaragoza, 2005 [edición en soporte electrónico], p. 354, nota al pie n.º 1497.

26. La cita completa es *a 11 de setiembre del año 1684 Cabildo ordinari interbinieron los señores dean, Calatayud, Corella, Alegre, Peña, Moreno, Estonces, Gil, Cimbor, Pueio, Gil iunior, canonigos, y se resolbio que se sacan de la cilla este año el trigo para prosegir la fabrica de San Andres y que gaste lo que sea necesario para acer el Retablo y entierro en dicha capilla y que cada año se saque un caic de trigo por canonicato y el que tubiere dignidad anexa de dos y que se able al señor obispo para que su Ilustrisima contribuia para esta fabrica, y se dio orden al señor canonigo Perez para que lo disponga y que entre todo en su poder, y se le dio muchas gracias por lo que dicho señor Perez ha echo en dicha capilla a su costa* (A.C.T., Caja 159, *Libro de Gestis...*, ms. cit., ff. 16-16 v.) (Tarazona, 11-IX-1684).



1. Vista del interior de la capilla de San Andrés de la catedral de Tarazona. Foto José Latova.

Pérez Villalba,²⁷ financió alguna de las intervenciones en este espacio litúrgico, aunque desafortunadamente no estamos en disposición de concretar de qué se trata.

Con esta importante mención debemos relacionar la fecha de 1688, año en el que el estuquista veneciano Ambrosio Mariesque firmó y dató el frontal

del altar mayor de la colegiata de Santa María de Borja,²⁸ pues con esta singular obra debemos vincular el bello zócalo de estuco que recorre las partes bajas de nuestra capilla hasta abrazar el retablo, proponiendo una elegante imitación de marqueterías de piedras duras que al nivel de las pilastras reproducen el jarro de flores que el cabildo turiasonense —promotor de la actuación— usa como divisa,²⁹ además de un grupo de obras de semejante factura repartidas entre las

27. Este canónigo, natural de Calcena (Zaragoza), sufragó varias obras en la iglesia parroquial de su localidad natal. Véase M^a Isabel ÁLVARO ZAMORA y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «El mecenazgo de la iglesia parroquial de Calcena», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII (Zaragoza, 1981), p. 26; y Rebeca CARRETERO CALVO, «La sillería coral de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona y otras sillerías documentadas de Antonio de Ribas», *Turiaso*, XVII (Tarazona, 2003-2004), pp. 107-110 y doc. n.º 3, pp. 115-116.

28. Javier DELGADO, *Jardín cerrado. Flora escondida en la colegiata de Santa María de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 2001, pp. 81-121, esp. p. 83.

29. Reproducido por Begoña ARRÚE UGARTE [dir.], *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*, t. I, *Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, fig. de la p. 152.

comarcas de Tarazona y de Borja y la ciudad de Zaragoza. En fecha reciente Juan Carlos Lozano ha atribuido con todo acierto dichos estucos a Mariesque,³⁰ por lo que es más que probable que el veneciano ejecutara por esas mismas fechas la decoración de San Andrés. Esta cronología es totalmente compatible con el retablo y los cuatro lienzos que ocupan las paredes.

No obstante, las escasas noticias documentales que hemos localizado sobre este espacio litúrgico nos llevan a pensar que la falta de peculio obligó al cabildo catedralicio a acometer la transformación de la capilla en varias fases. Alcanzamos esta conclusión porque en diciembre de 1693 la Seo recibía cierta cantidad económica para celebrar dos misas perpetuas en San Andrés el día de la festividad de San Pedro.³¹ Asimismo, en febrero del año siguiente los capitulares decidieron que la celebración *de la feria se diga recada en San Andres como se hace en los dias de la Anunciacion de Nuestra Señora y San Joseph*.³² Además, en mayo de

30. Se trata de los frontales de la iglesia parroquial de Malón y de la capilla del palacio de Eguarás de Tarazona, el zócalo perdido de la sacristía del monasterio cisterciense de Santa María de Veruela, la decoración de la capilla de los Villahermosa en la iglesia del colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza y el frontal de altar de la capilla de San Pedro Nolasco en el trascoro de la Seo de la capital aragonesa. Véase Juan Carlos LOZANO LÓPEZ, *El pintor Vicente Berdusán...*, ob. cit., pp. 353-354; e *ibidem*, «El pintor Pedro Aibar Jiménez, Huesca y los Lastanosa», en Carmen Morte García y Carlos Garcés Manau [coords.], *Vicencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión del saber*, catálogo de la exposición, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007, p. 198.

31. A.C.T., Caja 152, *Libro de Resoluciones del Cavildo general desde 17 de abril de 1682 hasta 24 de abril de 1702*, f. 192 (Tarazona, 4-XII-1693).

32. *Ibidem*, f. 196 (Tarazona, 12-II-1694).

1696 tenemos noticia de que se habían colgado unas lámparas de plata recién reparadas en la capilla del apóstol.³³

Pese a estos datos, el *Libro de Gestis* es el que nos vuelve a indicar que en enero de 1697 se estaban llevando a cabo obras en este espacio pues el día 21 el cabildo resolvía *nombrar para la fabrica de la capilla de San Andres a los señores Arcediano de Tarazona y Arcediano de Calataiud y por adjunto el señor Borgas*.³⁴ Diez días después, los capitulares dejaban constancia de que *los quadros de San Andres no se tomen y que se atienda a hazer la sacristia*.³⁵ Esta aserción, por otra parte nada clara, nos induce a pensar al menos dos posibilidades. La primera, que las pinturas que ornan la capilla ya se encontraban en poder de los canónigos para enero de 1697, pero el recinto no había sido concluido todavía por lo que no debían ser instaladas en su sitio. La segunda, nos impulsa a entender el verbo «tomar» por su acepción de recibir o aceptar, o incluso de adquirir. Sea como fuere, para entonces los lienzos estarían ya encargados aunque no podrían ser recepcionados hasta que la capilla no estuviera ultimada. De suceder de esta manera, para septiembre de 1699 tampoco ocuparían su lugar en el recinto pues éste seguía sin finiquitarse.³⁶

Pese a que, como acabamos de mencionar, en 1697 hubo intención de comenzar la fábrica de la sacristía de la

33. *Ibidem*, f. 245 (Tarazona, 31-V-1696).

34. A.C.T., Caja 159, *Libro de Gestis...*, ms. cit., f. 43 v. (Tarazona, 21-I-1697).

35. *Ibidem*, f. 43 v. (Tarazona, 31-I-1697).

36. En ese momento los canónigos tomaron la decisión de que ese año *no se contribuía a San Andres sino con medio caiz de trigo*. En *ibidem*, f. 54 v. (Tarazona, 7-IX-1699).

capilla, ésta no se comenzó a construir hasta 1710. En marzo de dicho año Juan de la Cilla y otros devotos donaron dinero a la Seo con el fin de poder edificarla.³⁷ Todavía en julio de 1713 la documentación catedralicia señala que se debía aplicar ciertas cantidades económicas a la fábrica de San Andrés, sin arrojar ningún otro dato más esclarecedor.³⁸ Por fin, es el *Libro de la Primicia* quien nos revela que, diez años más tarde, nuestra capilla debía ser reparada por los desperfectos ocasionados por la mina,³⁹ cuyo gasto ascendía a 81 libras, 15 sueldos y 7 dineros.⁴⁰

El retablo de San Andrés

El retablo [fig. n.º 2] es una máquina barroca articulada mediante columnas salomónicas que consta de banco, cuerpo de compartimento único y ático. El banco se encuentra presidido por un

37. A.C.T., Caja 152, *Libro de Resoluciones del Cabildo comun que comienza desde el primero de mayo 1702* [en el lomo: *Cabildo General desde 1702 hasta 1734*], f. 159 (Tarazona, 29-III-1710).

38. *Ibidem*, ff. 231 v.-232 (Tarazona, 28-VII-1713).

39. Canalización que recogía el agua que llegaba al claustro catedralicio procedente de los huertos situados a una cota más elevada en la zona sur del edificio. Esta obra de ingeniería es mencionada en la documentación ya en 1513 y fue renovada en 1531. Véase Jesús CRIADO MAINAR, «Singularidad del arte mudéjar de Tarazona», en Jesús Criado Mainar (coord.), *Arte mudéjar aragonés, Patrimonio de la Humanidad. Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2002, p. 105.

40. A.C.T., Caja 242, *Libro de la Primicia de la Santa Iglesia de Tarazona que comenzo el año de mil setecientos y quince siendo ministros los señores don Dionisio Gil, Primiciero, don Juan Magallon, Obrero*, f. 77 v.

tabernáculo recientemente restaurado que en su día estaba acotado por lienzos de *San Raimundo de Fitero* y *San Francisco Javier*; descritos en el inventario del Partido Judicial de Tarazona⁴¹ y ahora almacenados en una de las dependencias capitulares. Ocupa el cuerpo un monumental lienzo con una representación de gran efecto retórico de la *Crucifixión de San Andrés* entre un orden de dobles columnas salomónicas. En el ático se acomodó una pintura de la *Anunciación*⁴² flanqueada, de nuevo, por soportes del mismo tipo.

El banco actual, bastante alto, sustituiría al original prácticamente perdido, al parecer a causa de un grave ataque de insectos xilófagos. El primitivo estaría decorado con toda probabilidad con ménsulas ornadas con carnosos motivos vegetales y guirnaldas. Tanto las espiras de las columnas como los marcos y las piezas que ocupan el lugar de las polseras aparecen repletas de sinuosas y finas palmas que ocultan casi por completo los elementos arquitectónicos. Un exorno de parecida naturaleza se aplicó a la gran tarjeta presidida por una cabeza de niño y una corona que da paso al ático. Éste, a su vez, se encuentra rematado por un ornamento similar, aunque algo más desarrollado. Por último, dos aletones calados revestidos de car-

41. Begoña ARRÚE UGARTE [dir.], *Inventario...*, ob. cit., pp. 165-166.

42. La inclusión de este tema en el programa iconográfico pudiera constituir un recuerdo a la advocación de la capilla anterior a la reforma del obispo Andrés Martínez, tal y como sugiere sagazmente Federico TORRALBA, *Catedral de Tarazona*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1954, pp. 36-37. Como ya hemos referido en el texto, todavía se conserva un grupo escultórico con la *Salutación angélica* en la embocadura del recinto.



2. Retablo de la capilla de San Andrés de la Seo de Tarazona.
Foto Tekne Conservación y Restauración S.L.



3. Retablo de la iglesia conventual de las dominicas de Tudela (Navarra). Extraída de Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, *El retablo...*, ob. cit., p. 249.

nosas palmas u hojas de cardo antecedi- dos por una pareja de dinámicos niños clausuran la máquina por los extremos.

La estructura, pero sobre todo la decoración, del retablo turiasonense presenta evidentes concomitancias con el gran mueble que preside el altar mayor de la iglesia del convento de religiosas dominicas de Tudela (Navarra) [fig. n.º 3], realizado entre 1689 y 1691 por el retablista tudelano Francisco Gurrea y García (1653-1709). El profesor Ricardo Fernández Gracia ha estudiado con detalle la figura de este artista ribero poniendo de manifiesto el papel innovador de dicha máquina dentro de su producción, tanto en la resolución de su arquitectura como en su exorno decorativo. Estas novedades vendrían justificadas por la intervención del co-

mitente de la obra, el secretario de Despacho Universal de Carlos II Manuel de Lira, residente en la Villa y Corte que, en opinión de Ricardo Fernández, hubo de «supervisar el modelo o traza de Gurrea», acercando su diseño a los trabajos coetáneos de José Benito Churriguera, particularmente en lo que se refiere a la excesiva altura concedida al banco y a la cuidada decoración de la máquina.

Lo cierto es que el retablo de las dominicas revolucionó el ambiente artístico tudelano sirviendo de modelo para el resto de muebles construidos en los talleres de la ciudad durante los años finales del siglo XVII.⁴³ Esta renovación

43. Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, pp. 248-250.

afectó también a Tarazona, cabecera de la diócesis, pues, como ya hemos adelantado, las similitudes entre ambas obras son más que evidentes. Proponemos, por tanto, la hipótesis de que la mazonería del retablo de la capilla de San Andrés de la catedral de Tarazona se realizó en el obrador del escultor tudelano Francisco Gurrea y García, poco antes de 1694, año en el que, como vimos, ya se estaban celebrando oficios litúrgicos con normalidad en este espacio.

El parentesco con el retablo de las dominicas de Tudela queda en parte diluido por la policromía, que la máquina turiasonense recibió, al parecer, tardíamente en dos momentos distintos de la primera mitad del siglo XIX. La primera intervención documentada se confió en 1832 al pintor local Clemente Olleta, que intervino en las partes bajas, sin duda tras la forzada remodelación que había exigido el inesperado deterioro por xilófagos de esta zona básica para el equilibrio estructural del conjunto. A ese momento ha de corresponder el ornato del sotabanco, que emula con medios pictóricos el aspecto del zócalo de estucos desplegado en los muros laterales de la capilla, y el del banco propiamente dicho, de naturaleza similar. Años después, en 1847, se procedió al coloreado de las partes altas en blanco, ocre y azul, pero a diferencia de lo que sucede en el retablo tudelano, nunca llegó a dorarse su arquitectura pese a estar previsto; así, las partes que debieron recibir panes de oro lucen una tonalidad ocre rojiza que en nada evoca el efecto desmaterializador del oro.⁴⁴

44. Estas noticias proceden de Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Memoria histórica del edificio», en AGUERRI ARQUITECTOS, S.L., *Proyecto de consolidación estructural e impermeabilización de la nave central de la catedral de Tarazona*, noviembre 2002, p. 32.

Es importante advertir que la innovadora traza de esta máquina ejerció una influencia evidente en otras piezas turiasonenses de las primeras décadas del siglo XVIII, siendo muy significativas las coincidencias entre el retablo catedralicio y el de Nuestra Señora de la Piedad del convento de San Francisco.⁴⁵

Análisis de las pinturas del retablo

Dejando de lado las magníficas pinturas de *San Raimundo de Fitero* y *San Francisco Javier* que no fueron añadidas al banco del retablo tras la restauración del mueble, el estudio atento de los dos bellos óleos que ocupan el cuerpo y el ático del retablo pone en evidencia que corresponden a la misma mano.

El lienzo principal [fig. n.º 4] representa el momento en el que San Andrés se encuentra atado en la *crux decussata*⁴⁶ o en aspa en la que agonizó durante dos días, un trance que, según sus hagiógrafos, no le restó fuerzas para predicar.⁴⁷ Desde un punto de vista compositivo, la escena muestra claras semejanzas con la pintura del mismo tema del retablo mayor de la iglesia del noviciado jesuítico de Sant'Andrea del Quirinal de Roma, materializada por Guillaume

45. M^a 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. 128-130.

46. Sobre dicho particular pueden verse las interesantes puntualizaciones ofrecidas por Antonio RUIZ DE ELVIRA, «La *crux decussata* y el martirio de San Andrés apóstol», *Cuadernos de Investigación Filológica*, XIX-XX (Madrid, 1993-1994), pp. 183-209.

47. 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, p. 94.



4. Lienzo titular del retablo de San Andrés de la Seo de Tarazona. Foto Luis Correas.



5. Pintura titular de la iglesia de Sant'Andrea del Quirinal de Roma. Guillaume Courtois, 1668. Foto Rebeca Carretero.

Courtois, conocido como *il Borgognone* (1621-1676), en el año 1668⁴⁸ [fig. n.º 5] y cuya organización invierte. Las coincidencias son, de hecho, tan notables en la manera de representar al apóstol —confortado por un coro de ángeles que en Roma le muestran el cielo y en Tarazona le ofrecen la palma martirial⁴⁹—

48. Maria ARCIDIACONO, «Artisti francesi nella Città Eterna», en Roberto Marcucci [dir.], *Fiamminghi e altri Maestri. Gli artisti Stranieri nel Patrimonio del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2008, p. 18.

49. Como, por otra parte, sucede en la pintura del idéntico tema de Rubens que se conserva en la actualidad en la Fundación Carlos Ambers de Madrid pero que el pintor realizó para el Real Hospital de San Andrés de los Flamencos de la misma ciudad, de la que nos han llegado grabados abiertos por Alexander Voët.

que hacen presumir que el autor de la tela turiasonense se sirvió de una incisión de la pintura romana que no hemos logrado identificar —lo que, además, explicaría la inversión—. Sin embargo, el grupo de personajes que ocupa la parte baja exhibe una organización diferente e, incluso, cambios significativos en sus integrantes al omitirse por completo la plástica alusión a los verdugos —uno de ellos a caballo— de la tela del noviciado romano.

Desde un punto de vista formal, la reciente restauración ha permitido recuperar una paleta cromática intensa dominada por los azules —en el paño de pureza del santo, el celaje o la túnica del personaje dispuesto de espaldas en el primer plano— que encuentran con-



6. Lienzo del ático del retablo de San Andrés de la Seo de Tarazona. Foto Tekne Conservación y Restauración S.L.



7. Anunciación. Grabado de Francesco Villamena según composición de Marco Arconio.

trapunto en los acusados efectos de contraluz que dejan en penumbra algunos personajes de la parte baja para subrayar la luminosidad sobrenatural que envuelve al coro angélico y baña también al mártir. El recurso a un dibujo poco perfilado que se acompaña de un sombreado intenso ayuda a definir una creación de fuerte efecto retórico y evidente tono barroco.

Por su parte, el lienzo de la *Anunciación* del ático [fig. n.º 6], de formas delicadas y redondeadas, dotado de una tonalidad fría y agradable, destaca por su calidad artística. El arcángel parece inspirarse en la figura de San Gabriel del grabado de Francesco Villamena según Marco Arconio [fig. n.º 7], pero salta a la vista que esta fuente no se usó

para la figura de la Virgen. En la pintura turiasonense la actitud de María es de gran elegancia y recogimiento, pues baja la mirada evitando el contacto con el ser celestial que le ofrece una vara de azucenas. En esta obra predomina un clasicismo y un academicismo que nos recuerda la obra de Annibale Carracci.

Vale la pena subrayar en este sentido el perfecto equilibrio cromático que el artista alcanza entre María, que luce un vestido malva sobre el que se dispone un característico manto azul, y el arcángel, con túnica blanca y capa roja. De este modo, los protagonistas de la Encarnación, que parecen suspendidos en un espacio sobrenatural, destacan vivamente contra un fondo brumoso de nubes po-

blado de ángeles y querubines, completando una composición diagonal que establece la figura en contraposto de la Virgen y encuentra prolongación en la paloma del Espíritu Santo que irrumpe desde la izquierda.

Los lienzos sobre la vida de San Andrés

Ambas pinturas del retablo guardan relación estilística con los otros lienzos del recinto. En sus paredes laterales se colgaron, en efecto, cuatro telas de formato apaisado y grandes dimensiones con escenas de la vida del apóstol que ilustran la *Comparecencia de San Andrés ante el juez* [fig. n.º 8], *San Andrés conducido al martirio* [fig. n.º 9], *San Andrés alzado en la cruz* [fig. n.º 10] y *Entierro de San Andrés* [fig. n.º 11]. Según una tradición cuyo origen no estamos en condiciones de precisar y de la que ya se hace eco José M^a Sanz Artibucilla, estas cuatro pinturas y la titular del retablo serían piezas traídas de Roma —desde luego, en ningún caso por el obispo Andrés Martínez Férriz (†1495), como pretende el cronista turiasonense— que trasladarían un ciclo de la iglesia de San Andrés de la Ciudad Eterna⁵⁰ sin precisar de cuál de los templos dedicados al apóstol existentes en la sede pontificia.

50. JOSÉ M^a SANZ ARTIBUCILLA, *Historia de la Fidelísima y Vencedora Ciudad de Tarazona*, Madrid, imp. de Estanislao Maestre, t. II, 1930, p. 84. De aquí debió tomar la información FRANCISCO ABBAD RÍOS, *Catálogo monumental...*, ob. cit., t. I, p. 745, sin entrar en precisiones cronológicas a pesar de que fecha prudentemente el retablo con anterioridad a 1750. Sin embargo, Teófilo PÉREZ URTUBIA, *La catedral de Tarazona. (Guía Histórico-Artística)*, Tarazona, imp. Félix Meléndez, 1953, pp. 75-76, tras identificar correctamente los temas de los lienzos de los muros laterales, expresa que los mandó pintar en Roma hacia 1482 el obispo Andrés Martínez Férriz.

Los autores del inventario del Partido Judicial de Tarazona comparten la idea del origen italiano de este conjunto que, además, fechan a finales del siglo XVII afirmando que se trata de réplicas de obras de la iglesia romana de Sant'Andrea al Celio.⁵¹ En sentido estricto, en la Ciudad Eterna no existe ninguna iglesia con esta advocación⁵² siendo probable que los estudiosos se refirieran a los murales del oratorio de Sant'Andrea de la iglesia de San Gregorio Magno al Celio, cuyas paredes laterales se decoraron en 1608 con pinturas al fresco de la *Flagelación de San Andrés*, debida a Domenichino, y *San Andrés conducido al suplicio*, obra de Guido Reni, dos de los más reputados representantes de la corriente boloñesa en la Roma de los albores del Seiscientos.⁵³

Una vez efectuada una meticulosa revisión de los principales conjuntos pictóricos romanos de época barroca hemos llegado a la conclusión de que los modelos compositivos e iconográficos de nuestros lienzos no se encuentran en las pinturas que Domenichino y Reni realizaron para el citado oratorio del monte Celio, sino en las algo más tardías que revisten la capilla mayor de la basílica de Sant'Andrea della Valle, casa madre de la congregación de los Teatinos, que, por otra parte, constituyeron asimismo

51. Begoña ARRÚE UGARTE [dir.], *Inventario...*, ob. cit., pp. 165-166.

52. Puede consultarse, por ejemplo, el exhaustivo inventario recogido en la guía de la ciudad del Touring Club Italiano.

53. RUDOLF WITTKOWER, *Arte y arquitectura en Italia. 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 79-80; y MARCO BUSSAGLI, «La pintura barroca desde los Carracci hasta Andrea Pozzo», en Marco Bussagli [ed.], *Roma. Arte y arquitectura*, Colonia, Könemann, 2000, p. 556.



8. Comparecencia de San Andrés ante el juez. *Capilla de San Andrés de la Seo de Tarazona.*
Foto Tekne Conservación y Restauración S.L.



9. San Andrés conducido al martirio. *Capilla de San Andrés de la Seo de Tarazona.*
Foto Tekne Conservación y Restauración S.L.



10. San Andrés alzado en la cruz. *Capilla de San Andrés de la Seo de Tarazona.*
Foto Tekne Conservación y Restauración S.L.



11. Entierro de San Andrés. *Capilla de San Andrés de la Seo de Tarazona.*
Foto Tekne Conservación y Restauración S.L.

el punto de partida para las que ornan el ábside de la iglesia de Sant'Andrea delle Fratte a cargo de Giovanni Battista Lenardi, Francisco Trevisani y Lazzaro Baldi, también en la Ciudad Eterna.

La primera fase del ornato de este gigantesco recinto⁵⁴ afectó a la bóveda y se completó entre 1624 y 1628, colaborando en el mismo Alessandro Algardi, autor material de los bellos enmarques de estuco, y Domenichino (1581-1641), responsable de las pinturas, incluidos cuatro episodios narrativos con la *Vocación de San Andrés* y *San Pedro*—en el centro—, *San Andrés conducido al martirio*—en el lado de la Epístola—, *Flagelación de San Andrés*—a la parte del Evangelio— y *San Juan Bautista indicando a San Pedro y San Andrés la figura del Salvador*—que ocupa la zona central del tramo del presbiterio—, además de la *Apoteosis de San Andrés* que preside el programa en la zona de la clave y en torno a la que se articulan los otros cuatro frescos citados⁵⁵ [fig. n.º 12].

La segunda campaña se circunscribió a la parte baja, para la que el napolitano Mattia Preti (1613-1699), conocido como Cavalier Calabrese, ejecutó entre 1650 y 1651 tres pinturas más de dimensiones colosales con *San Andrés alzado en la cruz*—en el lado del Evangelio—, la *Crucifixión de San Andrés*—en el centro— y el *Entierro de San Andrés*—en el lado de la Epístola— [fig. n.º 13]. El ciclo se completa con otras dos pinturas

de Carlo Cignani (1628-1719), acomodadas sobre las puertas que se abren a derecha e izquierda del presbiterio en la zona colindante con el transepto y en las que se ilustra la *Condena de San Andrés* y la *Llegada al puerto de Ancona del cardenal Bessarione con la reliquia de la cabeza del apóstol*.

En efecto, no sólo las composiciones de Tarazona son en dos oportunidades inequívocamente deudoras de las romanas—en concreto, las de *San Andrés alzado en la cruz* y su *Entierro*, ambas sobre originales de Preti—, sino que en un mismo lienzo turiasonense llegan a integrarse dos modelos romanos. Así, la *Comparecencia del apóstol ante el juez* parte del mural del mismo tema de Cignani y se completa en un plano retrasado con una versión libre de la *Flagelación* de Domenichino. Lo mismo sucede en *San Andrés conducido al martirio*, cuyo núcleo central parte del fresco del boloñés si bien el grupo formado por dos personajes femeninos y un niño de la izquierda se inspira—sin llegar a copiar— con probabilidad en el que ocupa el lateral derecho en la *Flagelación* del propio Domenichino. Debe tenerse en cuenta que el número de pinturas de Tarazona es inferior al de la serie romana, y que el autor de nuestros lienzos tal vez quiso «ampliar» la suya con la incorporación de varios episodios «descartados» como escenas complementarias en los fondos, siguiendo así un recurso artístico muy frecuente.

Descripción de las pinturas

El ciclo dedicado a la pasión de San Andrés apóstol de la capilla parroquial de la Seo de Tarazona comienza con la *Comparecencia de San Andrés ante el juez* [fig. n.º 8]. Se trata, sin duda, de la crea-

54. Seguimos la descripción de Cecilia PERICOLI RIDOLFINI, *Roma. Basilica di Sant'Andrea della Valle*, Roma, s. d., pp. 13-18.

55. Sobre las pinturas de la bóveda véase Rudolf WITTKOWER, *Arte y arquitectura en Italia...*, ob. cit., p. 81; y Anna COLIVA, *Domenichino*, Florencia, Giunti, 1996, pp. 31-37.



12. Pinturas de la bóveda del presbiterio de la iglesia de Sant'Andrea della Valle de Roma, Domenichino.
Foto Jesús Criado.



13. Pinturas del ábside de la iglesia de Sant'Andrea della Valle de Roma, Mattia Preti.
Foto Rebeca Carretero.



14. Comparecencia de San Andrés ante el juez. Iglesia de Sant'Andrea della Valle de Roma, Carlo Cignani. Foto Rebeca Carretero.

ción más independiente de la serie en el sentido de que las fuentes de inspiración manejadas por el artífice combinan sugerencias del ciclo de Sant'Andrea della Valle con otros materiales ajenos al mismo. A este respecto, es importante señalar que el mural de Cignani [fig. n.º 14] presenta un formato vertical que se presta a una organización piramidal difícilmente trasladable al desarrollo apaisado de nuestro lienzo.

El artista desplaza el núcleo de la escena a la parte izquierda, hacia donde se encaminan los soldados que conducen al apóstol ante la presencia del próconsul Egeas, instalado en un estrado de dos gradas bajo una amplia exedra.

Tras negarse a ofrecer sacrificios a los ídolos paganos, San Andrés reaparece en la parte alta de la derecha sometido a tortura por tres sayones ante un fondo muy simple que preside un cielo plomizo. Los dos soldados que acompañan al reo en la escena principal, a quienes no alcanza el poderoso foco de luz que señala al grupo de Egeas y el apóstol, actúan como nexo con el episodio del tormento al dirigir su mirada hacia el mismo.

A pesar de que el núcleo central comparte criterio organizativo con la pintura de Cignani para la iglesia madre de los teatinos, es evidente que el autor de nuestro lienzo ha recurrido a otras fuentes complementarias entre las que quizás pueda aducirse el grabado que Agostino Veneziano hizo en 1516 del cartón de Rafael para el tapiz del *Castigo de Elimas* [fig. n.º 15] de la serie de la Sixtina.⁵⁶ De dicha fuente rafaellesca pudiera derivar, a nuestro juicio, la organización general de esta parte del lienzo, a la que el artista incorpora en la zona superior derecha el relato del tormento de acuerdo con una interpretación muy libre de la pintura del *Martirio de San Andrés* de Domenichino [fig. n.º 16]. El resultado final es, en este caso, una creación genuina en el que las sugerencias tomadas del ciclo romano se integran en una obra dinámica y bien articulada.

El segundo óleo de la serie de Tarazona tiene como argumento a *San An-*

56. Achim GNANN, «10. La punizione di Elima», en Konrad Oberhuber [comis.], *Roma e lo stile classico di Raffaello. 1515-1527*, Milán, Electa, 1999, pp. 70-71. Sobre el cartón de Rafael véase también Konrad OBERHUBER, *Raphael. The Paintings*, Munich, Prestel Verlag, 1999, p. 165 y fig. n.º 39 de la p. 162.



15. Castigo de Elimas. Grabado de Agostino Veneziano según composición de Rafael.

drés conducido al martirio [fig. n.º 9] y de nuevo cabe hablar de una composición casi original, elaborada a partir de diversas fuentes entre las que parece claro el recurso al mural de Domenichino para la bóveda de la iglesia de Sant'Andrea della Valle [fig. n.º 17], pero donde el artista también pudo tomar en consideración a nivel general otras puestas en escena romanas del mismo asunto, caso del mural de Reni para el oratorio de San Andrés de la iglesia de San Gregorio Magno al Celio [fig. n.º 18] al que ya hemos hecho referencia más arriba.

Ninguna de las figuras de Tarazona se atiene en sentido estricto a las que pintó Domenichino, pero es evidente que nuestro artista estudió el fresco del

boloñés con detenimiento antes de proceder a reordenarlo de acuerdo con sus intereses —de nuevo era preciso transformar una composición casi vertical en otra oblonga—. De hecho, el sayón que conduce al apóstol tirando de la soga y el soldado con armadura a la antigua que lo acompaña derivan con claridad de dicho mural; incluso el centurión a caballo que lo acota está de algún modo presente en la tela turiasonense, que en esa posición sitúa a un soldado en pie que se complementa con otro a caballo en un plano retrasado. Sin embargo, la presentación genuflexa del apóstol mirando a lo lejos a la cruz aspada evoca antes el mural de Reni para el oratorio de Sant'Andrea del complejo de San Gregorio Magno al Celio —sin que



16. Martirio de San Andrés. Iglesia de Sant'Andrea della Valle de Roma, Domenichino. Foto Jesús Criado.

pueda hablarse en modo alguno de copia o réplica— que el de Domenichino para el del templo teatino.

A todo ello aún cabe sumar la incorporación en la parte izquierda de un

grupo formado por dos mujeres y un niño que llaman nuestra atención sobre la cruz martirial. De evidente tono rafaelesco, dichas figuras están tomadas —como se ha advertido más arriba, una vez más de manera muy libre— del epi-



17. San Andrés conducido al martirio. *Iglesia de Sant'Andrea della Valle de Roma, Domenichino.*
Foto Jesús Criado.



18. San Andrés conducido al martirio (*imagen invertida*). *Oratorio de San Andrés de la iglesia de San Gregorio Magno al Celio de Roma, Guido Reni.*

sodio de la *Flagelación* que el propio Domenichino había afrescado en uno de los «quadri riportati» de la bóveda de Sant'Andrea della Valle.

El resultado es un trabajo de elevada calidad que sobresale tanto por su compensada y armónica composición como por su excelente modelado pictórico y lumínico. Como sucede en las otras pinturas de la serie, el fondo de paisaje ayuda a sugerir la tercera dimensión según criterios de estricta racionalidad que derivan de la teoría artística del Renacimiento sin impedir tanto en este caso como en el del *Entierro de San Andrés* que la «dimensión sobrenatural» irrumpa en el cielo: de hecho, en la parte alta un coro de ángeles y querubines anuncia a San Andrés su martirio, sugerido tanto por la *crux decussata* —ésta en la tierra— como por la corona y palma que le ofrece una de las criaturas celestes.

El tercer lienzo de la serie turiasonense ilustra el dinámico pasaje de *San Andrés alzado en la cruz* [fig. n.º 10] y es, con diferencia, el que se atiene de manera más fiel al referente romano, esta vez el enorme mural del mismo tema que Mattia Preti ejecutó en el lado del Evangelio de la parte curva del ámbito absidual de Sant'Andrea della Valle [fig. n.º 19]. De nuevo se suscita el problema de transformar un modelo vertical en una obra oblonga, lo que nuestro artífice resuelve introduciendo algunos cambios en la parte izquierda —en especial, la incorporación algo forzada de un soldado de tintes clásicos que enarbola una bandera— y suprimiendo la magnífica perspectiva arquitectónica a la antigua que refuerza la parte derecha del efectista mural romano.

A destacar el traslado literal de la figura del apóstol y el sayón que lo alza

en la cruz tras subirse en una banqueta; literalidad que, por cierto, también rige para el tono burdeos del calzón del verdugo, un detalle que lejos de resultar casual acredita que el pintor tenía conocimiento directo —y no sólo a través de grabados— de la pintura. Sin embargo, los dos sayones de la parte derecha y el de la zona alta han sido objeto de reelaboración, al modo de lo visto en los dos primeros lienzos de la serie. En la parte izquierda se mantiene la presencia del soldado a caballo del fondo y desaparece el personaje con coraza; además, la joven recostada de espaldas al espectador acomodada hacia el exterior en el mural de Preti pasa a ser con ligeros cambios el sayón que en la tela de Tarazona sujeta la banqueta de la que se sirve el que alza a San Andrés. La secuencia espacial entre este personaje y el abanderado se llena con un grupo integrado por un niño y dos mujeres que sirven de nexo con el jinete que irrumpe desde el fondo de la composición.

La falta de espacio impide incorporar en Tarazona la gloria de ángeles que descienden del cielo con la palma y la corona martiriales; en su lugar, la luz divina abre un cielo plomizo para iluminar al apóstol y sus verdugos. Si bien es cierto que el mérito de la composición corresponde, como es lógico, al Cavalier Calabrese, es preciso reconocer que el autor de nuestra tela vuelve a poner en evidencia unas dotes muy notables para reacomodar elementos propios y ajenos hasta alcanzar un resultado original, más allá de que en este caso los préstamos sean muy elocuentes.

La última pintura de la catedral de Tarazona está dedicada al *Entierro de San Andrés* [fig. n.º 11] y testimonia el gesto de piedad de Maximilia, que ordenó el sepelio del mártir. Maximilia era la es-



19. San Andrés alzado en la cruz. *Iglesia de Sant'Andrea della Valle de Roma, Mattia Preti. Foto Jesús Criado.*

posa del procónsul Egeas y, al parecer, el apóstol la había curado de una enfermedad. Según refieren las narraciones hagiográficas, Egeas no sólo no agradeció el milagro obrado por intercesión de San Andrés, sino que le acusó de predicar la desobediencia al emperador y promovió su pasión. Tras consumarse el martirio de San Andrés, dos demonios estrangularon al procónsul, un detalle de la historia excluido de todos los ciclos romanos a los que hemos hecho referencia.

Al igual que el cuadro anterior, el modelo de este bello óleo se encuentra en otro de los murales de Mattia Preti para Sant'Andrea della Valle; en concreto, el que ocupa la parte curva del presbiterio hacia el lado de la Epístola [fig. n.º 20]. Del mismo modo, también aquí era preciso efectuar algunos cambios en la disposición narrativa de la historia para adaptarse al formato apaisado de la tela, pero dichas modificaciones apenas afectan esta vez a la iconografía



20. Entierro de San Andrés. Iglesia de Sant'Andrea della Valle de Roma, Mattia Preti. Foto Jesús Criado.

si no es por la exclusión de la escultura que en el fresco romano acompaña al grupo que encabeza Maximilia. Más significativo nos parece el debilitamiento de la dinámica diagonal que forma el grupo de los devotos que alcanzan el cadáver del apóstol hasta su sepulcro, muy atenuada en la pintura de Tarazona. También se omiten los dos personajes del primer plano, ubicados por delante del mausoleo y encargados de recibir el

cadáver, de modo que en nuestra tela dicho cometido queda encomendado al joven ubicado por detrás de la tumba —que en Roma acaba de recibir un cáliz de oro de manos de una mujer—.

Los cambios son, en todo caso, más claros en la parte izquierda, donde Maximilia no aparece en pie —como en Roma— sino arrodillada y sosteniendo a un niño mientras señala hacia el cuerpo

del apóstol. Más atrás dos peregrinos establecen una conversación mientras el primero señala a Maximilia y el segundo al cielo, presidido por una gloria de ángeles y querubines —uno de los cuales muestra la palma martirial—.

A diferencia de lo que sucede en el mural de Preti, articulado espacialmente por la escalinata que llena tres cuartas partes del plano principal y sobre la que se alza el mausoleo, en Tarazona la escalinata tiene tan sólo dos gradas que ocupa una tercera parte de la anchura. Al parecer, este reajuste creó problemas al pintor que hubo de modificar sobre la marcha la disposición de las escaleras, percibiéndose todavía las oportunas correcciones.

Aproximación a la autoría de los lienzos del ciclo de San Andrés

Aunque está documentado que existieron y se divulgaron series de estampas del ciclo pictórico de la iglesia romana de Sant'Andrea della Valle en España,⁵⁷ las características formales de los cuatro grandes lienzos turiasonenses nada tienen que ver con la pintura aragonesa, ni siquiera con la española de finales del siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII. A esto debemos añadir que el modo de crear nuestras composiciones a partir de la combinación de fragmentos de varias pinturas romanas, nos hablan de que su artífice tenía un conocimiento profundo de las mismas. Compartimos, pues, con todos los autores antes mencionados el indudable origen italiano y, más concretamente, romano de estas

obras. Además, su datación debe ser próxima a 1697.

En aquel momento Roma se había convertido en el centro pictórico más importante de una nueva corriente de matiz revolucionario con respecto al barroco decorativo imperante, que tenía la necesidad de buscar raíces históricas en la tendencia clasicista del siglo XVI. El principal representante de esta vertiente artística fue Carlo Maratta (1625-1713), un pintor activo sobre todo en la capital italiana cuya obra se caracteriza por practicar un arte de fundamento clásico derivado de Rafael, aunque no exento de la influencia del pleno barroco en el uso del color. A la muerte de Maratta, sus discípulos, especialmente Francesco Trevisani (1656-1746) y Benedetto Luti (1666-1724), practicaron un tipo de pintura que enlazaba con el clasicismo arcádico boloñés, en el que predomina el gusto por las bellas formas, por el dibujo y las composiciones equilibradas y por la belleza ideal que, unido a lo grandioso de los hechos heroicos y gloriosos narrados, y a la pureza y ennoblecimiento de los personajes, dieron lugar a un producto en ocasiones demasiado académico y frío,⁵⁸ rasgos que, en general, se advierten también en el ciclo turiasonense.

De entre los seguidores de Maratta destaca particularmente Benedetto Luti, que tras la desaparición del maestro se había de erigir en el más eminente pintor romano pese a su origen florentino, y que alcanzó una gran fama como docente. Tuvo grandes alumnos como Pla-

57. Jesús URREA FERNÁNDEZ, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pp. 120-121.

58. Jesús URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, 1977, pp. 23-26.

cido Costanzi, Pietro Bianchi, Francesco Michelangeli, Domenico Piastrini, Giacomo Triga y Gaetano Sardi, entre otros. De ellos, sería sobre todo el primero, Placido Costanzi (doc. h. 1690-1759), el que, además de adquirir los componentes básicos del lenguaje artístico de su mentor, se inclinara hacia una «nueva dirección proto-neoclásica»⁵⁹ que le llevará a estudiar las obras de Rafael, Annibale Carracci y Domenichino.⁶⁰

El hallazgo de una noticia documental en la que se cita a Placido Costanzi como autor de unas pinturas *de los quatro doctores de la yglesia* que adornaban la capilla de la Virgen del Pilar⁶¹ de nuestra iglesia y que, lamentablemente, no hemos podido localizar, alimenta la hipótesis de que el cabildo turiasonense mantenía estrechos contactos con pintores romanos y concretamente con Costanzi, cuyo estilo pictórico se encuentra próximo al hasta el momento desconocido autor de los extraordinarios lienzos que ornaban los muros de la capilla de San Andrés.

A comienzos del siglo XVIII, las buenas relaciones políticas entre España y Roma fomentaron el coleccionismo de

obras de arte romanas en nuestro país, generalmente creaciones pictóricas de pequeño formato de fácil transporte y precio no demasiado alto. En tan fructífero contexto, algunos de los pintores romanos citados remitieron sus creaciones a España⁶² mientras otros viajaron directamente a nuestro país para materializar obras de grandes dimensiones para comitentes de mayor calado social, en particular importantes dirigentes eclesiásticos que, además, velaban por los intereses hispanoborbónicos en Italia, tales como el cardenal Troyano Acquaviva, embajador de España ante la Santa Sede entre 1735 y 1747, o el propio rey.

No obstante, la presencia de agentes y canónigos turiasonenses en Roma está documentada desde al menos el siglo XVI que asimismo aprovechaban sus estancias en la Ciudad Eterna para ampliar sus colecciones artísticas con la adquisición de obras italianas.⁶³ En nuestra opinión, y a falta de documentación que lo corrobore o lo refute, el encargo del ciclo dedicado a la vida de San Andrés apóstol de la catedral de Tarazona debe situarse en este contexto.

59. *Ibidem*, p. 26.

60. Michael BRYAN, *Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical (Volume I: A-K)*, Londres, Robert Edmund Graves Ed., 1886, p. 316.

61. En febrero de 1704 el licenciado Gaudioso Añorbe, racionero entero de la Seo, ordena en su testamento que «en obsequio tambien a la Virgen dexo para la dicha su capilla los quadros de los quatro doctores de la yglesia pintura fina de Placido Romano que tengo puestos en la misma capilla para adorno con marcos dorados» (A.H.P.T., Atilano de Alzola, 1704, ff. 40-42 v.) (Tarazona, 22-II-1704).

62. Jesús URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana...*, ob. cit., p. 26; y Jesús URREA FERNÁNDEZ, *Relaciones artísticas...*, ob. cit., p. 99.

63. Este es el caso, por ejemplo, del canónigo Francisco Navarro de Eugui. Véase Rebeca CARRERERO CALVO, «Gusto y coleccionismo de arte italiano en Aragón hacia 1600: Francisco Navarro de Eugui, obispo de Huesca», en Ernesto Arce, Alberto Castán, Concha Lomba y Juan Carlos Lozano (eds.), *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012, pp. 185-204.