

# EL OBISPO DON CARLOS MUÑOZ Y EL ARTE EN LA CATEDRAL DE BARBASTRO

POR ISABEL ALAMAÑAC

## BARBASTRO: INTRODUCCIÓN HISTÓRICA.

Situada al borde del camino más corto entre el Cantábrico y el Mediterráneo, en el cruce de caminos que bajan de la montaña, a media distancia entre Lérida y Huesca, cerca del Cinca, la ciudad de Barbastro ha sido, y es todavía, un centro comercial de primera importancia.

Actualmente es capital del partido judicial, Sede Episcopal y centro del Alto Aragón Oriental, con una población de 15.096 habitantes<sup>1</sup>. Barbastro tuvo importancia en época romana y musulmana. Su reconquista en 1068 por un heterogéneo ejército cristiano fue famosa, pero los musulmanes la recobraron al poco tiempo.

Su reconquista definitiva fue obra de Pedro I, en el año 1101, y los obispos de Roda colocaron allí su Sede, si bien provisionalmente hasta que fuese recuperada Lérida, mientras los obispos de Huesca, trataban también de hacer suya la codiciada ciudad, dando lugar a enconadas luchas que terminaron en el siglo xv, mediante la anexión de Barbastro a la diócesis de Huesca. Desde entonces Barbastro aspiró a convertirse en Sede independiente consiguiendo que los obispos de Huesca se titulasen de Barbastro y concedieran una serie de privilegios a la

1. Sobre datos de 1985.

Iglesia barbastrense, que sin embargo no colmaron las aspiraciones de la ciudad.

En el siglo xv el comercio barbastrense era de gran entidad, los comerciantes de la ciudad mantenían una gran actividad con el sur francés y con Cataluña y Valencia. Por otra parte, el concejo contaba con buenos recursos económicos. Mientras tanto proseguía la lucha de Barbastro por conseguir la independencia eclesiástica.

Acudieron el clero y concejo de Barbastro al Sumo Pontífice Nicolás V, y expusieron que su Iglesia había sido algún tiempo silla episcopal, cuya supresión la había reducido al estado de simple parroquia, con 20 beneficiados a quienes el obispo diocesano sostenía con las rentas que antiguamente le pertenecieron, y que por habérselas cedido recientemente al prelado, se hallaba en situación de mantener con decoro el servicio de colegiata.

Consideró justas estas razones el Pontífice y, accediendo a la solicitud, dio una bula el 25 de octubre de 1448 con facultad al obispo de Huesca D. Guillermo Siscar para erigir en colegiata la Iglesia de Barbastro.

En 1494, D. Juan de Aragón y Navarra, concedió al cabildo prerrogativas que disfrutaban los de Huesca y Jaca.

A la vista de protección tan decidida, se animaron el justicia, jurados y concejo de la ciudad a construir, a expensas *del público*, un templo en el mismo sitio que ocupaba el antiguo. Se dio comienzo a la fábrica por los años 1500<sup>2</sup>.

Continuando los barbastrenses en sus aspiraciones resolvieron independizarse por completo de los obispos de Huesca, por lo que dio lugar a ruidosos pleitos y discusiones con intervención del Papa y del Emperador Carlos V, e incluso hubo momentos en que Barbastro pasó temporalmente a depender del Arzobispo de Tarragona, pero en mayo de 1533, el Papa devolvió al obispo de Huesca su jurisdicción.

La catedral estaba virtualmente terminada hacia 1533-34<sup>3</sup>.

2. SALAS AUSENS, J. A., *La población de Barbastro en los siglos XVI y XVII*, "Inst. Fernando el Católico". Zaragoza, 1981, págs. 62 y 63.

3. P. FR. RAMÓN DE HUESCA, *Teatro histórico de las Iglesias de Aragón*. Zaragoza, 1807, Tomo IX, Cap. III, págs. 236-243.

SAINZ DE VARANDA, *España Sagrada*. Vol. XLVIII, Caps. V y X.

LÓPEZ NOVOA, S., *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Barbastro*, Tomo I, págs. 246-250, Barcelona. Imprenta de Pablo Riera, 1861.

DURÁN GUDIOL, A., *Geografía Medieval de los Obispos de Jaca y Huesca*. "Argensola". Tomo XII (Huesca, 1961), págs. 1-103.

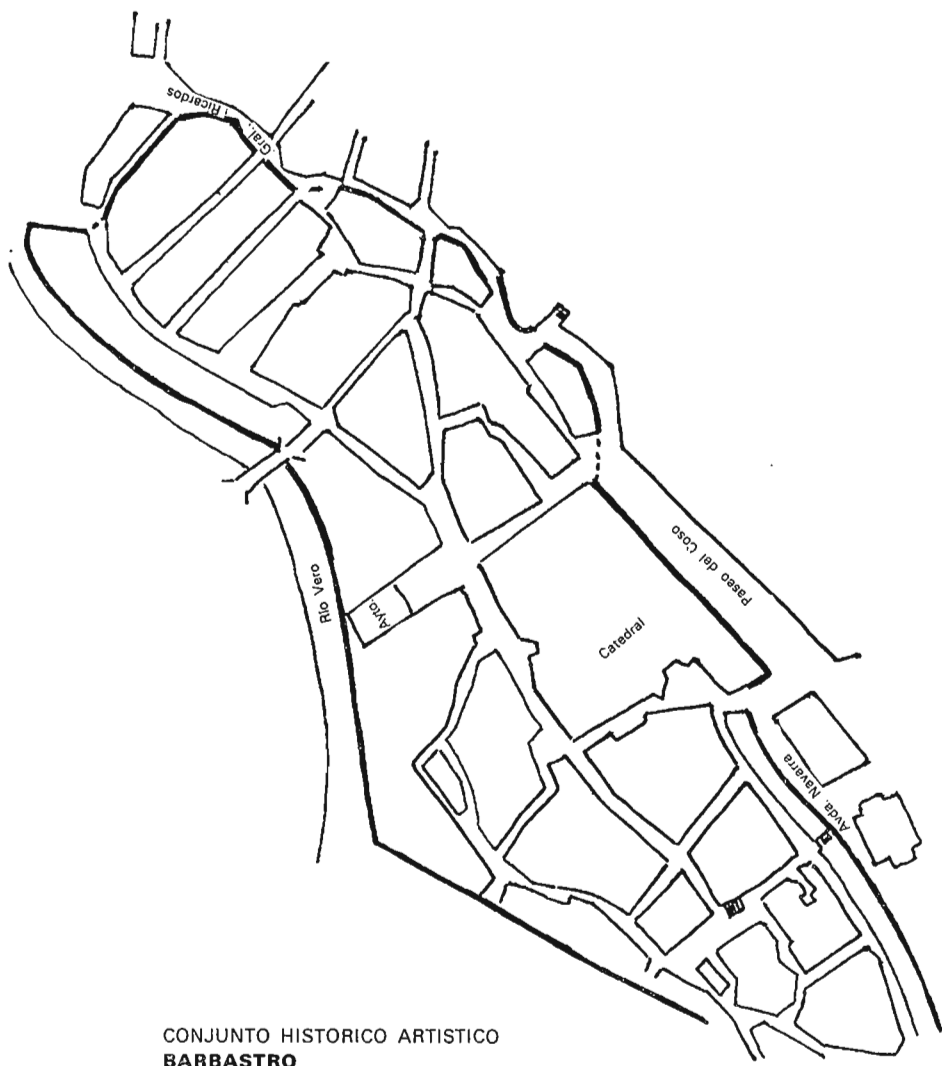
GASTÓN DE GOTOR, *Nueve Catedrales de Aragón*, págs. 198-201.

La política religiosa de Felipe II vino a favorecer las aspiraciones de los barbastrenses. Receloso el monarca español del avance de los luteranos en tierras del Bearn, tan próximas al reino de Aragón, temiendo que la herejía contagiase las comarcas fronterizas y suponiendo que los obispos de Lérida y Huesca no podían vigilar convenientemente sus extensas diócesis, concibió la idea de desmembrarlos erigiendo dos nuevos obispados en Barbastro y Jaca. Para lograr este fin realizó Felipe II una persistente campaña diplomática cerca del Vaticano, cuyos efectos fueron la erección de ambas diócesis. Ciñéndonos solamente a la de Barbastro, se dispuso, para dotarla, de las rentas del monasterio de Montearagón y del de San Victorián, encargando a personas hábiles la demarcación de la nueva diócesis, proceso que se alargó durante seis años.



El 18 de junio de 1571 expidió Pío V una bula para erigir el obispado de Barbastro, señalando con toda claridad su demarcación y expresando los nombres de 196 pueblos que debían componerla. Sujeta

la nueva diócesis al Metropolitano de Zaragoza sólo quedaba pendiente el nombramiento del primer obispo. El nombramiento recayó en el padre Fray Felipe de Urries, natural de Jaca, dominico y prior del convento de Oviedo<sup>4</sup>.



4. SAINZ DE VARANDA, *España Sagrada*. Volumen XLVIII, cap. VI, págs. 47-50.

## EL TEMPLO.

Como hemos dicho el justicia, jurados y concejo de la ciudad decidieron construir a expensas *del público*, un templo correspondiente a su actual engrandecimiento en el mismo sitio que ocupaba el antiguo.

Realízase, pues, el pensamiento, y se dio principio a la fábrica por los años 1500 y duró hasta 1533. Se levanta un templo más propio de Catedral que de simple colegiata. Está formada por tres naves de igual altura, con cuatro tramos y tres ábsides finales. Los pilares, en número de seis, están formados por finos baquetones, de tipo palmera, con capiteles de ángeles y hojarascas, y sostienen la bóveda estrellada, vistosamente ornamentada por 464 claves en arandela, algunas con el escudo de armas de Barbastro. Varias capillas, entre los contrafuertes, rodean la Iglesia. Las ventanas son de traza ojival sencilla. ¿Quién fue el arquitecto de la traza? Varios, al parecer, tomaron parte en ella y la polémica gira entre Baltasar de Barrazábal, Juan de Palacio y Juan de Segura<sup>5</sup>.

## EL RETABLO MAYOR.

Terminada la obra arquitectónica de la catedral, el concejo debió pensar en la conveniencia de sustituir el retablo que se utilizaba como mayor por otro acorde con la majestuosidad y elegancia del templo y para ello, como veremos, compró en 1556, un pie de retablo comenzado a labrar por Damián Forment e interrumpido, a su muerte, con la idea de terminarlo y proseguir todo el cuerpo superior.

Existió durante largo tiempo una divergencia de opiniones sobre quién había esculpido el pie. El Padre Ramón de Huesca, en el tomo IX del "Teatro histórico de las Iglesias del Reino de Aragón", escribió<sup>6</sup>:

"El retablo mayor está dedicado, como el antiguo, a Nuestra Señora en su Asunción a los cielos, el pedestal es de alabastro, de 20 palmos de alto, primorosamente labrado por el famoso Damián Forment, lo restante es de mazonería".

5. Ricardo DEL ARCO, *Catálogo Monumental de España: Huesca*. Madrid, 1942. Inst. "Diego Velázquez", pág. 201; Ricardo DEL ARCO, *El Arquitecto de la Catedral de Barbastro*. "Arquitectura", Madrid (núm. noviembre de 1923).

6. *Teatro histórico de las iglesias del Reino de Aragón*, tomo IX, Zaragoza, 1807, cap. III.

Sin embargo, un estudioso del tema tan destacado como José María Quadrado mostraba sus dudas acerca de la atribución del Padre Huesca en el tomo dedicado a Aragón de "Recuerdos y Bellezas de España"<sup>7</sup>.

"El pedestal de alabastro lo atribuye el Padre Ramón de Huesca no sabemos con qué dato, a Damián Forment, a quien pronto conoceremos por obras más importantes, aunque no conviene con la fecha de su existencia, que terminó a principios del siglo XVI, ninguna de las dos de 1560 y 1602 que lleva el altar esculpidas".

El motivo de duda era, pues, que la fecha labrada, 1560, la cual, según costumbre, pertenecería a la terminación de la obra, hacía del todo imposible relacionarla con la autoría por parte de Forment, puesto que éste murió en 1540.

Fue Mariano de Pano quien desenmarañó la cuestión y probó con distintos documentos, la intervención de Forment y la terminación por Joan Liçaere, uno de sus mejores discípulos, de la parte del pie de retablo que quedaba pendiente de esculpir. Estos documentos fueron publicados en la "Revista de Cultura", en los años 1906-1909<sup>8</sup>. En el transcurso de estos 70 años, parte de los fondos notariales barbastrenses pasaron al Archivo Histórico Provincial de Huesca y, al no haber sido consignado el notario fedatario de estos documentos, se ignoraba su paradero. Revisando todos los protocolos notariales de dicha ciudad, existentes en el archivo, tuve la fortuna de encontrarlos.

Los contenidos son:

a) Apoderamiento otorgado por Isabel Forment, en 1558 a favor de Juan Liçaere, para proceder a la venta de un pie de retablo de alabastro<sup>9</sup>.

b) La venta otorgada por Liçaere a favor del Concejo de la ciudad de Barbastro<sup>10</sup>.

c) La capitulación otorgada entre los mismos para continuar la obra, de la cual faltaban cinco historias de las siete que debía contener<sup>11</sup>.

d) Otro nuevo contrato para limpiar, colocar, y terminar por completo el retablo, colocando un zócalo, labrando un friso por encima de

7. QUADRADO, J. M., *Recuerdos y Bellezas de España*. Tomo de Aragón, pág. 121. Edic. facsímil de Pórtico, Zaragoza, 1974.

8. PANO, Mariano, "Revista de Cultura", núm. 111 (1906), págs. 812-819 y febrero 1909, pág. 2.

9. Ver el mencionado trabajo de PANO.

10. *Ibíd.*

11. *Ibíd.*

éste, levantando dos "fronteras" que habían de ostentar los blasones de la ciudad y esculpir dos obispos con sus conchas y encasamientos <sup>12</sup>.

e) Varias cartas de pago <sup>13</sup>.

Esto da cumplida satisfacción a la fecha grabada en el pie 1560, puesto que el contrato final acuerda que Liçaire debe poner mano a la obra en noviembre de 1559 y no marcharse de la ciudad hasta su completa terminación.

Pano sostuvo la tesis de que la ciudad de Barbastro encargaría a Forment la obra de todo el retablo.

En la mencionada "Revista de Cultura", dice así:

"Quien edifica con el gusto y con la esplendidez que edificó Barbastro, busca para completar la obra a los artistas más eminentes, y, ninguno entonces de mayor fama en Aragón que el famoso Damián Forment. Y a Damián Forment, que había construido ya los soberbios retablos de Zaragoza y Huesca, verdaderas epopeyas del arte escultórico, acude el Concejo Barbastrense, y a Damián Forment encomienda la obra de un retablo que eclipsará, si es posible, a todos los ya construidos" <sup>14</sup>.

Más tarde Abizanda Broto en sus "Documentos para la Historia Artística de Aragón" <sup>15</sup>, sigue la opinión de Pano:

"Es de suponer que el retablo fuera encargado por la ciudad a Damián Forment, para colocarlo en la reciente edificación".

Pero hasta el momento no se ha encontrado aportación documental que confirme tal suposición, es más, podemos pensar que el Concejo de Barbastro no encargó a Forment el retablo por los siguientes argumentos:

1) En alguno de los documentos encontrados se haría mención, como signo determinante y de identidad, "del pie de retablo que Damián Forment hacía para la ciudad de Barbastro". No ocurre así, se habla únicamente de "un pie de retablo".

2) Si se hubiese hecho el encargo, es obvio que el escultor tendría que presentar una traza íntegra del retablo. Sólo existió del pie, puesto que el cabildo y jurados encargan a Liçaire que realice un dibujo para proseguir en su día la parte superior.

12. *Ibidem*.

13. *Ibidem*.

14. "Revista de Cultura", 1906, pág. 817.

15. ABIZANDA, M., *Documentos para la Historia Artística de Aragón. Siglo XVI*. Zaragoza, La Editorial, 1915-1917, Tomo II, pág. 242.

3) En las capitulaciones de esta importancia es frecuente incluir una cláusula en la que el escultor tiene que dar fianzas para que, en caso de óbito, otro termine lo estipulado. Es claro que, si el contrato hubiese existido, no se hubiese demorado tantos años su terminación, y, además, apoyando mi primer argumento, se habría hecho referencia a ello en algunos de los documentos encontrados.

El basamento se había de componer de un banco o bancal como se dice en Aragón, de un sotabanco o cuerpo historiado, dotado de su correspondiente cornisa, de un friso que corriera por debajo y de un zócalo que sirviera de fundamento general.

¿Qué parte de la obra pertenece a Forment? La historia central representando la "Resurrección de Cristo", su inmediata "La Purificación" y los santos "San Pedro y San Pablo". El resto de las historias, es decir, "La Oración en el Huerto", "El Prendimiento", "Ecce Homo", "Jesús llevando la Cruz" y "Dolores de María", así como las conchas, guirnaldas, serafines y el resto de las guarniciones de pie, junto con los obispos "San Valero" y "San Ramón" son obra de Joan Liçaire, discípulo de Forment, el cual lo hace siguiendo la traza realizada por su maestro.

El bancal está organizado en pilastras con relieves "a candilieri" decorados con frutas, ángeles, roleos y vegetales. En los extremos, dos hornacinas con archivoltas ocupadas por los obispos Valero y Ramón.

El sotabanco se alza sobre un friso con figuras menudas movidas y abundantes, y, mediante una cornisa de enlace surge el cuerpo historiado con las siete historias, los santos Pedro y Pablo, los escudos de la ciudad y dos medallones.

Las historias van enmarcadas entre columnas abalaustradas anilladas y con capitel corintio, sobre ellas un pequeño entablamento con arcadas de medio punto, cuyo frontón adopta forma de concha. Entre arcada y arcada, sobre columnas, unas pilastras coronadas en roleos conteniendo doce figuras que representan a los apóstoles.

El espacio contenido entre las figuras, la cornisa y el arco están labrados con guirnaldas, en cuyo centro asoma la cabeza de un ángel. Sobre todo esto un friso con bajo relieves vegetales, que soportan la cornisa del cuerpo superior. Las columnas laterales, que se levantan sobre los nichos de los obispos Raimundo y Valero, las cuales son las figuras de mayor tamaño que contiene el retablo, son anilladas, es decir, con una parte baja a modo de basamento o plinto, en este caso decorado con grutescos, con fuste estriado terminado en capitel co-



rintio. Entre ellas, dos medallones, uno a cada lado del retablo, conteniendo las figuras de Joan Liçaire y de su mujer, que colocó este escultor a imitación de lo que hacía su maestro Damián Forment.

En conjunto resulta una obra plenamente representativa del plateresco español; Liçaire, aunque inferior a su maestro, está acertado tanto en el tratamiento de planos como en la composición de las figuras, no en balde fue el mejor discípulo de Forment, adaptándose fácilmente al estilo de su maestro y destacando su manera artística por la sobriedad y nobleza de la ejecución.

El Concejo de la ciudad pidió a Liçaire una traza para la parte superior del retablo, con la idea de terminarlo íntegramente, bien, para que la hiciese él, bien otro escultor designado por la ciudad.

Sin embargo, la traza dibujada por el imaginero no se llegó a esculpir en Barbastro; ¿por qué?, posiblemente Liçaire tenía otros compromisos adquiridos o quizá el Concejo no contaba en aquel momento con recursos suficientes para acometer la obra, dados los cuantiosos gastos que se derivaban del empeño de los barbastrenses por erigir en sede episcopal su ciudad.

#### TERMINACIÓN DEL RETABLO.

Los primeros años del nuevo obispado Barbastrense no fueron al parecer muy propicios para proseguir la obra y fue ya en el episcopado de Carlos Muñoz, gran propulsor del movimiento artístico, cuando se decidió la terminación del retablo.

Naturalmente, la terminación del retablo entre 1600-1602, obedece ya a distinto ideario artístico, a otra manera de hacer y de interpretar la belleza.

Este cuerpo superior está realizado en mazonería, su estilo es el greco romano. La primera noticia sobre sus autores la suministró Saturnino López Novoa en su libro "Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Barbastro"<sup>16</sup>, quien dice que obtuvo el dato consultando el libro "De gestis" del Cabildo, en el que constaban los maestros, Martínez de Calatayud, Armendía de Zaragoza y Juan Miguel Orliens de Huesca, como escultores del retablo. Cierto es que Novoa no da el nombre de pila de Martínez de Calatayud, con lo que la bibliografía posterior viene atribuyendo a Diego Martínez, autor de la escultura del retablo Mayor

16. Pos. cit., págs. 253-254. Barcelona, 1861.

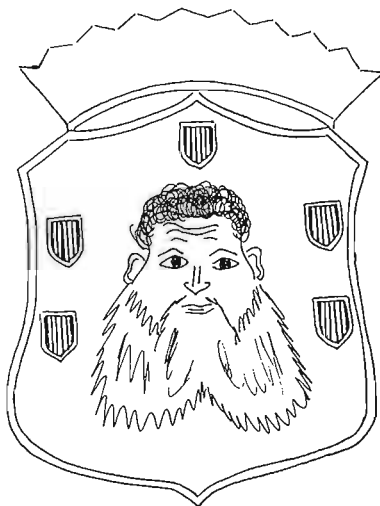
de Tarazona, la mejor y más cualificada parte del retablo barbastrense. No es así. La capitulación que hemos encontrado clarifica la cuestión. Se trata de Pedro Martínez, natural de Calatayud, quien trabaja en Barbastro; su posible parentesco o relación con Diego lo ignoramos.

La fecha concreta de la factura del retablo tampoco se conocía con exactitud, por lo que hacía coincidir con el comienzo del episcopado de Muñoz 1596 y 1602, fecha grabada en la obra.

Ahora bien, la capitulación que presentamos<sup>17</sup>, está firmada el 13 de marzo de 1600 ante el notario Francisco Aguasca y expresa con claridad, precisión y detalle los acuerdos firmados sobre cada parte de la composición.

Es relevante la diferencia de aspectos decorativos entre lo estipulado en el documento y la realidad del retablo que hoy contemplamos, pero como manifiestan los visores en el documento número diez se prefirió el estilo sobrio de impronta escurialense a lo "romano" por estar lo "brutesco" pasado de moda y no usarse ya en las Iglesias.

Es poco frecuente en las capitulaciones artísticas alto Aragonesas el mencionar tratados sobre normas artísticas, no obstante, presencia-mos aquí una excepción al referirse a Vignola y estipulando que los artífices se someterán a sus reglas.



ESCUDO DE BARBASTRO

17. AHPH, 3.686, 116.

Seguramente la inclusión de esta cláusula sería debida al obispo de Barbastro, Carlos Muñoz, muy preocupado y enterado de los temas artísticos y que probablemente habría leído la edición salida en 1593, traducida por Patricius Caxiesi<sup>18</sup>.

Estudiando los distintos apartados de la capitulación podemos resumir:

- 1.— En primer término se trata de esculpir tres cartelas con muchachos, todo ello en madera (aspecto ignorado como luego veremos por los artífices al esculpir el retablo).  
Se pacta la construcción de una cornisa y artesonado, sujetos a la pared, para no cargar al pedestal el peso.
- 2.— El retablo a construir será en madera de pino bueno, sin resina y los menos nudos posibles, de 74 palmos de alto y 58 palmos de ancho y siguiendo la traza firmada por el obispo y los escultores, en caso de alguna falta o incorrección la rectificación queda a cargo y costa de los escultores.
- 3.— La arquitectura se hará conforme marca Viñola y las órdenes serán, corintia en los cuerpos principales y compuesta en el remate. El primer cuerpo medirá veintinueve palmos, con su banco, cornisamento y columnas estriadas de dieciocho palmos, con su basa, capitel y artesonados. El banco o pedestal será de cinco palmos y en su frente se labrarán a medio relieve las figuras de Santo Domingo, San Agustín, San Ambrosio, San Chrisostomo, Santo Tomás de Aquino y en el panel del centro un escudo con las armas y colores del señor obispo. (Este escudo no se ubicó en el lugar aquí indicado como después demostraré).
- 4.— Las figuras de las cajas del primer cuerpo serán de relieve entero, en el centro de la Asunción de la Virgen, adornada con su túmulo y rodeada al menos de seis ángeles a los lados que la sustenten. En las cuatro cajas de los lados los escultores harán las figuras de San Lorenzo, San Vicente y de las Santas Magdalena y Catalina con sus cajas artesonadas y plafones. El

18. LLAGUNO, *Regla de las cinco órdenes de arquitectura de Vignola*, ahora de nuevo traducido del toscano en romance por Patricius Caxiesi, florentino, pintor y criado de su Mag. Dirigido al príncipe Nuestro Señor en Madrid. En casa del autor, en la calle de la Cruz Patricius Caxiexi fé et culsit. A.D. 1593.

Facsímil con noticias del libro por Luis CERVERA VERA. Albatros ediciones. Valencia.

resto de las figuras contenidas en las cajas del primer cuerpo serán de dos tercios de relieve y el cornisamento de cuatro palmos, de orden corintia, encaneada y entre los canes rosas pinjantes. El friso del cornisamento estará labrado con talla brutesca a lo romano.

- 5.— Sobre este cornisamento, según el contrato deberá cargar el segundo cuerpo, con su pedestal labrado en las partes que se ven y encima de él, seis columnas de orden corintio con el adorno de cajas, historias, y traspilares como en el primer cuerpo.
- 6.— En la caja central un óculo donde colocar el sacramento y entre las columnas y la caja vayan sus traspilares con basa y capitel. La altura de este segundo cuerpo será de veintitrés palmos con el cornisamento labrado como el primero.
- 7.— El remate y la Caja de Christo deberá tener veinticuatro palmos con todo su ornato contando desde el banco hasta el frontispicio. La caja de orden compuesta y, en su interior, se harán Cristo con la Cruz, San Juan y María a los lados, de ocho palmos de altura y de relieve entero. Los frontispicios laterales de la parte superior serán, como se señalan en la traza, con sus bancos y media naranja y los escudos del obispo. Encima de los frontispicios se harán las figuras de San Miguel y el Angel Custodio de bulto redondo, y, en sus remates, pirámides.
- 8.— Se pacta que toda la obra se hará conforme a arquitectura y ensamblaje, y no será admitido con figuras sobrepuestas.
- 9.— El retablo se entregará de blanco bruñido, como si fuera de alabastro, dorando las basas, capiteles, estrías de las columnas, campos de frisos y cornisamentos. Encarnando al óleo todas las figuras que enseñaren parte del cuerpo, pintando pelos de cabeza y las alas. En la historia de la Asunción pintarán doradas las alas y cabellos de los ángeles y la Virgen, garchofando la vestidura de arabescos a imitación de brocados.
- 10.— Deberán terminar de hacer la historia de la Natividad de Nuestra Señora y demás figuras que faltan en el retablo pequeño de la sacristía, según la traza de Pedro Martínez. Los escultores darán acabado el retablo dentro de trece meses contados desde el 1 de mayo de 1600.
- 11.— Los andamios y resto de aperos irán a costa de los escultores que deberán abrir y cavar la pared en donde haga falta y colocar

vidrio en el óculo y hacer una ranura en la pared para desviar el humo de la lámpara.

Después de terminado el retablo estará sin pintar los meses de junio, julio y agosto, después de lo cual los escultores repararán las aberturas que se hagan en la obra, tanto en escultura como en ensamblaje, bruñiendo de blanco y pintando las partes dichas anteriormente, dentro de los seis meses contaderos a partir de septiembre de 1600.

12. — Se pacta que, después de acabado, será visto y reconocido por oficiales peritos en escultura, uno de cada parte, rectificando lo que los visores ordenasen a costa de los artífices.

El precio estipulado fue de 4.400 escudos y 88 sueldos jaqueses pagaderos en distintos plazos.

Como cláusula penaria se acuerda el pago de 1000 ducados a la parte que incumpla su obligación, además si realizan algún daño en el pedestal de alabastro deberán los escultores repararlo a sus costas.

De cada figura harán dibujos y modelos en barro a gusto del señor Obispo.

La capitulación es extensa, completa y minuciosa en detalles que nos aproximan a conocer cómo se realizaban este tipo de contratos en aquel momento.

Terminado el retablo y tal como se acordó en el contrato, el obispo Carlos Muñoz, algo disconforme con el resultado de la obra, nombra como veedor el siete de julio de 1601, por su parte, a Esteban Vicente Diago, escultor domiciliado en Graus. Pedro Armendía y sus compañeros no habían nombrado el perito que les correspondía por lo cual el obispo, mediante una íntima<sup>19</sup>, se lo notifica para hacerle cumplir con lo pactado, dándoles de plazo hasta el 25 de julio de 1606. Pedro de Armendía responde al obispo que, por su parte, nombra al mismo escultor elegido por él como supervisor del retablo y que comunicará con sus compañeros para que a su vez ellos nombren otro visor.

El 21 de julio, Joan Miguel Orlens y sus consortes nombran a Miguel de Lai, escultor, vecino de Zaragoza, veedor por su parte<sup>20</sup> y en el documento otorgado el 16 de agosto de 1601<sup>21</sup> ambas partes, obispo

19. AHPH, 3.687, 277.

20. AHPH, 3.687.

21. AHPH, 3.687, 310.

y escultores, confirman los nombramientos y se comprometen a aceptar la resolución que los tasadores dictaminen.

Labrado, entregado y posteriormente hecha la visura y tasación del retablo a juicio de los veedores, se expide el documento probatorio ante notario, con un análisis muy pormenorizado de los distintos elementos y partes que supone la composición<sup>22</sup>, justificando el motivo de algunos cambios.

Una síntesis del documento sería:

1. — Faltan las cartelas con los niños, y por lo tanto debe hacerlas.
2. — La altura de los dos cuerpos es inferior a la pactada.
3. — Las pirámides deben quitarse y hacerse más corpulentas.
4. — Los frontones superiores se han variado con respecto a la traza dibujada y firmada por el obispo.
5. — Se deben hacer dos peanas sobre los frontones partidos para que resulten más vistosas las figuras allí instaladas.
6. — La talla del friso del primer cuerpo que debería ser brutesca, no lo es, pero está más lograda como lo han efectuado los escultores más a lo “moderno”, pues la “brutesca” ya no es permitida en obras de Iglesia.
7. — Falta el escudo abajo, por lo que deberán ponerlo en la parte superior.
8. — El friso de doctores y evangelistas está bien hecho, sólo en el León de San Marcos, deben mejorar algunos aspectos.
9. — En la Asunción de la Virgen deben afinarle el rostro y adicionarle serafines en torno a la nube que hace de pedestal y los ángeles superiores suprimirlos por otros mayores.
10. — Las historias del nacimiento, la salutación, la circuncisión, la adoración de los reyes, la coronación, la venida del Espíritu Santo, de la Ascensión de Cristo y las figuras de San Roque, San Juan Evangelista, El Cristo Crucificado, María y Santa Catalina, deben rectificarse en los aspectos y detalles aclarados con precisión en el documento núm. 10.

Las figuras de San Juan Bautista y San Miguel no merecen la aprobación de los escultores peritos y deben ser sustituidas por otras mayores.

22. AHPH, 3.687, 327.

Después de haberse reparado las incorrecciones o errores, deberán encolarse y asegurar bien los reparos, pudiendo el obispo traer un oficial para comprobar si se ha cumplido con la declaración. Su terminación debería hacerse dentro del tiempo de mes y medio a partir del día veintisiete de agosto, y cada uno de los tres escultores debería reparar la parte de la escultura que le tocaba, por ser él su autor, junto con las aberturas que se hubieren producido en la madera.

El proceso de la construcción del retablo resulta curioso y no exento de aspectos pintorescos.

Para ser fiel al dictamen, tal y como había de ser cumplido, los tres escultores tenían que personarse en Barbastro y cumplir con la parte de su trabajo, pero he aquí, que Pedro Martínez, a pesar de ser avisado por Antonio Garcerán y Hurliens, no lo hace. El obispo no quiere hacer uso de la cláusula penaria inserta en la capitulación y concierta con Pedro Armendía la terminación de las historias que corresponden a Pedro Martínez, que fueron: La Historia Mayor, El Nacimiento, La Circuncisión y San Roque<sup>23</sup>.

No obstante lo expuesto, aparecen, después, otros documentos que nos hacen pensar que tampoco Armendía terminó las rectificaciones que correspondían a Martínez. Los documentos núms. 12, 13 y 14, nos hablan de que Matheo Sanz y Pedro de Ruesta fueron quienes, en realidad, hacen los arreglos a cuenta de Pedro Martínez y Miguel Orliens. Este último firma una comanda con el obispo Carlos Muñoz, el diez de septiembre de 1602, como garantía en caso de que el retablo "Haga algún vicio o sentadura en el plazo de un año"<sup>24</sup>.

No terminan aquí las incidencias. Al parecer, Pedro Armendía y sus compañeros habían concertado con Antonio Galcerán y Rafael Pertús la pintura del retablo que se especificaba en la capitulación<sup>25</sup>. Llegados ambos pintores a Barbastro en septiembre no reciben de los escultores el dinero que habían acordado pagarles a su llegada<sup>26</sup>, por lo que requieren levantar ante notario el correspondiente escrito para que se les dé lo concertado. Contesta Pedro de Armendía y les responde<sup>27</sup> que no está sujeto a esta obligación, por no haberse presentado los pintores en el tiempo que la capitulación determinaba.

23. AHPH, 3.687, hoja suelta.

24. AHPH, 3.688, 404.

25. AHPH, 3.687.

26. AHPH, 3.687, 435.

27. AHPH, 3.687, 398.

Nos podemos imaginar a los pintores, un tanto mohinos y circunspectos, encaminarse a su trabajo cuando al llegar a la Catedral el canónigo fabriquero, Victorián Garcés, les impide el acceso a la obra "si no llevan el documento acreditativo de quien corresponde"<sup>28</sup>.

No sabemos cómo terminó el conflicto, pero sí que el 13 de noviembre D. Carlos Muñoz concierta la pintura de todo el retablo, mazonería y alabastro con Lyus de Salinas<sup>29</sup>.

Esta capitulación nos permite conocer el proceso que se siguió en la preparación para la pintura de la parte de mazonería. Sería así:

Primero, una mano de cola a todo; después, dos manos de yeso grueso, dos de yeso mate, otras dos de albayalde y, además, si en algún sitio conviene, una mezcla con jabón muelle, y claras de huevo, para que parezca mejor el bruñido.

Sobre esta preparación se realizó el dorado, encarnado y estofado, según zonas y partes cumplidamente detalladas en el contrato.

El precio de la pintura se acordó en 950 libras jaquesas pagaderas de dos en dos meses de 200 en 200. El tiempo acordado para la terminación fue de diez meses contados a partir del tres de octubre de 1601. Como cláusulas se incorporan:

- La multa de 200 escudos jaqueses si el pintor no termina en la fecha prevista.
- La multa de 100 libras jaquesas en caso de que Salinas se ausentase de Barbastro.

El pintor otorga apoca ante notario en el que asegura haber recibido 200 escudos como primer pago de la obra pictórica<sup>30</sup>.

Terminada la pintura del retablo, el obispo, Carlos Muñoz decide encargar unas puertas para protegerlo del polvo y la suciedad y para cerrarlo y solamente presentarlo a los diocesanos, los días de festividades señaladas, costumbre muy extendida en aquel entonces.

Encarga la construcción de las puertas a Juan Juero o Juvero de Barbastro, quien hizo, también, otras obras en esta Iglesia Catedral, como son los armarios de la sacristía y la terminación de la sillería del coro, comenzada por Jorge Common e inacabada por éste<sup>31</sup>.

28. AHPH, 3.687, 417.

29. AHPH, 3.687, 448.

30. AHPH, 3.687, 458.

31. La capitulación de la sillería del coro de Barbastro fue correctamente publicada por J. M. Quadrado en el tomo de Aragón de "Recuerdos y Bellezas de España", págs. 122-123 y 124.



La capitulación fue firmada el 10 de noviembre de 1602<sup>32</sup>. Es breve, pero concreta. La estructura de las puertas se determina sea de pino Meliz (este tipo de madera, por la abundancia de resinas antipútridas, que contiene, dura más). Se especifica el número de pernios, traveseras y medidas. Los aparejos, hierros, clavos, sogas, carruchas y resto de útiles y materiales los deberá aportar Juan Juero. Debían estar terminadas para el domingo de quincuagésima de 1603, bajo pena de 150 escudos.

Se fija el precio de la obra en 150 libras jaquesas, en tres entregas.

Una vez hecho el encargo de las puertas se debió plantear la conveniencia de pintarlas y para ello concierta la ciudad de Barbastro, el cuatro de diciembre de 1602, con Domingo del Camino la pintura de las mismas<sup>33</sup>.

Las puertas, al parecer perdidas, estuvieron formadas por cuatro historias pintadas al óleo, que serían:

“La Concepción de Nuestra Señora”, tema muy del momento, “La Presentación en el templo”, “La visita de Santa Isabel” y “El trance de Nuestra Señora”.

Los decorados eran de oro mate con gallones en negro a imitación de las puertas de San Pablo de Zaragoza.

En el frontispicio se tallarían dos figuras de San Pedro y San Pablo con guarniciones en color madera.

En la capitulación se acuerda que se nombraran tasadores por ambos lados; que deben estar pintadas el primero de marzo de 1603; si no es así, en cuatro o cinco meses en adelante.

El precio de la obra es de 300 escudos jaqueses pagaderos en tres pagas. Como cláusula penaria en caso de que no termine en los plazos acordados, se estipulan 150 escudos. Esta cláusula es recíproca, y revierte sobre la ciudad de Barbastro en caso de que sea ella quien incumpla lo pactado.

El pintor presentará trazas con los dibujos, figuras y arquitectura.

Con la terminación de las puertas y su pintura, se da por terminada completamente, toda la obra perteneciente al altar mayor catedralicio.

#### DESCRIPCIÓN DEL RETABLO.

El cuerpo del retablo está formado por dos pisos coronados por la “punta” o ático y separados mediante entablamentos y frontones.

32. AHPH, 3.688, 505.

33. *Ibidem*, 546.

Los pisos están divididos en cinco partes, es decir, tres calles con sus entrecalles intermedias, siendo estas últimas bastante más estrechas. Cada parte consta de un bancal labrado en el que se interfieren los plintos de los tres pares de columnas corintias que contienen a su vez marcos, adintelados en su mayor parte, delimitando las escenas, según la moda del momento, como podemos contemplar también en el retablo de San Pedro el Viejo<sup>34</sup> y en el de la ermita de San Jorge<sup>35</sup>, ambos en Huesca.

El primer piso tiene banco sólo en la calle central y entrecalle con relieves en los plintos de los Santos Domingo, Agustín, Ambrosio, Crisóstomo, Tomás de Aquino y Santiago. En los tableros, los cuatro evangelistas. Ocupando la calle central y, de relieve entero, la Virgen en su Asunción, rodeada de ángeles. En las cuatro cajas de los lados, también en relieve entero, las figuras de San Lorenzo, San Vicente, San Juan Bautista y Santa Catalina. Es de notar que en la capitulación, ya citada se determina que sea Santa Magdalena quien se coloque allí, y no San Juan Bautista. Por último, en las calles laterales y a dos tercios de relieve las historias de la Anunciación, la Natividad de Nuestro Señor, la Circuncisión y la Adoración de los Reyes.

El segundo piso presenta en la calle central, el óculo para manifestar el Santísimo, rodeado por dos ángeles, y, sobre él, la coronación de la Virgen.

En las entrecalles las imágenes de San José, San Roque, Santa María Magdalena y Santa Agueda o Lucía; y en las calles laterales, la escena de la Ascensión, en la izquierda, y Pentecostés en la derecha. En el remate, además del Calvario del ático, sobre las calles laterales y entre frontones partidos y delimitados por pirámides de tipo escurialense, las armas del obispo Carlos Muñoz, y, sobre un banco San Miguel y el ángel Custodio.

Sorprende la monotonía en el uso del orden corintio con estría vertical, tanto en los dos pisos como en el ático, por dos razones:

- 1) En la capitulación se precisa que el ático será de orden compuesto.
- 2) Es extraño en Juan Miguel Orliens, supuesto autor de la arquitectura del retablo, esta uniformidad, pues habitualmente imprime una gran variedad a sus composiciones arquitectónicas.

34. Obra de Juan de Berroeta, navarro, y Juan de Ali, su ayudante, documento dado a conocer por Federico Balaguer, A.H.P., fols. 58 r y v.

35. Obra de Juan Miguel Orliens. Documento publicado por Ricardo del Arco, *El arte en Huesca en el s. XVI*, en "B.S.E.E.", XXIII (1915), págs 17 a 21, donde se transcribe la capitulación procedente del notario Sebastián Canales.

Salva la solemnidad y rigidez del conjunto, el juego de frontones (curvos cerrados y curvos partidos preferentemente) y la delicada talla de los roleos en los frisos<sup>36</sup>.

La excesiva abundancia en el uso de enmarques arquitectónicos hacen un tanto pesada y reiterativa la obra, pero no por ello está exenta de grandiosidad y belleza, marcando claramente su influencia en obras iniciadas algunos años después, tal como podemos apreciar en los dos retablos situados a ambos lados del altar mayor catedralicio.

#### TRABAJO DE CADA ESCULTOR EN EL RETABLO.

Como único dato comprobado, de la parte que corresponde a cada uno de los escultores, tenemos el documento núm. 13 en el que se asevera que Pedro Martínez esculpió la Asunción, o sea, la escena central del primer cuerpo, los relieves de la Adoración de los pastores, la Circuncisión (calle lateral derecha de este mismo cuerpo) y San Roque (parte superior izquierda).

Las composiciones de estas escenas están bien logradas, la talla es dulce y suave, las actitudes quietas y serenas y enlazadas por la mirada. Es un estilo clasicizante, bello e idealizado.

El resto del retablo, reafirmando la opinión de Gonzalo Borrás expuesta en "Seminario de Arte Aragonés"<sup>37</sup>, se acerca más a la manera propia del trabajo de Pedro de Armendia. La composición está peor resuelta, las expresiones son duras, un tanto hieráticas y alejadas.

Las actitudes son más solemnes y rígidas, al mismo tiempo que se manifiesta una gran uniformidad en los tipos. Es de notar una falta de proporcionalidad en los miembros, cuerpo y cabeza de algunas figuras. Dice Borrás<sup>38</sup>:

"Un elemento unificador es el tratamiento del cabello en las figuras, monótono y pesado, abundante y desproporcionado, como si se tratara de "postizos" adheridos. Me refiero, en general a las esculturas de las entrecalles del primer cuerpo, a los relieves de la Anunciación y la Epi-

36. BORRÁS, G., *Seminario de Arte Aragonés*, Tomo XXXI, pág. 94. Edita "Institución Fernando el Católico", Zaragoza, 1980.

37. "Estudio sobre el escultor Juan Miguel Orliens", publicado en seminario de Arte Aragonés. Tomos XXX y XXXI. Edita "Institución Fernando el Católico". Zaragoza, 1980.

38. Pág. 93, opus cit. Tomo XXXI.

fanía de la calle lateral izquierda y a todo el segundo cuerpo o piso del retablo. En concreto, dos de las esculturas de las entrecalles del primer cuerpo (las de San Lorenzo y San Vicente), pueden relacionarse con los mismos santos esfiados en el retablo de Brea de Aragón unos años más tarde. Es la misma composición rígida, dura y envarada, el mismo concepto de estatua bloque, aunque en Brea, quizá por evolución, algo más movido y declamatorio”.

Juan Miguel Orliens, que estaba en los comienzos de su carrera de escultor, posiblemente trabajaría la mazonería del retablo dada la similitud con otras obras suyas, como el retablo de San Jorge, en Huesca, realizado por este artífice en 1595-97, tal vez también las figuras de San José, junto con María y Juan en la escena del Calvario y los Angeles Miguel y Custodio. Estas figuras parecen más ágiles, más movidas y realistas, de actitudes más parecidas a las que acostumbraba el escultor oscense, igualmente alejadas del equilibrio idealizado de Pedro Martínez como de la rigidez y solemnidad envarada de Armendia.

El trabajo arquitectónico y de enmarque, como hemos dicho anteriormente, resulta poco variado y sólo los frontones partidos del segundo piso salvan un poco la monotonía. Creemos justificado este hecho por ser una de las obras primerizas de Juan Miguel Orliens, quien posteriormente irá avanzando hacia una técnica de rasgos manieristas, como podemos comprobar en los retablos de Campillo de Aragón (Zaragoza, 1602) y en el de la Colegiata de Daroca, dedicado a la Anunciación (Zaragoza, 1605-1609)<sup>39</sup>.

#### ICONOGRAFÍA Y ESTÉTICA DEL RETABLO.

En el Renacimiento, el retablo viene a ser la decoración de ese gran escenario religioso que es el presbiterio<sup>40</sup>. El retablo resultaba el firme baluarte de las enseñanzas que debían mantenerse entre los fieles. Lo fundamental en estos años, es la intensidad de la decoración en los altares, su fuerte sentido iconográfico arrastra consigo gran poder persuasivo y excita al sentimiento religioso. Siguiendo los estudios realizados por Martín González sobre los retablos del siglo XVI, vemos cómo en la primera mitad del siglo se impone un sistema de casillero, en que

39. BORRÁS, Gonzalo, “Seminario de Arte Aragonés”. Tomo XXXI, pág. 96.

40. MARTÍN GONZÁLEZ, *Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento*, en “B.A.S.S.”, Tomo XXX. Valladolid, 1964, pág. 3.

los cuerpos y las calles se fragmentan, logrando profundidad colocando columnas, basamentos y entablamentos en esviaje. Los cuerpos se suelen superponer en decreciente altura, y la decoración cuenta con todo tipo de elementos, cabezas aladas de ángeles, frutos, calaveras e incluso, en ocasiones, temas profanos.

Pasada la mitad de la centuria se opera una transformación, los relieves se enmarcan en portadas provistas de columnas y frontones, adquiriendo gran resalto en la traza arquitectónica, esquema que se hace más clasicista en los últimos lustros, las calles están separadas por columnas, aparecen nichos para colocar las esculturas y la decoración se simplifica, reduciéndose a bolas y pirámides.

A finales del xvi se verifica un cambio en la forma de concebir el arte, este cambio viene motivado por el Concilio de Trento, el cual va a incidir en la forma de expresar la Religión. El Concilio era un choque, una novedad, un impulso nuevo, ello implica un cierto recelo y rechazo, y, por consiguiente, una lenta reconquista se imponía a lo largo de este período postconciliar, había que tener en cuenta la situación de las instituciones y los fieles. Para ello había que cambiar las jerarquías de la Iglesia, y, además, pensar en una mayor preparación del clero, por lo que surgen los seminarios. Por otra parte, la situación de los fieles es delicada, los protestantes habían condenado como supersticioso el culto a los santos, cuya veneración y la de sus reliquias, habían sido motivo constante de devoción durante la Edad Media y el Renacimiento. La reacción ante la actitud de los protestantes robusteció el culto. Roma había proclamado que el culto a las imágenes era beneficioso y con ellos resucitaba el arte cristiano, pues era consciente de la importancia del arte como vehículo de comunicación y relación con los fieles, ya que era necesario colocar ante la mirada de los fieles las imágenes más representativas para despertar, es el deseo de imitar la vida y devoción de los santos como medio de conducirles a la piedad, a la oración y al amor de Dios.

El Concilio de Trento consciente de lo enumerado anteriormente, dicta una serie de enseñanzas al respecto que son recogidas en la "sesión 25", en el año 1563. Esto no significa que la Iglesia determinara unas normas estrictas, pero lo que sí tiene en cuenta es el papel persuasivo de la vista y cómo se puede llegar a Dios y a los santos a través de la contemplación de las figuras.

La evolución artística experimentada durante estos años postridentinos queda plasmada, en su doble versión, dogmática y escultórica, en el reta-

blo mayor barbastrense, en sus dos partes, pie y cuerpo, cuyo contraste nos presenta: de la colocación de los relieves en casillero a la escultura enmarcada en portadas provistas de frontones, de la decoración menuda y afiligranada a la prioridad arquitectónica, de la columna abalaustrada al orden único a la columna corintia de fuste acanalado, pero esta metamorfosis, se manifiesta igualmente reveladora en el plano iconográfico. Las imágenes no están colocadas al azar, sino que, en el contrato, se especifica y precisa que estatuas y relieves deben aparecer y cuál debe ser su colocación, para que, con su presencia, contribuyan a resaltar el sentimiento religioso de los fieles, y, este sentimiento, está dirigido en forma primordial a la exaltación de la Virgen, en el cuerpo del retablo, programa frecuente en la obra posttridentina, mientras que, la predela, esculpida con anterioridad, está labrada principalmente con temas recordatorios de la vida, pasión, muerte, y resurrección de Jesús.

El eje vertical del retablo encierra una de las representaciones simbólico-religiosa más profundas. En la cúspide, el Calvario, aludiendo a la misión redentora de Jesús, la cual fue posible por medio de María, de pie a la derecha de la cruz en simetría con San Juan.

Debajo, la coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad como Reina de los Cielos. A los pies de este tema, el óculo y, por último, la Asunción de la Virgen, cuya figura majestuosa aparece en el momento que sube a los cielos, ante una corte de serafines. ¿Qué mensaje pretende la Iglesia sea transmitido a los fieles por esta imagen? El de María como Hija predilecta del Padre y Sagrario del Espíritu Santo, con lo cual aventaja a todas las criaturas celestiales y terrenas. Sin embargo está unida a la estirpe de Adán, a todos los hombres que necesitan salvación; pero, como dice San Agustín, su misión no queda allí, sino que es la Madre de todos los miembros de Cristo, puesto que ha colaborado con sus manos a que naciesen en la Iglesia los fieles, que son los miembros de aquella cabeza que es su Hijo. María representa la gran obra del Padre, sin la cual no hubiese sido posible la consolidación de su Iglesia. Rodean el eje central: La Ascensión, Epifanía, Anunciación, Pentecostés, Circuncisión, Adoración de los Pastores, y, además, las figuras de San Miguel, San José, Santa María Magdalena, San Lorenzo, San Juan Bautista, San Roque, Santa Agueda, San Vicente y Santa Catalina.

Todo ello refuerza el tema central, presentando en todos los relieves, excepto en uno, a María, bien como protagonista, bien como par-

tícipe en el hecho narrado. En cuanto a los santos efigiados, unos son nativos de la región, por lo que su culto es muy popular, otros, como los ángeles, se adaptan a los ideales beatíficos de la Contrarreforma, alguno contiene honda raigambre gremial y el resto son devociones heredadas de la Edad Media que perviven con fuerza.

Pasaremos ahora a analizar cada composición, tratando de identificar las escenas según la iconografía de la época, intentando identificarlos con su autor y haciendo un estudio crítico de las mismas.

La crucifixión, según la costumbre litúrgica, ocupa la parte alta de la calle central. La cruz, de maderos casi iguales, nos presenta la agonizante figura de Cristo, que muere con nobleza, sin dolor aparente. Anatómicamente no es perfecto, el hombro izquierdo no está logrado y el tórax y la cintura quedan desproporcionados ante la delgadez de unos miembros, en los que apenas se dibujan los músculos. La cabeza se inclina sobre el hombro izquierdo, sus ojos y su boca están cerrados. Tiene el pelo oscuro, rizado y lleva barba. Parece una obra típica de Pedro de Armendia, dadas las desproporciones, el tratamiento del cabello y la frialdad con que está tratado el tema. En perfecta simetría, acompañando a Cristo clavado en la Cruz, la Virgen y San Juan, figuras ambas de canon reducido, mucho menor que el de Cristo, y que, a nuestro entender, están cinceladas por otro artista, dada su mayor expresividad, tanto en el rostro como en sus actitudes y manera más ondulante de tratar los pliegues y vestiduras. Este artista sería Juan Miguel de Orliens. Si descendemos a detalles concretos, con repetición de rasgos fisonómicos y tipos, vemos el parecido de estas figuras (San Juan es prácticamente idéntico), con las mismas representadas en el retablo del Niño Jesús en la Iglesia de Campillo de Aragón (Zaragoza, 1602) obra del autor enunciado. María está representada con mirada suplicante, dolorosa y gesto recogido. San Juan adopta un ligero contraposto manierista, su expresión es triste, pero firme y enérgica, lleva el pelo corto, rizado y carece de barba. El tema de Jesús crucificado con la Virgen y San Juan, clásico en la iconografía cristiana, está sacado del Evangelio de San Juan<sup>41</sup>.

Debajo, la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad. El motivo es extraño a la Biblia. Su fuente es un relato apócrifo atribuido a Melitón, obispo de Sardes, que fue popularizado en el siglo VI, por Gregorio de Tours, y, en el XIII por Vorágine, en la Leyenda Dorada.

41. Evangelio según San Juan, 19 (26 y 27).

Su iconografía es una creación francesa del siglo XII<sup>42</sup>. La composición está llena de sencillo intimismo. María tiene arrodillada una pierna, las manos juntas en un lado, adoptando una postura de humilde recogimiento. Viste túnica y manto dispuestos ambos en pliegues verticales. Es quizá la figura más lograda en este relieve. A un lado, Dios Padre, figurado con larga barba negra y rostro un tanto severo, muy acorde con el tipo que veremos repetir a Armendia en este retablo. Lleva en una mano la bola del mundo y con la otra coloca la corona sobre la cabeza de la Virgen. Simétricamente instalado, Cristo, sentado, de perfil, con el torso desnudo y envuelto en vaporoso manto, con una pierna más elevada que otra de forma que parece erguirse ligeramente para coronar con amorosa delicadeza a su Madre.

En el centro una paloma representa al Espíritu Santo. Además asisten a la escena angelillos que revolotean sobre las nubes, en las cuales están situadas las figuras. Los pliegues diagonales de las túnicas de Dios Padre e Hijo, prolongados en los brazos y teniendo como vértice la Paloma, encierran a la Virgen en un triángulo, símbolo de la Santísima Trinidad. La composición en su conjunto está lograda, aunque se hacen notorias algunas desproporciones en la figura de Jesús en la que vemos el brazo izquierdo corto; el hombro estrecho, enlaza al brazo de una manera extraña y el gesto aparece anquilosado y envarado.

A los pies de esta composición se encuentra el óculo, pequeña ventana en forma de O, en la que se exponía con frecuencia el Santísimo, manteniendo la presencia divina en el templo, por lo que no era necesario que la iconografía del retablo estuviese consagrada exclusivamente a Dios y a Jesucristo. Está custodiado el óculo por dos ángeles que sostienen una guirnalda a su alrededor. Descendiendo verticalmente se sitúa el tema central, la Asunción de la Virgen. Es la figura de mayor tamaño de todo el conjunto, tal como corresponde a la imagen titular del retablo. Bella, proporcionada y radiante aparece María, de rostro dulce y expresión ensimismada. La talla es blanda, propia del quehacer clasicizante de Pedro Martínez de Calatayud. Nueve ángeles rodean la figura, cinco de ellos parecen elevarla, dos tocan instrumentos musicales y otros dos parecen orar. Reposo la escultura sobre una peana a modo de banco troncopiramidal de aristas redondeadas, de cuya base emergen unas decorativas pencas.

42. REAU, L., *L'iconographie de l'art chrétien*. Tomo II, vol. II, págs. 621-624.



En la hornacina superior izquierda se representa al Señor en su Ascensión, rodeado de los apóstoles, que aparecen en éxtasis, mirando la figura de Jesús, desproporcionada en sus piernas, quizás en un intento de escorzo no logrado, mientras que sus brazos extendidos, enormes, no conseguidos estéticamente, adquieren un valor simbólico. Hay torpeza en la composición, la parte inferior queda como un apelotonamiento de cabeza uniformemente tratadas. En el recuadro inferior encontramos la Adoración de los Magos<sup>43</sup>.

El tema se basa en el Evangelio de San Mateo y en las ampliaciones del mismo hechas en los evangelios apócrifos y en las Meditaciones de San Buenaventura. Está representada de forma tosca y primitiva. Las figuras se han colocado simétricamente respecto del eje central formado entre uno de los regalos el Niño y la estrella de Belén. A la derecha, arrodillado el más anciano de los reyes y tras él los otros dos. Al fondo se han situado las cabezas de los caballos. A la izquierda, la Virgen, sentada; detrás de ella, San José y un pastor, colocado este último seguramente para igualar el número de personajes del lado opuesto. Existe una dispersión de objetivos en las miradas, lo que produce sensación de ausencia, de abstracción, de falta de unidad anímica. En el nicho inmediatamente inferior viene representada la Anunciación, al modo clásico en la iconografía occidental<sup>44</sup>.

María está sentada, con las manos en actitud orante ante una mesa sobre la que hay un libro abierto. Va vestida con túnica y manto. La mirada se encauza a lo alto de la composición donde el Espíritu Santo en forma de paloma está posado sobre una nube rodeada de ángeles. San Gabriel, a la izquierda, se encuentra representado como un joven de torso al aire y cubierto por una túnica. Su actitud es rígida, hierática, su rostro carece de expresividad. El dedo índice está levantado, captado en el momento de hablar y sobre su brazo apoya un rótulo en el que aparece escrito su saludo. Las alas están anárquicamente colocadas. La cara de este Arcángel es idéntica al de la Virgen de la Epifanía ante-

43. REAU, Louis, *L'iconographie de l'art chrétien*. Vol. II, Tomo II, pág. 236. La Adoración de los Magos sólo se cita en el Evangelio de San Mateo (Cap. II, 11): Y entrando en la casa vieron al Niño con su Madre y postrándose le adoraron; luego abrieron sus tesoros y le ofrecieron dones de oro, incienso y mirra.

44. Las Vírgenes Occidentales en el momento de recibir el mensaje del Ángel, suelen encontrarse leyendo u orando, nunca trabajando. Por el contrario las vírgenes de las Anunciacines Orientales aparecen ocupadas en diversas labores como coger agua de un pozo o tejiendo. Ver REAU, *La Anonciation dans L'art d'Occidente*. "Iconographie d'art Chrétien". Tomo II. Vol. II, págs. 179-188.

riormente descrita. En el centro, al pie de la mesa, hay un bello jarrón de azucenas. El fondo está formado por unos arcos renacentistas, a cada lado del cual se han situado nubes de ángeles como manera de lograr el equilibrio compositivo. Resulta la escena solemne.

La parte superior izquierda está ocupada con la representación de Pentecostés. La temática está sacada del libro "Hechos de los Apóstoles"<sup>45</sup>. El modo de acomodar la estructura escenográfica es el mismo que vemos repetir a Pedro de Armendía una y otra vez a lo largo de las composiciones anteriormente vistas. Un eje central, formado en este caso por la paloma simbolizante del Espíritu Santo, la guirnalda de nubes con lenguas de fuego y la Virgen, sentada pero elevada respecto a las demás figuras. María se encuentra en actitud de éxtasis, gesto orante y rostro joven. Los apóstoles, situados a su alrededor en forma escalonada, se disponen de esta manera: los del primer plano arrodillados y con un brazo extendido, los demás se van incorporando progresivamente hasta llegar a los últimos, que parecen estar sobre un lugar elevado. Tienen todas las figuras la mirada dirigida a lo alto. Uno de los apóstoles tiene delante de sí un libro, pudiendo representar a Lucas, posible autor del libro de los "Hechos". Los rostros son repetitivos, variando únicamente los elementos accesorios. El fondo copia los sillares de una pared lo que sitúa la escena en un recinto cerrado.

En el marco manierista de la calle superior izquierda encontramos representada la Circuncisión. El tema está inspirado en el Evangelio de San Lucas<sup>46</sup>. La escena es dulce, encantadora y llena de humanidad. Sobre el altar ricamente vestido de manteles estofados, entre los que emerge un angelillo, se coloca al Niño, a quien San José parece taponarle los ojos para que no se asuste. Preside la composición una gran cruz colocada en el centro. A un lado el sacerdote o rabino, revestido con sus atributos, llevando en una de sus manos un cuchillo; la profetisa Ana y dos personajes más, uno de los cuales gira el rostro apenado hacia el frente para no contemplar la escena. En el lado opuesto, la Virgen y San José, acompañados de otras dos mujeres. Se ha ganado la visualización de todas las figuras colocando gradas que permitan el ver a los de atrás. Las vestiduras son amplias, ricas, cayendo en suaves pliegues. Las proporciones resultan clásicas y las expresiones dulces. El fondo está formado por dos arcos carpaneles, en uno de los cuales aparece una

45. "Hechos de los Apóstoles". Cap. II, 1-21.

46. San Lucas, cap. II, 21.

cortina. Para la representación del sacerdote, Pedro Martínez tuvo en cuenta la Presentación en el Templo que esculpió en el pie del retablo Damián Forment, la cual es, a su vez, una réplica de la misma escena figurada por idéntico artista en el retablo mayor de la basílica del Pilar de Zaragoza.

La escena situada en la hornacina inferior es la Adoración de los Pastores<sup>47</sup>. Advertimos en ella calidad compositiva, proporciones logradas, soltura y equilibrio en gestos y ropajes, todo ello acorde con el cincel de Pedro Martínez. El Niño está situado en el centro, dejando despejada una figura. A ambos lados, cuatro personajes. Su parte izquierda tiene como fondo una arquitectura renaciente, en la que se han instalado la burra y el buey que dan calor al niño. Equilibran la composición unos angelillos entre nubes, situados en el ángulo izquierdo.

Los santos efigiados en las entrecalles son: San José, María Magdalena, San Lorenzo, San Juan, San Roque, Santa Agueda, San Vicente y Santa Catalina, enumerados de arriba abajo y de izquierda a derecha.

San José es una figura de canon pequeño, representado con los atributos más usuales desde el Renacimiento, cuales son, el Niño Jesús en el lado derecho, cobijado bajo su manto, y el bastón florido en la mano izquierda, significando su perpetua virginidad. En el nicho inferior Santa María Magdalena representada con los ojos elevados y una copa de perfumes en su mano derecha. La iconografía recoge el momento en que la santa se dirige al Santo Sepulcro con un bote de perfumes<sup>48</sup>.

Bajo una hornacina con arco de medio punto está situada la imagen de San Lorenzo. Este mártir romano, nacido en Huesca, de quien es patrón, fue diácono de Sixto II. Está figurado como un joven imberbe. Viste alba talar y dalmática diaconal. Lleva los atributos que le son característicos, en la mano izquierda libros concernientes a su calidad de diácono. En su mano derecha apoya la parrilla que es símbolo del martirio.

Sobre la hornacina inferior San Juan Bautista, representado según el tipo iconográfico impuesto por el arte bizantino: Viste con unas pieles y cubre su cuerpo por un manto de abultadas dobleces. Su actitud es orante, su mirada va dirigida al cielo y su mano derecha apoya sobre el corazón. A sus pies y sobre un libro, un simbólico cordero le observa. Esta escultura resulta estéticamente corta de brazos.

47. REAU, L., *La Nativité dans l'art d'occident* (Ob. cit.), pág. 219.

48. REAU, Louis (Ob. cit.), tomo III, vol. II, págs. 1007-1009.

La escultura de San Roque fue cincelada por Pedro Martínez. Este Santo fue natural de Montpellier, y su muerte acaeció en 1327. Su culto estuvo muy extendido por la región aragonesa. Está representado como un peregrino, vistiendo túnica, sombrero y llevando cayado. Un ángel perece curarle las heridas, haciendo referencia así a la enfermedad que padeció el Santo <sup>48 bis</sup>.

La imagen de Santa Lucía es de factura, actitud y gesto similar a la de María Magdalena. Fue esta Santa una Virgen de Siracusa que padeció martirio, bajo el emperador Diocleciano, por negarse a adorar unos ídolos <sup>49</sup>.

Santa Catalina, representada en el nicho inferior, fue una princesa de Alejandría, famosa por su belleza e inteligencia, martirizada por orden del emperador Majencio con atroces tormentos <sup>50</sup>. Fue muy popular durante la Edad Media <sup>51</sup>, prolongándose su devoción como vemos en los años en que se realiza el retablo. Está representada como una bella muchachita que lleva junto a sí, en el lado derecho, una rueda bordeada de cuchillos (su atributo habitual) junto a la que apoya su libro, simbolizando su sabiduría. En la mano izquierda sostiene una larga espada, recordándonos de esta manera el modo de su muerte, pues fue decapitada. Viste con elegancia y se adorna con collar y corona. A sus pies la cabeza del emperador Majencio, reducido por la constancia de la santa.

En el banco están representados los evangelistas, obra de Armendia, en la que ha dado ampulosidad a las vestiduras, aunque con rigidez y dureza en los plegados, que recuerda por su aspecto la técnica de telas encoladas. Al contemplar el toro y el león vemos la escasa habilidad manifestada por el autor para la talla animalística, pues difícilmente se les identifica. En los plintos intercalados en el banco se representan los Padres de la Iglesia.

Coronando las calles laterales, en el ático, están representados los arcángeles San Miguel y Angel Custodio, figuras dinámicas que contrastan con el quietismo y estaticidad que son tónica del retablo estudiado. Representan el plano celeste y su vinculación con la titularidad

48 bis. FERRANDO ROIG, F., *Iconografía de los Santos*. Omega, Barcelona, 1950, pág. 240.

REAU, Louis, *Iconographie de l'art. Chrétien*. T. III, *Iconographie des Saint*. P.U.F. París, 1959, págs. 1155 a 1161.

49. REAU, L. (Opus. cit.) Tomo III, Vol. II, pág. 833-834.

50. ROIG, J. F., *Iconográfica de los santos*, pág. 71.

51. María del Carmen LACARRA, *Primitivos Aragoneses en el Museo Provincial*, "Institución Fernando el Católico", Zaragoza, pág. 94.

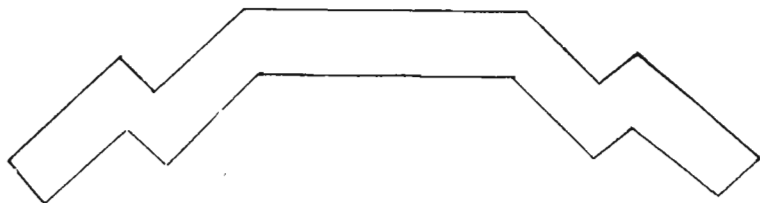
del retablo está determinada a ensalzar a María como reina de los ángeles<sup>52</sup>. San Miguel ostenta la indumentaria de general romano, puesto que está representado como defensor de la Iglesia, influenciado por la Contrarreforma, en la que el culto a este Arcángel cobra nuevo impulso y también nuevo carácter. El jefe de la milicia divina que triunfa sobre Lucifer, simboliza a los ojos de la Iglesia su triunfo sobre la herejía protestante<sup>53</sup>.

El Angel Custodio viste túnica larga y su gesto manifiesta rapidez, vigilancia, preparación para acudir con presteza donde sea útil. El papel que desempeñan estos ángeles es pues el de protectores y guardianes de la Iglesia. Su factura creo es debida a Juan Miguel de Orliens.

La temática del pie del retablo, hemos podido comprobar que fue repetida en numerosas ocasiones por Forment. No es de extrañar, por otro lado, puesto que se refieren a momentos de la Vida de Jesús, que el artista coloca, bien en el cuerpo más importante del retablo, bien en la predela cuando la parte superior está ocupada por las historias relacionadas con la invocación a la que está dedicado.

El marco arquitectónico de Barbastro tiene como antecedentes las hornacinas con veneras esculpidas en el retablo Mayor del Monasterio de Poblet (1527-1529) y más especialmente el retablo de San Nicolás de Velilla de Ebro (Zaragoza 1532), en el que encontramos las veneras, guirnaldas y angelillos que luego magnificarán y ampliarán Forment y su discípulo Liçaire, en Barbastro.

Sin embargo, la planta, escalonada y abierta, con juego de líneas quebradas<sup>54</sup> está más próxima al retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada (Logroño, 1539-1540), labor con la cual estaba trabajando cuando le sorprendió la muerte.



Plano núm. 3

52. MUÑANA, Ramón, *Lecciones Marianas* (2 vol.), Bilbao, 1951, tomo II, pág. 603.

53. REAU, L. (Op. cit.). T. II, vol. 1, pág. 47.

54. Plano núm. 3.

Denota este aspecto estructural un avance sobre los modelos predominantes durante este momento en España, en los que destaca el planismo, lo que indica la actualización, preocupación y búsqueda de formas nuevas por parte de los artistas de la Corona de Aragón. El relieve de la Resurrección, que ocupa la parte central nos recuerda el esculpido por el mismo autor en Santo Domingo de la Calzada, pero de disposición diferente al cincelado en Poblet. Jesús aparece vigoroso, de pie, sobre un sepulcro dispuestos en esviaje, seguramente para producir sensación de profundidad. Su postura es de ligero contraposto. Los pliegues diagonales de la túnica están dispuestos con naturalidad y tratados con una especie de esfumato que lo hace resultar etéreo y movido por el viento. A su alrededor los soldados, unos en actitud de sorpresa, otros durmiendo. El cielo está cubierto con angelillos. Al fondo las murallas de Jerusalén. La Purificación fue representada por Forment en el último cuerpo del retablo de Santo Domingo de la Calzada y en el Pilar de Zaragoza, con el que, como anteriormente hemos dicho, guarda similitud esta escena. Los personajes esculpidos están agrupados con la característica naturalidad y lógica que el artista acostumbraba. En la escena cada uno ocupa su lugar y muestra su actitud en consonancia con el personaje que representa. Las vestiduras acusan el pliegue armonioso de los paños y el contorno de las figuras. El centro lo ocupa el patriarca revestido con túnica y tiara, portando con suma relicadeza, al Niño en sus manos. La Virgen, suavemente inclinada, le acaba de entregar a su hijo con suave expresión. La profetisa Ana, está en segundo plano. Como contraposición en el lado opuesto, San José llevando un cesto con dos palomas, ofrenda tradicional en esta ceremonia. Un segundo personaje contempla por detrás la escena. Como fondo un edificio renaciente que presenta el templo de Jerusalén.

El Prendimiento fue ya esculpido por Joan Liçaire, como documentalmente hemos podido comprobar, pero la disposición compositiva debió ser, al igual que el resto de los relieves, según la traza dibujada y dejada por Damián Forment, como se estipula en la capitulación entre Liçaire y el Concejo<sup>55</sup>, lo que origina la gran semejanza existente con otras obras del maestro en la disposición de las escenas. Este relieve de Liçaire es similar al que esculpió su maestro en la parte conservada

55. "Item prometi6 el dicho Liçaire de dar traza y orden y debuxo que requiere el dicho retablo del pie arriba para todo el cuerpo del retablo a fin y efecto que a la ciudat le quede dicha traza para dar y ordenar y labrar dicho retablo al dicho Liçaire o a otro imaginario que le pareciere a la ciudat".

del desaparecido retablo de la Magdalena <sup>56</sup> (Zaragoza 1524). La escena es descriptiva y anecdótica. Cristo es apresado por ocho soldados, Judas le da un beso pero lleva en su mano la bolsa con el dinero. En un ángulo San Pedro está con la espada en alto, en el instante en que va a cortar la oreja a Malco, caído en tierra. El fondo está formado por puños, picas, lanzas, hachas y una cuerda.

Forment acostumbraba a caricaturizar, esbozando solamente los rasgos fisonómicos más destacados, cuando quería presentar el contraste entre el bien y el mal. Dice Abizanda: "La unión, la ternura y el dolor de los buenos contrasta con la fealdad de los malos, cuyos crímenes se presentan en la escultura de Forment con tal violencia para despertar hacia ellos mayor odio" <sup>57</sup>.

Su discípulo no adquiere esta habilidad, característica por otro lado de otros escultores españoles del momento, como Berruguete. Todas las figuras aparecen igualmente tratadas por lo que la expresividad viene dada por el movimiento, el vigor, y el gesto, más que por los rasgos faciales.

La oración en el Huerto está inspirada en el relieve del mismo tema representado en la predela del retablo mayor catedralicio de Huesca. Se juega con la profundidad de planos que llegan a constituir distintos escenarios donde se desarrollan las escenas, mediante la disposición de punto focal alto, ampliando de esta manera el horizonte.

Jesús, arrodillado junto a un olivo, está orando en actitud suplicante. Dos apóstoles están durmiendo recostados en un desnivel. De lejos unas figuras parecen señalarle.

La escena del "Ecce-Homo", al igual que la anterior es muy parecida a la cincelada en la predela de la Catedral oscense. Cristo, con la corona de espinas, aparece sobre unas escaleras con un esbirro. El resto de las figuras debajo, una de ella con los brazos levantados en actitud de mostrarlo a los demás.

El tema de Cristo <sup>58</sup> con la cruz a cuestas fue representado por Forment en San Miguel de los Navarros (predela), Santo Domingo de la

56. Retablo que estuvo en pie hasta el siglo XVIII, en que fue deshecho con motivo de las obras en dicha Iglesia.

57. ABIZANDA, M., *Damián Forment, Escultor de la Corona de Aragón*, pág. 60. Edic. Selectas. Barcelona, 1942.

58. Tema recordatorio de uno de los episodios de la pasión, instituido iconográficamente por los franciscanos encargados de guardar los Santos Lugares, y con el nombre de camino de la cruz, alcanzó una gran difusión a fines de la Edad Media. REAU, L., *Le chemin de la Croix*. "L'Iconographie de l'art chrétien". Tomo II, vol. II, pág. 465.

Calzada (predela), Poblet (basamento), retablo de Huesca (cuerpo) y en el fragmento conservado en la Magdalena.

Liçaire capta en su trabajo una de las caídas de Jesús, el cual está arrodillado. Un soldado parece estirarle el pelo, mientras que otro lo hace de una cuerda para que se incorpore. Como telón varias figuras se inclinan a contemplar la escena.

La Quinta Angustia es una variante del tema iconográfico del Descendimiento. Esta escena es relatada brevemente en los cuatro Evangelios: "Se dice que José de Arimatea, que había pedido permiso a Pilatos para llevarse el Cuerpo de Cristo, descendió el cadáver de la Cruz, con ayuda de Nicodemo".

Los apócrifos no añadieron nada. Como la Virgen y San Juan asistieron a la Crucifixión, se supuso que se habían quedado en el Calvario hasta el Descendimiento.

Dice Réau: "Es sólo a fines de la Edad Media, bajo la influencia de las Meditaciones del Pseudo Buenaventura y la puesta en escena de los Misterios, que el motivo se enriquece. Se hace sitio a la Magdalena, que abraza con fervor los pies de Cristo muerto que ella había bañado con sus lágrimas. Pronto se añadirán ayudantes a Nicodemo y José"<sup>59</sup>.

Esta variante está encaminada a realzar el dolor de María al tener en sus brazos a su Hijo muerto. La composición está estructurada de la siguiente forma: sobre el eje central, Jesús, María y la Cruz; en los compartimentos laterales, tres figuras a cada lado. Cristo es un tipo fuerte, dibujando su anatomía sus músculos, lleva barba corta y el pelo largo. Liçaire ha representado la rigidez y el decaimiento del cuerpo muerto con perfección, al tiempo que manifiesta valentía en la representación del desnudo. La Magdalena está arrodillada sosteniendo los pies de Jesús. Es bella y su pelo está suelto y sin cubrir. La Virgen expresa su infinito dolor, su rostro está avejentado y va cubierta su cabeza con tocas. El resto de los personajes contemplan la escena sombríos e impotentes ante el sublime dolor.

Los santos Pedro y Pablo, esculpidos por Forment, están representados con primor, manejando el cincel con una corrección asombrosa.

Los obispos San Valero y San Ramón son de Joan Liçaire. Estas figuras son de tamaño mayor y de bulto casi redondo. Vemos en ellas proporción, serenidad, suavidad de modelado, elegancia de actitudes y

59. REAU, L., *El Descendimiento en el Arte Occidental*. En "L'Iconographie de l'art chretien". Tomo II, vol. II, págs. 513-518.



finura de rasgos, que hacen de este discípulo de Forment uno de los mejores escultores del reino en su época. Le distancian de su maestro, el vigor, la expresividad y reciedumbre que hizo a Damián Forment llamarse émulo de Fidias y Praxíteles.

#### SACRISTÍA Y RETABLO DEL OBISPO CARLOS MUÑOZ.

Según nos cuenta Sainz de Varanda (colaborador de la "España Sagrada" como autor del volumen 48 de esta monumental historia eclesiástica, iniciada por el padre Enrique Flórez en 1747), al narrarnos los acontecimientos de los primeros obispados, tras la restauración de la Diócesis, vemos cómo los barbastrenses denuncian la pobreza del revestimiento interior de su catedral.

Hemos podido constatar algunas obras realizadas durante los dos primeros obispados, tales como:

La sillería del coro, el órgano<sup>60</sup>, el pórtico<sup>61</sup>.

No obstante no había en la Iglesia ni distribuciones, ni capillas, ni retablo mayor, ni sacristía, ni libros de coro.

Al hacerse cargo de la diócesis el tarazonense Carlos Muñoz (1596-1604), muy consciente de la situación, se erige como impulsor, animador y sufragista en parte, de abundantes trabajos en la Seo.

El retablo mayor, el cercamiento del coro, la obra de la Sacristía y su retablo, son buenas muestras de ello, a pesar de su corto período como cabeza de esta diócesis; breve, pero fecundo en el aspecto artístico.

La Sacristía fue concertada en mayo de 1599, entre el obispo, Deán y canónigos de Barbastro y Joan de Villabona, cantero<sup>62</sup>.

López Novoa da la noticia erróneamente<sup>63</sup>, ya sea por error de

60. La existencia de este órgano no era conocido hasta ahora. Se construye por encargo del obispo Miguel Cercito al organista Lorenzo Stonger, natural de Cremona, mediante la capitulación que presentamos firmada el 16 de julio de 1586.

Hasta ahora se constataba la existencia de tres órganos. El primero inaugurado en 1579. El segundo inaugurado en 1639 y el tercero estrenado en 1953, según el artículo sobre este tema expuesto en el periódico "Nueva España" el 4 de septiembre de 1980, firmado por Julio Broto.

61. AHPH, 1610, 119.

62. AHPH, 3719, 91.

63. LÓPEZ NOVOA, S., *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Barbastro y descripción geográfico-Histórica de su diócesis*. Barcelona. Imprenta de Pablo Riera, 1861, pág. 265.

transcripción o bien por equívoco de imprenta, refiriendo la obra a Villanova.

Al estudiar el plano, llama la atención la bóveda de crucería que forma, en el centro, una flor de ocho pétalos, agrandada a medida que nos alejamos hacia los lados del exágono en que se halla inscrita.

Es patente lo tardío de esta crucería gótica, cuando ya hacía más de un siglo que las formas renacentes estaban imperando y después de 66 años de terminada la catedral. No obstante, quizá, una mayor armonía con el estilo dominante de la Seo, fuera el objetivo buscado en esta planificación.

Los detalles están cuidados en el contrato, se especifican materiales, vanos, dimensiones y aspectos ornamentales. En la misma Sacristía se estipula el abrir y realizar una concha a modo de ábside. El precio de la obra se cifra en ochocientos cincuenta escudos y el tiempo para fabricarla un año.

En junio de 1601, terminada la sacristía y también el retablo que se pensaba colocar en ella, se procede a realizar la capitulación de la pintura de este último, que no era otro que el mencionado en la contratación de la escultura y mazonería de la parte superior del retablo mayor catedralicio. La referencia dice así:

“Item es condición que los dichos escultores hayan de acabar de hacer la Historia de la Navidad de Nuestra Señora y las demás figuras que faltaren en el retablo pequeño de la sacristía conforme la traza de Pedro Martínez”.

La arquitectura de esta obra acusaba claramente su parentesco con el retablo mayor, aunque en mi opinión, resultaba más diáfana y menos reiterativa.

Constaba de dos cuerpos, cada uno con su bancal y tres calles. El primer cuerpo estaba limitado por dos columnas corintias. Dos casetones de medio punto contenían las figuras de San Gaudioso, obispo de Tarazona y San Buenaventura, y en la parte central, en un enmarque rectangular, la Natividad de la Virgen.

Sobre todo ello un friso y cornisa, y sobre el casetón central, un frontón curvo.

En el segundo cuerpo, la Crucifixión, como ático o punta, enmarcada por jambas y por columnas estriadas corintias y por un frontón curvo. A los lados y de menor tamaño dos recuadros con las esculturas de San Prudencio y San Marcial. Junto a ellos, de mayor tamaño, sobre plintos dos Angeles.

A los lados del primer grupo, fuera de la arquitectura de la obra, sobre el pedestal, las figuras de San Bernardo y Santa Bárbara, logrando con ello una mayor simetría en el número de representados, respecto al cuerpo superior.

#### ESTUDIO ARTÍSTICO.

La escena central, un relieve representando la Natividad de María, era de evidente calidad. Sumamente descriptiva, presentaba en el centro a Santa Ana, recostada en una cama. En torno a ella varias figuras, una de ellas San Joaquín, otra representa al obispo donante, Carlos Muñoz. Al pie, junto al suelo unos angelitos calentaban la ropa junto a un brasero mientras una matrona sostiene a la niña en sus brazos. En el ángulo izquierdo, como aportación que equilibraba en gran medida la composición, Dios Padre con gran número de querubines.

La superposición de planos estaba lograda disminuyendo la altura del relieve a medida que se ganaba profundidad. Las proporciones y actitudes resultaban de un gran clasicismo y dulzura.

Los santos Gaudioso, Buenaventura y la escena de la Crucifixión pensamos eran de la misma mano que la escena anteriormente descrita, y aún personalmente creemos obra de Pedro Martínez.

Es de notar, el mayor tamaño de Jesús en la Cruz, sin duda para realzarlo por encima del resto de las figuras, intelectualizando de este modo la composición.

El resto de las esculturas pudieron ser obra de Juan Miguel Orliens, sus actitudes son más grandilocuentes, su postura más dinámica y el movimiento más buscado.

Terminada la escultura, la pintura la realiza Luis Salinas, el mismo autor que pintó la escultura y mazonería del retablo mayor<sup>64</sup>. Se acuerda en la capitulación la preparación base con 5 manos de albayalde, 5 de yeso y 5 de bol, exceto en las carnes que sólo deben imprimirse. Su precio fue de 100 libras jaquesas.

Debió resultar la pintura de riqueza y colorido. Posteriormente se tiene en cuenta esta obra, que debió gozar de fama y popularidad, como documentalmente se testifica en el concierto para la pintura del retablo mayor de la Iglesia de Castillazuelo, lugar próximo a Barbastro, en el que se precisa de este modo:

64. AHPH.

“Item es pactado y concordado, que toda la talla que en el dicho retablo hay sobre dorada, sea colorida de varios colores esgrafiados con toda perfección, imitando en todo la del retablo de la Sacristía de Barbastro, así en lo colorido como en el lucimiento del bruñido el cual haya de ser bueno”.

“Item fue tratado convenido y concordado entre las dichas partes que todo lo que es pintura de pincel en el dicho retablo, haya de ser tan buena como las figuras mayores de los tres tableros grandes del retablo y capilla de Doña Tolla de La Seo de Barbastro y en cuanto toca a dorar y colorir y esgrafiar toda la obra del dicho retablo haya de ser de la forma y manera que lo está el retablo de la sacristía de la dicha Seo que Luys de Salinas pintó por orden del Ilmo. Sr. D. Carlos Muñoz, obispo de Barbastro en la capilla de dicha sacristía”.

Se ubicó, una vez terminado, como antes hemos dicho, en la Sacristía donde se encontraba, junto a otro retablo, el del Sacramento, hasta el primer tercio de nuestro siglo. Fue quemado durante la guerra civil. Hoy día en el lugar original se halla tan sólo una Virgen del Pilar.

#### EL PEDESTAL DEL CORO. \*

En noviembre de 1601, se efectúa la concordia sobre el pedestal del coro de la Iglesia catedral<sup>65</sup>. Vemos nuevamente de una parte, al obispo Carlos Muñoz y, por otra, a Pedro Armendia.

Se presenta una traza en pergamino y una maqueta en madera, por lo cual en la capitulación no se extienden en demasiados detalles. La piedra se trae de Zaidín, población situada a 57 kms. de Barbastro, teniendo que transportarla cruzando el río Cinca en una barca, constatado en un época<sup>66</sup> por importe del viaje. Constaba el pedestal de basa, columnas y cornisa. Su precio fue de 300 libras jaquesas, pagadas en tres veces, y el tiempo estipulado para la terminación, ocho meses.

La parte superior del coro, estaba formada por arquitrabes y acróteras. Las figurillas debieron ser de calidad. Dice así Quadrado<sup>67</sup>:

“Ocupa el coro la nave del centro, coronado con gracia por pequeñas efigies de santos de mejor mano que los relieves que afean su parte posterior”.

65. AHPH, 3.687, 462.

66. AHPH.

67. “Recuerdos y bellezas de España”. Tomo de Aragón, pág. 122.

Sabemos que el encargado de pintar las cornisas y rejado del coro fue, una vez más, Luis Salinas<sup>68</sup>.

No podemos juzgar íntegramente la obra, pues obedeciendo a criterios que anteponían la perspectiva, amplitud visual y elegancia a otros no menos apreciables, como pueden ser, el testimoniar el arte, la historia o simplemente la tendencia genuina hispana a compartimentar el espacio, se quitó hacia el año 1953, repartiendo por distintas dependencias de la misma catedral, parte del pedestal.

#### OBISPADO DE JUAN MORIZ DE SALAZAR (1605-1616)

En 1605, toma posesión como autoridad de la diócesis barbastrense, un prelado insigne que había de dejar honda huella en Barbastro, Juan Moriz de Salazar. Le habían precedido, en el tiempo perteneciente a esta restauración diocesana, los obispos: Felipe de Urriés (1575-1585), Miguel Cercito (1586-1595), Carlos Muñoz Serrano (1596-1604).

Moriz de Salazar era oriundo de Villavicencio de los Caballeros, en el reino de León. Nació en Valladolid y estudió en Salamanca. En 1592, fue nombrado Inquisidor de Aragón, cuando acababan de pasar los movimientos de Zaragoza con motivo de los sucesos de Antonio Pérez. El Cardenal Quiroga, Inquisidor General, le distinguió al proveerle la plaza. Durante 13 años ocupó este cargo, ganándose la estimación del reino de forma que, al quedar vacante la mitra de Barbastro, el clero y la ciudad, suplicaron al rey Felipe III, presentase para aquella silla al Inquisidor Moriz de Salazar.

Así sucedió, siendo recibido el 8 de febrero de 1605 en la ciudad del Vero con tanta alegría y agasajo, como a ninguno de sus predecesores se le había prestado.

Realizó algunas modificaciones referentes a la estructura de su diócesis y suprimió algunos ritos y costumbres que lindaban con la superstición, celebró Sínodo y sufragó la construcción de una suntuosa capilla en la catedral, en la que dispuso su sepulcro. En 1616 es nombrado Obispo de Huesca, sintiéndose desde entonces vinculado a su nueva diócesis. Al morir, su corazón fue enterrado en la capilla del Santísimo Sacramento, que edificó en la Seo Oscense y su cuerpo se condujo a Barbastro para darle tierra en la capilla de Santiago.

68. AHPH, 8.689, 133.

La fuerte personalidad de este prelado y un acusado temperamento chocaron a veces, con diversas personas, incluso eclesiásticos, con el Deán Pedro Pillarte, de forma que podremos comprobar, al analizar sucesos desarrollados en este período, protagonizados por ambos y directamente relacionados con los temas objeto de estudio de este trabajo.

En el pontificado de este obispo escribió el licenciado Gabriel de Sesé su "Historia de la antigüedad del obispado de Barbastro y unión con el de Roda", dedicado al prelado.

El diez de julio de 1608, algo ocurre que enturbia las relaciones del prelado con sus próximos e inmediatos colaboradores.

El Deán y canónigo de la Seo Barbastrense, Pedro Pillarte, reclama la presencia del notario Pedro Gavarre. Junto a varios sacerdotes, canónigos y chantre de la catedral, inspeccionan en ella, viendo derribados los altares y retablo de San Victorián, San Pedro Mártir y Santa Quiteria. Afirma el fedatario público, además, que el retablo de San Victorián estaba despedazado y destruido, el altar de San Pedro Mártir arruinado y derruido. Su retablo en la capilla bajo el órgano, también, y el de Santa Quiteria no aparece por ningún lado.

El Deán, cabeza del cabildo catedralicio después del obispo, en total desacuerdo con él, como protesta ante las decisiones tomadas por su superior, decide coger las llaves del templo. Cuando el capellán mayor intenta celebrar en la Iglesia los oficios ordinarios no puede hacerlo, porque el sacristán no tiene las llaves de las puertas de acceso a la catedral.

Dan la noticia de ello al Obispo, quien responde a la actitud tomada por su cabildo, con un documento levantado ante notario<sup>69</sup>, en el cual se dirige a todos los "curados y no curados" de la diócesis, y tras la salutación, les expone que el doctor Pedro Pillarte se ha llevado las llaves del templo de la Seo y que desea que ellos convezcan al Deán, para que devuelva las llaves y las entregue al sacristán, en el plazo de tres horas, puesto que, si no ocurre así, le impone la pena de excomunión mayor y doscientos ducados aplicaderos para obras piadosas.

Soliviantados los ánimos de las dos partes encontradas, y, hechas públicas las muy graves penas impuestas, en caso de no aparecer las llaves catedralicias en el plazo dado, tanto el prelado como el deán y sus simpatizantes, deciden darse una explicación, a fin de no llegar a un punto muerto, a una postura irreversible. Unos y otros, pues, dan a co-

69. AHPH, 3.822, 132 y siguientes.

nocer públicamente a través de notario las razones que les han llevado a tomar semejantes actitudes. El documento de prueba de Juan Moriz de Salazar, tras una "*intitulatio*" completa, se dirige a los "reverendos y muy amados nuestros el deán, canónigos, racioneros y beneficiados de nuestra iglesia catedral y a otros cualesquiera presbíteros de la ciudad". Seguidamente, explica, que visitó la Seo y encontró mal arreglados y no bien situados algunos altares, de tal manera, que no se podía celebrar en ellos con la debida decencia, y, puesto que él era quien debía decidir, dirigir y ordenar, según el Concilio de Trento, aquello pertinente a la catedral, nadie podía echarle en cara, lo que hubiese determinado al respecto. Ordena a todos celebrar misas que les correspondiesen "únicamente" en los altares, Mayor, de San Juan, de San Pedro, San Miguel, San Ramón, del Rosario (existían dos así llamados), en el de Jesús y en el del Sagrario del Santísimo Sacramento.

Impone penas espirituales (excomunión mayor latta sentencia) y pecuniaria (cien escudos) a la persona, ya eclesiástica, ya seglar, que restituya o levante los altares ordenados derribar, es más, simplemente al que pinte sin licencia suya.

Ordena sea colocado este mensaje a la puerta de la iglesia, corroborando y extendiendo las penas anteriormente expuestas a quien se atreva a quitarlo o rasgarlo.

Claro, duro y explícito fue el prelado, veamos ahora los argumentos dados por la otra parte.

Se presenta el notario Miguel Pilares, como procurador de los ilustres, deán, canónigos y capítulo de la iglesia catedral, ante el obispo, exponiendo:

Que el día anterior, 10 de julio de 1608, por la noche "muy tarde", el señor obispo ordenó, mediante un mandato, al canónigo fabriquero Victorián Garcés, fueran derribados y destruidos los altares de San Victorián, San Pedro Mártir y Santa Quiteria, porque en ellos no había la decencia necesaria, y habida cuenta, de no haber dado razones los patronos y señores de dichas capillas, en el tiempo previsto. Así se hace y se cumple.

Arguyen los representados, en contra de la decisión episcopal, que no se podían quitar los altares por los motivos siguientes:

1. — "Porque estaban dedicados al culto divino, veneración de santos y santas so cuyo culto están rigidos por la devoción común y universal de toda la tierra... pues el oficio pastoral de V. S. más es a Aedificationem que para destrucción".

2. — Que los canónigos son “señores principales” y administradores de dicha Iglesia catedral “tam de jure quam de in memorial costumbre” junto con los bienes, capillas, retablos, etc. ..., contenidos en ella, y que los patronos de las capillas existentes o posiblemente creadas en un futuro confían en ellos para su protección.

3. — Que no estaban en la indecencia asegurada.

4. — Que en caso de que así hubiera sido, se debiera haber intimado o recomendado a sus dueños para que los arreglasen.

5. — Que los propietarios no habían incurrido en culpa ni delito para ser derruidos sus altares.

Todo lo expuesto les lleva a suplicar al prelado, que restituya los retablos y altares, reedificándolos a su costa, y, si fuera necesario adornarlos y decorarlos más, se dé las órdenes oportunas a los patronos o cofradías dueños de ellos.

Apelan los representados en caso de que no acepte Moriz de Salazar su propuesta, al Papa o a su Nuncio en España.

Mientras, el tiempo transcurre, y Pedro Pillarte, asegura no tener las llaves en su poder.

Un documento de prueba, levantado posteriormente, testimonia que el sacristán posee las llaves y por lo tanto el deán está exento de las penas en que incurría en caso contrario.

A partir de este momento no tenemos más documentación que nos posibilite con certeza seguir el desenlace de este asunto, pero mes y medio más tarde encontramos una donación, en la que los canónigos ejercen su potestad de señores mayores de la Seo, puesta anteriormente en entredicho y el receptor de esa donación es el propio obispo, quien se compromete a edificar en el lugar donado una capilla, sacristía y retablo, costeando todo ello a sus expensas. Hipotéticamente, creemos que esta acción sirve para corroborar y reafirmar la normalidad de las relaciones, y probablemente, como muestra de buena voluntad por ambas partes.

El desenvolvimiento de los hechos debemos contemplarlo en las coordenadas de espacio tiempo en que se genera y desarrolla, puesto que sería un error histórico el juzgarlo desde nuestra situación actual.

Observarlo dentro del espacio, porque ocurre en el interior del templo catedralicio, en el cual, la jerarquía eclesiástica era dueña absoluta de disponer cuanto considerase oportuno. El problema queda reducido de este modo, a lograr el acuerdo de los miembros que componen esa jerarquía.



Sumirse dentro del tiempo en que sucede, ya que el hecho aconteció hace 373 años, cuando el afán renovador de Trento trae como consecuencia la erección de nuevos retablos, sustituyendo los ya existentes por otros más acordes con las enseñanzas del momento, circunstancia que motiva la desaparición de obras de primer orden<sup>70</sup>.

El aspecto principal, bajo el que lo miraríamos hoy, si se pudieran mirar sus merecimientos y estos fueran suficientes, sería el de protección y conservación de unas reliquias artísticas. Efectivamente esta faceta no se toca en la argumentación de quienes mantienen la postura contraria al Prelado, pero parece intuirse, sospecharse. Tengamos en cuenta que el nivel cultural de estos profesionales de la iglesia era muy alto en relación a la cantidad de analfabetos existentes.

No sabemos, pues, de la calidad de estos retablos, ni se puede adivinar, a través de los testimonios escritos, dado que el estado de viejo o nuevo, adorno o no, poco trasluce respecto a la bondad artística de los retablos mencionados. Quizás no valiesen la pena, pero es difícil evitar una duda razonable.

Representan, no obstante, estos incidentes, el testimonio de algo que ha venido sucediendo con cierta frecuencia a lo largo de la historia del arte: el desprecio por lo producido anteriormente, a la luz de nuevos conceptos, nuevas técnicas, nuevas ideologías, sin tener en cuenta, que el quehacer artístico, es un simple reflejo de la sociedad que lo crea. Las obras de arte, objetos diversos, están sometidos a un continuo proceso de cambio en la propia naturaleza de sus componentes, que afecta seriamente a su apariencia perceptible, y que exige, en cada momento, realizar una lectura distinta por su contemporaneidad. Lectura que no puede ser la misma, además por las distintas condiciones culturales en las que se produce por parte del espectador. Ejemplo, en este sentido, sería el caso estudiado, pero recordemos que este desprecio ha sido llevado hasta la obra de preclaros artistas, convirtiéndose en característico de diferentes momentos de la historia, el caso de El Greco o también la desigual postura crítica ante la obra de Murillo. Muchos son los restos artísticos llegados hasta nosotros desde el pasado, pero un aspecto singular y sólo concerniente a la arquitectura es interesante hacer notar; la obra arquitectónica que está perviviendo a lo largo de años, tal vez de siglos, es testigo de una sociedad cambiante,

70. RAYA RAYA, María Angeles, *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. "Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba", pág. 24.

mudable, que actúa sobre ella, adhiriéndole los productos que segrega, propios de la potencia creadora inextinguible del hombre y concreción de aspiraciones, ideales, íntimos deseos, concepciones y sentimientos. Por ello es digno y creo deben conservarse las realizaciones artísticas que, aun no perteneciendo al origen o a los comienzos en que la edificación toma vida, le son sumados posteriormente.

Debemos reflexionar, hoy día, sobre el patrimonio histórico presente, pensando que si es un bien, usado en cierta manera produce bienestar, y si este bien, es un bien público, los ciudadanos encontrarán en él, un camino diario para su recíproca comunicación.

#### CAPILLA DE JUAN MORIZ DE SALAZAR.

El 26 de noviembre de 1608, el cabildo de la catedral de Barbastro hace donación a su obispo de un lugar en la Catedral, para que éste edifique una capilla y sacristía y pueda, además, hacer allí su sepultura, dándole derecho para construir un rejado que le permita tener cerrada o abierta dicha capilla <sup>71</sup>.

El sitio cedido era donde habitualmente se colocaba el Sacramento para la Semana Santa, derecho al cual renuncian el deán y canónigos. Como resultaba pequeño el local para construir en él capilla y sacristía, se permitió al obispo coger parte del cementerio anejo a la Seo.

Acepta el obispo la donación y cuatro días más tarde, el 30 de noviembre de 1608, realiza el contrato con el arquitecto Pedro Ruesta, vecino de Barbastro, para la construcción de la capilla <sup>72</sup>.

Se estipula en la capitulación lo siguiente:

1.º Ruesta tiene que abrir los cimientos hasta encontrar piedra o salagón <sup>73</sup>.

2.º La pared en los cimientos será de tres metros de anchura en uno setenta de altura y desde allí irá disminuyendo hasta el nivel de la tierra donde tomará dos metros de anchura. La cara de la pared que da a la calle será de piedra picada de Montarruego <sup>74</sup>. Y enlazará con los contrafuertes.

71. AHPH, 3.726, 148.

72. *Ibíd.*, 152.

73. En Aragón y Rioja, piedra arcillosa o caliza.

74. Topónimo bastante repetido en Aragón. Suponemos se refiere al lugar así llamado existente en Pertusa, población situada a 25 km. de Barbastro.

3.º Ruesta tiene que abrir también los cimientos de la sacristía y allí echar el fundamento de un metro de anchura con argamasa y mampostería. A continuación las paredes de uno veinte de anchura hasta aflorar a tierra donde disminuirán su grosor a ochenta centímetros, en piedra tallada a dos caras.

4.º La capilla será de forma cuadrada, de nueve metros de lado y la sacristía un cuadrado de 4 metros de lado.

5.º La altura del arco de acceso será hasta la del señor San Miguel (suponemos será el Arcángel situado en el ático del altar mayor) es decir, trece metros aproximadamente, en piedra tallada a dos caras.

6.º La sacristía tendrá las paredes de piedra picada y tallada de 4 metros hasta donde enlazan los nervios de la bóveda. Deberá tener una cornisa de piedra.

7.º Desde los contrafuertes viejos a los nuevos se harán dos arcos de medio punto, arrancando los arcos de las cornisas.

En el plafón de estos arcos se labrarán artesonados de yeso.

8.º En las paredes exteriores se harán dos ventanas una frente a otra de 1,80 centímetros de alto por 0,90 centímetros de ancho, con los adornos conforme a la traza, con su vidriera, red y cerco de hierro.

9.º En el fondeo de la capilla se subirán pilares con su basa y capitel y, a su lado, dos jambas con un arco de piedra, decorando el intradós con yeso a punta de diamante. Las dimensiones de esta capillita serán de 5,6 metros por 1,2 metros.

10.º En el subsuelo de la capilla se hará una excavación a modo de pozo de piedra picada para que se recojan las aguas de los tejados de la iglesia, capilla y palacio del obispo.

11.º La crucería del techo, tanto de la capilla como de la sacristía, se construirá según las claves señaladas en la traza, empleando ladrillo y yeso. Ruesta la bocelará<sup>75</sup> por su mano y además pintará toda la capilla y sacristía.

12.º La puerta de la sacristía será de dos metros de altura y uno de anchura con su moldura de piedra como está en la traza.

Su puerta se hará de madera de nogal en sus paneles, su estructura de pino.

13.º En la terminación de la capilla y sacristía se edificará una cornisa de piedras para apoyar las tejas.

75. BOCELAR: Hacer boceles. Bocel, elemento corrido que se coloca sobre una superficie para decorarla, siendo normalmente de poca anchura, su perfil es de simicirculo convexo.

14.º La estructura de los tejados se construirá de madera y sobre ello se colocarán las rejas con lodo.

15.º Se labrarán dos escudos de piedra de Zaidín<sup>76</sup>, con las armas del obispo Moriz de Salazar, y el capelo, de una bara de alto y tres palmos de ancho, pintándose y colocándose donde ordene el obispo. También en la clave se colocará un escudo aunque su dorado no sea a costa de Ruesta.

16.º La terminación de la obra se dispone sea en tres años, contados desde el primero de diciembre de 1608. Ruesta enladrillará el suelo blanco al nivel de la Seo y en la capilla adosará varias cenefas de azulejos y un rosón en el centro de dicha capilla.

Se hará una puerta desde la sacristía hacia afuera, para que el obispo pueda entrar directamente en ella desde su casa. Se abrirá también en ella una ventana vidriera de alabastro y por fuera una cruz de hierro.

El obispo puede traer visores, quedando a cuenta del maestro las rectificaciones ordenadas y los gastos ocasionales.

Acabada la obra quedará asegurada por un año y un día, reparando Ruesta lo resentido a su costa.

17.º Todos los materiales los aporta Ruesta, bajo la supervisión del obispo.

18.º La bóveda de las tres capillas que se han de hacer dentro de la principal ha de ser de dos filas de ladrillos.

19.º Pena pecuniaria aplicadera a las dos partes son: 1.000 ducados a la parte incumpliente. Ruesta dará fianzas al comenzar la obra.

20.º El precio total será de 2.300 libras jaquesas o 4.600 sueldos aplicaderos en tres pagas iguales.

#### EL RETABLO DE LA CAPILLA.

Posteriormente en 1610, Moriz de Salazar realiza para esta capilla dos nuevos contratos. El primero con marcos de Gallarza, escultor y Pedro de Ruesta, ensamblador (este artista, según era frecuente desarrollaba su trabajo tanto en el campo de la arquitectura como en el de la escultura). La finalidad de esta capitulación era la construcción de un retablo cuya temática ignoramos por dos circunstancias: La primera el haber desaparecido en la actualidad; la segunda, por no hacer refe-

76. Población situada a 100 kms. de la capital.

rencia a ello en la capitulación que remite en estos detalles a la traza que se presentó y que no hemos encontrado. La bibliografía, especialmente el Padre Ramón de Huesca, dice que estaba dedicado a Santiago Apóstol<sup>77</sup>.

Los puntos que se especifican en la capitulación son:

El retablo será de orden corintio y compuesto de madera de pino, Las columnas serán estriadas, excepto las del primer banco que han de llevar un tercio de tallos.

Las historias y figuras tendrán dos tercios de relieve.

La madera, arquitectura, escultura y talla se harán a costa de Marcos de Gallarza y Pedro Ruesta.

Se entregará acabado el retablo el día de Nuestra Señora de Septiembre del año 1611, mes más o menos, y será reconocido por dos oficiales nombrados por ambas partes.

El precio se fija 1.000 escudos de 10 reales, pagándose a medida que se avance en el trabajo, reservando la última paga hasta después de ser visado por los oficiales que anteriormente se han mencionado. En este precio queda incluido el del letrero y las rosas que han efectuado para la capilla.

Marcos Gallarza, Pedro de Ruesta y sus mujeres darán fianza al obispo<sup>78</sup>.

#### SEPULTURA DE LA CAPILLA.

La otra capitulación referente a esta capilla del obispo Moriz de Salazar se realiza para edificar la sepultura. Va fechada el 2 de diciembre de 1620, en Barbastro. Era entonces este obispo titular de la diócesis de Huesca. Ruesta es de nuevo encargado de realizar este trabajo consistente:

1.º En deshacer todo el suelo y gradas existentes en la capilla, y, una vez realizado esto, echar una lechada de cal muy grasa para sobre ellas colocar piedras de Zaydin, de 40 cms. de cuadrado por 4 dedos de grosor, labradas, aplanadas y pulidas.

2.º Ruesta tiene que arrancar todas las piedras necesarias para las gradas, aspronarlas y pulirlas conforme a las demás piedras.

77. "Teatro histórico". Tomo IX, Cap. III, pág. 253. Zaragoza, 1807.

78. AHPH, 3.728, 134.

3.º La caja para el sepulcro será de piedra de Montarruego<sup>79</sup>, labrada por dentro. Deberá recubrirlo con azulejos iguales a los que hay en la capilla.

4.º A cargo de Ruesta va el sacar toda la enruna, y dejarlo todo limpio.

La obra se entregará en seis meses contados desde principio de diciembre de 1620, bajo pena de 100 escudos.

5.º Se nombrarán visores para la obra.

6.º El precio de la obra es de 350 libras jaquesas, pagadas en tres pagas iguales.

7.º Ruesta dará fianzas<sup>80</sup>.

#### CONCLUSIÓN.

Es cierto que no aparece durante este tiempo en Aragón ningún artífice de genio, ni se logra ninguna obra magistral, pero surge en cambio una legión de arquitectos, pintores y escultores de segunda fila que dejaron obras estimables, en las que vemos reflejados los ideales de la época. Estos artistas a menudo integran talleres romanistas comarcales, como ejemplos podemos exponer el de Calatayud, estudiado por Rubio Semper y el de Barbastro, que nosotros pretendemos analizar.

A través de las páginas anteriormente expuestas, hemos podido comprobar cómo Barbastro vive, durante el período estudiado, un movimiento de renovación del arte, surgido a impulsos de la restauración episcopal y de la necesidad derivada de ello, al desear los barbastrenses completar la Iglesia catedral con los atributos habituales en estos templos

Momento, pues, eminentemente fructífero para Barbastro, en el que hemos documentado todo lo concerniente al retablo del altar mayor catedralicio, conociendo aspectos del proceso de su realización, pintorescos unos, complejos otros e interesantes todos. Documentalmente queda también atribuida a Villabona la arquitectura de la sacristía.

79. Ver nota 74.

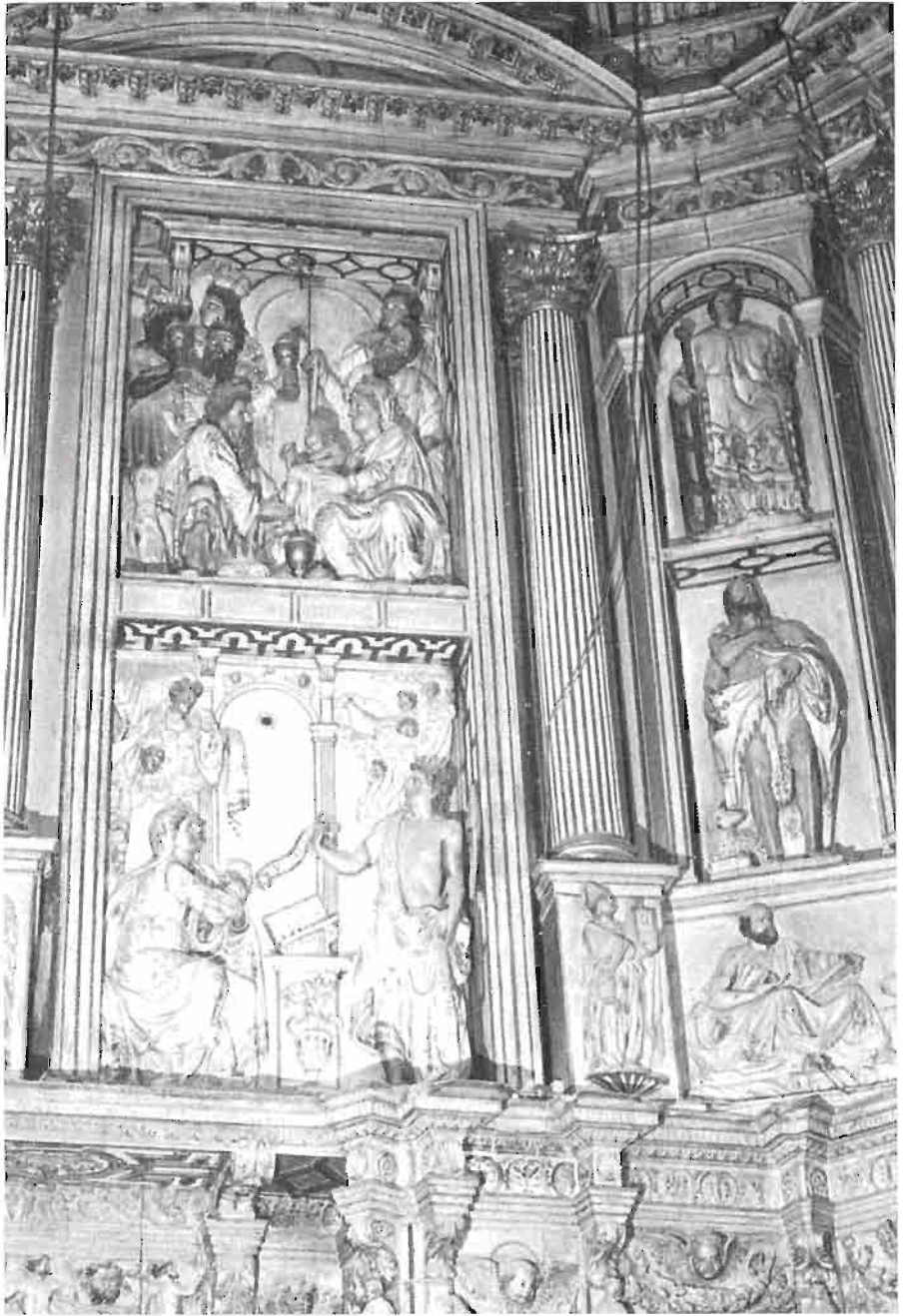
80. AHPH, 3.833, 363.







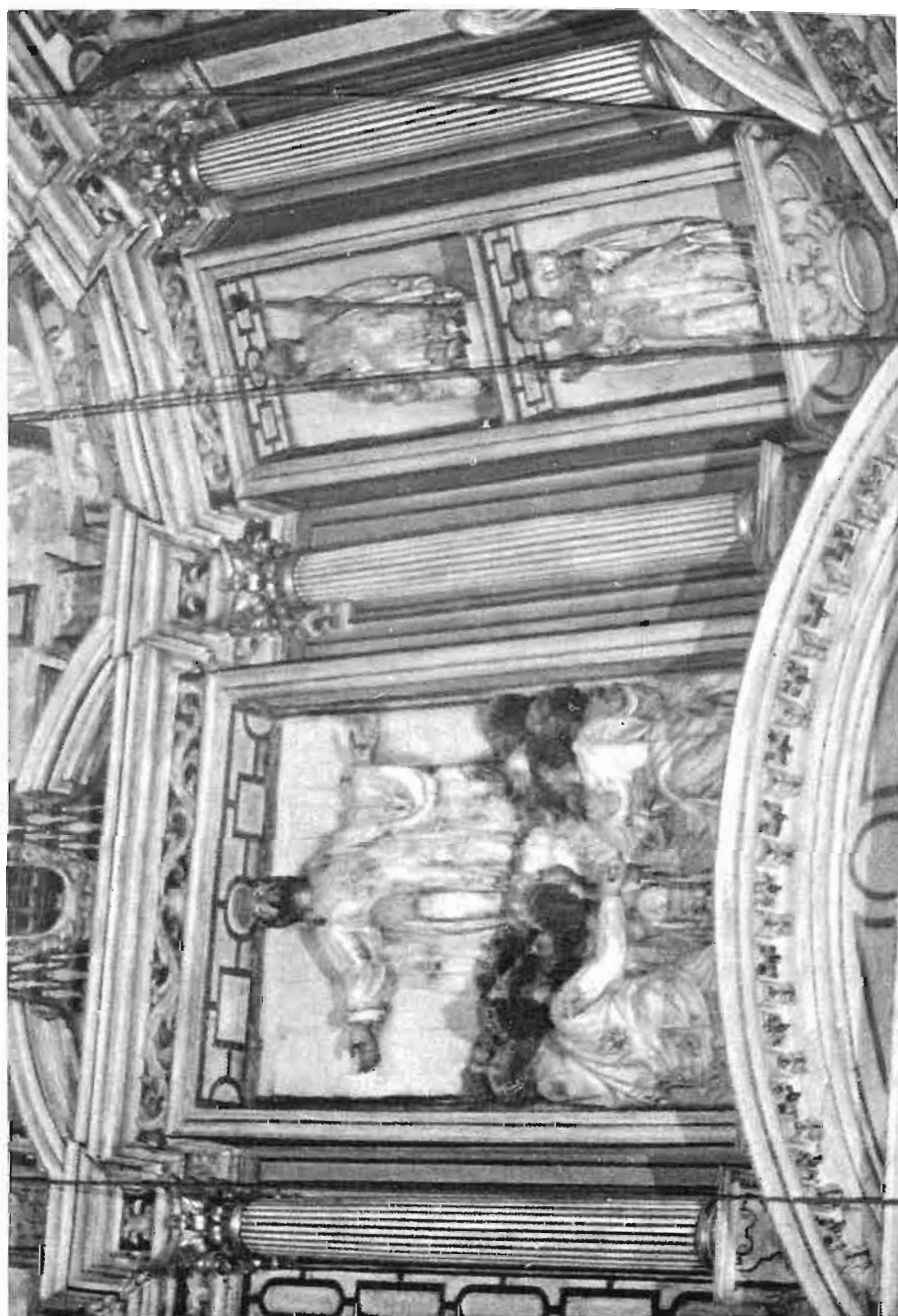




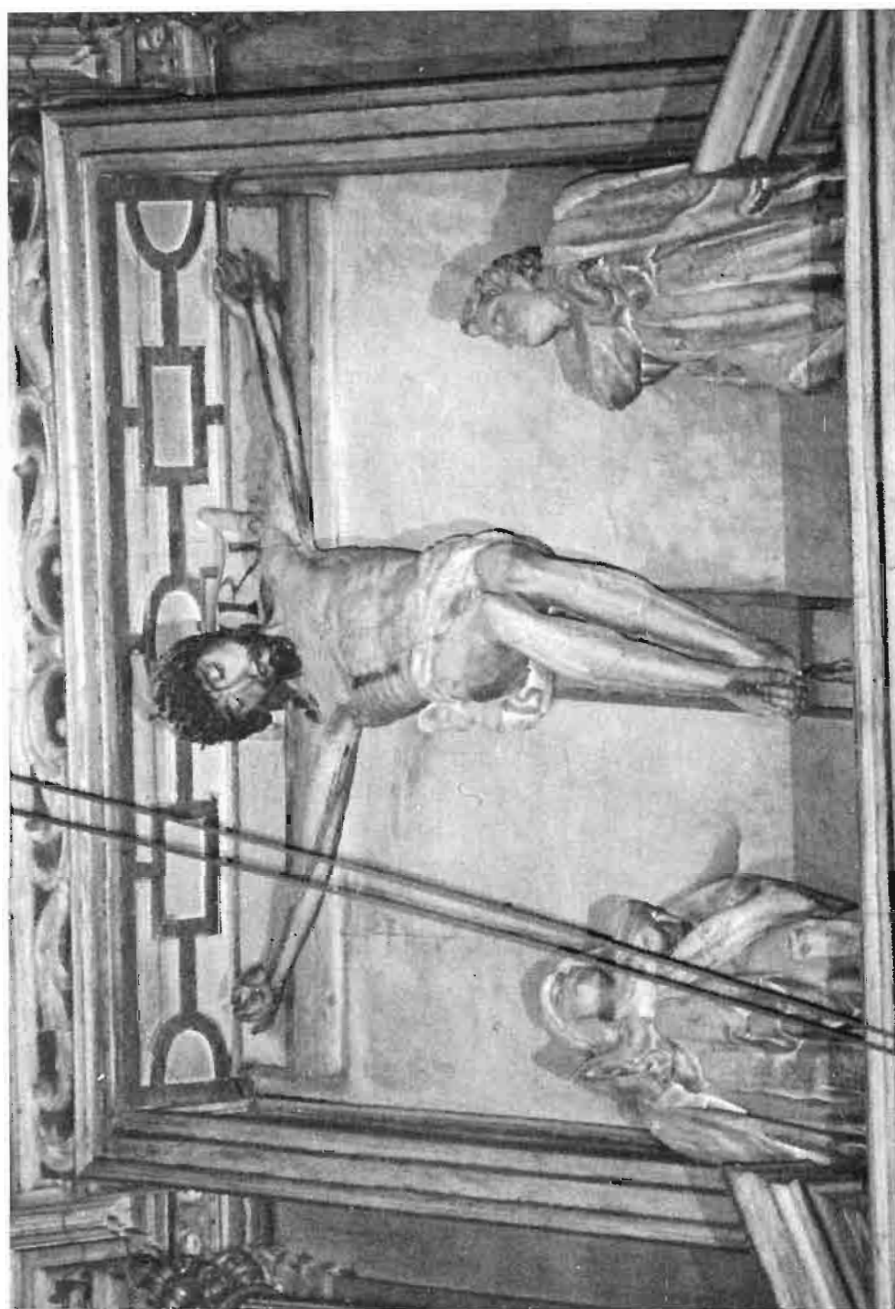




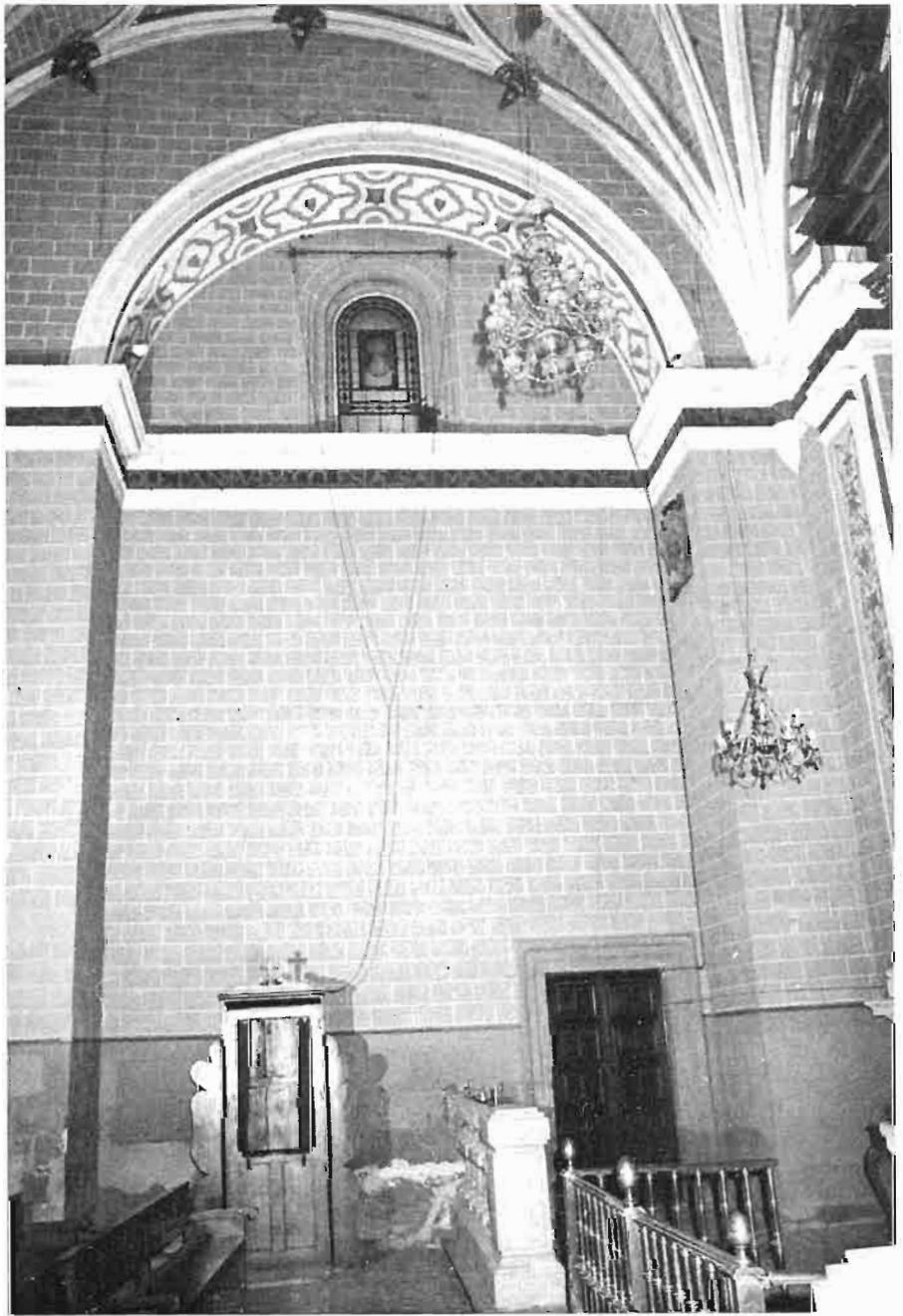
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
ALABAMA  
0412 2642 A



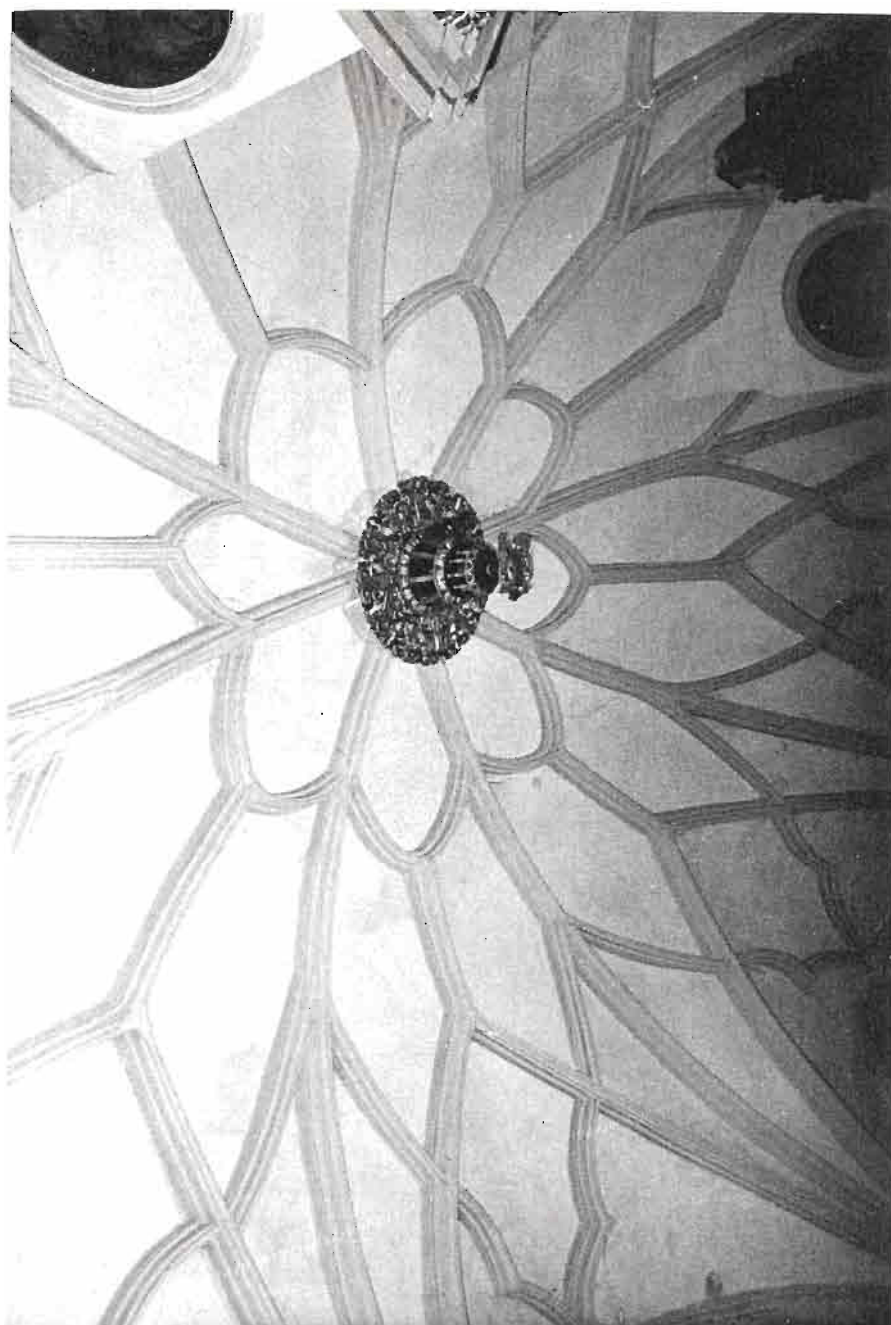
LIBRARY OF THE  
BISHOPRIC OF  
SALAMANCA

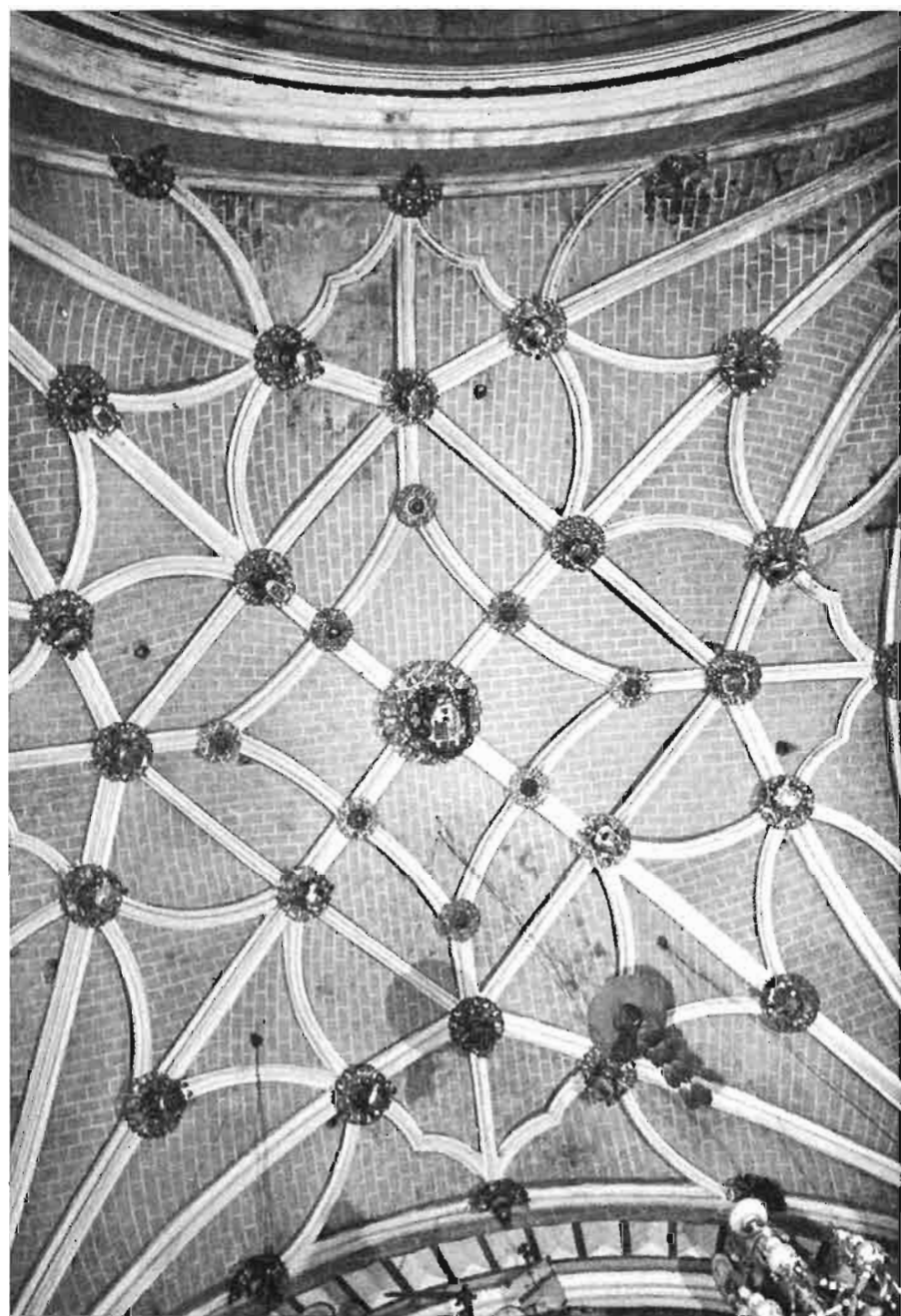


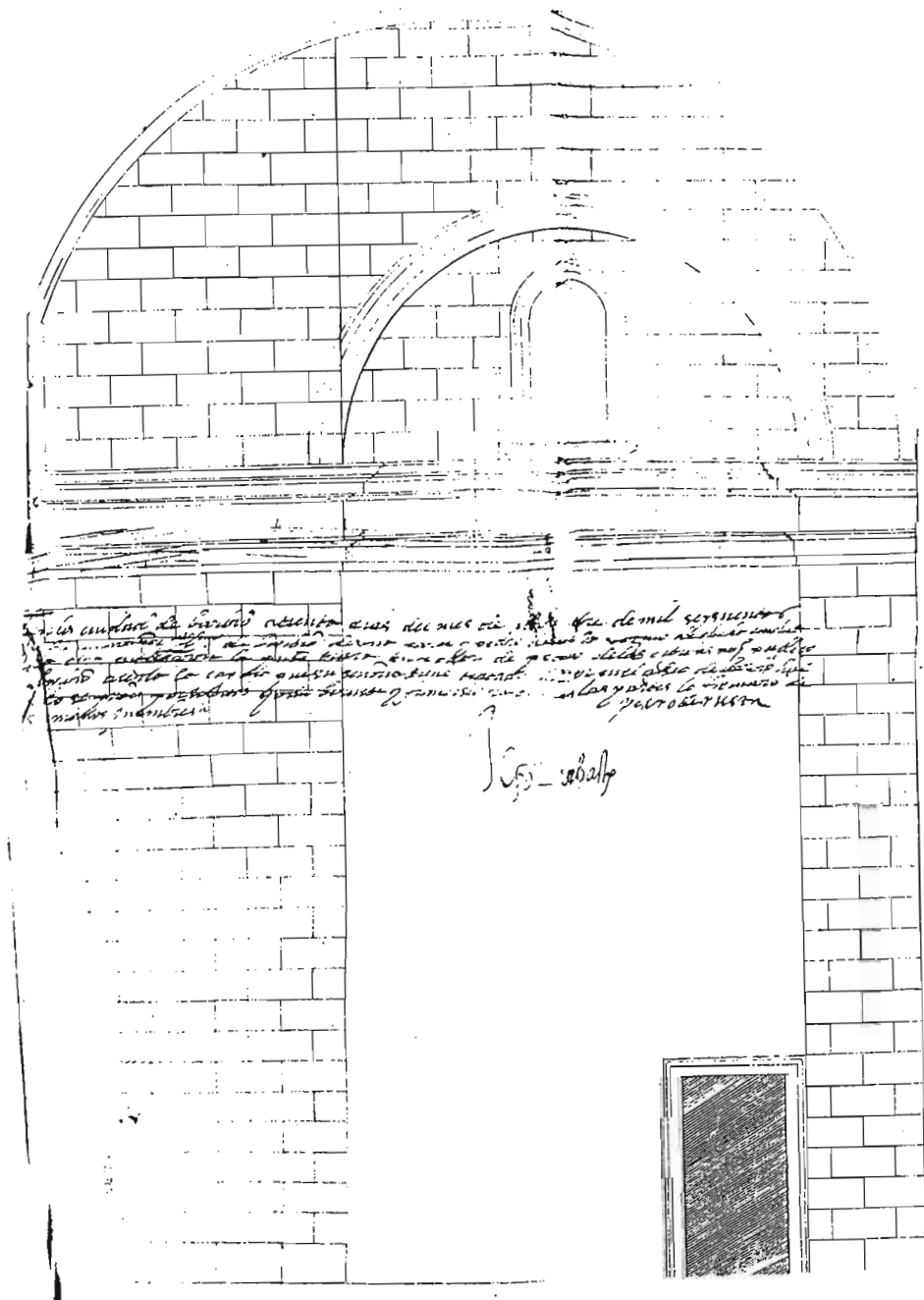












En el convento de San Juan de los Rios del mes de Mayo de mil setecientos  
 y ochenta y cinco años yo el Sr. Obispo Don Carlos Munoz de Sotomayor  
 de orden de Su Magestad el Rey nuestro Sr. D. Carlos III Rey de España  
 y de Su Magestad la Reyna nuestra Sra. D. Maria Antonia de Borbon y  
 Austria Señora de España y de las Indias, etc. etc. etc. etc. etc.  
 mandamos que el Sr. D. Juan de Dios de Sotomayor Obispo de  
 San Juan de los Rios sea y continúe siendo el Obispo de San Juan de los  
 Rios con todas las facultades, prerrogativas, honras, etc. etc. etc.  
 que le corresponden y que goza y gozará de las y otras prerrogativas de  
 su dignidad episcopal.

Yo el Obispo



