

EL CANÓNIGO TOMÁS FORT Y SU DEFENSA DE LA ORTODOXIA CATÓLICA EN EL RETABLO DE LA ÉPIFANÍA DE LA CATEDRAL DE HUESCA¹

M.^a CELIA FONTANA CALVO*

RESUMEN En 1565 Tomás Fort, canónigo arcediano de la catedral de Huesca y comisario de la Inquisición, concertó con el escultor Juan de Rigalte la construcción de un retablo dedicado a la epifanía para presidir su capilla funeraria recién edificada en ese templo. El artículo analiza la manera en que ese espacio y especialmente el retablo fueron ideados como respuesta puntual al discurso exhibido más de cuarenta años antes por el canónigo de ascendencia judeoconversa Martín de Santángel en su capilla de santa Ana. La argumentación del retablo encargado por Tomás Fort está en la línea de la máxima ortodoxia católica por lo que se refiere a Cristo y a su misión salvífica como Mesías, y, en contraste con lo planteado por Santángel, parece reforzar la predilección de Cristo por los cristianos viejos.

PALABRAS CLAVE Tomás Fort. Retablo de la Epifanía. Catedral de Huesca. Cristianos viejos.

ABSTRACT In 1565 Tomás Fort, canon and archdeacon of the Cathedral of Huesca and commissioner of the Inquisition, ordered an altarpiece depicting the Epiphany from the sculptor Juan de Rigalte, for his new funerary chapel in the

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos. fontanacc@hotmail.com

¹ Agradezco a Gonzalo Fontana Elboj la cuidada revisión del texto y sus valiosas aportaciones, y al Museo Diocesano de Huesca algunas de las fotografías de los retablos de la Epifanía y santa Ana que se presentan aquí.

cathedral. This article analyses how this space and especially the altarpiece were conceived specifically in response to an address given more than forty years earlier by the canon Martín de Santángel, who came from a Jewish *converso* family, in his Santa Ana chapel: the iconographic programme of Tomás Fort's altarpiece is in line with the strictest Catholic orthodoxy regarding Christ and his mission of salvation as the Messiah. And in contrast to the approach of Santángel, it appears to reinforce the idea that Christ favoured the so-called *Old Christians*.

KEYWORDS Tomás Fort. Epiphany altarpiece. Cathedral of Huesca. Old Christians.

A pesar de su desfase temporal, dos elementos muy significativos del mobiliario cultural de la catedral de Huesca, los retablos de la Epifanía (1565) y santa Ana (ca. 1522) —estudiado en el número anterior de *Argensola* (Fontana Calvo, 2021)—,² están íntimamente relacionados. El retablo de la Epifanía, aunque supera en tamaño al de santa Ana, cuenta también con una estructura tripartita y está tallado en los mismos materiales. Además, como se trata de argumentar aquí, ambos están unidos por un estrecho vínculo, de manera que el más reciente se opone casi con total exactitud a lo presentado y afirmado en el anterior.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El retablo de la Epifanía, obra del escultor Juan de Rigalte, ha sido estudiado desde el punto de vista formal y por lo que se refiere a la identificación de las figuras y las escenas esculpidas. Este es un ejercicio que no reviste dificultad porque las imágenes son perfectamente reconocibles y, además, casi todas ellas —excepto los grutescos y los seres marginales— están especificadas en la capitulación, publicada por Carmen Morte y Miguel Azpilicueta en 1989. Pero la comprensión de los motivos por sí sola no permite averiguar la temática genuina de la obra, pues una cosa son los elementos expuestos y otra muy diferente el discurso que construyen de acuerdo con una línea argumental bien definida que se tratará de explicar aquí. Ahora estamos en condiciones de comprender la problemática subyacente en el retablo porque

² De este artículo se extraen todas las referencias al retablo de santa Ana, pero no se hacen citas específicas para evitar la reiteración.

podemos vincularla con el perfil personal de su promotor, analizado por Carlos Garcés (2019), y conocemos mejor la situación histórica y social de la época, tal como esbocé en el mencionado artículo sobre el retablo de Santángel.

Tomás Fort, un comisario de la Inquisición puesto en duda

Los canónigos Santángel y Fort respondían en su época a perfiles sociales muy distintos, pues el primero era de ascendencia judeoconversa y el segundo debía de pertenecer a una familia de cristianos viejos, filiación imprescindible para llegar a ocupar el puesto que desempeñó como comisario de la Inquisición desde 1556 aproximadamente. La difícil situación que atravesó la diócesis oscense durante los últimos años del episcopado de Juan de Aragón y Navarra y la agria crisis sucesoria, suscitada mucho antes de su muerte, había quedado atrás. Regía entonces el obispado un prelado de gran prestigio, el obispo Pedro Agustín (1545-1572), que asistió al Concilio de Trento, sin duda muy preocupado por la adulteración protestante de la doctrina católica y por fortalecer la sacralidad de la ciudad de Huesca a través de sus santos propios.³ No obstante, todo parece indicar que, al igual que el concejo municipal, el cabildo catedralicio se mantenía dividido entre cristianos nuevos y cristianos viejos, una rivalidad que tendría un claro punto de inflexión en la catedral con la aprobación de la limpieza de sangre para ingresar a la citada corporación eclesiástica, exigida, como señaló Durán, desde 1597 (1991: 147).

En agosto de 1559 el concejo de la ciudad se querelló contra el canónigo Fort ante el tribunal de la Inquisición. La denuncia debió de proceder de la facción conversa, muy fuerte en el concejo, la cual, a sabiendas de su desventaja frente al tribunal eclesiástico, trató de congraciarse con él al aclarar que en ningún momento ponía en duda su validez, su respetabilidad e incluso su necesidad. No obstante, para proceder así se apoyaba en un argumento de justicia superior (“no cabe en razón que los ministros del

³ Como indica y documenta el padre Ramón de Huesca (1796: 335), el obispo asistió a todo el desarrollo del citado concilio “en las dos veces que se congregó, desde el principio hasta el fin”. En 1551 Pedro Agustín participó en la redacción del canon sobre la transustanciación eucarística que tuvo lugar en Bolonia para responder a las teorías heréticas de Lutero. Según José Antonio de Aldama (1979: 59), quiso que se añadiese en el texto un matiz sobre la impanación, teoría, no obstante, que en la versión definitiva se eliminó por completo. Por otro lado, el prelado consiguió que fuera reconocida en Roma la patria oscense de san Vicente (Ainsa, 1619: 432; Ramón de Huesca, 1796: 336).

Sancto Officio den ocasión que los christianos y vassallos del rey sean maltratados”) y, en materia de orden público, evidenciaba la conducta impropia del citado canónigo, por la cual la ciudad estaba “muy inquieta” (Garcés, 2019: 148). En concreto lo acusaba de obstaculizar a la justicia y de dar cobijo en su casa a delincuentes pendencieros al amparo de la inmunidad que le proporcionaba el cargo. Según adujo el concejo, uno de sus criados, Juan de Garay, además de ser proxeneta (tenía a una mujer en el burdel municipal), se había visto envuelto en varios ataques a mano armada y en uno de ellos había herido muy gravemente a otro criado de Fort, Guillén de Pericán, alias *Francés*, natural del Bearne, por haber intentado proteger de sus abusos a una muchacha (*ibidem*, pp. 150-151 y 157).

Beneficiarse y aprovecharse de la impunidad eclesiástica había de ser un mal muy extendido. En 1560 el gobernador de Aragón Juan de Gurrea denunciaba que los inquisidores usaban “tan largamente de su jurisdicción” que tenían “todo el reino escandalizado y aun alborotado”. Y poco después, en 1564, las Cortes aragonesas se quejaban ante Felipe II de los abusos de la Inquisición en materia de justicia ordinaria, y añadían: “si alguno comete algún delito, tienen por refugio y receptáculo las casas de los comisarios” (*ibidem*, p. 163). En cualquier caso, Fort fue acusado de dar asilo a su criado Juan de Garay, quien se había refugiado en su domicilio tras acuchillar a Guillén de Pericán, una protección que ya habría dado a otras personas también buscadas por la justicia (*ibidem*, pp. 160-161). Cuando las autoridades municipales asaltaron la casa de Fort en busca de Garay se generó un altercado de orden público, pues aquel no dudó en defender a espada su privacidad y a su criado (*ibidem*, pp. 152-155).

Los allegados de Tomás Fort, no obstante, trazaron de él un retrato impecable y ejemplar. En el proceso lo presentaron como hombre “de muy buena, santa y religiosa vida”, que se empleaba “continuamente en servir a Dios” y usaba sus rentas de manera lícita y piadosa: prestaba dinero a los necesitados, daba limosna y fomentaba los estudios. Incluso él asistía y disputaba en los actos escolásticos de Teología, Cánones, Leyes, Medicina y Artes en la Universidad de Huesca y apoyaba a familiares que estudiaban en diferentes universidades, entre ellas la Sertoriana. Así, su rector, Nicolás Juan de Corella, afirmaba no conocer “otro hombre celoso de favorecer los letrados y universidad del dicho estudio”. Además, era de honesta conversación y no toleraba que en su presencia se hiciera o se dijera “cosa con que Dios o el prójimo” se pudieran ofender, y —algo que venía muy al caso— se servía de “criados honestos y pacíficos”, no pendencieros ni de los que andaban de noche por la ciudad (*ibidem*, pp. 159-160).

EL PROCESO CONSTRUCTIVO Y DOTACIONAL DE LA CAPILLA

En 1562, un año después de dar por concluido el mencionado proceso judicial de manera favorable para el canónigo, este inició la construcción de su capilla funeraria. Los trabajos fueron a buen ritmo, pero Fort no pudo verla concluida, pues falleció el 12 de julio de 1566 (*ibidem*, p. 172). No obstante, su falta de supervisión no impidió que se diera entero cumplimiento a lo pactado y se completara el conjunto en todos sus pormenores.

Para reconstruir su proceso constructivo y su acondicionamiento, contamos con la mayoría de los contratos generados al efecto, todos ellos de gran interés para nuestro análisis. La puesta en marcha del proyecto, donde no se dejó nada al azar, comenzó el 18 de julio de 1562 con la licencia del cabildo para suprimir la puerta de la catedral contigua a la torre campanario de manera que se aprovechara ese espacio en la nueva obra. Un año después, el 21 de julio de 1563, tal como documentó María del Mar Pisa, Tomás Fort contrató la construcción de la capilla con el cantero Pedro Laviña, pero no se concluyó la tarea pactada entonces y en diciembre de 1565 el canónigo requirió los servicios de Juan Buiso para “dar cumplimiento a los pilares” que estaban empezados, “con su cornisa lissa y su moldura”. Como cerramiento, se dio la posibilidad entonces de levantar “una bóveda o cimborrio con su frontespís”, y se pidió “para el portal de dentro una Nuestra Señora y un Dios Padre y una cruz lissa encima del cimborrio”. Además, debían asentarse el ara del altar y el tejado (Durán, 1991: 173; Pisa, 2010: 265 y 272-273).

Como resultado de estas obras, se realizó una capilla de planta cuadrangular que rompe el imafronte catedralicio para superar la línea de cierre del edificio. El espacio recibe la primera solución cupuliforme construida en la ciudad de Huesca: una cúpula ochavada y acasetonada sobre trompas aveneradas —llamada *bóveda* o *cimborrio* en la documentación—, decorada con un gran florón en cada compartimento para ofrecer una imagen de la gloria celestial a manera de paradisiaco jardín de flores. En origen, la construcción se remataba por el exterior con una media linterna —solo decorativa— que fue eliminada, junto con las pilastras estriadas de la fachada, probablemente antes de que se elevara y se restaurara el tejazoz de la portada, entre 1965 y 1967 (Fontana, 2017: 63). La depuración exterior de la capilla de la Epifanía pretendía, junto con otras acciones similares, eliminar del imafronte catedralicio los elementos incorporados después del siglo XV para proporcionarle mayor uniformidad plástica.

Antes de terminar la tarea arquitectónica, el 21 de octubre de 1565, Fort encargó el retablo de la capilla al escultor Juan de Rigalte. Las indicaciones recogidas



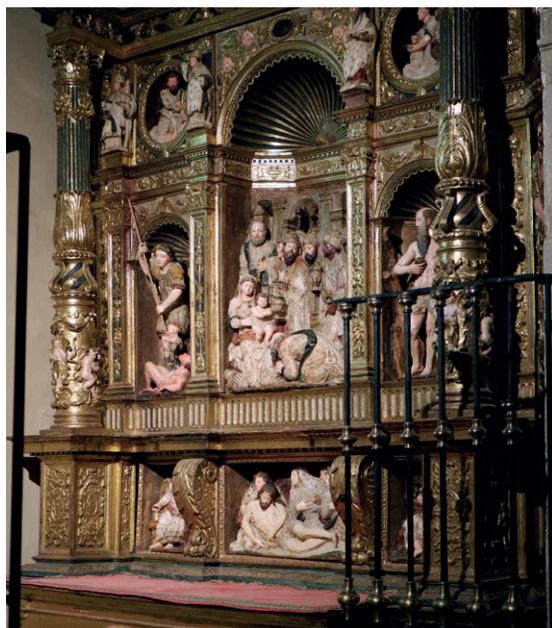
Detalle de la capilla de la Epifanía. 1 de diciembre de 1909. (Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca. Foto: Hermanos Viñuales. Salida del cabildo de la catedral de Huesca)

en el contrato no pueden ser más sintéticas ni más claras: se aporta la altura de la obra (22 palmos, aproximadamente 4,25 metros) —determinante a su vez de la anchura— y se especifican los temas que se iban a desarrollar en cada nivel y en cada compartimento, y también cómo debían tallarse las figuras en alabastro y la estructura en madera. Para que todo lo realizado se hiciera exactamente conforme a lo pactado, el documento remite a la “traça, hecha en pergamino, firmada de mano propia del dicho señor arcidiano” y firmada también por el notario (Morte y Azpilicueta, 1989: 56-57). Rigalte también se comprometió a completar el retablo con dos puertas de lienzo donde plasmaría ciertos temas señalados. El plazo de entrega se estableció en la Navidad de 1566.

Si se cumplió con el tiempo pactado, los ejecutores testamentarios tuvieron que hacerse cargo de varios pagos, dado que, como se ha dicho, Fort falleció en julio de ese año, antes de finalizar el plazo estimado en el contrato para la terminación de la obra.



*Cúpula ochavada de la capilla de la Epifanía.
(Foto: archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*



Retablo de la Epifanía, situado en el muro norte de la capilla. (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)

Fort tenía mucho interés en culminar la obra a su entera satisfacción. Por eso muy poco antes de morir, el 29 de mayo de 1566, todavía concertó con el pintor Tomás Peliguet, vecino de Zaragoza, la hechura de una espléndida reja (Arco, 1915: 193-195). Como después fue cambiada por otra muy sencilla, los datos de la capitulación cumplen una función informativa fundamental. Debía ostentar el escudo del canónigo Fort y, formalmente, emular la reja de la capilla del canónigo Santángel, y tendría como adornos destacados varios *vasos*, al igual que el retablo. En el mismo documento se asignó a Peliguet la decoración mural del interior de recinto “en blanco y negro al fresco”, un ornato también por desgracia desaparecido y del que no se tienen referencias porque



Juan de Rigalte. Retablo de la Epifanía. (Foto: archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)

Fort dio total libertad al artista: “la aia de azer el dicho Thomás a su voluntad, aquello que a él mejor le pareciere que convenga azer en ello” (*ibidem*, p. 195). El 19 de diciembre de 1566 el chantre de la Seo de Zaragoza, homónimo del canónigo oscense, entregó a Peliguet 5000 sueldos como parte del pago de los 8000 en los que se concertó la obra (*ibidem*, p. 196).

Uno de los pocos contratos no conocidos es el correspondiente al dorado del retablo, un acabado que se aplicaría cuando la madera se secase completamente. El dorado incluyó toques de color blanco más rojo y seguramente azul (ahora verdoso), la misma combinación cromática prevista para la reja.

REFERENCIAS Y MODELOS PARA EL RETABLO

Tomás Fort y Juan de Rigalte tuvieron que registrar y tomar nota de varias obras a la hora de planificar su retablo y también de diseñar un programa iconográfico sencillo solo en apariencia. Desde el punto de vista temático y formal fueron fundamentales tres propuestas: dos que sirvieron de modelo, el retablo de Santiago de la colegiata de Bolea —obra de Gabriel Joly— y el trascoro de la Seo de Zaragoza —diseñado por el pintor Jerónimo Cosida— más una tercera como contrapunto, el mencionado retablo de santa Ana de la catedral de Huesca, realizado con toda probabilidad por Damián Forment.

A mediados del siglo XVI el tradicional formato retablístico del tríptico tardo-medieval se había renovado y acercado al arco de triunfo romano de tres vanos. En ocasiones, la hornacina central del mueble es de mayores dimensiones y la diferencia en altura se salva con pisos laterales para alojar tondos, como en el retablo de los santos Cosme y Damián de San Pedro de Teruel, obra de 1537-1538 (Muñoz, 1995: 338). Esta es la solución que adopta Rigalte en el retablo que nos ocupa a partir, seguramente, del retablo de Santiago de la colegiata de Bolea, que Carmen Morte (2006: 11) atribuye a Gabriel Joly y data entre 1532 y 1535, obra que sirvió de pauta para el retablo de Huesca en varios aspectos. En primer lugar, conviene resaltar la importancia del titular, el apóstol que habría convertido Hispania y apoyado a los cristianos en importantes batallas frente a los musulmanes, pero, sobre todo, la estructura del mueble influyó mucho en la obra estudiada. Rigalte adoptó la habitual división tripartita en que está articulado el cuerpo —mediante pilastras cajeadas jónicas que cambió por corintias— con hornacinas aveneradas —semicircular la central y poligonales las laterales—, así como otros rasgos más particulares: un segundo piso para sendos tondos en las calles



Gabriel Joly. Retablo de Santiago. Colegiata de Bolea. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)



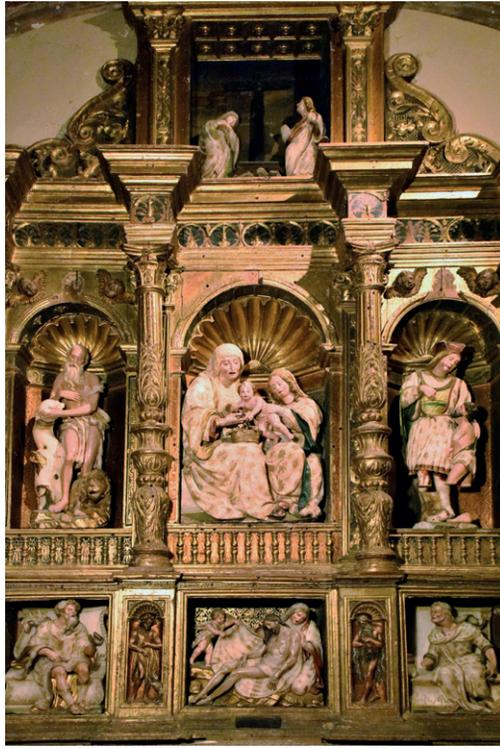
*Trascoro de la Seo de Zaragoza. Secciones sur y oriental.
(Wikimedia Commons. Foto: José Luis Filpo Cabana)*

laterales y figuras de pequeño formato a plomo de las pilastras del cuerpo principal, elementos rastreables en un ejercicio regresivo hasta el arco de Constantino, datado en el año 315. Por otro lado, el retablo de Rigalte presenta los mismos colores dominantes del retablo de Joly: el amarillo del oro en los trabajos de madera y alabastro y el azul y el blanco en los fondos de la mazonería.

Las grandes columnas abalaustradas que acotan lateralmente el retablo de Rigalte apuntan a otra obra de referencia: el trascoro de la Seo de Zaragoza. Es cierto que Forment ya había utilizado soportes semejantes con anterioridad en el retablito de la Epifanía (cedido en 1543) y el retablo de santa Ana. No obstante, las columnas abalaustradas realizadas por Rigalte se asemejan más a las diseñadas para el trascoro de la Seo de Zaragoza, como apuntó Teresa Cardesa (1996: 88), pues allí ganan en prestancia por su gran tamaño y en contenido simbólico gracias a la decoración figurada dispuesta en su tercio inferior. El trascoro de la Seo de Zaragoza, una iniciativa personal del arzobispo Hernando de Aragón (1539-1575), fue en su momento una de las empresas artísticas más importantes del reino, llevada a cabo en varias etapas, pero siempre manteniendo la misma estructura, diseñada por el pintor Jerónimo Cosida. La primera sección —la fachada de los pies más las primeras calles de los lados del evangelio y de la epístola— fue realizada por el escultor Arnao de Bruselas, relacionado con el taller de Forment, y el joven mazonero Juan Sanz de Tudelilla (Aznar, 2016: 473-475). Rigalte conoció perfectamente esta propuesta, pues incluso, mucho tiempo después, realizó la sección suroriental del lado de la epístola, a la que corresponden dos contratos, el primero firmado con el nuevo arzobispo, Andrés Santos, el 5 de julio 1584 y el segundo, tras su muerte, con el cabildo el 18 de julio de 1587 (*ibidem*, pp. 481-482).

Por último, el deseo de Fort de emular la obra de Santángel pudo generar que varios de los profesionales involucrados en la capilla retomaran algunos elementos utilizados más de cuarenta años antes para tratar de ofrecer de ellos una versión mejorada. Es el caso en el retablo de las mencionadas columnas salomónicas —versionadas por Rigalte como soportes exteriores de orden mayor en relación con las pilastras interiores— o el cielo acasetonado de las hornacinas, empleado en época clásica en los arcos de triunfo romanos y que sin duda con sentido de victoria sobre la muerte se proyectó en la cúpula ochavada construida por Juan Buiso.

En cuanto a temática, el retablo de la Epifanía más que dialogar se *enfrenta* con el retablo de santa Ana. Se diría que la última voluntad del canónigo Fort fue mantener

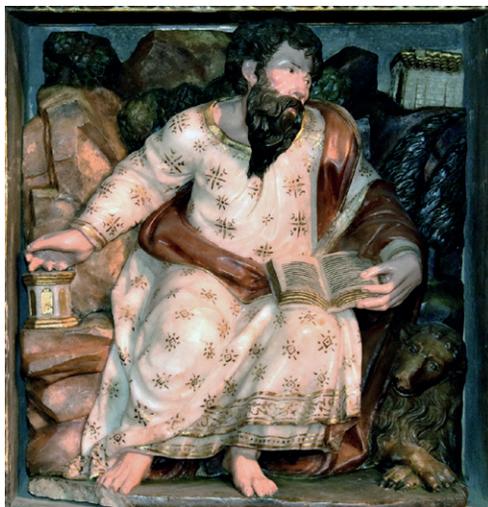


Damián Forment (atribuido). Retablo de santa Ana.
 (Foto: archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)

su propia preeminencia social y su postura teológica frente al discurso defendido por Santángel. Y podemos adelantar al respecto que ganó la batalla doctrinal (por eso, a diferencia de lo ocurrido con el de Santángel, su retablo permaneció intacto) y que gracias a su mayor tamaño y su espléndida mazonería el retablo gozaba de una gran presencia, aunque en materia escultórica las propuestas de Rigalte se vieron empequeñecidas al medirse directamente con las creaciones de Damián Forment. La diferencia de calidad es meridiana cuando Rigalte sigue el planteamiento del escultor valenciano y trata de *corregirlo*, como sucede en el caso de san Jerónimo. Ambos escultores presentan al santo como penitente, pero Rigalte redujo el espléndido *contrapposto* aplicado por Forment a un eremita débil de cuerpo —y seguramente también titubeante en la fe— para convertirlo en un hombre de fuerte musculatura y firme posición que no mira con aprensión una gran piedra en el suelo, sino que la sostiene ensangrentada porque

se ha golpeado el pecho con ella. Sin embargo, frente al complejo y vívido solitario de Forment, el de Rigalte está falto de naturalidad y verosimilitud, como el caricaturizado león que lo acompaña. Algo parecido sucede con los evangelistas Marcos y Lucas dispuestos en la predela del retablo de la Epifanía: están directamente inspirados en la vigorosa pareja de profeta y sibila tallada en el retablo de santa Ana, pero carecen de su complejidad y su fuerza expresiva.

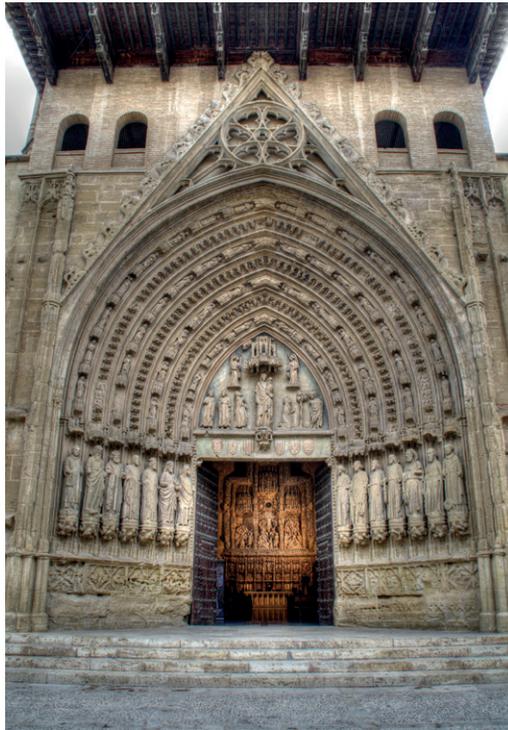
Lamentablemente, la potente imagen proyectada por el retablo y la capilla de Fort quedó muy deslucida debido, sobre todo, a varias actuaciones tardías. Informa el doctoral Vicente Novella (1786: 144) de que el 8 de julio de 1774 el retablo “se mudó al costado”, al muro norte de la capilla, donde se encuentra en la actualidad, para abrir en el testero una ventana que iluminara la nave del evangelio. Solo unos años después, en 1796, el espacio debió de perder la pintura mural, cuando se dotó a los muros catedralicios de un enladrillado uniforme, y entonces se quitaría también “el adorno exterior de esta capilla”, seguramente la reja original, la cual, equivocadamente, considera Novella ajena al “gusto del retablo” (*ibidem*, pp. 145-146, nota). Finalmente, en la década de 1960, como se ha dicho, se eliminaron la linterna y las pilastras adosadas a la fachada del recinto.



Probablemente, el profeta Ezequiel y san Marcos en las predelas de los retablos de santa Ana y de la Epifanía respectivamente. (Fotos: archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca y M.^a Celia Fontana Calvo)

LA EPIFANÍA Y SU FUNCIÓN ANTIJUDÍA Y EUCARÍSTICA

Santángel hizo protagonista de su retablo a una imagen de santa Ana, la Virgen y el Niño, mientras que Fort se decantó por una adoración de los Reyes Magos, tema de larga trayectoria en el arte cristiano y oscense. De hecho, a mediados del siglo XVI la epifanía ya contaba en la catedral con representaciones muy interesantes asociadas a una iconografía antijudía y a la eucaristía. En primer lugar, se representó en el tímpano de la portada principal, realizado hacia 1338, en una composición que integra una escultura de gran tamaño de la Virgen y el Niño con unos oferentes reales trabajados a manera de complemento y a escala menor. Este planteamiento es heredero de composiciones románicas como la epifanía pintada en el ábside de Santa María de Tahull (1123), pero también está vinculado con otras posteriores, porque la escena, lejos de perder vigencia, se adaptó a las nuevas necesidades devocionales y ganó en complejidad.



Catedral de Huesca. Vista del interior desde la portada. Conexión temática entre el tímpano, el tejeroz y el retablo mayor. (Wikimedia Commons. Foto: Ángel M. Felicísimo)

Hacia 1480 se protegió la portada catedralicia con un tejazoz cuyos canes contienen representaciones grotescas de judíos para obligarlos a ver en tan incómoda posición lo que sus ancestros no habían sido capaces de reconocer: el advenimiento del Mesías en la persona de Cristo (Fontana, 2017). Mucho después, cuando se concluyó el retablo mayor (1520-1533), las figuras de la Virgen de la portada y el Salvador del retablo quedaron vinculadas como en el frontal de altar y el retablo de Vallbona de les Monges (Lérida), de mediados del siglo XIV y hoy conservado en Museo Nacional de Arte de Cataluña. Ambas imágenes se complementan teológicamente para exponer, desde dos perspectivas distintas, la naturaleza sacramental del cuerpo de Cristo: sostenido por María y adorado por los Reyes en el tímpano de la fachada y muerto en la cruz en el retablo interior, en cuya capilla anexa del Sacramento, además, se custodia y se manifiesta como eucaristía.

En el siglo XVI, cuando ya no había judíos, se siguieron haciendo epifanías en la catedral de Huesca. Según la tradición, con una adoración de los Reyes Magos labrada en alabastro, Forment quiso probar su valía profesional para obtener el encargo del retablo mayor (Lacarra y Morte, 1984: 26), una obra que también se hace eco de la naturaleza y las acciones de los judíos. Por otro lado, como la pieza fue cedida por el canónigo Jorge Samper vía testamentaria al cabildo para ser colocada en la capilla del Sacramento, se fortaleció la relación entre la epifanía y la eucaristía.

UNA IMAGEN PARA LA LITURGIA: LOS REYES MAGOS COMO SACERDOTES

El episodio de la adoración de los Magos solo es narrado en el evangelio de Mateo (2, 1-12), y en él no se especifican ni su número ni sus particularidades, pero textos posteriores completaron lo que el canon no reveló. En primer lugar, en cuanto a tipología, pasaron de magos a reyes para librarlos del estigma de la magia ilícita y se les proporcionó un nombre. En el *Evangelio armenio de la infancia*, de finales del siglo VI, fueron identificados con Melkon, rey de los persas; Gaspar, rey de los indios, y Baltasar, rey de los árabes, denominaciones que finalmente se consolidaron en Occidente, como demuestran las leyendas hagiográficas de Jacobo de Vorágine y Juan de Hildesheim (Rodríguez Toro, 2019: 123). Por otro lado, en la obra *Excerptiones patrum, collectanea et flores*, atribuida a Beda el Venerable (ca. 672-735), se alude por primera vez al color oscuro de la piel de Baltasar y se indica el regalo que ofreció cada uno, así como su significado: Melchor, oro como signo de realeza; Gaspar, incienso por su divinidad,

y Baltasar, mirra porque “el hijo del hombre tenía que morir” (Rodríguez Peinado, 2012: 28), y fue empleada en el propio entierro de Jesús (Juan 19, 39). Más adelante las figuras se ajustaron a las tres edades de la vida —juventud, madurez y vejez—, así como a las distintas razas, de acuerdo con los descendientes de los hijos de Noé: Sem, origen de los semitas; Cam, de los egipcios y los africanos, y Jafet, de los europeos (Rodríguez Peinado, 2012: 29).

Desde Francia se extendió por toda Europa, desde finales del siglo XI y a partir de la liturgia de la epifanía, el auto de los Reyes Magos, que durante el XIV y el XV se convirtió en un espectáculo suntuoso y extravagante. Como explica Ursula Nilgen (1967: 312) la versión más antigua, el texto de la abadía de San Marcial de Limoges, todavía está incorporada a la liturgia de la misa de la epifanía. La representación comienza inmediatamente después del canto de la antífona y el ofertorio cuando los clérigos que representan a los Reyes Magos se desplazan hacia el altar mayor para depositar sus ofrendas, vasijas de oro sobre la mesa (*oblatio ad altare*), y tras la salida de los Reyes Magos continúa la misa. Para la identificación de los Reyes con sacerdotes resulta también muy significativo que el coro de la catedral de Colonia tenga espacio para cuarenta y ocho clérigos y la vidriera central del presbiterio muestre una adoración con la participación de cuarenta y ocho reyes (*ibidem*, p. 313).

Por otro lado, los exégetas identificaron a los invitados al gran banquete del reino de la parábola de Lucas 14, 15-24, con cristianos, judíos y paganos (Fitzmyer, 1987: 613-614), los tres grupos en que los cristianos clasificaron desde antiguo a la humanidad. Esta división parte de la primera separación en el ámbito judío entre el pueblo elegido por Dios y los extranjeros (*goyim*, en referencia a los gentiles, es decir, a todos los no judíos). Muy pronto se sumó la τρίτον γένος (‘tercera raza’), expresión ya de origen cristiano, cuya primera mención aparece en el *Kerygma Petri*, texto apolo-gético conocido fragmentariamente a través de Clemente de Alejandría (*cf. Stromata*, VI, 5, 41). Probablemente a comienzos del siglo XVI, y en el ámbito religioso, los Reyes Magos no representaban solo a los gentiles, como había expresado san León el Magno en uno de sus sermones sobre la Epifanía (Sáenz, 1984: 151-152). En la citada adoración de los Reyes Magos atribuida a Damián Forment y cedida por el canónigo Jorge Samper al cabildo se puede interpretar al anciano Melchor —envuelto en un rico ropón de brocado— como representante de los cristianos viejos y a Gaspar —vestido a la moda, pero con turbante y vinculado a un paje judío (su antecedente)— de los conversos, mientras que Baltasar haría alusión a los gentiles o paganos, porque va vestido

como un lansquenete alemán y su paje caracterizado como soldado romano, pues los romanos son los gentiles por excelencia.

Los Reyes de Rigalte portan vasijas muy semejantes entre sí. Atrás han quedado los estuches adecuados para los regalos contenidos en ellos que con tanta minuciosidad describe, por ejemplo, Durero en su grabado de la *Adoración de los Reyes Magos*, de 1504 (Galleria degli Uffizi, Florencia): un cofre para las monedas de oro de Melchor, un espléndido copón para contener el cuerpo de Cristo-eucaristía, al que alude el incienso de Gaspar, y una poma de olor para expandir el aroma de la mirra aportada por Baltasar. Probablemente en la composición de Rigalte todas las vasijas son copones, cuyo contenido el Niño va a aceptar y consagrar al tomarlos en sus manos como rey y sumo sacerdote.⁴ Como resulta habitual, parece que todos los reyes ideados por Rigalte son bien recibidos por Cristo, independientemente de que representen a cristianos, judíos (en realidad conversos) o gentiles. San Agustín se refirió a los elegidos de los distintos pueblos así: “Los que él llamó, dice, no solo de los judíos, sino también de los gentiles, es decir, los que hizo *vasos de misericordia*, preparándolos para la gloria. No llamó a todos los judíos, pero sí algunos de entre los judíos; ni a todos los gentiles, pero sí de entre los gentiles” (San Agustín, *Sobre diversas cuestiones a Simpliciano*, I, 2, 19).

No obstante, Rigalte remarcó la especial complacencia del Niño por los cristianos (viejos), personificados en la figura de Melchor, mediante una fórmula de piedad funeraria vigente desde la Edad Media que consistía en retratar al donante, *cristiano viejo* por razón de edad, en el lugar del rey anciano. Un espléndido ejemplo de ello es la escultura de Alonso Fernández de Madrigal, *el Tostado*, obispo de Ávila, que ocupa el puesto de Melchor en la epifanía de su sepulcro, realizado por Vasco de la Zarza entre 1520 y 1524 (García Mahiques, 1992: 117-118). Con todo, el Melchor planteado por Rigalte no es un retrato de Tomás Fort (su larga barba no corresponde al rostro lampiño propio de un canónigo arcediano), quizás porque Fort deseaba también en este punto distanciarse de Santángel, que sí se hizo representar arrodillado y orante ante su retablo. En un nuevo intento de corrección, la figura de Melchor se inclina en

⁴ Por otro lado, san Pablo (Rom 20-28) distingue la naturaleza y el desigual destino de los hombres con la metáfora de la vasija. Dios, el alfarero, puede hacer vasijas ordinarias o finas en función de si merecen la condena o la salvación eterna: con las primeras quiere manifestar su poder y con las segundas “la riqueza de su gloria en los que recibieron su misericordia, en los que él predestinó para la gloria” (Rom 23). Esos serían, como san Pablo (Hch 9, 15), *vasos de elección*.



Retablos de la Epifanía: a la izquierda el atribuido a Damián Forment (Museo Diocesano de Huesca) y a la derecha el encargado a Juan Rigalte para la capilla del canónigo arcediano Tomás Fort. (Fotos: M.^a Celia Fontana Calvo y archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)

su *proskynesis*⁵ casi hasta postrarse ante el Niño para demostrar más veneración que el antiguo miembro de su partido rival. El anciano rey besa (sin tocar) los pies del Niño, dando estricto cumplimiento al mandato de Isaías 49, 23 (“vultu in terram demisso adorabunt te, et pulverem pedum tuorum lingent”), un signo de humillación al que corresponde el Niño, quien sostiene con ambas manos el gran recipiente entregado por Melchor. Así, Rigalte vuelve a apartarse de Forment y de sus epifanías, donde el Niño en varias ocasiones muestra dudas o, definitivamente, rechazo ante la ofrenda o

⁵ La *adoratio*, o *proskynesis* (προσκύνησις) en la terminología griega, era utilizada en el culto imperial romano, pero antes de la conquista de Oriente por Alejandro estaba reservada a los dioses y su uso en las relaciones humanas se consideraba una humillación de origen bárbaro, pues suponía un menosprecio que convertía a los *súbditos* en *esclavos* de sus reyes (Bravo, 1997: 178 y 181). *Proskynesis* es la acción de adelantar el cuerpo, moverlo hacia adelante en diferentes grados para inclinarse, arrodillarse (la forma más común) o postrarse. En el cristianismo, solo a Dios se le tributa culto de *latria* o adoración; por eso el II Concilio de Nicea (787) contrapuso la “veneración de adoración” (προσκύνησις κατὰ λατρείαν), reservada a la divinidad, a la “veneración de honor” (προσκύνησις τιμητική), propia de los santos (D 302).

la figura de Melchor. Así se puede observar en el citado retablito oscense de la capilla del Sacramento —donde Jesús, en lugar de tender la mano derecha al rey, le acerca la izquierda— y, de forma más clara, en el retablo de la basílica del Pilar de Zaragoza, en el de Poblet y en la escena conservada en el Museo de Zaragoza, que debe de proceder del monasterio jerónimo de Santa Engracia, también de Zaragoza. En todos estos casos el Niño ni siquiera mira a quien le rinde homenaje, sino que se gira hacia la Virgen para darle la espalda. En el retablo de Rigalte, la importancia de lo sucedido entre Jesús y Melchor es convenientemente subrayada por Baltasar, quien lo comenta con Gaspar mientras lo señala con su dedo índice. Así se rubrica la promesa de Cristo: “Quia omnis, qui se exaltat, humiliabitur; et, qui se humiliat, exaltabitur” (Lc 14, 11).



Juan de Rigalte. Epifanía. Detalle de la proskynesis de Melchor y los señalamientos de Gaspar y Baltasar. (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)

La función de los reyes de menor edad es la de destacar a otras figuras señalándolas ostensiblemente para que el espectador repare en ellas: Baltasar a Melchor, como hemos dicho, y Gaspar a san José.

LA AMBIENTACIÓN Y EL RESTO DE LOS PERSONAJES

En el Renacimiento la pobre choza del portal, característica de la Baja Edad Media, se sustituye por una edificación ruinososa. Miguel Ángel Alcalde explica que se trata de un símbolo del judaísmo decadente, de la sinagoga demolida por el advenimiento del

cristianismo (2009: 212). El desmoronamiento de la religión judía ya está implícito en los *Loores de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (ca. 1250), como indica este fragmento: “Otros signos cuntieron assaz de marabella: / olio manó de piedra, nasció nueva estrella; / el templo fue destructo, quand’parió la puncella; / paz fue por tod’el mundo qual non fue ante d’Ella” (Díaz, 2010: 31). No obstante, el aspecto de la obra ruinoso en el Renacimiento y en el retablo de Rigalte puede corresponder a algún templo grecorromano, lo que explicaría su lenguaje formal. Un auto de los Reyes Magos palentino asegura “que la ciudad de Belén / será cuna del Divino Niño, / el que arruinará los templos / donde se adoran los ídolos” (Rey, 1997: 139). Además, sin que se pierda nada de ese trasfondo temático, las ruinas también pueden hacer referencia a los vicios: “porque un alma en pecado es ejido y dehesa de demonios y vicios, y viven allí, así como en las ruinas de casas antiguas, en medio de los desiertos; porque los demonios se huelgan de vivir en lugares imundos y sucios, cual es el alma en pecado” (Malón de Echaide, 2014: 524).⁶

Es decir, Cristo nace dentro del judaísmo en declive para salvar el alma (en ruinas) del pecador y para que, una vez recompuesta, deje de ser un habitáculo del demonio e impida que el hombre rinda culto a los falsos dioses.



Juan de Rigalte. Epifanía. Detalle de Gaspar y Baltasar con sus pajes.
(Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

⁶ Las fuentes escriturísticas del demonio que habita en ruinas y desiertos son Lucas 11, 24, y Mateo 12, 43. Gonzalo Fontana Elboj (2021: 80-83) publica un exorcismo de san Germán de Auxerre sobre unas ruinas en un despoblado.

Como en el mencionado retablo de Santiago de la colegiata de Bolea, en la escena de Rigalte la Virgen y el Niño se disponen en la parte derecha de la composición. Hacia ellos se han acercado el anciano Melchor —ya arrodillado—, el maduro Gaspar y el joven Baltasar, caracterizado como africano, además de los pajes de estos últimos. En la obra de Bolea falta la estrella que los ha guiado, y en la de Huesca su presencia es más simbólica que real. El astro no se hace presente, pero, de manera significativa, el prendedor que une el manto a la cabeza de la Virgen tiene forma de estrella, y esa prenda está cuajada de estrellas porque María es la estrella que señala al hijo de Dios. Así, la imagen de Rigalte es una actualización de la *Theotókos*, definida en el Concilio de Éfeso (431), y de la invocación de María en la letanía como estrella de la mañana, pues, como el lucero antes de salir el sol augura su presencia, también ella anuncia la llegada del Señor. San Agustín asegura que, en medio del pueblo judío, “la Virgen María no fue noche, sino, en cierto modo, una estrella en la noche; por eso, su parto lo señaló una estrella, que condujo a una larga noche, es decir, a los Magos de Oriente, a adorar la luz,



Juan de Rigalte. Epifanía. Detalle de san José, la Virgen y el Niño. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

para que también en ellos se cumpliera lo dicho: brille la luz entre las tinieblas” (Sermón 223 D 2). Por otro lado, la estrella en el Antiguo Testamento es un símbolo mesiánico. Al referirse a ella en el episodio de los Reyes Magos, Mateo (2, 1-12) estaría diciendo que la salvación del mesías Jesús iba a ser también para los gentiles.

En las epifanías del norte de Europa los miembros de los séquitos reales suelen reunirse para hablar en el fondo de las composiciones. Así sucede en la de Pieter Coecke van Aelst, integrada junto con la anunciación y la adoración de los pastores en un tríptico conservado en el Museo Nacional del Prado (1525-1550). Los pajes también hablan en la epifanía de la colegiata de Bolea y en la de la capilla de la catedral de Huesca, pero no entre ellos, sino para informar o para intercambiar pareceres con los Reyes, con quienes están casi al mismo nivel. Los pajes en el auto de los Reyes Magos castellano son quienes alertan a los Magos de la presencia de la estrella, y gracias a ellos la comitiva se pone en camino. En el retablo de Bolea solo hay dos pajes, que parecen ser los de Melchor (como este, con cabello blanco) y Gaspar (ambos rubios), aunque los dos hablan con Baltasar, mientras que en Huesca quienes tienen acompañantes, dos cada uno, son Gaspar y Baltasar, de manera que se forman dos grupos de tres figuras. Por otro lado, los rostros del grupo de Gaspar, uno de frente y los otros dos girados uno a cada lado, recuerdan la imagen de la Prudencia de tipo emblemático compuesta por Tiziano, que ve el presente, el pasado y el futuro (Zafra, 2010). Los prudentes reyes y sus servidores tallados por Rigalte han seguido la estrella presente en la Virgen y observan con atención e intercambian miradas de mutua advertencia para señalar las figuras claves de san José y Melchor.

El canónigo Santángel en su retablo de santa Ana reivindicó a través de María la condición judía de Cristo, pues, de acuerdo con la tradición, es judío quien nace de una madre judía. Y, de nuevo, el canónigo Fort se separa de esta idea en su obra al enfatizar a san José, quien, liberado de la isocefalia dominante en el segundo plano, se alza sobre las demás figuras para proporcionar con su importante presencia un mensaje clave sobre la filiación paterna de Jesús: que la línea genealógica señalada por Mateo (1, 1-17) llega hasta él a través de Salomón, padre de David, y, según los profetas, de la casa de David había de nacer el Mesías. La paternidad de san José, pese a no ser física, es destacada en imágenes de ámbito agustino como, por ejemplo, el *Retablo de la Virgen, san Agustín y san Nicolás de Tolentino*, pintado por Antoine de Lonhy (ca. 1461-1462) y conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, donde Gaspar, como en el retablo de Huesca, señala a san José

con la mano. El santo de Hipona en su sermón 51 (16) especifica: “Como aquella esposa lo dio a luz castamente, así la recibió castamente aquel marido, y como ella fue madre, siendo casta, así él fue padre, siendo igualmente casto”. Y un poco más adelante insiste (20): “como es marido casto, es igualmente casto padre” (en López Imbernón, 2017: 204). San Agustín utiliza *casto* como sinónimo de *virginal*, pues, según explica López Imbernón, “virginal parece ser el adjetivo más apto para sugerir que José poseía todo lo que caracteriza a la paternidad humana, salvo su origen físico”; se trata de una paternidad que “no es ni aparente (ante la ley o la opinión pública) ni solamente sustitutiva (tutorial o adoptiva)” (*ibidem*, p. 203). San José, por otro lado, actúa como *custodio* de Cristo, al serlo, a su vez, de su mujer, María, y cumplir así el mandato del ángel (Mt 1, 24).

EL CUERPO DE CRISTO COMO EUCARISTÍA

En la predela del retablo, mediante una quinta angustia, y en el ático, con un calvario, el canónigo Santángel incide en el cuerpo muerto de Cristo, pero Fort utiliza esos mismos lugares para presentar a Cristo glorificado junto al Padre y como eucaristía.

Rigalte prescinde del calvario en el ático para colocar una composición basada en una Trinidad trono de gracia, con Cristo en su puesto celestial sostenido por el Padre, pero sin rastro de la paloma del Espíritu Santo. La Trinidad trono de gracia es una



Juan de Rigalte. Retablo de la Epifanía. Quinta angustia. (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)



Juan de Rigalte. Retablo de la Epifanía. Óculo sobre la hornacina central para destacar el cuerpo eucarístico de Cristo. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

variedad de la Paternitas en la que Cristo muerto en la cruz se revela como la *gracia*, el beneficio que otorga la eucaristía.⁷ Hasta el siglo XIII la gracia especial del sacramento se obtenía con la simple visión y la adoración de la hostia, pero después del IV Concilio de Letrán (1215) para recibir la plenitud de sus dones fue necesario participar en la comunión eucarística.

En el banco Rigalte, como Forment, plasma una quinta angustia, aunque con muchas mujeres y sin que ninguna de ellas toque el cuerpo de Cristo. Sigue el modelo de Joly en el retablo de Bolea, donde ese contacto directo se reserva para un hombre, quien, a modo de sacerdote, insiste en el valor del cuerpo de Cristo sacramentado.

Además, en el retablo de Fort se muestra al Niño vinculado a la eucaristía. El tema procede de una fuente atribuida a san Atanasio que relaciona el nacimiento de Cristo, el pan de vida, con la interpretación etimológica popular del nombre *Belén*

⁷ La expresión *trono de gracia* proviene de san Pablo (“Vayamos, entonces, confiadamente al trono de la gracia, a fin de obtener misericordia y alcanzar la gracia de un auxilio oportuno”, Heb 4, 16) —quien a su vez se inspiró en Isaías 16, 5— y apareció en una xilografía alemana fechada en 1548 (Esteban, 2002: 209).

como *domus panis* (Nigel, 1967: 311). En muchas imágenes, especialmente después del concilio de Trento, el Niño Jesús irradia luz, como la hostia consagrada, e incluso algunas composiciones se completan con la afirmación de Jesús “Ego sum lux mundi” (Jn 8, 12), la misma frase que en la Edad Media acompañaba al Cristo en majestad de la segunda parusía. Según el protoevangelio de Santiago (19, 2), del siglo v, apareció en la gruta donde parió la Virgen “una luz tan grande que nuestros ojos no podían soportarla. Y esta luz disminuyó poco a poco, hasta que el niño apareció, y tomó el pecho de su madre, María”. El Pseudo-Mateo (13, 2), cuya redacción se atribuye al siglo vi, se refiere así a dicho fenómeno sobrenatural: “mientras María estuvo en la caverna, esta permaneció iluminada, día y noche, por aquel resplandor divino”.

Refuerza el mesianismo espiritual del recién nacido el óculo ovalado colocado sobre la epifanía en el retablo de Fort —protegido por un vidrio y con querubines a los lados—. Este elemento se puede interpretar como un relicario, tal como señaló Susana Villacampa (2017: 335), y más concretamente como una especie de óculo expositor, característico de los retablos mayores aragoneses, que, entre otras cosas, parece exhibir la eucaristía como reliquia del cuerpo de Cristo. Por otro lado, así como la abertura superior de un tabernáculo evoca la aureola luminosa de la sagrada forma, la oquedad protegida por un cristal en el retablo de Fort recordaría la luz rutilante que envolvería el cuerpo del Niño colocado justo abajo.

SAN JERÓNIMO, PROTOTIPO DEL EREMITA COMO *MILES CHRISTI*

Varias figuras diseñadas por Rigalte se corresponden con las trazadas por Forment para el retablo de santa Ana. Por lo que se refiere a san Jerónimo, como se ha dicho, ofrece un resultado opuesto a partir del mismo tipo iconográfico. Y lo primero que salta a la vista en la versión de Rigalte —después de su inferior maestría— es su falta de credibilidad. ¿Cómo el cuerpo de un anciano penitente, curtido en las privaciones y el dolor físico, puede tener el vigor de un musculoso atleta? Seguramente porque a Fort le interesa que su fortaleza física refleje la rotundidad de su fe y sus inquebrantables virtudes morales, como corresponde al santo que en España dio lugar a la orden jerónima, apoyada especialmente por la realeza, primero por la dinastía Trastámara y después por la casa de Austria. Si Forment presentó a san Jerónimo dubitativo y temeroso ante la piedra que colocó junto a él, Rigalte hace que la sostenga ensangrentada junto a su pecho para plasmar un episodio de su biografía. Según fray

José de Sigüenza, el asceta pretendía introducir a Jesús en su corazón con una piedra: “que como tiene figura de Christo parece que a fuerça destes golpes lo quiere Jerónimo lançar dentro el pecho y a su entrada echar fuera todos los cuidados y pensamientos de la tierra” (1595: 163). Por otro lado, san Jerónimo en su *Comentario a Ezequiel* (libro 6, cap. XVIII, § 205) afirma: “Nos golpeamos el pecho porque el pecho es la sede de los malos pensamientos; queremos disipar estos pensamientos, queremos purificar nuestros corazones”. Introducir a Cristo en el pecho es, además, una metáfora eucarística.

Una *E* inicial del *Graduale. Pars Altera* del *scriptorium* de Santa Engracia de Zaragoza (fines del siglo xv – ca. 1504), conservado en el Museo Diocesano de Huesca, encierra en su interior una interpretación gráfica de la parábola de los trabajadores de la viña (Mateo 20, 1-16). Y asociada a ella, en la parte inferior de la caja de escritura, presenta una escena de combate, una psicomaquia, donde se ha abierto un espacio



San Jerónimo, a la izquierda, en el retablo de santa Ana y, a la derecha, en el de la Epifanía.
(Fotos: archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca y M.^a Celia Fontana Calvo)

para san Jerónimo, arrodillado a la entrada de su cueva, con los ojos puestos en el crucifijo, el pecho ensangrentado y la piedra causante de su herida en la mano derecha. El eremita lucha contra los demonios de los vicios y los pecados en un *trabajo* espiritual que le permitirá entrar en la viña del Señor, a diferencia de los judíos acediosos, también representados en el margen de la caja de escritura mediante un ave (una arpía) con un caracol en la cola. El santo sirve de modelo a los cristianos viejos, quienes han de procurar siempre la virtud, que para ellos es señal inequívoca de identidad.

El sentido más genuino de san Jerónimo en el retablo es ofrecer un modelo de vida en contra del pecado y acusar de pecadores a los judíos. Los textos romanos ya caracterizan a los judíos como gentes incapaces de controlar sus pasiones (Tácito, *Historias*, v, 5, 2), y para los cristianos son, sobre todo, deicidas. Según Prudencio (*Apotheosis*, 541-545), el pecado de los judíos, responsables de la muerte de Cristo, se convirtió en una deuda de sangre transmitida de forma colectiva de generación en generación, como ya recoge Mateo 27, 25, en palabras de los propios judíos: “¡Que su sangre caiga sobre nosotros y sobre nuestros hijos!”. El san Jerónimo de terracota policromada de la iglesia del Santo Sepulcro de Osuna (Sevilla) se ajusta al tipo citado y tiene como lema “Iustus peccatores arguit”.⁸

SAN MIGUEL Y EL DEMONIO JUDÍO

En la hornacina de la epístola, Rigalte no ofreció una versión del san Martín de Forment para hacerlo favorable a Fort ni esculpió a santo Tomás, el santo de Fort en razón de nombre, quizás porque este apóstol se asocia a una falta de fe inconveniente aquí: la duda sobre la resurrección de Cristo (Jn 11, 20).

Rigalte optó por otra imagen muy potente: san Miguel alanceando al dragón, probablemente para mostrar con claridad el trato que merecían los judíos y los conversos. Como explico en el estudio anterior, san Martín (imagen del propio Martín de Santángel) aparece en el retablo de santa Ana como protector muy cercano al pobre, probablemente un judío desposeído —al que después le rompieron la nariz, una pierna

⁸ Por otro lado, en *La vida del buscón*, Francisco de Quevedo, de manera puramente irónica, convierte a don Diego Coronel en un parangón de virtudes cristianas viejas, mientras que Pablo encarna los vicios que se solían atribuir a los cristianos nuevos: “Era de notar ver a mi amo tan quieto y religioso, y a mí tan travieso, que el uno exageraba al otro, o la virtud o el vicio” (cit. en Parello, 2011: 261).

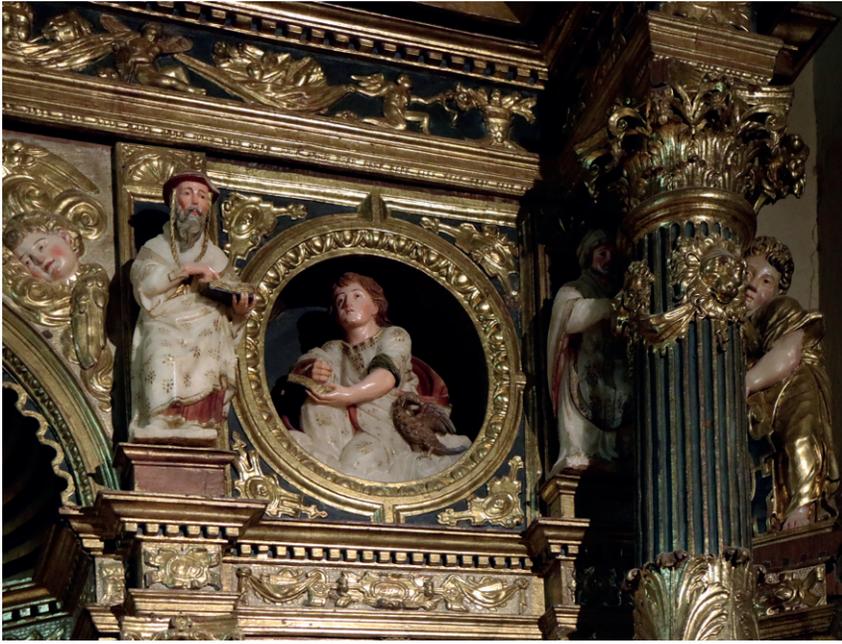


*Juan de Rigalte. Retablo de la Epifanía. San Miguel alanceando al demonio.
(Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)*

y un brazo— a quien el santo pone ostensiblemente bajo su amparo al compartir su manto, lo que le costó perder también un par de extremidades. Fort puede asociarse en su retablo con el virtuoso príncipe de las milicias celestiales, armado con la lanza crucífera (de la virtud de Cristo, “*Quis ut Deus?*”) con la que vence al demonio del pecado. Este se muestra totalmente antropomorfo y desnudo, como el pobre de san Martín, y es poseedor, además, de una caracterización moral totalmente negativa: extremidades a modo de garras, gran nariz y pelo rojo. No hay duda: es un judío derrotado, pero que todavía conserva parte de sus fuerzas.

LOS EVANGELISTAS Y LOS PADRES DE LA IGLESIA: TESTIGOS E INTÉRPRETES, NO PROFETAS

Para ganar en rotundidad, la exposición de Fort se rodea de los pilares doctrinales del catolicismo. Rigalte, como Joly en el retablo de Bolea, abre espacios en el



Juan de Rigalte. Retablo de la Epifanía. San Juan en el tondo del piso superior lateral, entre san Jerónimo y san Ambrosio. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

tríptico para ubicar figuras de autoridad: los evangelistas —dos en el banco (Marcos y Lucas) y dos en los tondos sobre las hornacinas laterales (Mateo y Juan)—, dispuestos alrededor de la epifanía, la primera parusía, como si se tratara de Cristo en Majestad en su segunda venida. Todos los evangelistas están sentados, unos en actitud de escribir inspirados y otros de predicar con vehemencia *ex cathedra* los textos principales del cristianismo: los evangelios. A ellos se suman los mayores exégetas, los padres de la Iglesia, sin obviar a san Jerónimo, por lo que el santo duplica su presencia en el retablo: asociados a las pilastras, estos santos se muestran como los auténticos soportes de la Iglesia. Recordemos que nada de este refuerzo de autoridad se da en el retablo de Santángel, donde solo tienen cabida un profeta, seguramente Ezequiel, y una sibila, probablemente la de Cumas. Además, Ezequiel debía de anunciar al Mesías judío, mientras que los evangelistas y los doctores de la Iglesia dan cuenta de Cristo como el auténtico Mesías cristiano que se sacrifica hasta la muerte y deja su cuerpo eucarístico para la salvación de los creyentes.

LO MARGINAL Y EL COMPLEMENTO DEL GRUTESCO

En este apartado vamos a distinguir tres categorías: la decoración de las pilastras y los entablamentos que articulan calles y separan los niveles del retablo; el ornamento de las columnas abalaustradas, soportes que acotan el marco de la obra, y, por último, los seres monstruosos y marginados del discurso principal en los extremos laterales del retablo.

De todo ello, excepto de los seres monstruosos, el más claro antecedente se encuentra en el trascoro de la Seo, diseñado, como se ha indicado, por el pintor Jerónimo Cosida y realizado en su sección primera entre 1557 y 1560. Desde el punto de vista temático, la obra exalta fundamentalmente a los santos aragoneses como héroes y mártires en su lucha contra al vicio y el pecado. De su victoria —como parecen exponer las figuras alusivas al pecado y a la virtud en el tercio inferior de las columnas abalaustradas— no solo resulta su propia salvación, sino un galardón privativo para sus devotos en forma de beneficios espirituales y también materiales. Rigalte desarrolló un planteamiento similar en el retablo de la Epifanía y después, a partir de 1584, lo depuró en la sección del trascoro de la Seo que él mismo construyó.

En el retablo de la Epifanía, el primer conjunto ornamental de naturaleza simbólica se expone en las pilastras que separan las calles y en varios elementos de la mazonería, de los que solo se analizan ahora unos pocos. En las pilastras que marcan la epifanía se alude al nacimiento del Príncipe de la Paz (Is 9, 6) (con trofeos de guerra enlazados entre sí) y a su permanencia en la tierra a través de la eucaristía (con una bella vasija convenientemente rodeada de elementos apotropaicos), paz y eucaristía que generan abundancia de frutos, temporales y espirituales (como los que completan las cajas de estos soportes y también las de las pilastras exteriores). Esta es la paz de Cristo que, según la liturgia de la misa, da el Cordero de Dios, pero conseguir la paz ha supuesto, en el terreno moral, erradicar el pecado y, socialmente, expulsar a los judíos. Por ello sus representantes, los pecadores y los judíos monstruosos, han quedado marginados en el retablo.

En las columnas abalaustradas el mal tiene formas femeninas. En el tercio inferior de los soportes se presenta una seductora mujer con los pechos desnudos, volátil (con alas de insecto a la espalda) e inestable (cruza las piernas y se sostiene sobre un solo pie), alzada sobre la cabeza de un murciélago (animal de la noche y la ignorancia) y con serpientes enroscadas en los brazos, como si sujetara la serpiente antigua.



A la izquierda, judío marginal y columna abalaustrada con arpía y niño alado en el retablo de la Epifanía de Juan de Rigalte. A la derecha, judío asociado a una tornapunta en la enmarcación de una tabla dedicada a san Juan Evangelista atribuida a Juan de Ancheta (siglo XVI) y conservada en el Museo Diocesano de Huesca. (Fotos: archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca y M.^a Celia Fontana Calvo)

Ella es imagen del pecado y el vicio, asociados en la época de manera directa con la mujer. Malón de Echaide (2014: 430) escribía en 1588 que la “primera calamidad y miseria del hombre” es nacer de mujer, pues de ella “se le pega la mudanza y el poco asiento y la flaqueza en el bien”. La falta de apoyo de la figura es consecuencia de la fortuna, que, según el fraile agustino, “experimenta con el cuerpo del hombre lo que este puede sufrir” (*ibidem*, p. 431). Como los pecadores no pueden obtener la gracia de la salvación, a los lados de la mujer hay dos angelitos que apartan de su alcance copiosas guirnaldas de frutos, los de la eucaristía.

En los extremos laterales del retablo se sitúan dos imágenes antropomorfas masculinas con barba, con tallos vegetales por piernas y garras en lugar de pies, semejantes a

las del demonio alanceado por el arcángel Miguel en la hornacina del retablo. Ambas llevan un abultado tocado, parecido a un turbante, y visten ropas desflecadas. Representan, muy probablemente, judíos de espaldas a la escena principal, que ya fueron expulsados de España por perder su oportunidad de creer en el Mesías. Uno de ellos, como los Magos en el retablo y sus antiguos correligionarios en las polémicas con los cristianos, también señala con el dedo, pero su mano derecha apunta hacia abajo porque se ha quedado sin argumentos y fuera de toda discusión teológica. No obstante, como todavía esos judíos constituyen un peligro, unos niños colocados sobre el entablamento que los separa —y que los judíos están castigados a soportar— protegen con escudos exuberantes cuernos semejantes a los de Amaltea. También en este ambiente simbólico pueden tener un sentido apotropaico los camellos tallados en la hornacina de la epifanía. Recordemos que el camello es un animal tabú para los judíos: “Pero se abstendrán de comer los siguientes animales, a pesar de que tienen la pezuña partida o son rumiantes: el camello, el damán y la liebre, porque son rumiantes, pero no tienen las pezuñas partidas” (Lev 11, 4-6). Desconocemos si en estos judíos marginales Rigalte siguió un modelo concreto, pero el resultado es muy semejante a las figuras talladas en los extremos de la enmarcación del *San Juan Evangelista*, atribuido a Juan de Ancheta (siglo XVI), conservado en el Museo Diocesano de Huesca y procedente del legado de José Beulas.

Tanto a las figuras femeninas inestables como a los judíos monstruosos les va muy bien el citado calificativo de *ornement sans nom* acuñado por André Chastel (1988), y no porque, como se ha visto, carezcan de correlación y de esencia, sino porque desde el punto de vista moral no merecen tener uno propio. Según fray Pedro Malón de Echaide (2014: 177), “el pecador no tiene nombre delante de Dios”: “como el pecador ame al pecado, ha de tomar el nombre suyo”. Es decir, las figuras de Rigalte son simplemente representaciones del vicio y del pecado, directos antecedentes de las que tuvieron amplia cabida en los retablos barrocos aragoneses y oscenses, algunos ya estudiados (Fontana Calvo, 2018 y 2019).

LAS PUERTAS DEL RETABLO

Juan de Rigalte en el contrato suscrito con Fort no solo se obligó a tallar y esculpir el retablo: también a proporcionarle unas puertas de lienzo pintadas. La capitulación, además de señalar que la sección superior se reservaría para “cuatro vírgenes”, dos dentro y dos fuera, describe todas figuras que dichas puertas debían contener.

La puerta del evangelio tendría por el exterior a san Cristóbal y por el interior la anunciación para ilustrar el tema de Cristo y su misión salvadora. La leyenda de san Cristóbal presenta a Jesús como el niño que hace tambalearse al gigante porque carga a sus espaldas “al mundo entero y al creador de ese mundo” (Vorágine, 1984, I: 407). Por otro lado, se invocaba a san Cristóbal para evitar una muerte repentina, siempre peligrosa por impedir la preparación para el tránsito que proporcionan los sacramentos. Para facilitar su intercesión en caso de urgencia, solía colocarse una gran figura del santo a la entrada de las iglesias. Cuando las puertas del retablo de Rigalte estuvieran cerradas, la del lado izquierdo dejaría bien visible a san Cristóbal, pues la capilla está junto al ingreso de la catedral, y cuando se abrieran se haría patente la anunciación, la condición necesaria para el nacimiento y para la epifanía, pues supone la encarnación de Dios, que se hace hombre en el seno virginal de María.

La puerta del lado de la epístola se reservaría para san Roque y san Sebastián, seguramente en la cara exterior, más san Antonio abad, probablemente en la interior. En paralelo con san Cristóbal debían de mostrarse san Roque y san Sebastián, abogados contra la peste. San Roque, natural de Montpellier, destacó por la ayuda prestada a las personas que sufrieron la gran epidemia de peste que padeció Europa. Sanó varias ciudades italianas “sin más antídoto que el de trazar sobre ellas la señal de la cruz”, pero finalmente también él mismo se contagió “a causa de una saeta que se le clavó en la pierna izquierda” (Vorágine, 1984, II: 954). San Sebastián no tuvo relación directa con la peste, pero se le asoció a ella especialmente después de 1348. De la comparación entre el feroz ataque de la peste y el de las flechas que se abaten de improviso sobre las víctimas, resultó la promoción del santo —condenado a morir asaeteado por defender su fe— como abogado de este padecimiento en la piedad popular. Según Delumeau (1978), para ello intervino la ley de similitud: el principio de que lo semejante elimina lo semejante para suscitar lo contrario. Y, así como san Sebastián había superado las heridas de los proyectiles, se creyó que alejaba los dardos de la peste de sus protegidos.

En el interior de la puerta debía de estar san Antonio Abad, eremita y *miles Christi*, y, junto con los Reyes Magos de la hornacina central, mostrar el tipo de cristiano que adora a Cristo en su corazón. Desde la Edad Media, la familia Urriés había fundado en Huesca cofradías y apoyado fundaciones conventuales, especialmente de frailes y de monjas carmelitas, pero también estaba vinculada a otras órdenes. En una capilla claustral del convento de Santo Domingo, su propietario, Pedro Jordán de Urriés, fundó el 17 de enero de 1362 la Cofradía de San Antonio Abad. Explica Ainsa

que los primeros cofrades fueron el citado Pedro Jordán de Urriés, consejero del rey Pedro IV y baile de Aragón, y su hijo, del mismo nombre, mayordomo del rey y señor de Ayerbe, más Juan Pérez de Urriés, gobernador de Aragón. “Esta cofradía era de hidalgos y no entraba en ella sino quien lo era por privilegio real” (Aínsa, 1619: 561). San Antonio en la puerta exterior del retablo de Fort exaltaría, como san Jerónimo en la hornacina interior, a los hombres virtuosos que luchaban contra el vicio y cumplían con el requisito de nobleza o limpieza de sangre, es decir, a los cristianos viejos.

CONCLUSIONES

El canónigo Tomás Fort diseñó su capilla y su retablo como réplica, punto por punto, a lo expuesto por el canónigo de ascendencia conversa Martín de Santángel más de cuarenta años antes. En la epifanía del retablo quedó destacada la figura de María, pero no por su filiación judía —como Santángel—, sino por ser la madre del Mesías (ella es la estrella que marca el lugar donde ha nacido el Salvador); se dio un papel importante a san José —cuya presencia señala Gaspar—, ausente por completo del retablo de santa Ana sufragado por Santángel, donde no interesaba subrayar el vínculo paterno con la casa de David; el canónigo Fort no se retrató en adoración ante la escena sagrada —como hizo Santángel en su caso—, pero el rey Melchor, muy probablemente, asume el papel de los cristianos viejos, el grupo del canónigo, y el Niño Jesús acepta de manera especial su acentuada *proskynesis* y, como sumo sacerdote, consagra su ofrenda, para hacerlo su *vaso de elección* a la manera paulina.

El trabajo escultórico del retablo construido por Juan de Rigalte para Fort es inferior al realizado para Martín de Santángel muy probablemente por Damián Forment, pero la calidad de la que carece la figuración la ostenta la mazonería gracias a su calidad y a los modelos utilizados: el propio retablo de santa Ana, el retablo de Santiago de la colegiata de Bolea y las columnas abalaustradas de la primera sección del trascoro de la Seo de Zaragoza. Este es, sin duda, su valor principal. Por otro lado, la estructura y sus complementos de tipo grutesco dan prestancia desde el punto de vista formal y proporcionan la novedad de una doble argumentación esgrimida en el conjunto: positiva en gran parte del discurso principal (los Reyes Magos reconocen que Cristo es el Mesías y su cuerpo eucaristía, doctrinas que respaldan las máximas figuras de autoridad del cristianismo) y negativa en el discurso secundario, pues gracias a algunos de los complementos agrutescados es posible entender que los judíos incrédulos han sido

vencidos y los pecadores no pueden alcanzar la gracia (los frutos) de la eucaristía y la salvación eterna.

En 1565 los principales enemigos de la ortodoxia católica eran Lutero y Calvino, pero para los canónigos de la catedral de Huesca del bando de los cristianos viejos la amenaza más directa procedía del bando de los conversos, a quienes consideraban esencialmente —como hizo el canónigo Tomás Fort— judíos.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de (1619), *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte.
- ALCALDE ARENZANA, Miguel Ángel (2009), “La Navidad en los Evangelios apócrifos y su repercusión artística”, en Francisco Javier CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial – María Cristina, pp. 207-232.
- ALCOY PEDRÓS, Rosa (2010), “El donante aprendiz de mago en las epifanías medievales: algunas acotaciones en contextos artísticos hispánicos y europeos”, *Archivo Español de Arte*, 330 (83), pp. 109-132.
- ALDAMA, José Antonio de (1979), “La doctrina de Lutero sobre la transubstanciación, según los teólogos del concilio de Trento”, *Archivo Teológico Granadino*, 42, pp. 49-59.
- ARCO Y GARAY, Ricardo de (1915), “El arte en Huesca durante el siglo XVI: artistas y documentos inéditos”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 23 (3), pp. 187-197.
- (1924), *La catedral de Huesca*, Huesca, Vicente Campo.
- AZNAR RECUENCO, Mar (2016), *La figura y patrocinio artístico del inquisidor y arzobispo de Zaragoza Andrés Santos (1529-1585), vínculos y conexiones culturales en los territorios peninsulares en el siglo XVI*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza.
- BRAVO CASTAÑEDA, Gonzalo (1997), “El ritual de la ‘proskynesis’ y su significado político y religioso en la Roma imperial (con especial referencia a la Tetrarquía)”, *Gerión*, 15, pp. 177-191.
- CARDESA GARCÍA, Teresa (1996), *La escultura del siglo XVI en Huesca*, vol. 2: *Catálogo de obras*, Huesca, IEA (Colección de Estudios Altoaragoneses, 38).
- CHASTEL, André (1988), *La grottesque: essai sur l’“ornement sans nom”*, París, Le Promeneur.
- DELUMEAU, Jean (1978), *El miedo en Occidente*, Madrid, Taurus <https://www.academia.edu/46890554/Jean_Delumeau_El_miedo_en_Occidente>.
- DÍAZ TENA, M.^a Eugenia (2010), “La infancia de Jesús en la literatura medieval castellana”, *Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, 17, pp. 9-45.
- DURAN I SANPERE, Agustí, y Juan AINAUD DE LASARTE (1956), *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*, vol. 8: *Escultura gótica*, Madrid, Plus Ultra.

- DURÁN GUDIOL, Antonio (1956), “Notas de archivo”, *Argensola*, 25, pp. 93-99.
- (1991), *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA (Monumenta, 1).
- ESTAÚN VILLOSLADA, Pedro (1987), “El martirio y la teología martirial de san Cipriano”, *Excerpta e Dissertationibus in Sacra Theologia*, 13, pp. 111-170.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (2002), *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo.
- FELICI CASTELL, Andrés (2013), “Ángeles portadores de coronas en las imágenes de los mártires: origen de un tipo iconográfico”, *Anales de Historia del Arte*, 23 (n.º extra dedicado a *Investigaciones en historia del arte*), pp. 139-153.
- FITZMYER, Joseph A. (1987), *El Evangelio según Lucas*, III: *Traducción y comentario: capítulos 8, 22-8, 14*, Madrid, Cristiandad.
- FONTANA CALVO, M.^a Celia (2017), “El tejero de la catedral de Huesca en el contexto de las obras del obispo Antón de Espés y la expulsión de los judíos”, *Argensola*, 127, pp. 49-78.
- (2018), “San Lorenzo, un santo que da muchos frutos: retórica contrarreformista en el retablo mayor de su iglesia oscense”, *Argensola*, 128, pp. 89-118.
- (2109), “Los retablos del santo Cristo y san Bernardo de la iglesia laurentina oscense: la escultura al servicio de la verdadera fe”, *Argensola*, 129, pp. 199-226.
- (2021), “El canónigo Martín de Santángel y su mensaje de resistencia judeoconversa en el retablo de santa Ana de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 131, pp. 37-80.
- FONTANA ELBOJ, Gonzalo (2021), *Sub luce maligna: antología de textos de la antigua Roma sobre criaturas y hechos sobrenaturales*, Zaragoza, Contraseña.
- GARCÉS MANAU, Carlos (2019), “Inquisición, burdel y limpieza de sangre: el canónigo Tomás Fort y su capilla de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 129, pp. 147-174.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1992), *La adoración de los Magos: imagen de la epifanía en el arte de la Antigüedad*, Vitoria-Gasteiz, Ephialte.
- LACARRA DUCAY, M.^a Carmen, y Carmen MORTE GARCÍA (1984), *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Zaragoza, Guara.
- LÓPEZ IMBERNÓN, Enrique (2017), “La paternidad virginal de san José”, *Teologia w Polsce*, 1 (11), pp. 195-206.
- MALÓN DE ECHAIDE, Pedro (2014), *La conversión de la Magdalena*, ed. de Ignacio Arellano, Jordi Aladro y Carlos Mata Induráin, Nueva York, Idea.
- MORTE GARCÍA, Carmen (2006), “Los retablos de escultura en Aragón: del gótico al Renacimiento”, en *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*, Madrid, IIC, pp. 1-22 <https://ge-ic.com/files/RetablosValencia/C_Morte.pdf> [consulta: 22/3/2021].
- y Miguel AZPILICUETA OLAGÜE (1989), “El escultor Juan de Rigalte (1559-1600)”, en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 37-90.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (1995), “El orden colosal en el retablo español del Renacimiento”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 61, pp. 333-346.
- NARRO SÁNCHEZ, Ángel (2012), “Lo sobrenatural en los evangelios canónicos y apócrifos sobre la infancia de Jesús”, en Carles PADILLA y Jordi REDONDO (eds.), *El sobrenatural a les literatures*

- mediterrànies des de l'època clàssica fins a les societats actuals*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 195-216.
- NILGEN, Ursula (1967), "The Epiphany and the Eucharist: On the interpretation of Eucharistic motifs in mediaeval Epiphany scenes", *The Art Bulletin*, 49, pp. 311-316.
- NOVELLA DOMÍNGUEZ, Vicente de (1786), *Ceremonial de la santa Iglesia de Huesca*, 5 vols. más índices, Archivo de la Catedral de Huesca, vol. 1.
- PARELLO, Vincent (2011), "'Judío, puto y cornudo': la judeofobia en el *Buscón* de Quevedo", *Sociocriticism*, 1-2 (26), pp. 245-265.
- PISA SANUY, Mar (2010), "Dos noticias de 1563 acerca de un cantero sin precedentes documentales: Pedro Laviña", *Argensola*, 120, pp. 263-276.
- POMER MONFERRER, Luis (2015-2016), "El *De fide catholica* de Isidoro de Sevilla y la literatura romana *adversus Iudaeos*", *Revue des Études Tardo-Antiques*, pp. 1-23.
- RAMÓN DE HUESCA (1796), *Teatro histórico de las Iglesias del reino de Aragón*, t. VI: *Estado moderno de la santa Iglesia de Huesca*, Pamplona, Viuda de Longás e Hijo (ed. facs., Huesca, IEA [Rememoranzas, 11], 2010).
- REY GARCÍA, Emilio (1997), "El auto de los Reyes Magos en San Andrés de la Regla (Palencia)", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 52 (1), pp. 235-282.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Ana Laura (2012), "La epifanía", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 8 (4), pp. 27-44.
- RODRÍGUEZ TORO, José Javier (2019), "Baltasar, Gaspar y Melchor en el siglo XVI (El Sagrario, Sevilla)", en Alda ROSSEBASTIANO, Daniela CACIA y Elena PAPA (coords.), *Sulle orme di Pietro Massia: strumenti e metodi per il rinnovamento della ricerca onomastica*, Turín, Edizioni dell'Orso, pp. 123-134.
- SAENZ, Alfredo (1984), *San León Magno y los misterios de Cristo*, Santa Fe, Talleres Gráficos de Acosta Hermanos.
- SIGÜENZA, José de (1595), *La vida de san Jerónimo, doctor de la santa Iglesia*, Madrid, Tomás Junta.
- VILLACAMPA SANVICENTE, Susana (2018), "El retablo de la capilla de los Reyes en la catedral de Huesca: informe y revisión tras la restauración de las tallas de alabastro", en *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material: actas del I Congreso Internacional*, Zaragoza, pp. 331-340.
- VORÁGINE, Santiago de la (1984), *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid, Alianza.
- ZAFRA, Rafael (2010), "El prudente Tiziano y su emblema de la Prudencia", *Potestas: Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 3, pp. 123-146.