

XILOCA 2
págs. 9-25
1988

UNA OBRA ROMANISTA EN CALAMOCHA: EL RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO

Ernesto Arce Oliva

INTRODUCCION

No hace aún mucho tiempo, con motivo de la celebración del *V Coloquio de Arte Aragonés* (Alcañiz, septiembre de 1987), tuvimos ocasión de ocuparnos de este retablo dedicado a la Virgen del Rosario y en la actualidad asentado en una de las capillas laterales, concretamente la tercera abierta en el lado del Evangelio, de la iglesia parroquial de Calamocha.

Pero más que como objeto artístico *per se*, a la comunicación allí presentada¹ interesaba el retablo como testimonio fehaciente de la extensión de la actividad de escultores encuadrados en el llamado taller de Calatayud hacia territorios más meridionales de Aragón, hasta alcanzar la demarcación en torno a Daroca y el valle medio y alto del Jiloca, donde llegaron a entablar una cierta competencia a los artistas avecindados en la última de las localidades mencionadas. Y atento a este objetivo genérico, por lo demás acorde con las lógicas limitaciones del espacio permitido, no cabía hacer entonces un análisis pormenorizado de la obra, abarcando distintos aspectos referentes a su traza y escultura, ni tampoco entrar en la consideración de otras cuestiones asimismo importantes como las relativas a la paternidad y características de la policromía que la recubre.

Así, pues, parece oportuno volver a centrar nuestra atención en esta interesante pieza para, junto a lo expuesto en la antedicha comunicación, realizar ahora ese estudio más detallado de la misma, sin olvidar añadir algunas noticias documen-

1. ARCE OLIVA, E., "Actividad de escultores de Calatayud en Daroca y el Alto Jiloca a fines del siglo XVI y comienzos del XVII", en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés* (en prensa).

tales acerca de su policromía, éstas rigurosamente inéditas, que posiblemente la conviertan en uno de los ejemplares romanistas mejor documentados de toda la provincia.

ANTECEDENTES HISTORICOS

A juicio de Santiago Sebastián², este retablo fue el mayor de la iglesia parroquial de Calamocha antes de ser sustituido por el actual, un soberbio baldaquino realizado por el escultor Francisco Navarro en la segunda mitad del siglo XVIII.

El citado autor basa esta opinión en el hecho de que sus dimensiones desbordan visiblemente las del arco de medio punto trazado en la capilla que ocupa. Y en efecto, hemos podido comprobar que durante algún tiempo estuvo asentado en el presbiterio, cumpliendo la función de retablo mayor.

Pero ello no significa, ni mucho menos, que éste fuera su destino original. Por el contrario, tenemos constancia de que inicialmente fue retablo colateral, por cuanto como tal se cita con motivo de la visita pastoral efectuada el día 8 de enero de 1608 por el licenciado Juan de Huerta quien, aparte del mayor "de pinzel", acredita la existencia de cuatro altares, entre ellos el de Nuestra Señora del Rosario, "... el qual es de maçonería sin dorar"³. Y en esta situación permanecería hasta que unos años después, ante la necesidad de reemplazar el antiguo retablo mayor, pasó a ocupar el lugar de éste en el presbiterio, sin duda aprovechando que en su calle principal incluía la escena de la Asunción: esto es, precisamente la advocación del templo según se indica en la visita pastoral efectuada en 1656 y en la que —y esto es lo importantes— ya no se menciona el retablo del Rosario entre los colaterales⁴.

Ahora bien, contando con esta circunstancia favorable, cabe pensar que en realidad fueron de índole económica las razones que aconsejaron el aprovechamiento de una obra ya existente a la hora de dotar al templo de retablo mayor, operación siempre menos costosa que la ejecución de uno completamente nuevo y momento en el que, junto a las modificaciones estructurales y temáticas que luego comentaremos, debieron añadirse los escudos de la localidad emplazados en los extremos del sotabanco.

Aunque a primera vista pueda parecer anecdótico, lo hasta aquí expuesto es de sumo interés ya que explica ciertas incógnitas que plantean tanto la disposición arquitectónica, como las desigualdades estilísticas y discordancias temáticas de esta obra: no en vano todas son producto de las adiciones y adaptaciones que hubo de sufrir como consecuencia de los antedichos trasiegos y cambios de función; dicho de otro modo, de las modificaciones practicadas en una obra de dimensiones

2. SEBASTIAN LOPEZ, S., *Patrimonio artístico de Calamocha*. Calamocha, 1986. Con anterioridad a ésta, la única referencia publicada acerca del retablo es la incluida por este mismo autor en el *Inventario artístico de Teruel y su provincia*. Madrid. Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, págs. 109-110.

3. Archivo Diocesano de Zaragoza, *Visitas pastorales, 1604-1612*. fol. 143.

4. ADZ. *Visita pastoral del arciprestado de Daroca, 1656*, fol. 46.

más modestas que la actual y limitada a las tres calles interiores, a las que se añadieron las dos extremas y un piso más en el banco, lográndose de este modo adecuar su tamaño al del presbiterio. De ahí, en suma, que al ser desplazado posteriormente de este lugar, recuperando su primitivo carácter colateral, sus proporciones no fueran ya las idóneas para el nuevo emplazamiento.

Volviendo de nuevo al terreno documental, no hemos conseguido localizar el texto correspondiente a la contratación del que denominaremos primer retablo, pero sí un documento en virtud del cual la cofradía del Rosario de este lugar cancela una comanda de tres mil sueldos que en su favor se habían obligado Pedro Martínez y Jaime Viñola, ambos vecinos de Calatayud, "... para fin de que estubiere segura cierta paga que les habíamos hecho por la obra que havian de haçer de un retablo de Nuestra Señora del Rosario para dicha cofradia"⁵. Puede afirmarse, por consiguiente, que fue encargado a los citados maestros, como escultor y ensamblador respectivamente, y que el día 9 de abril de 1606, fecha en que se cancela la comanda, ya estaba concluido y entregado.

Por otra parte, también sabemos quién fue el artífice de la policromía, ya que pocos meses después, el 16 de agosto del mismo año, el concejo de Calamocha concertaba con Domingo Martínez⁶, vecino de Daroca, el dorado y pintura del retablo, junto con la del sagrario de la misma iglesia parroquial, por un total de nueve mil sueldos jaqueses —pegaderos en dinero y trigo a razón de mil sueldos anuales⁷— comprometiéndose el pintor a entregarlo en un plazo de cuatro años a partir del día de Navidad de 1606.

Mas si de este modo ha quedado documentalmente comprobada la paternidad del que hemos denominado primer retablo, no hemos logrado hallar noticia alguna acerca de la identidad o la cronología de las aportaciones de los maestros que llevaron a cabo su ampliación, excepción hecha de la concerniente a las esculturas de San Fabián y San Sebastián, sin lugar a dudas las más tardías del conjunto. Ambas fueron realizadas y donadas en 1646 a la iglesia y con destino a su entonces retablo mayor por Melchor Luzón, ingeniero real y natural de Calamocha, según testimonio del propio vicario que las recibió⁸.

MAZONERIA

Según aparece hoy configurado, es un retablo de regulares proporciones (5,40 m. de ancho x 6,80 m. aprox. de alto). constituido por sotabanco, banco y dos cuerpos, más el ático, y verticalmente distribuido en cinco calles que se reducen a tres

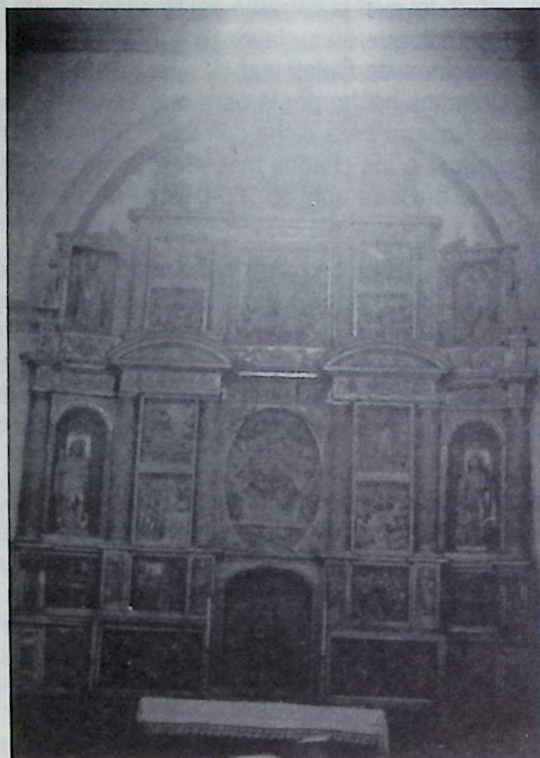
5. Doc. 1.

6. Doc. 2.

7. Efectivamente, el 27 de febrero de 1611, Domingo Martínez percibía ochocientos sueldos de los mil de pensión de censal que anualmente le paga el concejo de Calamocha, sin duda a cuenta de lo que todavía se le adeuda por el dorado y pintura del retablo (doc. 3).

8. Doc. 4.

a la altura del remate. Realizado en madera policromada, es en la mazonería donde se aprecian los mayores deterioros, en gran medida provocados al encajarlo de nuevo en una de las capillas laterales, mientras que la escultura se encuentra relativamente bien conservada, sin otros daños que las inevitables amputaciones de dedos y manos que muestran algunas figuras (figura 1).



1. Retablo de Nuestra Señora del Rosario (Calamocha). Vista de conjunto.

Directamente en el sotabanco reposa el banco, elemento dividido en dos pisos a excepción del tramo central, coincidente con la calle principal y ocupado por el hueco que durante algún tiempo albergó el sagrario. De ellos, el inferior destaca porque no respeta estrictamente la estructura pentapartida del conjunto al presentar dos tableros rectangulares que alcanzan a ocupar el lugar de cuatro de los salientes que, al menos teóricamente, debían haberse incluido para servir de apoyo a los del piso superior. Y éste, por su parte, muestra cuatro tableros de proporciones casi cuadradas, ahora en perfecta correspondencia con las calles laterales, y separados por los consabidos netos.

En los dos cuerpos del retablo se superponen los órdenes, dórico para el superior —el principal— y jónico para el inferior. Las seis columnas que ensamblan el primero, todas con basa y fuste verticalmente estriado, cargan sobre los pedestales del banco y sustentan un entablamento cuyo friso aparece exornado con cabezas de ángeles alternando con los triglifos o, en su tramo central, con cabecitas inscritas en pequeñas tarjas y dispuestas entre ménsulas en forma de busto.

Menos esbelto, el cuerpo superior se alza sobre un zócalo, decorado mediante querubines con las alas expaladas y roleos vegetales, y muestra sólo cuatro columnas que flanquean las tres calles interiores. Estos soportes sostienen un entablamento cuyo friso, ahora corrido, está asimismo adornado con cabezas de ángeles y motivos vegetales: entablamento que, a diferencia del anterior, ya no alcanza toda la anchura del retablo, quedando limitado a las tres calles mencionadas mientras las extremas se prolongan con dos cajas rectangulares, de menor altura y circunscritas por pilastras y, en la parte superior, por un pequeño entablamento culminado en frontón recto y partido.

Tres nuevas casas conforman el remate, en el que la mayor altura de la intermedia define el característico perfil escalonado de la parte superior de la obra, culminadas todas en frontones curvos y abiertos, añadiéndose al central dos pirámides de menor tamaño que los que asientan sobre las columnas extremas del primer piso del retablo.

Tal como se ha descrito, la arquitectura se distingue por su inequívoca naturaleza manierista, perceptible no sólo en algunos de sus elementos individualmente considerados, sino sobre todo en su particular combinación estructural. Carácter, en esta ocasión, claramente manifiesto en el cierto dominio de las calles intermedias que, no obstante su menor amplitud respecto a la central, quedan visualmente subrayadas merced al uso de sendos frontones curvos cerrando sus tramos correspondientes al piso principal, y, en especial, al propio juego de los entablamentos cuyos avances y retrocesos proporcionan al conjunto un dinamismo tal que los convierte, junto a los frontones, en elementos compositivos fundamentales.

De todos modos, conviene recordar que algunos de estos rasgos no son sino el resultado de adaptar el preexistente retablo del Rosario a la función de retablo mayor.

ICONOGRAFIA

Y precisamente esta circunstancia queda asimismo reflejada atendiendo a la parcela iconográfica, en la que un esquema básico dedicado a la Virgen del Rosario, con la titular ocupando el centro de la calle principal y rodeada por la representación de los quince misterios, aparece engrosado con algunos añadidos, siendo el más significativo el de los bultos de San Roque, San José, San Fabián y San Sebastián, cuya presencia en un retablo mariano quedaría plenamente justificada desde el punto de vista iconográfico por la necesidad de incorporar a los santos patronos de la localidad tras la ya apuntada reconversión funcional. Por lo demás, la localización

de tales imágenes en las calles extremas no es sino otra solución claramente manierista, ya que de este modo suplantán el papel tradicionalmente asignado a las entrecalles, lo que significa una inversión completa del ritmo compositivo propio del retablo renacentista.

Los dos tableros rectangulares insertos en el primer piso del banco están ocupados por los relieves de la Natividad y la Epifanía (figuras 3 y 6) mientras los correspondientes al segundo piso muestran las escenas, igualmente en relieve, de la Presentación, la Anunciación, la Visitación y la Huída a Egipto. Y junto a ellos, también los netos aparecen decorados en uno o dos de sus frentes: los cuatro interiores con los bajorrelieves de Santo Domingo, San Agustín, San Jerónimo, San Gregorio Magno, San Ambrosio y San Francisco, todos investidos con sus atributos y atavíos habituales, en tanto que los extremos han sido sustituidos por sendos niños atlantes muy similares a los que pueden verse en otros retablos aragoneses de la misma época —como los mayores de las catedrales de Barbastro y Tarazona o el más cercano y cronológicamente anterior retablo del Rosario de San Martín del Río— y que muy gráficamente complementan el significado de los cuatro Padres de la Iglesia como soportes de su doctrina.

En el primer cuerpo los temas se distribuyen del siguiente modo: en el centro, la Virgen del Rosario adorada por Santo Domingo y otros santos, escena inserta en una forma oval rodeada por cuatro ángeles portando rosarios en sus manos (fig. 2), en las calles intermedias, subdivididas en dos pisos mediante un listel horizontal, los episodios también en relieve de la circuncisión (fig. 4) y la Oración en el Huerto, a la izquierda, y Cristo entre los Doctores y la Flagelación (fig. 5), a la derecha, mientras las extremas incorporan las imágenes de bulto de San Roque y San José, ambas cobijadas en sobrias hornacinas aveneradas.

El segundo cuerpo reitera la organización vista en el anterior, incluyendo la escena de la Asunción en el recuadro central, acompañada de la Coronación de Espinas, la Resurrección, Cristo camino del Calvario y la Ascensión, más las figuras exentas de San Fabián y San Sebastián.

Y ya en el remate, la caja central se reserva para el obligado Calvario, en tanto que las laterales cobijan los relieves de la Coronación de la Virgen y Pentecostés.

Por consiguiente, al margen de su organización arquitectónica y aún teniendo en cuenta las mencionadas adiciones que amplían y modifican el esquema iconográfico original, por su repertorio temático la obra puede adscribirse al tipo denominado retablo-rosario, repártense los distintos misterios según una disposición que sigue bastante fielmente el orden de abajo arriba.

ESTILO

Desde el punto de vista estilístico, un somero examen de la parte escultórica permite apreciar diferencias que sobrepasan con mucho las que pueden considerarse normales en toda obra de taller y que, como expondremos a continuación, revelan la sucesiva participación en la obra de al menos tres maestros distintos.



2. Entrega del rosario a Santo Domingo.



3. Natividad.



4. Circuncisión.



5. Flagelación.



6. Epifanía.

Dos de las imágenes de bulto, las de San Fabián y San Sebastián, constituyen la postrera incorporación al retablo, hallándose ambas estilísticamente emparentadas aunque, eso sí, difieran a causa de la naturaleza del tema que representan: con sólido modelado y correcta descripción anatómica, el último se distingue por un acentuado dinamismo que, si bien un tanto amanerado, contrasta con el gesto abstraído de su idealizado rostro: por el contrario, San Fabián, representado con tiara, cruz de triple travesaño en la mano derecha, un libro en la izquierda, apenas sugiere un leve movimiento que no consigue quebrar la serenidad un tanto fría que lo caracteriza.

De diferente factura que las anteriores, San Roque y San José también se distinguen por su aspecto robusto y un marcado estatismo: aquél, con el perro a los pies y acompañado del ángel que acude a curarlo, levanta su manto con la mano izquierda para mostrar su pierna herida, mientras éste, con corta barba y apretado cabello como el anterior, posa su mano derecha sobre la cabeza del Niño que permanece a su lado, exhibiéndose ambos en posición frontal, con actitud reposada no exenta de frialdad y el gesto ensimismado, todo ello no muy alejado de lo que es habitual en este tipo de figuración durante la primera mitad del siglo XVII. Y junto a estas dos figuras, tres de los relieves denotan un origen común —los de la Epifanía, la Presentación y la Huída a Egipto— perfectamente manifiesto con sólo comprobar su parentesco estilístico y las semejanzas fisionómicas existentes entre las dos imágenes y algunos de los intérpretes de las escenas.

A excepción de estos últimos, los demás relieves, sin duda alguna lo más destacable del conjunto, integraban el retablo inicial guardando idéntica disposición a la que hoy presentan con una sola salvedad: que el episodio de la Natividad estaba

emplazado en la parte central del banco, en lo que es actualmente su segundo piso, ya que por sus dimensiones y caracteres estilísticos encaja a la perfección en este lugar; y precisamente su desplazamiento al que ahora ocupa en el piso añadido a la predela, como consecuencia de la instalación del sagrario en el centro de la misma, impondría las anomalías estructurales antes comentadas y ocasionadas, por tanto, con motivo de la ampliación.

Entre todos descuellan los correspondientes a la calle central, y en particular el de la Asunción, escena en medio relieve que muestra a María entre nubes, con las manos unidas, sostenida a uno y otro lado por los pequeños ángeles que la acompañan en su camino hacia el cielo, y cuyo bello rostro, de sereno gesto, concuerda a la perfección con el leve movimiento del cuerpo, sutilmente conseguido mediante el adelanto de la rodilla derecha y el leve desequilibrio que proporciona la posición excéntrica de las manos.

La escena central, por su parte, representa a Nuestra Señora del Rosario sobre el eje de la composición, sentada en una cátedra bajo dosel, con el Niño sobre su pierna derecha y adorada por Santo Domingo y otros santos que en diferentes y devotas actitudes rodean el trono. Y en ella destaca asimismo la estudiada actitud dinámica de la Virgen, basada ahora en la posición de la cabeza, visiblemente vuelta hacia su izquierda, y en la desigual altura de los hombros y las rodillas que define un claro *contrapposto*.

Y en cuanto a los relieves restantes, en general aparecen resueltos mediante composiciones sencillas y equilibradas, sin demasiadas dificultades técnicas en lo referente a su planteamiento y ejecución, aunque en algunos se recurra con soltura al procedimiento del relieve pictórico y, por consiguiente, a una solución relativamente compleja del problema de la figuración espacial.

De todos modos, tampoco faltan ejemplos como la Natividad, integrada en el primitivo banco entre la Anunciación y la Visitación, que consiguen eludir la cierta rigidez compositiva de que se resienten en su mayor parte. En ella se sitúa el Niño en el eje de la composición y acompañado, a izquierda y derecha, por las figuras arrodilladas de María y José, conformando un sencillo grupo de personajes cuyas actitudes recuerdan a las de los que interpretan el mismo episodio en el retablo de la catedral de Barbastro atribuido por Borrás al escultor de Calatayud Pedro Martínez⁹; por encima de ellos, dos pequeños ángeles entre nubes aluden al anuncio del prodigio, mientras que a la derecha dos pastores, compositivamente equilibrados con el elemento arquitectónico del lado opuesto, contemplan al Niño que recibe así todas las miradas y las principales tensiones lineales de la obra.

Y otro tanto cabe decir a propósito de la Anunciación, escena que resulta bastante más movida y expresiva, en la que María, arrodillada a la derecha ante un atril con el libro abierto, vuelve la cabeza hacia el lugar donde acaba de producirse la súbita aparición del ángel que, a su vez, señala al Espíritu Santo con su mano derecha levantada, reproduciendo una escena que iconográfica y compositivamente

9. BORRAS GUALIS, G.M., Juan Miguel Oriens y la escultura romanista en Aragón, Zaragoza, Inst. "Fernando el Católico", 1980, pág. 67.

recuerda a su homónima del retablo mayor de la catedral de Tarazona, obra del mismo Pedro Martínez de Calatayud y precisamente en colaboración con Jaime Viñola¹⁰.

Se trata, en suma, de un repertorio figurativo, el correspondiente al conjunto de relieves analizado en último término, interpretado en el más puro lenguaje romanista y que denota bastante más soltura compositiva, mejor ritmo y mayor calidad en la ejecución que las restantes figuras y escenas del retablo.

POLICROMIA

Ateniéndose a lo estipulado en el contrato y a los usos normales durante las primeras décadas del siglo XVII, los ornamentos labrados en la mazonería aparecen pintados con la característica bicromía azul-rojo, a fin de hacerlos más visibles ante el refulgente dorado que actúa de fondo.

Y asimismo contrastados —rojos, azules, verdes, negros— son los colores que iluminan el atavío de los diferentes personajes, casi siempre enriquecidos mediante labores esgrafiadas y *a punta de pincel* e integradas por motivos sencillos pero muy variados: así, entre los habituales punteados y rajados, proliferan tarjas, elementos geométricos, motivos florales y estilizaciones vegetales, además de las cabecitas de querubines que exornan las cenefas del manto de la Virgen; figura esta que, siendo la principal, ha sido policromada con mayor riqueza y cuidado que las restantes.

De este modo se logra para el conjunto un efecto de gran riqueza cromática y de fuerte impacto visual, aún incrementado por el tono brillante de las encarnaciones que, recurriendo al término usual en los contratos, están realizadas a *pulimento*.

Pero antes de dar por terminado el capítulo de la policromía, y tras felicitarlos por haberse conservado la de este retablo en bastante buen estado, permítasenos aludir brevemente a la función o funciones que asume el color añadido a la escultura española, en particular a la producida en los siglos XVI y XVII, y cuya importancia ha sido calificada de extraordinaria por Juan José Martín González. Lo cual resulta fácilmente comprensible si consideramos, en palabras del citado autor, que "... de la síntesis de ambas artes —escultura y pintura— surge un arte híbrido, la escultura policromada"¹¹.

Efectivamente, entre las múltiples funciones que le han sido asignadas, la pintura de nuestros retablos ha ejercido dos fundamentales: la muy prosaica de proteger el producto salido de las manos del escultor, apenas testimoniada por los docu-

10. *Ibidem*.

11. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *La policromía en la escultura castellana*. A.E.A., 104 (1953), pág. 296. Para el ámbito hispano en general puede verse el estudio pionero de GÓMEZ MORENO, M.^a E., *La policromía en la escultura española*, Madrid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, 1943.

mentos de la época¹², y la de facilitar la visibilidad y la necesaria identificación de las distintas imágenes e historias.

Por otra parte, y ya en el puro terreno figurativo, ha interpretado papeles de tipo auxiliar y de diferente alcance, desde una acción simplemente correctora, enmascarando los defectos del ensamblaje y la escultura, hasta otra complementaria y consistente en la adición de paisajes, edificios, personajes u otros elementos *fingidos* , aunque en todo caso encaminadas a convertir la obra escultórica en algo *vivo* y próximo a un público que mayoritariamente exige de la imagen —incluida la religiosa— ese acercamiento a la realidad¹³.

Finalmente, no cabe ignorar que en ocasiones el policromador ha llegado a modificar con la pintura el aspecto de la talla, intensificando o creando sombras en las encarnaciones y en los ropajes, convirtiéndose así el color en un verdadero material escultórico y de tanta trascendencia para el resultado de la obra como la materia plástica con que está realizada o, ya en épocas recientes, como el espacio o vacío que el artista ha llegado a modelar cual si se tratara de un material físico.

Ahora bien, hay otra finalidad de naturaleza dispar respecto a las señaladas que tradicionalmente ha desempeñado la policromía en el retablo y que, a nuestro entender, apenas ha sido valorada a propósito del período artístico que aquí nos interesa. Nos referimos a los valores simbólicos que comportan el reflejo áureo y el color, esto es, a su capacidad para transmutar significativamente el armazón del retablo y convertirlo, de simple encuadre arquitectónico, en un ámbito diferenciado, en un espacio de sentido trascendente y alusivo a lo sagrado o en simple umbral entre lo natural y lo sobrenatural, a cuyos límites y leyes propias quedan sometidas las figuras. Es más, aunque no faltan ocasiones en que esta ficción de un espacio sagrado ha sido conseguida mediante un sutil juego de proporciones, empleando en cada momento aquellas consideradas más cercanas a la divina perfección¹⁴, habitualmente en el arte hispano se ha logrado —o intensificado— recurriendo a este poderoso agente visual. A un instrumento, en definitiva, capaz de influir anagógicamente en el ánimo del espectador y que, a partir de una propuesta analítica no estrictamente estética, convendría tener muy en cuenta a la hora de abordar cualquier estudio de nuestra escultura policromada.

12. Sobre este particular, podemos aportar un interesante dato a propósito del retablo mayor de Santa María de Mediavilla, actual catedral de Teruel; se trata del contenido en la visita pastoral efectuada el día 9 de marzo de 1567 por don Antonio García, en nombre del arzobispo de Zaragoza don Hernando de Aragón, en cuyo transcurso manda que se dore urgentemente "... porque se gasta la madera de dicho retablo" (Archivo Parroquial de El Salvador, *Cinco Libros de la Iglesia de Nuestra Señora*, t. I, fol. 179).

13. Acerca de los gustos artísticos de la sociedad española del siglo XVII puede consultarse, entre dos títulos, MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El escultor en el Siglo de Oro*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, págs. 27-28.

14. Aunque escasean los estudios al respecto, está demostrada la utilización de distintos sistemas proporcionales en retablos aragoneses del siglo XVI. Vide CALVO, R. y otros, "Juan de Moreto 'Florentin', un artista italiano en el siglo XVI aragonés", en *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1986, págs. 391-410.

FINAL

Expuestas las circunstancias que explican su particular fisonomía, y señalada la sucesiva intervención de varios maestros como responsables del retablo, únicamente queda insistir sobre la paternidad de lo que constituye el primer retablo y de lo que son meras adiciones posteriores.

Comenzando por estas últimas, ya se ha dicho que documentalmente sólo conocemos la identidad de uno de ellos, Melchor Luzón, ingeniero real y arquitecto, hijo y entonces vecino de Calamocha, que en 1646 realizó y donó para el ya entonces retablo mayor las imágenes de los santos Fabian y Sebastián¹⁵; lo que, a su vez, significa que su conversión y adaptación a la nueva función se produjo con anterioridad a la última fecha citada.

Desconocemos, sin embargo, quién fue el artífice de esta ampliación efectuada en el transcurso de la primera mitad del siglo XVII, si bien cabe apuntar que su labor, perfectamente delimitada, está emparentada con otras obras cronológica y geográficamente cercanas, como el retablo del Rosario de Singra, lo que nos permite atribuirle con ciertas garantías al círculo de los escultores Pedro Belsue y Francisco Lacosta, ambos avecindados en Daroca.

Por lo que respecta a la obra inicial, a todas luces la de mayor interés, ya se ha comentado que debemos la policromía a Domingo Martínez, pintor domiciliado de Daroca y a Jaime Viñola su estructura arquitectónica, siendo su naturaleza manierista perfectamente acorde con su fecha de ejecución y análoga, entre otras, a la del retablo de la misma advocación de Belmonte de Calatayud (Zaragoza), a nuestro juicio atribuible al mismo artífice.

Y en cuanto a la escultura, aunque la labra algo más tosca que lo de más alta calidad conocido de Pedro Martínez, consecuencia sin duda de una importante intervención del taller, está estilística e iconográficamente relacionada con la de los mencionados retablos mayores de Barbastro y Tarazona: a este respecto, recuérdese que la escena de la Anunciación está iconográfica y compositivamente emparentada con su homónima del retablo de Tarazona, mientras que la Natividad emula a la Adoración de los Pastores del retablo de Barbastro, lo que indirectamente viene a confirmar la parte que Gonzalo Borrás¹⁶ le adjudicaba en este último. Y todo ello interpretado con el estilo romanista de tono clasicista, bello e idealizado, característico de este maestro, bien entendido que se trata de Pedro Martínez "El Viejo": es decir, del escultor identificado por Carmen Morte con Martínez de Calatayud, o lo que es lo mismo, con el artista cuyo nombre, transcrito equivocadamente como Diego, aparece escrito en un papel pegado tras el retablo mayor de la catedral de Tara-

15. Aparte de las referencias acerca de su actividad artística contenidas en el Apéndice documental, sobre la vinculación de Melchor Luzón con el reino de Murcia puede consultarse SEGADO BRABO, P., "Melchor de Luzón. Ingeniero, arquitecto y escultor aragonés del siglo XVII en el reino de Murcia", en *Actas del IV Coloquio...* págs. 411-422.

16. BORRAS, G.M. *op. cit.*, págs. 67-68.

zona¹⁷; un error causado, según aclara Morte, por el borroso estado del nombre en dicho papel, escrito además en abreviatura.

Pero subsanado tal equívoco, la conocida intervención de Pedro Martínez en los retablos mayores de La Muela (1589-1591). Barbastro (1600-1602) y Tarazona (1608-1614), y la recientemente documentada en la portada de la capilla de Pedro Terror en la colegiata de Daroca (1603-1605)¹⁸, constituyen argumentos suficientemente sólidos para reconocerlo, junto al citado Jaime Viñola, como el más importante escultor del taller de Calatayud y uno de los máximos exponentes del romanismo en Aragón¹⁹.

De ahí, en suma, el interés del retablo del Rosario de Calamocha, por cuanto a la producción de este maestro puede añadirse a partir de ahora un nuevo ejemplar cronológicamente situado entre los dos últimos retablos aludidos, al tiempo que ha quedado acreditada documentalmen- te su presencia en estos territorios del Jiloca turolense.

17. MORTE GARCIA, C., "El retablo mayor de la iglesia parroquial de La Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud 'El Viejo'". *Seminario de Arte Aragonés*, XXXV (1982), págs. 178-179. Los datos del escrito referentes al retablo de Tarazona fueron sacados a la luz por Pérez Ortubia en 1953, recogidos por Weise en 1959 y posteriormente transcritos por Borrás. Cfr. BORRAS GUALIS, G.M. *op. cit.*, pág. 53.

18. ARCE OLIVA, E., *op. cit.*

19. Cfr. el estudio íntegro de MORTE GARCIA, C., *op. cit.* Por otra parte, gracias a la tesis doctoral de Agustín Rubio contamos con abundantes noticias acerca del taller de escultura romanista de Calatayud, donde también la personalidad del ensamblador Jaime Viñola tuvo un decidido protagonismo. Cfr. RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental de las artes en Calatayud durante el siglo XVII*, Zaragoza, Inst. Fernando el Católico, 1980.

APENDICE DOCUMENTAL

1

1606-IV-9

CALAMOCHA

La Cofradía del Rosario de Calamocha cancela una comanda de tres mil sueldos que en su favor se habían obligado Jaime Viñola, ensamblador, Pedro Martínez, escultor, vecinos de Calatayud, y Juan Esteban, librero, vecino de Daroca, por razón de la obra del retablo de Nuestra Señora del Rosario.

AHPZ, Miguel Casanova, Bastardelo del año 1606, s.f.

El Licenciado Joan Marco, vicario perpetuo de Calamocha, como prior Joan de Cervera, jurado, y Joan Roio, lugarteniente, como administradores, y Antón Ateça y Miguel Alpeñes menor, como maiordomos de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de dicho lugar en dicho presente año de 1606 etc., Pedro Martínez, escultor, Jayme Viñola, ensamblador, vezinos de Calataiud, y Salvador Estevan, librero, vezino de Daroca, haberse obligado en favor nuestro, siquiere de los oficiales de dicha confradía, para fin de que estuviere segura cierta paga que les habíamos hecho por la obra que havian de hacer de un retablo de Nuestra Señora del Rosario para dicha confradía, de la cantidad de 3.000 sueldos, mediante acto de obligación o comanda hecho en Daroca, que queremos haber por calendado i por Joan de Lagueruela, notario, ciudadano de dicha ciudad, testificado.

Et por quanto los sobredichos han cumplido con dicha obra, por lo qual estamos pagados de dicha cantidad (ilegible) dicha obligación large, et deffeneçemos y absolvemos a los dichos y al otro de ellos y a sus bienes de qualesquiera acciones etc., que açerca de dichos acto de obligación y obra de dicho retablo nosotros como oficiales sobredichos, y los que por tiempo seran de dicha confradía, podíamos haver y alcançar contra los dichos y el otro dellos imponiendo etc., fiat large pro ut in similibus.

Testes qui supra.

2

1606-VIII-16

CALAMOCHA

Domingo Martínez, pintor, vecino de Daroca, contrata con el concejo de Calamocha el dorado y pintura del retablo de Nuestra Señora del Rosario y el sagrario de la iglesia de dicho lugar por la suma de nueve mil sueldos jaqueses.

AHPZ, Miguel Casanova. Bastardelo del año 1606, s.f.

Ante mi, notario, y testigos etc., parecen Joan de Cervera y Gaspar Martín, jurados, y Domingo Alpeñes, procurador de Calamocha, en nombre del concejo de dicho lugar, de una parte, y Domingo Martínez, pintor, vezino de Daroca, de la parte otra, y dicen que capitulación etc., y en acerca las cossas en aquella contenidas, la qual dieron etc., y como la quisiese leer la hubieron por leyda y consta etc., obligaron los

jurados los bienes del concejo y dicho Martínez su persona y bienes. Large, cum omnibus clausulis.

Testes: Martín de Herrera y Juan Rubio.

Capitulaçion echa, tratada y concertada entre los señores jurados, procuradores y ofiçiales del lugar de Chalamocha, de la una parte, y Domingo Martínez pintor, veçino de la ciudad de Daroca, de la obra, acerca de dorar y estofar, encarnar el retablo de la Madre de Dios del Rosario, y juntamente el sagrario del altar mayor de dicho lugar, con las condiciones siguientes y propiedad que dicho retablo y sagrario conbiene:

Es condiçion que dicho sagrario y retablo sea aparejado con mucha perfeiçion y seguridad, guardando todos sus miembros que dicho ensamblaje llevare y de la propia manera en las figuras y talla.

Es condiçion que todo el ensamblaje, talla y figuras sea dorado de oro fino bruñido, y que en ello no aya de yr plata corlada, ni oro partido, sino todo ello sea de oro fino como dicho esta, aççetado algunas armas de los sayones que ban en las ystorias de Pasión.

Es condiçion que todas las ystorias sean estofadas y gravadas conforme a la propiedad que cada ystoria pidiere; las encarnaciones de las ystorias y figuras y talla sea toda al olio al pulimento.

Es condiçion que el sagrario todo el canpo de dentro baya dorado, y sobre el oro unos serafines entre nubes y dadas sus luçes con el grafio; las demas figuras que dicho sagrario llevare sean estofadas y encarnadas con la perfeiçion y propiedad que conbiene.

Es condiçion que los canpos y estrias de columnas sean de açul y carmesi de Florençia o de Yndias, o de marmol blanco en donde convenga; los traxos de las cornixas sean dados de morado o de negro; esto es lo que conbiene para la perfeiçion del retablo y sagrario.

Danle los señores jurados a Domingo Martínez, pintor, por el dorar y estofar y encarnar dicho retablo con las perfeiçiones que requiere, y en dicho sagrario, y como christianamente del se confia todo el lugar y dichos señores jurados y concejo, nueve mil sueldos jaqueses, dando cada un año a dicho Domingo Martínez mil sueldos, o lo que más se pudiere, asta cunplimiento y fin de dicho trato en los años pactados arriba, començando al San Andres deste año de 1606 y por el sigiente cada un año asta dar fin de pago a dicho Domingo Martínez, la qual paga a de ser en dinero y trigo, a conforme baliere al San Andres, siendo bueno de dar y reçivir.

Es condicion que dicho Domingo Martínez a de dar el retablo entro de quatro años contaderos desde el día de nabadad primero biniente del año de 1606, y el sagrario para el día de Nuestra Señora Candelera o de marco del año 1607.

A de benir dicho Domingo Martínez a pintar dicha obra a Chalamocha, y los señores jurados, procurador y ofiçiales le an de dar casa y lleña la que ubiere menester: an de dar los señores jurados un ofiçal para desparar y para el retablo y los ayundantes que conbengan. Y para que todo esto se cumpla como dicho esta

en conformidad de las dichas partes se yço la presente capitulación y trato, a tener y cumplir como dicho esta y firmandose las dichas partes, y cose dicho trato en Calamocha a deciseis de agosto del año 1606.

3

1611-II-27

DAROCA

Domingo Martínez, pintor, ciudadano de Daroca, otorga haber recibido del concejo de Calamocha y por manos de Miguel Navarro, procurador anual y vecino de este lugar, ochocientos sueldos jaqueses de los mil de pensión de censal que cada año le paga dicho concejo.

AHPZ, Jaime Marzo del Campo, 1611, s.f.

4

1675-II-8

CALAMOCHA

Obras y donaciones que Melchor Luzón, natural de Calamocha, ingeniero mayor de su Majestad, hizo a este lugar.

AP Calamocha, Libros Sacramentales, t. III, fol. 341.

En ocho días del mes de febrero del año contado de 1675, siendo vicario desta iglesia parrochial yo el doctor Sebastian de Atares, Melchor Luzón, ingeniero maior de su magestad de la conquista de Cataluña, hijo y vecino deste lugar, me dio y entrego en mis propias manos a mi, el vicario sobredicho, una cruz de plata de Caravaca, con un Santo Christo fecho por sus manos, y por la otra parte una Purissima Concepción y con unos angeles de plata sobre dorados que reciben y tienen en sus manos la Santa Cruz, la qual trajo el mismo de Caravaca y me hizo fe y testimonio esta tocada de la Santisima Cruz por aver sido maestro mayor de la fabrica de aquel santo templo.

Item asimismo el sobredicho Lucon hico por sus manos propias a los santos Fabian y Sebastian que estan en el altar mayor de escultura, y esto lo hico y dio el año de 1648.

Item asimismo dio un Santo Christo al convento de San Roque y le hizo retablo de yeso, et assimismo hizo la capilla de la Virgen de los Angeles.

Item assimismo haviendo venido a Caravaca el año de 1666, estando un mæstro lebandando el remate de la torre de fabrica de ladrillo, hallo que iba falsa la obra y la hizo derribar, y hizo la planta y alcados que oy tiene, aunque no la executaron conforme a su planta porque estava ocupado en la fabrica del trascoro de la santa iglesia de Singuença, en Castilla.

Y por la verdad lo firmo de mi mano en Calamocha ut supra.

Doctor Sebastian de Atares, vicario.