

# PORTADAS GÓTICAS EN EL VIEJO REINO DE ARAGÓN. ESTADO DE LA CUESTIÓN



JESÚS CRIADO MAINAR  
Universidad de Zaragoza

## RESUMEN

La portada monumental tuvo un desarrollo limitado en el reino de Aragón durante los siglos del Gótico, a pesar de lo cual se han conservado algunos ejemplos relevantes. El recorrido comienza en la segunda mitad del siglo XIII, cuando resulta patente la influencia de la Escuela de Lleida en las portadas de San Miguel de Foces en Ibieca y la ermita de la Sangre de Sarrión. El momento de esplendor corresponde al siglo XIV, dominado por la extraordinaria portada de los Apóstoles de la catedral de Huesca, en la que el peso del trabajo escultórico, a cargo del maestro Guillermo Inglés, resulta fundamental; influirá en la de Santa María de Caspe y, en menor medida, en la de San Pedro de los Francos de Calatayud y la de la Tramontana de la parroquia de San Pablo de Zaragoza. También dentro del siglo XIV, aunque en relación con el gótico levantino, hay que situar un notable grupo de portadas del Aragón oriental entre las que destaca la de Valderrobres. A partir de finales del siglo XIV se advierte una tendencia a la simplificación que limita los elementos escultóricos, como evidencian las portadas de San Francisco de Teruel y Santa María de Maluenda. Finalmente, la llegada en la segunda década del siglo XV de un equipo de artistas borgoñones para trabajar en el retablo-jubé de la colegiata de los Corporales de Daroca propiciará la introducción del repertorio

flamígero, representado por la portada de la capilla de San Victorián en San Juan de la Peña y un nuevo grupo de monumentos del Aragón oriental entre los que sobresalen las portadas de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de las Nieves de Molinos y el soberbio hastial tardo-gótico de la colegiata darocense, en cuya fábrica se recuperó un bello tímpano de mediados del siglo XIV.

PALABRAS CLAVE: Aragón, gótico, portada, arquitectura, escultura

## ABSTRACT

The monumental portal had a limited development in the kingdom of Aragon during the Gothic centuries. Despite of it, some relevant examples have been preserved. The tour begins in the second half of the 13th century, when the influence of the School of Lleida is evident on the portals of *San Miguel de Foces*, Ibieca, and the hermitage of the *Sangre*, Sarrión. The moment of splendour corresponds to the 14th century, dominated by the extraordinary portal of *Apóstoles* of Huesca Cathedral, in which the weight of the sculptural work, in charge of the master Guillermo Inglés, is fundamental; it will influence that of *Santa María's*, in Caspe, and, to a lesser extent, the portal of *San Pedro de los Francos*, Calatayud, and that of *Tramontana's* in the parish church of *San Pablo*, Saragossa. Besides, within

the 14th century, although in relation to the Gothic Levantine, it is necessary to place a notable group of portals of the Eastern Aragon among which Valderrobres stands out. From the end of the 14th century there is a tendency towards simplification that limits the sculptural elements, as evidenced by the portals of monastic church of *San Francisco*, Teruel, and the parish church of *Santa María*, Maluenda. Finally, in the second decade of the 15th century, the arrival of a team of Burgundian artists to work in the altarpiece-*jubé* of the *Colegiata de los Corporales*, Daroca, will lead to the introduction of the flamboyant repertoire, represented by the portal of the chapel of *San Victorián*, in the monastery of *San Juan de la Peña*, and a new group or monuments of Eastern Aragon among which the portals of *N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de las Nieves*, Molinos, and the superb Tardogotic front of the Daroca's collegiate stand out, in whose factory a beautiful tympanum of the 14th mid-century was recovered.

KEYWORDS: Aragon, gothic style, portal, architecture, sculpture

A diferencia de lo que sucedió en otros territorios de la Corona,<sup>1</sup> en el reino de Aragón la portada monumental tuvo en época gótica un desarrollo modesto.<sup>2</sup> Más allá del excepcional conjunto que componen las tres portadas de la catedral de Huesca, siempre fue fruto de experiencias aisladas, con la salvedad de la zona oriental de las provincias de Zaragoza y Teruel, conocida históricamente como Bajo Aragón y que hoy engloba las comarcas administrativas del Bajo Aragón-Caspe, Bajo Aragón-Alcañiz, Matarraña, Maestrazgo y Gúdar-Javalambre. En dicho ámbito geográfico la vecindad con Cataluña y Valencia resultó determinante para conformar unos modos arquitectónicos –y, por ende, escultóricos– en sintonía con los del gótico levantino, diferentes a los de otras áreas de Aragón en las que es mucho más patente la influencia francesa y navarra, o donde este repertorio convive o, incluso, se mixtifica con la arquitectura mudéjar.

Es, pues, comprensible que sea aquí donde se concentre el mayor número de portadas, de interés y características desiguales.<sup>3</sup>

Tras la materialización de algunos de los ejemplos más sobresalientes en el transcurso del siglo XIV y en los primeros años del siguiente, la llegada de la influencia borgoñona en la segunda década del siglo XV y el triunfo del repertorio flamígero darían lugar a nuevas propuestas arquitectónicas y escultóricas, articuladas esta vez en torno al eje Daroca-Zaragoza y sin las que no pueden entenderse un grupo de portadas cuya cronología se distribuye a lo largo de dicha centuria hasta situarse en algún caso en los primeros años del siglo XVI. Como era de esperar, también en el Bajo Aragón hay monumentos que acreditan esta renovación, si bien aquí lo razonable es pensar que el impulso proceda, una vez más, de Levante.

### Los primeros ensayos en la segunda mitad del siglo XIII

El siglo XIII es un periodo de gran complejidad para el desarrollo de la arquitectura religiosa aragonesa, en el que las soluciones propias del románico conviven con proyectos en los que poco a poco y siempre de manera desigual, se va introduciendo el nuevo repertorio gótico. En este contexto, será preciso esperar hasta fechas avanzadas de la centuria para encontrar las primeras portadas en las que se atisban signos de renovación en el ámbito de la influencia que ejerce la denominada escuela de Lleida, y del fuerte impulso que supone la construcción de cenobios de la orden del Císter, como el de Nuestra Señora de Rueda.

Superado el ecuador de la centuria, las portadas tardorrománicas de la Seu Vella de Lleida alcanzaron una considerable proyección a nivel regional que afecta a diferentes edificios aragoneses, entre los que interesa recordar el santuario de Nuestra Señora de Salas, emplazado en los límites de la ciudad de Huesca, y la iglesia de San Miguel de Foces, en el término municipal de Ibieca (co-

<sup>1</sup> Esta investigación se ha realizado en el marco de las actividades del Proyecto I+D HAR 2011-24354.

<sup>2</sup> La única aproximación global al problema es la de Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «Capítulo VII. Arte Gótico», en Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Historia del Arte I. De la Prehistoria al fin de la Edad Media*, t. III de la *Enciclopedia Temática de Aragón*, Zaragoza, 1986, p. 171-173 [escultura gótica en Aragón] y p. 173-176 [escultura monumental].

<sup>3</sup> Véase, en particular, el estudio de Miguel CORTÉS ARRESE, *El Gótico en Teruel: la escultura monumental*, Teruel, 1985.

marca de la Hoya de Huesca), dado que sus accesos incorporan ya capiteles de estilo gótico. Nos centraremos en la **portada meridional de San Miguel de Foces** que Francesc Fité<sup>4</sup> considera una derivación de la erigida en el hastial del santuario de Salas; fundada en 1259, la iglesia estaba concluida para 1302, si atendemos a la inscripción funeraria de Atho de Foces, hijo del fundador, situada en uno de los arcosolios acondicionados en el transepto.

Según Jordi Camps e Imma Lorés,<sup>5</sup> en su ornato se puede diferenciar la participación de al menos dos talleres escultóricos. El primero, al que se deben los capiteles de los arcos de ingreso a las capillas laterales de la cabecera y los que reciben las nervaduras de sus bóvedas, guarda una estrecha relación con distintos elementos de la catedral leridana y otras creaciones que derivan de ella. El segundo taller, responsable de los capiteles de los ventanales de toda la cabecera y el transepto, de la decoración de los óculos y de los capiteles de los pilares del crucero, incluye ya elementos vegetales inequívocamente góticos que también están presentes en los capiteles de la portada más allá de que la articulación de sus arquivoltas –de medio punto– se resuelva todavía con las características series de arcuaciones y motivos en zigzag.

Estos autores destacan la relación existente entre el ornato gótico de la portada de San Miguel de Foces y la decoración de la galería meridional del claustro de Santa María de Rueda<sup>6</sup> (comarca de la Ribera Baja del Ebro), que consideran obra de un mismo taller. En dicho contexto conviene recordar que esa panda del cenobio rotense incluye dos pequeñas portadas, la que da acceso al claustro

desde poniente y la del refectorio, que se atienen asimismo a los esquemas compositivos leridanos, si bien sus arquivoltas dibujan ya arcos ojivales. La portada del capítulo reproduce, por último, un esquema similar, aunque sus capiteles son plenamente góticos.

La renuncia a la representación de imágenes que caracterizó al movimiento cisterciense en sus primeros momentos<sup>7</sup> no fue óbice para la creación de portadas de un cierto empaque, en particular las que se antepusieron al hastial de los templos. Recordaremos la muy maltratada de Nuestra Señora de Piedra (comarca de la Comunidad de Calatayud), cuya articulación está en sintonía con las puertas ya citadas de Rueda, aunque alcance mayor complejidad.<sup>8</sup> Sin embargo, la portada de la iglesia de Rueda cuenta con una serie de capiteles que hacen aconsejable llevar su realización a las primeras décadas del siglo XIV.<sup>9</sup>

Lejos del entorno de los monjes blancos, la **ermita de la Sangre de Cristo de Sarrión** (comarca de Gúdar-Javalambre) conserva una portada de naturaleza próxima a estos primeros testimonios (fig. 1), incorporada en posición descentrada a una fábrica de cronología posterior.<sup>10</sup> Lo más interesante es que en esta oportunidad el bello portal central, con una arquivolta ornada con arcuaciones entre otras dos revestidas por series en zigzag –la exterior casi perdida–, está flanqueado por sendos arcos ojivales ciegos y de perfil mucho más apuntado, que en su día enmarcaron imágenes de bulto, como evidencian los vestigios que subsisten en la parte de la epístola. En lo que a su arquitectura se refiere, el portal de Sarrión ilustra una tendencia a la simplificación, al substituir los derrames con co-

<sup>4</sup> Francesc FITÉ I LLEVOT, «Escultura tardana: les portades de la denominada escola de Lleida», en Frederic VILÀ e Imma LORÉS (ed.), *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991, p. 90 y lám. XX, fig. 16-17.

<sup>5</sup> Jordi CAMPS I SÒRIA e Imma LORÉS I OTZET, «La difusió de l'escola de Lleida a la zona d'Osca i les seves transformacions: el cas de l'escultura de San Miguel de Foces», en Frederic VILÀ e Imma LORÉS (ed.), *Congrés de la Seu Vella de Lleida...*, p. 101-105.

<sup>6</sup> Sobre esta panda claustral, véase también lo señalado por Jean Raphael VAUBOURGOIN, *El Real Monasterio de Nuestra Señora de Rueda*, Zaragoza, 1990, p. 61-62; y Miguel CORTÉS ARRESE, «Aproximación a la escultura medieval del monasterio de Nuestra Señora de Rueda», *Cuadernos de Estudios Caspolinos*, vol. XII (1986), p. 206-207.

<sup>7</sup> De particular interés son las reflexiones de Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «La escultura monumental en los monasterios cistercienses: del aniconismo a la figuración», en José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR y RUIZ DE AGUIRRE y Ramón TEJA CASUCO (coord.), *Monasterios cistercienses en la España Medieval*, Aguilar de Campoo, 2008, p. 163-166.

<sup>8</sup> Ignacio MARTÍNEZ BUENAGA, *La arquitectura cisterciense en Aragón. 1150-1350*, Zaragoza, 1998, p. 41-42.

<sup>9</sup> Su datación ha sido objeto de una cierta controversia entre los especialistas, como refiere Francisco Javier CORTÉS BORROY, *El monasterio de Rueda. Un recorrido histórico-artístico*, Zaragoza, 2000, p. 41-42.

<sup>10</sup> Reproducida por M. CORTÉS, *El Gótico en Teruel...*, p. 258, lám. XL, fig. 3. También la cita F. FITÉ, «Escultura tardana...», p. 81.



FIGURA 1: ERMITA DE LA SANGRE DE CRISTO DE SARRIÓN. PORTADA DE LOS PIES. FOTO: JESÚS CRIADO

lumnas por jambas escalonadas y ligeramente mol-  
duradas sobre las que se despliega una rudimenta-  
ria imposta, que se justifica por su ubicación  
alejada de los grandes centros creadores.

Al filo de 1300 hay que situar asimismo la  
**puerta de la Bendición de la parroquia de San  
Miguel arcángel** de la ciudad episcopal de **Tara-  
zona**<sup>11</sup> (comarca de Tarazona y el Moncayo) (fig.  
2), en el Aragón occidental. Abierta al lateral del  
evangelio de un templo que se reharía en ladrillo  
en las primeras décadas del siglo XVI,<sup>12</sup> se articula  
en tres arquivoltas de perfil ligeramente apuntado  
dobladadas hacia el exterior por una serie de doce  
santos –varios de ellos de difícil identificación– de

muy modesta calidad, mientras que los derrames  
apoyan en un número similar de columnas provis-  
tas de fustes lisos y capiteles de estilo gótico que  
incorporan unos bellos ábacos decorados con  
hojas. En los capiteles de la epístola se distinguen,  
además, algunas figuras que se han interpretado  
como una posible alusión a la historia de Job.<sup>13</sup>  
Esta sencilla portada, que en una oportunidad an-  
terior interpretamos de forma errónea como una  
creación de mediados del siglo XV,<sup>14</sup> acusa la in-  
fluencia de la obra temprana de la seo de esta  
misma ciudad, cuya magnífica cabecera gótica se  
había iniciado en 1235.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Begoña ARRÚE UGARTE (dir.), *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*, t. I, *Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, 1990, p. 210.

<sup>12</sup> Javier DELGADO ECHEVERRÍA y Jesús CRIADO MAINAR, «La puerta de la Bendición de la iglesia de San Miguel arcángel de Tarazona. Aproximación a su estudio», *Tvriaso*, vol. XVI (2001-2002), p. 181-184.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 193-197.

<sup>14</sup> Véase lo señalado más adelante en relación con la portada de la capilla de Santa Tecla del palacio arzobispal de Zaragoza.

<sup>15</sup> Gregorio de ARGAIZ, *La soledad lavreada por San Benito y sus hijos, en las iglesias de España*, t. VII, *Teatro monástico de la Santa Iglesia, ciudad y obispado de Tarazona*, Madrid, 1675, cap. LII, p. 255. La más reciente reflexión en torno a la fecha de inicio de los trabajos, en Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral gótica y mudéjar», en *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, 2013, p. 121-122. Más allá de las referencias contenidas en trabajos de carácter general, urge un estudio en profundidad de la fábrica medieval de este monumento.



FIGURA 2: PARROQUIA DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL, TARAZONA. PUERTA DE LA BENDICIÓN. FOTO: AURELIO Á. BARRÓN

La primera portada aragonesa en la que se recurre a la escultura gótica monumental es la que comunica el **brazo norte del crucero de la catedral de Huesca** con el claustro (fig. 3), abierta en origen a la capilla de Santa María de los Gozos.<sup>16</sup> Debió erigirse a finales del siglo XIII, coincidiendo con la puesta en marcha de la fábrica del nuevo templo, y su arquitectura se atiene todavía a los presupuestos del románico tardío. Sin embargo, su

tímpano es gótico y alberga una imagen de la Virgen con el Niño como *Sedes Sapientiae* entre ángeles ceroferrarios a los que luego se añadieron pinturas de San Miguel arcángel, San Pedro apóstol y los diáconos San Lorenzo y San Vicente. Los ángeles recuerdan creaciones catalanas próximas al estilo del leridano Bartomeu Rubió, tales como los dos custodiados en el Museu Marès de Barcelona.<sup>17</sup>

### Las portadas del siglo XIV

La portada escultórica alcanzó un extraordinario desarrollo durante el siglo XIII en la Corona de Castilla, a raíz de la edificación de las grandes catedrales de Burgos y León, en lo que constituye un fecundo proceso de recepción y asimilación de artistas y modelos procedentes del norte de Francia.<sup>18</sup> Sin embargo, en la Corona de Aragón, donde muy pronto se impusieron las soluciones propias de la arquitectura meridional, lo habitual fue apostar por fórmulas más contenidas, hasta el punto de que la primera gran portada monumental iba a ser la de los Apóstoles (1277-h. 1291 y 1372-1377) de la catedral de Tarragona.<sup>19</sup> Concebida por el maestro Bartomeu de Girona, abre a los pies del templo mediante un amplio vano abocinado en cuyos derrames se distribuyen imágenes de apóstoles y profetas en torno a la Virgen con el Niño del parteluz. El tímpano se reserva al Juicio Final –en la zona baja, pues una buena parte de la superficie se caló con arcuaciones–, añadido h. 1372, mientras las arquivoltas quedan libres de ornato.

La experiencia de la portada tarraconense enriqueció de forma considerable el abanico de opciones a la hora de organizar la fachada o, subsidiariamente, también un acceso lateral ado-

<sup>16</sup> Ricardo del ARCO, *La catedral de Huesca. (Monografía Histórico-Arqueológica)*, Huesca, 1924, p. 126; Ricardo del ARCO, *Catálogo Monumental de España. Huesca*, Madrid, 1942, t. I, p. 99, y t. II, fig. 28; Agustín DURAN I SANPERE y Juan AINAUD DE LASARTE, *Escultura Gótica*, vol. VIII de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1956, p. 275; Samuel GARCÍA LASHERAS, *Los orígenes y el desarrollo de la imaginería medieval en Aragón*, tesis de doctorado defendida en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València en septiembre de 2011, cap. IX, p. 400, disponible en red.

<sup>17</sup> Francesc FITÉ I LLEVOT, «Atribuible al cercle de Bartomeu de Robió. Àngel», en *Fons del Museu Frederic Marès, 1, Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, p. 344-345, cat. núm. 321a y 321b. Agradezco esta precisión a Samuel García Lasheras.

<sup>18</sup> Paul WILLIAMSON, *Escultura gótica. 1140-1300*, Madrid, 1997, p. 335-356.

<sup>19</sup> Núria de DALMASES y Antoni JOSÉ I PITARCH, *L'època del Cister. s. XIII*, t. II de la *Història de l'Art Català*, Barcelona, 1985, p. 187-196; Jaume BARRACHINA NAVARRO, «El mestre Bartomeu de Girona», *Locvs Amoenvs*, núm. 7 (2004), p. 125-129; y Jaume BARRACHINA NAVARRO, «El mestre Bartomeu de Girona», en M<sup>a</sup> Rosa MANOTE I CLIVILLES y M<sup>a</sup> Rosa TERÉS I TOMÁS (coord.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura I. La configuració de l'estil*, Barcelona, 2007, p. 58-60.



FIGURA 3: CATEDRAL DEL SALVADOR DE HUESCA. PUERTA DEL BRAZO NORTE DEL CRUCERO. FOTO: MUSEO DIOCESANO DE HUESCA

sado al cuerpo de la iglesia, en el contexto de la corona aragonesa. La **portada de los Apóstoles de la catedral del Salvador de Huesca**<sup>20</sup> (fig. 4) testimonia, en efecto, una apuesta en términos parangonables.

Como ha estudiado Antonio Durán,<sup>21</sup> las obras de la nueva seo oscense tuvieron un principio fallido en 1273 con el apoyo del rey Jaime I, que otorgó para este fin un privilegio con el que, además, expresaba su respaldo al nuevo obispo de la sede, el canciller real Jaime Sarroca. Sin embargo, la muerte del *Conquistador* un año después retrasó el comienzo efectivo de los trabajos hasta 1294, año en que el dominico fray Ademar, nuevo prelado oscense, y su cabildo promulgaron un estatuto con la intención de poner en marcha la estructura administrativa de la fábrica. La empresa progresó a buen ritmo hasta 1310 y, según la propuesta del citado historiador, durante esta primera

fase se estableció el perímetro del templo, se levantó la cabecera y las ocho capillas que abren a las naves laterales. La falta de datos hace suponer un parón hasta al menos 1327, cuando se vislumbra un intento de reanudación de los trabajos a instancias del obispo Gastón de Moncada, pero lo cierto es que no hay constancia expresa de ello hasta 1338, cuando el deán y su cabildo urgieron al cumplimiento con efecto retroactivo de un estatuto de 1300 en beneficio de la fábrica, con el que se gravaban las rentas del primer año de los beneficios vacantes en todas las iglesias no exentas de los obispados de Huesca y Jaca, que por entonces estaban unidos bajo una sola mitra.

En este contexto hay que situar la erección de la portada occidental, que se antepone a la nave mayor. Según Antonio Durán, debió materializarse entre el citado año de 1338, momento en el que se documentan sendos pagos a favor de Gui-

<sup>20</sup> R. del ARCO, *La catedral de Huesca...*, p. 68-69; R. del ARCO, *Catálogo...*, t. I, p. 100-101, y t. II, fig. 21, 23 y 24-27; A. DURAN I SANPERE y J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura Gótica...*, p. 275-276; y S. GARCÍA LASHERAS, *Los orígenes...*, cap. IX, p. 400-408, y cap. X, p. 413-415.

<sup>21</sup> Antonio DURÁN GUDIOL, *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, 1991, p. 69-85.

lermo Inglés, calificado de *magister fabrice sedis Osce* y «maestro maior de la obra de la sie d'Uesca», y 1346, cuando considera que se empezó a trabajar en la elevación del transepto y la nave mayor.<sup>22</sup> Es importante señalar que en 1338 era deán Martín López de Azlor, sobrino homónimo del prelado que rigió la sede entre 1300 y 1324, ya que el dintel que soporta el tímpano de la portada luce las armas de Aragón y las de la ciudad junto a las de los López de Azlor, circunstancia que se viene asociando al mecenazgo del obispo sobre esta empresa. Samuel García adelanta su realización a la década de los treinta y considera que en 1338 ya estaría ultimada una parte del ornato escultórico, si bien señala que al menos parte de las imágenes de las arquivoltas y los apóstoles corresponden a una segunda campaña que data a partir de los años centrales de la centuria.<sup>23</sup>

Dibuja un amplio arco apuntado que se prolonga en un gablete calado por un rosetón entre arcuaciones. Cuenta con siete arquivoltas decoradas alternativamente con imágenes –de adentro hacia afuera profetas, ángeles turiferarios, santas y santos– y labores vegetales que cobijan en el interior un magnífico tímpano que preside una escultura de mayor tamaño de la Virgen con el Niño bajo dosel, flanqueada en la parte superior por otros dos ángeles turiferarios, mientras que en el lado del evangelio se ilustraron los tres Reyes Magos y en el de la epístola el episodio del *Noli me tangere*. El programa se completa en los derrames con figuras de los apóstoles –entre los que se incluyó en 1740 al Precursor en la plaza de otra imagen que había resultado dañada en un incidente–, precedidas hacia el exterior por los diáconos San Lorenzo y San Vicente. En los laterales se añadieron ya en fecha muy tardía arcadas pensadas para albergar otras ocho imágenes que tal vez no



FIGURA 4: CATEDRAL DEL SALVADOR DE HUESCA. PORTAL DE LOS APÓSTOLES, GENERAL. FOTO: M<sup>a</sup> DEL CAMINO ROBERTO

se llegaron a esculpir.

Agustín Durán y Juan Ainaud<sup>24</sup> fueron los primeros en asociar esta obra a la presencia en 1338 del maestro Guillermo Inglés al frente de la fábrica catedralicia. La parte más notable –a la par que la mejor conservada–<sup>25</sup> es el tímpano (fig. 5), en el que sobresale la exquisita Virgen con el Niño, dispuesta sobre una peana en la que se representó una alegoría del pecado; dichos autores relacionaron esta imagen con el trabajo de la puerta Preciosa del claustro de la catedral de Pamplona,<sup>26</sup> que, en realidad, hoy se considera algunos años posterior. R. Steven Janke<sup>27</sup>

<sup>22</sup> Los pagos a Guillermo Inglés, segundo maestro conocido de esta empresa, en Antonio DURÁN GUDIOL, «Notas de archivo», *Argensola*, núm. 25 (1956), p. 98-99. La propuesta cronológica en torno a la portada, en A. DURÁN GUDIOL, *Historia de la catedral...*, p. 83.

<sup>23</sup> S. GARCÍA LASHERAS, *Los orígenes...*, cap. IX, p. 400.

<sup>24</sup> A. DURÁN I SANPERE y J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura Gótica...*, p. 275-276.

<sup>25</sup> La portada fue restaurada en 2004-2005 a instancias del Gobierno de Aragón y el Instituto de Patrimonio Histórico Español del Ministerio de Cultura, correspondiendo la ejecución de los trabajos a la empresa Coresal. El estado de conservación de los elementos escultóricos es, pese a todo, deficiente, lo que dificulta su valoración estilística.

<sup>26</sup> De esta misma opinión es M<sup>a</sup> Carmen LACARRA DUCAY, «Maestros itinerantes en Aragón y Navarra durante el periodo Gótico», en Carlos CID PRIEGO (coord.), *Las artes en los caminos de Santiago*, Oviedo, 1993, p. 119 y 121.

<sup>27</sup> R. Steven JANKE, «Escultura gótica en el Alto Aragón», en M<sup>a</sup> Carmen LACARRA DUCAY y Carmen MORTE GARCÍA (comis.), *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Zaragoza, 1993, p. 168-169.

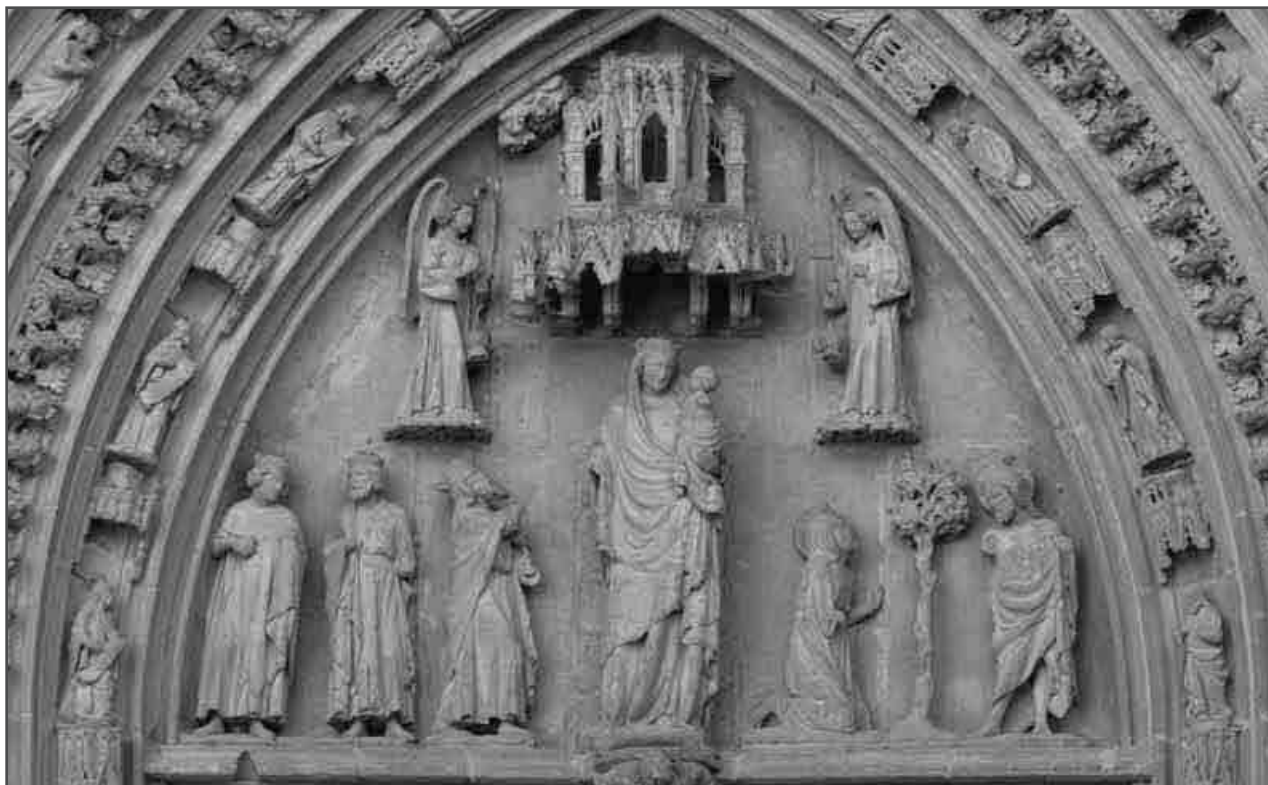


FIGURA 5: CATEDRAL DE SALVADOR DE HUESCA. PORTAL DE LOS APÓSTOLES, TÍMPANO. FOTO: M<sup>a</sup> DEL CAMINO ROBERTO

puso de manifiesto la familiaridad entre la talla mariana del tímpano y la Virgen del Alba –ahora del Rosario– que preside un retablo en la cabecera del templo, subrayando las coincidencias estilísticas de estas piezas con la imagen de María en el tímpano de la puerta de los Apóstoles de la Seo de Valencia,<sup>28</sup> para las que llega a proponer una autoría común.

Carlos Martínez<sup>29</sup> volverá a defender la autoría de Guillermo Inglés sobre una parte de nuestra portada señalando su proximidad a otros sectores del claustro pamplonés, tales como la imagen mariana del parteluz de la puerta del Amparo, algunas partes de la puerta del Arcedianato y la alegoría de la Iglesia en la vecina puerta del Refectorio; el autor llama la atención sobre la solución arquitectónica del dosel que protege la imagen de María en el portal oscense, que interpreta como una simpli-

ficación de la cabecera de la catedral de Wells –reformada poco antes–, al tiempo que subraya la cercanía estilística del tímpano con la portada norte del crucero de la catedral de Saint-André de Burdeos (h. 1330-1340), recordando que dicha población pertenecía en ese momento a la corona inglesa. Por su parte, Samuel García suscribe esta argumentación y con ella la autoría del maestro Guillermo, que en su opinión trabajó básicamente en el tímpano y hasta una fecha cercana a 1338; como ya hemos indicado, subraya asimismo que buena parte de las imágenes de las arquivoltas y los apóstoles de los derrames se hicieron a partir de mediados del siglo XIV en un nuevo contexto marcado por la influencia de las escuelas leridana y, sobre todo, languedociana.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> José SANCHÍS SIVERA, «Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media», *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 11 (1925), p. 12-31; Antoni JOSÉ I PITARCH y Ferran OLUCHA MONTINS, «Secuencias de contexto de la escultura en Morella. Siglos XIII-XVI», en Lourdes de SANJOSÉ LLONGUERAS (coord.), *La Memòria daurada. Obradors de Morella. Segles XIII-XVI*, Valencia, 2003, p. 104-105.

<sup>29</sup> Carlos MARTÍNEZ ÁLAVA, «La catedral gótica. Escultura», en Carmen JUSUÉ SIMONENA (dir.), *La catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, p. 310-311 y 325.

<sup>30</sup> Samuel GARCÍA LASHERAS, *Los orígenes...*, cap. IX, p. 415-418. El desarrollo de los trabajos presenta coincidencias con el seguido en la portada de los apóstoles de la catedral de Tarragona, donde Jaume Cascalls dirigió una segunda fase en la que



El Dr. García Lasheras propone una lectura iconográfica de la portada oscense en la que María vencedora del pecado aparece como una nueva Eva, instalada entre las escenas de la Epifanía y el *Noli me tangere* que marcan, respectivamente, el principio y el final de la Redención. En este programa se inscriben también las imágenes de las arquivoltas: desde los profetas y reyes de Israel que prefiguraron la imagen de la Virgen hasta la serie de santas de propósito ejemplarizante, pasando por los ángeles que rinden culto a la Señora. La disposición de los apóstoles en los derrames –que simbolizan la continuidad de la Vieja Ley en el Nuevo Testamento, tienen a su cargo la difusión del evangelio y se integran en el tribunal de Cristo– pone en evidencia la importancia que María fue adquiriendo en su papel de corredentora en los siglos XIII y XIV, a raíz de su exitosa aparición en las grandes portadas del Gótico francés en la plaza del Salvador. La presencia de ángeles turiferarios en el tímpano flanqueando a la Virgen, sobre el ingreso al templo, asimilan nuestro hastial con la puerta del Paraíso: un acceso simbólico a la Jerusalén Celeste y, por tanto, a la Salvación.<sup>31</sup>

La catedral de Huesca posee una tercera portada gótica de extraordinario interés iconográfico emplazada en el acceso meridional del transepto. Dado que es objeto de análisis particular en la comunicación que Samuel García presenta a este Congreso Internacional, remitimos a la lectura de la misma.<sup>32</sup>

El único proyecto aragonés que manifiesta una ambición cercana al de la portada de los pies de la catedral oscense es el del **hastial de la iglesia de Santa María la Mayor de Caspe**<sup>33</sup> (comarca del Bajo Aragón-Caspe) (fig. 6), un conjunto que ya arrastraba un estado de conservación deficiente a comienzos del siglo XX, acreditado por varias instantáneas del Arxiu Mas del Institut Amatller d'Art Hispànic (fechadas en 1918) y otras del



FIGURA 6: COLEGIATA DE SANTA MARÍA LA MAYOR DE CASPE. PORTADA DE LOS PIES. FOTO: JESÚS CRIADO

Fondo Mora del Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, que requirió poco después de una intervención parcial. El infortunio quiso que acabara perdiendo todas las imágenes que aún le quedaban en el transcurso de la Guerra Civil de 1936-1939 y, de hecho, la escultura del parteluz, la única que luce el conjunto en la actualidad, es una reposición de 1962.

Tal y como ha estudiado Manuel Siurana,<sup>34</sup> la portada caspolina se inscribe en el marco de la ampliación del templo que impulsó a partir de 1388 Juan Fernández de Heredia (†1396), Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén, con el propósito de colocarlo bajo control sanjuanista y convertirlo al mismo tiempo en su mausoleo

se hizo el tímpano (1372) y ocho esculturas (1375-1377), en concreto tres apóstoles y nueve profetas. En Josep BRACONS I CLAPÉS, «Jaume Cascalls», en M<sup>a</sup> Rosa MANOTE I CLIVILLES y M<sup>a</sup> Rosa TERÉS I TOMÁS (coord.), *L'art Gòtic a Catalunya. Escultura I...*, p. 242 y fig. de la p. 243.

<sup>31</sup> S. GARCÍA LASHERAS, *Los orígenes...*, cap. IX, p. 402-406.

<sup>32</sup> Samuel GARCÍA LASHERAS, «El pórtico meridional de la catedral de Huesca: una recreación del Santo Sepulcro de Jerusalén en el contexto de las representaciones paralitúrgicas de Semana Santa», en esta misma publicación.

<sup>33</sup> FRANCISCO ABBAD RÍOS, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, 1957, t. I, p. 456 y t. II, fig. 1.163, 1.169 y 1.171; A. DURAN I SANPERE y J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura Gótica...*, p. 276.

<sup>34</sup> Manuel SIURANA ROGLÁN, «Parte Primera: arquitectura», en Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, Manuel SIURANA ROGLÁN y Teresa THOMSON LLISTERRI, *La iglesia de Santa María la Mayor de Caspe*, Zaragoza, 2012, p. 132-149.

funerario. Los trabajos estaban, sin duda, ultimados para 1412, fecha de la celebración del Compromiso de Caspe, cuando se dispuso un altar ante la portada para dar a conocer el nombre del nuevo monarca de la Corona de Aragón. Tenemos constancia de la concesión de las primicias a las obras del templo en 1391,<sup>35</sup> en 1397<sup>36</sup> –fallecido ya el Gran Maestre– y de nuevo en 1401,<sup>37</sup> lo que aconseja situar la erección de la portada en la última década de la centuria.

El portal caspolino se articula en seis arquivoltas ligeramente apuntadas de las que tres estuvieron en su día decoradas con imágenes –de ángeles, santas mártires y prelados–, a la manera de Huesca, pero el tímpano que cobijan aparece ya vacío en las fotografías retrospectivas, a no dudar porque no se llegó a labrar. Las jambas acogían cuatro apóstoles a cada parte, instalados en las correspondientes peanas y provistos de dosel; en 1918 todavía se conservaban dos enteros y tres en estado fragmentario. Hacia el exterior de los pilares que delimitan la portada se tallaron arcadas ciegas, asimismo al modo de Huesca, que en origen albergarían los cuatro últimos discípulos evocando la disposición del portal de la Seo de Tarragona. También como en este, en el acceso se colocó un parteluz con una imagen de la Virgen con el Niño.

No constituye una tarea fácil abordar el estudio de las esculturas del portal caspolino, pero las fotografías permiten establecer que los discípulos –entre los que únicamente puede identificarse a San Pablo– eran de factura algo grosera. Una calidad mayor ofrecía la Virgen con el Niño, de formas elegantes pese a que las placas del Arxiu Mas la muestran muy erosionada y con el rostro casi arrasado; Manuel Siurana considera que esta era obra de un escultor de origen francés y apunta su

relación con la mucho más bella –y de cronología también anterior– imagen pétrea de Nuestra Señora de la Consolación de Chiprana<sup>38</sup> (comarca del Bajo Aragón-Caspe), una pieza deudora del taller del tímpano de la portada occidental de Huesca, así como su lejana dependencia de los modelos de la puerta Preciosa de la catedral de Pamplona.<sup>39</sup> Sí se ha conservado la zona alta del parteluz, de sección poligonal similar a los pilares que flanquean la portada y en cuyo último cuerpo se incluyen toscos relieves de dos ángeles con las *arma Christi* junto a otros dos personajes de difícil lectura en los que se ha querido ver al arcángel San Miguel y –en nuestra opinión, de manera demasiado forzada– al Gran Maestre Juan Fernández de Heredia.

A diferencia de las portadas de Huesca y Caspe, que constituyen otros tantos ejemplos de la recepción en Aragón de los modelos desarrollados por el gótico del norte de Francia en las primeras décadas del siglo XIII, la **portada de la parroquia de San Pedro de los Francos de Calatayud**<sup>40</sup> (comarca de la Comunidad de Calatayud) (fig. 7), ciudad perteneciente al histórico obispado de Tarazona y situada en el Aragón occidental, representa una fórmula más modesta en la que la escultura adquiere una relevancia asimismo inferior. Precede a una amplia iglesia de ladrillo con tres naves de anchura desigual, aunque tendidas a una altura similar para formar un amplio salón de otros tantos tramos que culmina en una imponente cabecera triabsidial. Por desgracia, carecemos de datos documentales sobre su edificación, que Gonzalo M. Borrás<sup>41</sup> sitúa en el primer tercio del siglo XIV y Katharina Pieper<sup>42</sup> en torno a 1330-1350.

La portada va dispuesta en un paño de cantería delimitado entre pilares que se inscribe en una fá-

<sup>35</sup> Joaquín SORO LÓPEZ y Roberto BENEDICTO SALAS, «La colegiata de Santa María la Mayor, el castillo del bailío y el convento de San Juan del Hospital», *Cuadernos de Estudios Caspolinos*, vol. XIX (1993), p. 117.

<sup>36</sup> Ovidio CUELLA ESTEBAN, *Bulario aragonés de Benedicto XIII. I. La curia de Aviñón (1394-1403)*, Zaragoza, 2003, p. 325, doc. 717.

<sup>37</sup> Bernabé CABAÑERO SUBIZA y J. Carlos ESCRIBANO SÁNCHEZ, «Problemática y fuentes de la cronología de la arquitectura aragonesa. 1300-1450», en *Actas del III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, 1986, p. 402, nota 39.

<sup>38</sup> Estudiada por M<sup>a</sup> Carmen LACARRA DUCAY, «Relaciones artísticas entre Navarra y Aragón en el siglo XIV», *Príncipe de Viana*, núm. 189 (1990), p. 23-42.

<sup>39</sup> M. SIURANA, «Parte Primera...», p. 143-144, con reproducción de la imagen mariana en la p. 144, fig. 128.

<sup>40</sup> F. ABBAD, *Catálogo monumental...*, t. I, p. 343; Gonzalo M. BORRÁS GUALIS y Germán LÓPEZ SAMPEDRO, *Guía monumental y artística de Calatayud*, Madrid, 1975, p. 93-94.

<sup>41</sup> Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 2008, t. I, p. 235.

<sup>42</sup> Katharina PIEPER, *Der mudéjare Bauschmuck im mittelalterlichen Aragón am Beispiel der Stuckfenster*, Mainz am Rhein, 2009, p. 241.

brica de ladrillo; tiene correspondencia con la nave central y está protegida por un gran «rafe» o alero de madera.<sup>43</sup> Dibuja una amplia arcada de cinco arquivoltas cuya membratura prolonga con exactitud el trazado de los pilares de los derrames. Más allá del ligero ornato vegetal desplegado en los capiteles, la decoración escultórica se concentra en el plano interior, tanto en el tímpano como en las jambas. En el primero se instalaron tres imágenes de bulto con Cristo en Majestad entre María y San Juan convenientemente arrodillados, aunque en ubicaciones ahora intercambiadas; los tres descansan en peanas decoradas con temas figurados. Las jambas incorporan unas interesantes esculturas de los apóstoles San Pedro y San Pablo acomodadas bajo doseles arquitectónicos.

Todas estas piezas presentan unas formas muy esbeltas, en especial los apóstoles, y lucen atuendos articulados mediante pliegues muy simples. Sin embargo, las cabezas son bastante anchas y hacen gala de un decidido interés por caracterizar de manera adecuada a cada personaje, en sintonía con lo que puede verse en algunas de las imágenes de los derrames de la portada occidental de la seo oscense que, como ya se dijo, conviene fechar a partir de los años centrales de la centuria. De hecho, pensamos que el conjunto bilbilitano se materializó en los primeros años cincuenta, en correspondencia con la propuesta de datación del monumento que efectúa Katharina Pieper y, en todo caso, antes del inicio de la Guerra de los Dos Pedros (1356-1369), un conflicto que afectó considerablemente al arcedianato de Calatayud y del que la ciudad y su comarca tardarían bastante tiempo en recuperarse.

En la capital del Reino, el único conjunto supérbite que acredita el recurso a la escultura monumental en el contexto que aquí consideramos es el de la **portada de Tramontana de la parroquia de San Pablo**<sup>44</sup> (h. 1340-1350) (fig. 8). Abierta en el lado norte del templo, su aspecto obedece a la radical transformación a que fue sometida en



FIGURA 7: IGLESIA DE SAN PEDRO DE LOS FRANCO DE CALATAYUD. PORTADA DE LOS PIES. FOTO: RAFAEL LAPUENTE

1594,<sup>45</sup> cuando se eliminaron los derrames y las arquivoltas –que serían, sin duda, de piedra– para dejar tan solo la puerta de ingreso, el tímpano y los elementos escultóricos, confeccionados en alabastro.<sup>46</sup> No obstante, la portada bilbilitana de San Pedro de los Francos aporta un buen referente a nivel estructural para imaginar la disposición original de esta maltratada creación.

Los laterales de la portada de Tramontana exhiben esculturas de bulto de los apóstoles San Pedro y San Pablo privados de sus atributos iconográficos, instalados en ménsulas con forma de águilas y bajo doseles arquitectónicos. Preside el tímpano una imagen de Cristo en Majestad bajo

<sup>43</sup> Una primera aproximación en Miguel CORTÉS ARRESE, «La escultura monumental religiosa gótica en la antigua Comunidad de Calatayud», en *Actas del Primer Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, t. I, Calatayud, 1982, p. 167-168.

<sup>44</sup> F. ABBAD, *Catálogo monumental...*, t. I, p. 82; A. DURAN I SANPERE y J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura Gótica...*, p. 281 y p. 278, fig. 270, que colocan este conjunto entre las creaciones de la segunda mitad del siglo XIV.

<sup>45</sup> Como documentó Mario de la SALA-VALDÉS, *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza*, Zaragoza, 1933, p. 255-256.

<sup>46</sup> M<sup>a</sup> Isabel ÁLVARO ZAMORA y Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La ciudad gótico-mudéjar», en Guillermo FATÁS (dir.), *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, 1991 (3<sup>a</sup> ed.), p. 169-170; G. M. BORRÁS, «Capítulo VII. Arte Gótico...», p. 175-176.



FIGURA 8: IGLESIA DE SAN PABLO DE ZARAGOZA. PORTADA DE TRAMONTANA. FOTO: JESÚS CRIADO

un amplio dosel que recuerda por su concepción –pero no en los detalles– al que protege a la Virgen en la portada oscense. Lo acompañan esculturas de María y San Juan Evangelista como intercesores; además, en los extremos se incorporaron un prelado orante en el que se ha reconocido a San Blas –objeto de particular devoción en este templo, que

tuvo origen en una ermita dedicada al obispo de Sebaste y que ya contaba con una cofradía dedicada a él<sup>47</sup> a finales del siglo XIV– y un abad pertrechado del oportuno báculo. Este notable conjunto de imágenes muestran unas formas elegantes y refinadas, fruto de la labor de un artista de cierta enjundia sin que hasta ahora se haya avanzado respecto a su filiación.

Entre los siglos XIV y XV, el Bajo Aragón turo-lense –que por entonces dependía del ordinario cesaraugustano– asistió al desarrollo de una notable arquitectura religiosa gótica muy influida por las fórmulas levantinas que ha estudiado de manera monográfica Manuel Siurana<sup>48</sup> en un trabajo al que, no obstante, hay que añadir diferentes publicaciones aparecidas con posterioridad que ayudan en medida desigual a precisar la cronología de algunos monumentos.<sup>49</sup>

Varias de estas iglesias conservan portadas de diversa complejidad que, en general, se caracterizan por la adopción de soluciones austeras, ajenas a los modelos del norte de Francia que inspiraron las creaciones desarrolladas en Huesca y Caspe y en medida mucho más modesta en Calatayud y Zaragoza, en las que el recurso a la escultura figurativa con frecuencia afecta tan solo a los capiteles. Mencionaremos, en primer lugar, la portada del santuario de Nuestra Señora de Monserrate en Fórnoles<sup>50</sup> (comarca del Matarraña), que se considera anterior a 1324; las de las parroquiales de Lledó y Arens de Lledó<sup>51</sup> (ambas en la comarca del Matarraña), erigidas hacia 1340-1350 y de extrema austeridad ornamental; la de la ermita vieja del santuario de Nuestra Señora de la Fuente en Peñarroya de Tastavins<sup>52</sup>

<sup>47</sup> Ana del CAMPO GUTIÉRREZ, «Aproximación a un mapa devocional de Zaragoza en el siglo XIV», *Tvriaso*, vol. XVI (2001-2002), p. 130, nota 174.

<sup>48</sup> Manuel SIURANA ROGLÁN, *La arquitectura gótica religiosa del Bajo Aragón turo-lense*, Teruel, 1982.

<sup>49</sup> Entre las que interesa destacar el trabajo de B. CABAÑERO y J. C. ESCRIBANO, «Problemática y fuentes de la cronología...», apéndice de la p. 412.

<sup>50</sup> Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, 1974, p. 207; Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «Algunas iglesias góticas del Bajo Aragón», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, vol. X (1975), p. 616; y M. CORTÉS, *El Gótico en Teruel...*, p. 40-49 y p. 223-225, láms. V-VII.

<sup>51</sup> S. SEBASTIÁN, *Inventario...*, p. 271 y 71-72; G. M. BORRÁS, «Algunas iglesias góticas...», p. 607-611; M. SIURANA, *La arquitectura gótica religiosa...*, p. 115-120.

<sup>52</sup> S. SEBASTIÁN, *Inventario...*, p. 343; G. M. BORRÁS, «Algunas iglesias góticas...», p. 618-620; M. SIURANA, *La arquitectura gótica religiosa...*, p. 108-111; y M. CORTÉS, *El Gótico en Teruel...*, p. 55-75 y p. 228-230, lám. X-XII. La ermita se menciona ya en un testamento de 1324, pero en 1341 se instituyó una cofradía en honor de la Virgen, fecha esta última que puede relacionarse con la reconstrucción del santuario (Matías PALLARÉS GIL, «La Hermandad de la Muela de Monroyo y Peñarroya», *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón*, vol. I, 1 y 2 (1907), p. 29-35 y 60-67). Consta, no obstante, que el edificio estaba necesitado de reparaciones en 1402 (B. CABAÑERO y J. C. ESCRIBANO, «Problemática y fuentes de la cronología...», apéndice, p. 412).

(comarca del Matarraña), quizás reedificada a partir de 1341; la de la parroquia de Bordón<sup>53</sup> (comarca del Bajo Aragón-Alcañiz), que también puede datarse a mediados del siglo; o la de la parroquia de Torre del Compte (comarca del Matarraña), que estaba en obras en 1354.<sup>54</sup>

Las más notables de esta serie son, sin duda, las **portadas del santuario de Monserrate en Fórnoles** y la ermita vieja de Nuestra Señora de la Fuente junto a Peñarroya de Tastavins. En los capiteles historiados de la primera, que delatan ya una incipiente asimilación del repertorio gótico, se recogen episodios del Nuevo Testamento en los que se contraponen pasajes de la infancia de Cristo –la Visitación, la Epifanía, la Adoración de los pastores y la Huida a Egipto– en el lado del evangelio a otros de su Pasión –la Crucifixión, las Tres Marías, la Resurrección y la Aparición de Cristo a María Magdalena– en el de la epístola; además, hacia la parte exterior se representan respectivamente un león y un jabalí.

La **portada del santuario de Peñarroya de Tastavins** (fig. 9) despliega, por su parte, un programa más ambicioso que afecta tanto a los capiteles como a la parte alta. En los primeros se produce una coincidencia iconográfica parcial –y, en buena medida, también estilística– con Fórnoles, puesto que en el lado del evangelio se ilustró la Degollación de los Inocentes, el Anuncio a los pastores, la Presentación en el Templo, el Sueño de José y la Visitación, mientras que en el de la epístola vemos la Crucifixión, la Aparición a la Magdalena, la Epifanía, la comparecencia ante Pilatos, la Oración en el Huerto y la Resurrección. A ello se suma otro registro figurativo en la parte superior, presidido por un Cristo en Majestad rodeado por ángeles entre sendas figuras de incierta identificación, que Santiago Sebastián y Miguel Cortés fechan en las últimas décadas del siglo XIII, en sintonía con el estilo de los capiteles de algunas columnas del interior del templo.<sup>55</sup> Sea como fuere, no hay duda de que esta

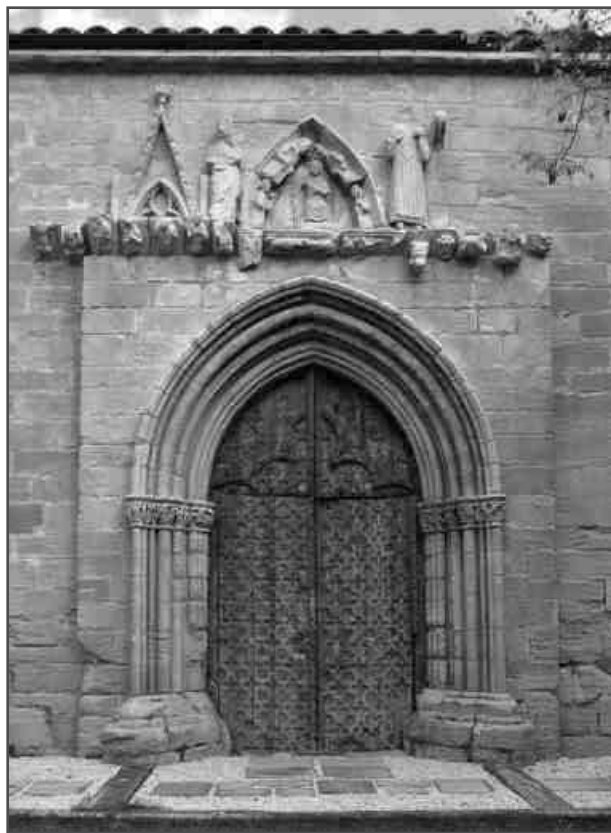


FIGURA 9: SANTUARIO VIEJO DE LA VIRGEN DE LA FUENTE, PEÑARROYA DE TASTAVINS. PORTADA. FOTO: JESÚS CRIADO

caótica serie de imágenes no ocupa la plaza para la que fueron concebidas y elucubrar sobre su disposición y cometido originales resulta, cuanto menos, aventurado.

Conviene reseñar asimismo la **portada de Bordón**, dado que la moldura yuxtapuesta a la arquivolta interior incorpora doce figuritas talladas de modo muy esquemático que Santiago Sebastián<sup>56</sup> y Miguel Cortés<sup>57</sup> interpretan como un apostolado, pero que también pudieran estar en relación con la parábola de las vírgenes necias y prudentes –a pesar de que, según la descripción evangélica (Mateo 25, 1-13), estas eran tan solo diez–, pues lucen una larga cabellera y unen sus manos en gesto orante.

<sup>53</sup> S. SEBASTIÁN, *Inventario...*, p. 99; M. CORTÉS, *El Gótico en Teruel...*, p. 107-108 y p. 243, lám. XXV.

<sup>54</sup> En dicho año se contrató la finalización del templo con Martín Moix, «maestro de picar piedra» de La Fresneda, y Domingo Farnós, notario de Valderrobres. En Joaquín NAVARRO, «Construcción de una iglesia», *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón*, vol. I, 3 (1907), p. 127-129. Véase también S. SEBASTIÁN, *Inventario...*, p. 437; y M. CORTÉS, *El Gótico en Teruel...*, p. 234-235, láms. XVI-XVII.

<sup>55</sup> S. SEBASTIÁN, *Inventario...*, p. 343; y M. CORTÉS, *El Gótico en Teruel...*, p. 30-31.

<sup>56</sup> S. SEBASTIÁN, *Inventario...*, p. 437.

<sup>57</sup> M. CORTÉS, *El Gótico en Teruel...*, p. 107-108.

Esta fórmula recuerda de cerca a la ya vista para la puerta de la Bendición de San Miguel de Tarazona, pero por cronología se aproxima más a la de la puerta descubierta durante la restauración de la **parroquia de San Pedro de Teruel**,<sup>58</sup> en el lateral del lado del evangelio. Confeccionada en ladrillo y yeso, dispone de arcada única y su parte figurativa estuvo formada en origen por una serie de ocho profetas insertos en arcuaciones geométricas de los que hoy subsisten tan solo cinco; todo de una resolución extremadamente plana. Pese al mal estado de conservación, el mérito plástico del portal turolense está por encima de la pobre ejecución de Bordón.

De interés y mérito muy superiores a los ejemplos turolenses enumerados hasta aquí es la portada sur de la **colegiata de Santa María de Valderrobres**<sup>59</sup> (comarca del Matarraña) (fig. 10), el monumento gótico más imponente del Bajo Aragón que, al igual que el castillo al que está unida, se debe al mecenazgo de los arzobispos de Zaragoza, señores temporales de la villa. No disponemos de noticias directas sobre su proceso constructivo<sup>60</sup> y las propuestas sobre su datación, a caballo entre los siglos XIV y XV, son muy dispares.<sup>61</sup> Respecto a la **portada mayor**, Gonzalo M. Borrás<sup>62</sup> considera que pudo erigirla el arzobispo García Fernández de Heredia (1383-1411) —un personaje clave al que enseguida nos referiremos— más allá de que no luzca distintivo heráldico alguno, aunque quizás resulte más probable una datación en fechas algo anteriores, en los años setenta, bajo el pontificado de Lope Fernández de Luna (1351-1382).

Abierta en el costado de la epístola en correspondencia con el segundo tramo de la nave, la portada meridional es una construcción muy ambiciosa que mira hacia el casco urbano.<sup>63</sup> Sobre sus once arquivoltas abocinadas, que le confieren una considerable profundidad, se dispone un gablete muy



FIGURA 10: COLEGIATA DE SANTA MARÍA DE VALDERROBRES. PORTADA MAYOR. FOTO: JESÚS CRIADO

rebajado; cuenta, además, con el complemento de las arcadas góticas con imágenes alojadas en las caras laterales de los contrafuertes y sobre el acceso gravita un óculo espectacular. Frente a lo visto en la catedral de Huesca o en Santa María la Mayor de Caspe, en Valderrobres la escultura figurativa tiene un protagonismo modesto, al quedar restringida al maltrecho Pantocrátor del gablete, las imágenes de las caras interiores de los contrafuertes y la extensa

<sup>58</sup> Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1985, t. II, p. 384-385.

<sup>59</sup> S. SEBASTIÁN, *Inventario...*, p. 467; A. DURAN I SANPERE y J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura Gótica...*, p. 276 y 281; Manuel SIURANA ROGLÁN, *Guía interpretativa de la iglesia y del castillo de Valderrobres*, Alcañiz, 2003, p. 38-43.

<sup>60</sup> Salvo la ya tardía de que en 1409 el prelado cedió a los jurados la primicia durante diez años para efectuar reparaciones en el templo. En B. CABAÑERO y J. C. ESCRIBANO, «Problemática y fuentes de la cronología...», apéndice, p. 412.

<sup>61</sup> Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La iglesia arciprestal de Santa María la Mayor de Valderrobres (Teruel)», *Teruel*, núm. 38 (1967), p. 155-163; G. M. BORRÁS, «Algunas iglesias góticas...», p. 610-614; M. SIURANA, *La arquitectura gótica religiosa...*, p. 34-60, espec. 57-60; y G. M. BORRÁS, «Capítulo VII. Arte Gótico...», p. 162-164.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>63</sup> G. M. BORRÁS, «La iglesia arciprestal...», p. 158 y 163; M. SIURANA, *La arquitectura gótica religiosa...*, p. 38-43; y M. CORTÉS, *El Gótico en Teruel...*, p. 84-91 y 105.

serie de capiteles historiados de las arquivoltas. En las arcuaciones de los respaldos se alojan, en efecto, cuatro imágenes de bulto redondo<sup>64</sup> de estilo harto retardatario; las situadas hacia el interior componen una Salutación angélica, mientras que las exteriores se consideran representaciones de donantes; más arriba, pequeños relieves con la Huida a Egipto y el Sueño de José. Los capiteles acogen una serie de mérito algo superior a las piezas ya citadas en la que se ilustran pasajes de la historia de Noé acomodados entre las decoraciones vegetales y una serie de profetas de la Vieja Ley.

Se ha señalado en distintas oportunidades<sup>65</sup> que la organización de esta portada recuerda a la del monasterio barcelonés de Sant Cugat del Vallès<sup>66</sup> (h. 1337-1340), donde también se superponen un frontis muy similar y un gran rosetón, pero el uso de esculturas en los contrafuertes se atiene, sin embargo, a otros precedentes, lo que permite crear una síntesis no exenta de originalidad.

Según Gonzalo M. Borrás, la iglesia de **Santa María la Mayor de Mora de Rubielos** (comarca de Gúdar-Javalambre) debió rehacerse a partir de 1454, después de que fuera elevada a la dignidad de colegiata,<sup>67</sup> pero su estado actual responde a la profunda reforma acometida entre 1544 y 1549 por el arquitecto Pierres Vedel, a raíz del incendio que la asoló el 6 de septiembre de 1544.<sup>68</sup> A pesar de todo ello, Miguel Cortés plantea la hipótesis de que la portada, abierta al tramo central de la nave en el lado de la epístola, sea anterior a las intervenciones referidas y sitúa su realización antes de 1367, cuando la población pasó a control de los Fernández de Heredia, ya que los capiteles de la arquivolta

interior lucen escudos de armas de problemática identificación que, en todo caso, no pertenecen a dicho linaje.<sup>69</sup>

Lo cierto es que su organización general, marcada por un acusado abocinamiento, no se aleja en lo fundamental de la portada sur de Valderrobres más allá de que, frente a lo que sucede en esta, presente tímpano –ahora vacío, pero que hubo de contener imágenes de bulto o pinturas– y renuncie al gablete, con lo que el ornato de *crochets* de la arquivolta exterior gana protagonismo. Un interés particular reviste la decoración de los capiteles, en los que sobre una base vegetal muy esquemática se despliega una serie de rostros que, por desgracia, arrastran un estado de conservación deficiente; se pueden poner en relación con los capiteles de la portada de las agustinas de la localidad vecina de Rubielos de Mora, de mérito artístico muy superior.

Dentro de este grupo y entre los ejemplos que corresponden a las décadas finales del siglo XIV es preciso mencionar, por último, la **portada de la parroquia de la Asunción de la Virgen de Mosqueruela**<sup>70</sup> (comarca de Gúdar-Javalambre) (fig. 11), monumento al que José Francisco Casabona dedicó su tesis de licenciatura en 1986. Este investigador documentó como responsable de su fábrica a Domingo Cubells, maestro de Morella (Castellón), entre 1380 y 1387, siendo probable que las obras –incluidas las de la portada– estuvieran ultimadas en lo fundamental para 1394, cuando Cubells reaparece en Tronchón.<sup>71</sup> El templo conocería importantes adiciones y ampliaciones a lo largo de la siguiente centuria.

<sup>64</sup> Las cabezas de estos personajes son reposiciones recientes. Puede observarse su estado anterior a la restauración en las fotografías que reproduce G. M. BORRÁS, «La iglesia arciprestal...», fig. 5 y 6.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>66</sup> Sobre Sant Cugat del Vallès, véase Joan Albert ADELL I GISBERT, «El monestir de Sant Cugat del Vallès», en Josep BRACONS I CLAPÉS y Pere FREIXAS I CAMPS (coord.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura II, Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 2*, Barcelona, 2003, p. 181-183.

<sup>67</sup> Para su erección en colegiata véase el meticuloso estudio de César TOMÁS LAGUÍA, *La Insigne Colegiata de Santa María de Mora de Rubielos*, Teruel, 1964, p. 16-22. La hipótesis de la reconstrucción del edificio a partir de 1454 en G. M. BORRÁS, «Capítulo VII. Arte Gótico...», p. 165.

<sup>68</sup> Según dio a conocer C. TOMÁS, *La Insigne Colegiata...*, p. 61, nota 69. Noticia recogida asimismo por Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, «El arquitecto francés Quinto Pierres Vedel», *Archivo Español de Arte*, núm. 140 (1962), p. 296, nota 16.

<sup>69</sup> M. CORTÉS, *El Gótico en Teruel...*, p. 132-139.

<sup>70</sup> S. SEBASTIÁN, *Inventario...*, p. 311.

<sup>71</sup> La tesis de licenciatura de José Francisco Casabona permanece inédita, pero al poco de su defensa se dio cuenta de estos hallazgos documentales en el trabajo de síntesis de G. M. BORRÁS, «Capítulo VII. Arte Gótico...», p. 176, director de dicha investigación. Se vuelve sobre ello en José Francisco CASABONA SEBASTIÁN y Eduardo GARGALLO MONFORTE, *Mosqueruela. Guía de monumentos, paisajes, fiestas y servicios turísticos*, colección «Conocer el Arte», Teruel, 1999, p. 12-14.



FIGURA 11: PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN DE MOSQUERUELA. PORTADA LATERAL. IMAGEN: FOTOTECA DEL I.P.C.E., ARCHIVO JUAN CABRÉ, NEG. Nº 5198

Es una creación de factura delicada que dibuja cuatro arquivoltas de perfil casi semicircular, dos de ellas decoradas con un sencillo motivo vegetal, que apoyan en pilares con capiteles fitomorfos articulados en doble registro. El tímpano permanece ahora casi vacío –con una pequeña imagen mutilada– pero en su día enmarcó una escultura sedente de la Virgen con el Niño entre dos ángeles que aún pueden verse en una placa del Fondo Cabré de la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España.<sup>72</sup> Lo más destacado es, pese a todo, el dintel (fig. 12), una pieza de gran interés en la que se

talló el colegio apostólico en torno a la figura de Jesucristo. A pesar de la mutilación de los rostros, estos personajes forman un conjunto de alta calidad, con figuras elegantemente ataviadas que el escultor ha individualizado con sumo cuidado. Todavía subsisten restos de la policromía medieval, que incluyen los nombres casi borrados de algunos apóstoles en sus respectivas cartelas.

José Francisco Casabona pone este trabajo en relación con la portada de las Vírgenes (h. 1390-1400) de la arciprestal de Santa María de Morella (Castellón) y con el grupo turolense que encabeza la de la colegiata de Santa María de Valderrobres. Lo primero se fundamenta, en efecto, tanto en el similar planteamiento general de ambas obras como en algunos detalles arquitectónicos; además, aunque a juzgar por la placa ya citada de Juan Cabré la Virgen sedente de Mosqueruela era una obra de resolución más sumaria, su cercanía estilística a la imagen dispuesta ante el tímpano calado de la portada morellana nos parece evidente más allá de que la serie de las vírgenes se considere ahora obra de talleres de la ciudad de Valencia.<sup>73</sup> Por su disposición general, la parte arquitectónica de la portada de Mosqueruela se aproxima al más o menos coetáneo acceso lateral a la iglesia arciprestal de Sant Mateu (Castellón) que, a su vez, se encuentra muy cerca de la pequeña portada de la iglesia de las agustinas de Rubielos de Mora<sup>74</sup> (comarca de Gúdar-Javalambre). Esta última incorpora una interesantísima serie de capiteles fantásticos de notable calidad que, además, exhiben un buen estado de conservación, donde los motivos zoomorfos alternan con bustos humanos.<sup>75</sup>

### Portadas de finales del siglo XIV y comienzos del XV

El arranque de una nueva centuria confirma un cambio de tendencia en el modo de concebir las

<sup>72</sup> Negativo n. 5.198. Véase Juan CABRÉ Y AGUILÓ, *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel, 1909-1910*, vol. II, lám. 58, fig. 239; trabajo manuscrito depositado en el Instituto del Patrimonio Cultural de España (disponible en red).

<sup>73</sup> A. JOSÉ y F. OLUCHA, «Secuencias de contexto...», p. 111-112; Miquel Àngel FUMANAL I PAGÈS y David MONTOLÍO TORÁN, «La porta de les Verges», en Lourdes de SANJOSÉ LLONGUERAS (coord.), *La Memòria daurada...*, p. 290-297. No compartimos, sin embargo, una hipotética vinculación con Valderrobres y su círculo.

<sup>74</sup> Como ya advierte M. CORTÉS, *El Gótico en Teruel...*, p. 113-116.

<sup>75</sup> Una breve descripción en David MONTOLÍO TORÁN y David IGUAL TOMÁS, *Las Madres Agustinas en la villa de Rubielos de Mora, 375 años de arte e historia*, Rubielos de Mora, 2000, p. 23-24.





FIGURA 12: PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN DE MOSQUERUELA. PORTADA LATERAL, DINTEL CON APOSTOLADO. FOTO: JESÚS CRIADO

portadas en la arquitectura religiosa aragonesa, evidente ya en los años finales del siglo XIV y que acabará limitando el recurso a la escultura monumental,<sup>76</sup> que en el Viejo Reino se reserva en esta etapa tardía fundamentalmente al ámbito del retablo y, en medida más modesta, al del sepulcro. A partir de ahora aquella queda restringida en la mayoría de las oportunidades a la instalación de algunas imágenes de bulto en la zona del tímpano, desaparecidas las más de las veces, con frecuencia durante la Guerra Civil de 1936-1939, a pesar de lo cual en ocasiones nos resultan conocidas a través de fotografías retrospectivas.

Al filo de 1400 se edificó la **iglesia de San Francisco de Teruel**, una creación angular debida al mecenazgo del ya citado García Fernández de Heredia, arzobispo de Zaragoza entre 1383 y la

fecha de su muerte, acaecida de forma violenta en 1411, a la par que sobrino del Gran Castellán de Amposta. Es una fábrica imponente concebida según los principios de la arquitectura gótica levantina, que don García sufragó con intención funeraria; de hecho, su heráldica campea en diversos puntos del templo, entre ellos los laterales de la portada principal. Consta que en 1392 se puso la primera piedra y las obras avanzaron con rapidez, ya que en 1402 se procedió a la consagración.<sup>77</sup> Además, el diario de Juan Gaspar Sánchez Muñoz<sup>78</sup> refiere que la empresa estuvo a cargo de Conrat –o Colrat– Rey<sup>79</sup> y Gonçalo de Vilbo.

Cuenta con dos **portadas**. La que abre al **hastial del templo**<sup>80</sup> (fig. 13) es una estructura de acusado carácter arquitectónico, proyectada en estrecha relación con el gran óculo dispuesto bajo

<sup>76</sup> Véanse las reflexiones sobre este particular apuntadas por Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «La escultura tardogótica en la Corona de Aragón», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 331-332.

<sup>77</sup> Juan Antonio de HEBRERA, *Chronica serafica de la santa Provincia de Aragon de la regular observancia de Nvstro Padre San Francisco*, primera parte, Zaragoza, 1703, p. 213; y Luis AMORÓS PAYÁ, «Los santos mártires franciscanos B. Juan de Perusa y B. Pedro de Saxoferrato en la historia de Teruel», *Teruel*, vol. XV-XVI (1956), p. 64 y 124-125.

<sup>78</sup> [Juan Gaspar SÁNCHEZ MUÑOZ], *Diario turolense de la primera mitad del siglo XVI, escrito por...*, introducción y notas de Gabriel Llabrés y Quintana, Madrid, 1902, p. 75, § 323.

<sup>79</sup> Documentado en 1401 y 1407-1408 en la obra del puente de Piedra de Zaragoza, consta que en 1407-1408 residía en Valderrobres; los jurados de Zaragoza le escribieron por entonces comunicándole su propósito de pedir permiso al arzobispo para que le autorizara a dirigir las obras del puente de Piedra –«quel senyor arcevispe vos dase lugar que venissedes a fazer la dita obra et fuesedes maestro principal de aquella...»– (M<sup>a</sup> Teresa IRANZO MUÑO, *La peripecia del puente de Piedra de Zaragoza durante la Edad Media*, Zaragoza, 2005, apéndice documental). En 1417 «maestre Corla», residente en Molinos, fue requerido para reconocer el cimborrio de la Seo de Zaragoza (Pascual GALINDO Y ROMEO, «Las Bellas Artes en Zaragoza (siglo XV). Estudios históricos», *Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. I (1922-1923), p. 409-410, doc. IX). Por último, en 1418 se menciona a «maestre Coldrat» en relación con la obra de la iglesia de Fuentespalda (comarca del Matarraña), que estaba a cargo de Balaguer Eximeno (Carlos LALIENA CORBERA, «En torno a algunos problemas de cronología y financiación del gótico bajoaragonés», en *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, 1987, p. 68-69).

<sup>80</sup> M. CORTÉS, *El Gótico en Teruel...*, p. 122-126.



FIGURA 13: IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE TERUEL. PORTADA DE LOS PIES. FOTO: JESÚS CRIADO

el piñón. Sus tres arquivoltas se completan con un gablete de propósito heráldico antepuesto a una sencilla pantalla con arcuaciones, que a la altura de los salmeres da cobijo a las divisas del comitente. En el gablete se talló un doble escudo con las armas reales: las de Aragón –que ocupan el lado preeminente– y las de la reina Violante de Bar, segunda esposa de Juan I.<sup>81</sup> La muerte del *Cazador* en 1396 ofrece, pues, un término *ante quem* bastante fiable para la datación de la portada.

En los salmeres del arco subsisten todavía las imágenes de un león y un toro que Miguel Cortés interpreta como restos de un tetramorfos. La de-

coración de los capiteles es muy elemental y en ella predominan los motivos vegetales salpicados de algunos animales afrontados y la divisa familiar de los Fernández de Heredia –con cinco castillos, frente a los siete que usó el prelado–. El ingreso presenta un tímpano que luce tan solo una decoración de arcuaciones. A nivel general, la inspiración de este frontis ha de buscarse en la arquitectura catalana, en portadas como la occidental (último cuarto del siglo XIV) de la iglesia de Nuestra Señora del Pino de Barcelona,<sup>82</sup> aunque la fórmula utilizada en Teruel simplifique considerablemente aquella.

La puerta lateral, situada a la parte de la epístola, es coherente en todo con la anterior y, de hecho, constituye una reelaboración abreviada de la misma en la que se omite el gablete y también se prescinde de la heráldica.

La portada de la parroquia de Santa María de Maluenda<sup>83</sup> (comarca de la Comunidad de Calatayud) (fig. 14) es uno de los frontis góticos más bellos que subsisten en el antiguo arcedianato bilbilitano. No tenemos datos documentales sobre su erección, pero puede fecharse en los primeros años del siglo XV, coincidiendo con la edificación de la iglesia mudéjar a la que precede y que Gonzalo M. Borrás sitúa en los albores de la centuria.<sup>84</sup> Está realizada en piedra sillar y, a nuestro modo de ver, su articulación general recuerda a la de la portada occidental de San Francisco de Teruel. La forman tres arquivoltas dobladas por un gablete ornado con arcuaciones que se horadó *a posteriori* para disponer una hornacina renacentista que cobija una bella imagen gótica de la Virgen con el Niño del tercer cuarto del siglo XIV, en relación con la Virgen del tímpano de la portada de los Apóstoles de la catedral de Huesca y con la más cercana Virgen Blanca de la colegiata de Santa María de Calatayud.<sup>85</sup>

La parte interior incluye un tímpano sobre dintel en forma de arco rebajado con tres ménsulas vacías que representan al sol, un anciano de cuya boca y ojos nacen motivos vegetales –una cita cris-

<sup>81</sup> Dado que don García mantuvo una estrecha amistad con los monarcas desde sus tiempos de obispo de Vic (1377-1383), no hay que descartar la posibilidad de que la presencia de las armas reales constituya un homenaje a los soberanos.

<sup>82</sup> Carecemos de datos sobre la edificación de su fachada, pero consta que en 1391 se puso la última piedra de la fábrica, lo que ofrece una cronología aproximada para la sistematización del hastial. En Magda BERNAUS I VIDAL, «Santa María del Pi», en Josep BRACONS I CLAPÉS y Pere FREIXAS I CAMPS (coord.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura II...*, p. 96-101.

<sup>83</sup> F. ABBAD, *Catálogo monumental...*, t. I, p. 376; M. CORTÉS, «La escultura monumental religiosa gótica...», p. 170.

<sup>84</sup> G. M. BORRÁS, *Arte mudéjar aragonés...*, (1985), t. II, p. 216.

<sup>85</sup> Tal y como propone S. GARCÍA LASHERAS, *Los orígenes...*, cap. IX, p. 408-409 y cap. X, p. 419.



FIGURA 14: PARROQUIA DE SANTA MARÍA DE MALUENDA. PORTADA DE LOS PIES. FOTO: ARCHIVO DE LA COMARCA DE LA COMUNIDAD DE CALATAYUD

talina del viejo motivo del *Green man*– y la luna. Pensamos que la central albergaba en origen la imagen mariana del gablete, mientras que las laterales estuvieron ocupadas por ángeles, visibles en fotografías antiguas, tal vez hasta el incendio que devastó el edificio en 1942.

Se protege con un alero lúgneo al modo de San Pedro de los Francos que incorpora en la base una moldura pétreo reforzada con cinco ménsulas con animales reales o fantásticos –tres con forma de león reteniendo a un hombre<sup>86</sup> en alternancia con otras dos con águilas bicéfalas capturando ciervos–.

Esta riqueza ornamental afecta también a la estructura –trasdós del gablete, perímetro del tímpano y capiteles de los derrames y el ingreso–, decorada con series vegetales que en los capiteles alterna con rapaces y felinos apresando a otros animales, en correspondencia con el alero. Además, en el intradós de los arranques del arco deprimido que resguarda el ingreso se insertaron dos figuras humanas, una de ellas tocada con mitra episcopal. La recuperación del bestiario medieval como argumento iconográfico y ornamental confiere una gran plasticidad al conjunto, al tiempo que pone en escena el gusto por la decoración marginal tan característico del periodo Gótico Internacional, que alcanzaría su máxima expresión en el ámbito de las sillerías corales a partir de comienzos del siglo XV.

#### La influencia flamígera y las portadas del gótico final

La llegada a Daroca en la segunda década del siglo XV de un equipo de artistas franceses para hacerse cargo de la decoración de la capilla mayor de la colegiata de los Sagrados Corporales supone el punto de partida para la introducción de los presupuestos de la arquitectura flamígera en Aragón, al tiempo que sirve también de inicio al proceso de renovación de la escultura en dicho territorio. Pierre Quarré<sup>87</sup> puso el acento hace varias décadas sobre la filiación borgoñona del retablo-*jubé* que preside la capilla darocense, concediendo su autoría a un seguidor de Claus de Werve, aunque Pascual Galindo<sup>88</sup> ya había dado a conocer medio siglo antes la presencia en la ciudad de los Corporales del maestro Isambart en 1417, año en que el cabildo de la metropolitana le requirió para reconocer junto al maestro Corla –sin duda, Colrat Rey–, que por entonces residía en Molinos, el precario estado del cimborrio catedralicio.

La revisión en fecha reciente<sup>89</sup> de la documentación que manejó el archivero de la catedral cesa-

<sup>86</sup> La correspondiente a la parte exterior por el lado de la epístola se ha perdido y tan solo subsiste un bloque informe de piedra.

<sup>87</sup> Pierre QUARRÉ, «Le retable de la Capilla de los Corporales de la Collegiale de Daroca et le sculpteur Juan de la Huerta», en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1976, p. 455-464.

<sup>88</sup> P. GALINDO Y ROMEO, «Las Bellas Artes...», p. 409-410, doc. IX.

<sup>89</sup> Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Jesús CRIADO MAINAR, «El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de



FIGURA 15: MONASTERIO DE SAN JUAN DE LA PEÑA, SANTA CRUZ DE LA SERÓS. PORTADA DE LA CAPILLA DE SAN VICTORIÁN. FOTO: JESÚS CRIADO

raugustana, extraviada durante décadas, ha permitido constatar que las obras de Daroca estaban, en efecto, a cargo de Isambart, y que junto a él trabajaba Pedro Jalopa, otro personaje básico en el desarrollo de la arquitectura hispana de las décadas centrales del siglo XV. De hecho, ahora sabemos que, a raíz de su llamada a Zaragoza en junio de 1417, el cabildo le confió el diseño –junto a Jalopa– de la capilla de San Agustín de la Seo, si bien sería el segundo quien asumiera su realización actuando al frente de un amplio equipo de artífices, incluidos algunos nórdicos, hasta 1420. El retablo-*jubé* de Daroca y la nueva capilla de San Agustín, demolida cuando a finales de la centuria se acom-

tió la ampliación de la metropolitana, desempeñaron un papel angular en la introducción del lenguaje del Gótico final en territorio aragonés.

La primera creación que acusa la influencia directa de esta tendencia es la **capilla de San Victorián** en el claustro del **monasterio de San Juan de la Peña** (comarca de la Jacetania) (fig. 15), erigida entre 1426 y 1433 con propósito funerario por el abad Juan Marqués<sup>90</sup> y que se ha puesto en relación tanto con Isambart<sup>91</sup> como con Jalopa,<sup>92</sup> sin que exista confirmación documental al respecto. Lo más plausible es que fuera el segundo quien acudiera al cenobio pinatense tras trabajar en la catedral de Huesca, donde consta su estan-

Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza», en *La piedra postrera. V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla. Simposium Internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del Gótico final. 2. Comunicaciones*, Sevilla, 2007, p. 75-113. Sobre la base este trabajo, véase ahora Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*, Zaragoza, 2012, con los datos conocidos sobre [Jehan] Isambart (p. 15-16) y Pedro Jalopa (p. 17-28).

<sup>90</sup> Ricardo DEL ARCO, «El cronista Andrés de Ustároz», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. LVII (1910), p. 267. Véase también B. CABAÑERO y J. C. ESCRIBANO, «Problemática y fuentes de la cronología...», apéndice, p. 413.

<sup>91</sup> Antonio GARCÍA FLORES y Juan Carlos RUIZ SOUZA, «Notas acerca de Ysambart, maestro mayor de la catedral de Palencia», en *Las catedrales de España*, Alcalá de Henares, 1997, p. 127, nota n. 32.

<sup>92</sup> J. IBÁÑEZ y J. CRIADO, «El maestro Isambart en Aragón...», p. 100.

cia en 1422-1423, y antes de reaparecer en Toledo en 1435 al servicio de la todopoderosa familia de los Luna.<sup>93</sup>

Es una construcción de gran complejidad que se alza en un ángulo interior del claustro, a cobijo de la roca, e incorpora bellos motivos figurados con ángeles músicos tanto en las nervaduras caireladas de su imaginativa bóveda como en el arcosolio interior. Nos interesa aquí su acceso, que se articula con una portada de perfil levemente apuntado rica en ornatos vegetales tanto en la arquivolta exterior –incluida una frondosa serie de *crochets*– como en la zona intermedia y los capiteles. Además, se enriquece con un vistoso anegrado en el intradós, muy característico de la arquitectura flamígera, aunque en Aragón se encuentra ya –en una presentación, eso sí, más simple– en los tímpanos de las dos portadas de San Francisco de Teruel.

Lejos de la estela de los artistas nórdicos activos en torno al eje Daroca-Zaragoza que más tarde se desplazaron al Alto Aragón, la nueva arquitectura flamígera también llegó a tierras turolenses, si bien en un primer momento bajo formas algo más tamizadas. Así, consideramos que debe fecharse en los años treinta la **portada de la iglesia de San Miguel arcángel de Castellote**<sup>94</sup> (comarca del Maestrazgo) (fig. 16), ubicada a los pies de un amplio templo que suponemos levantado de manera simultánea, a pesar de que no tengamos datos que lo signifiquen. Por desgracia, ha perdido su primitiva bóveda, rehecha –al igual que el ábside– en ladrillo sin respetar la morfología tardomedieval tras la Guerra Civil de 1936-1939.<sup>95</sup>

La fachada mantiene, no obstante, su aspecto primitivo en lo esencial. En su composición aún se advierte el recuerdo del hastial de San Francisco de Teruel, tanto por la importancia concedida al óculo –privado de sus tracerías pétreas– como por el hecho de que las arquivoltas –sin el refuerzo visual del gablete pero con el acostumbrado trasdós ornado con *crochets*– se disponen ante un fondo

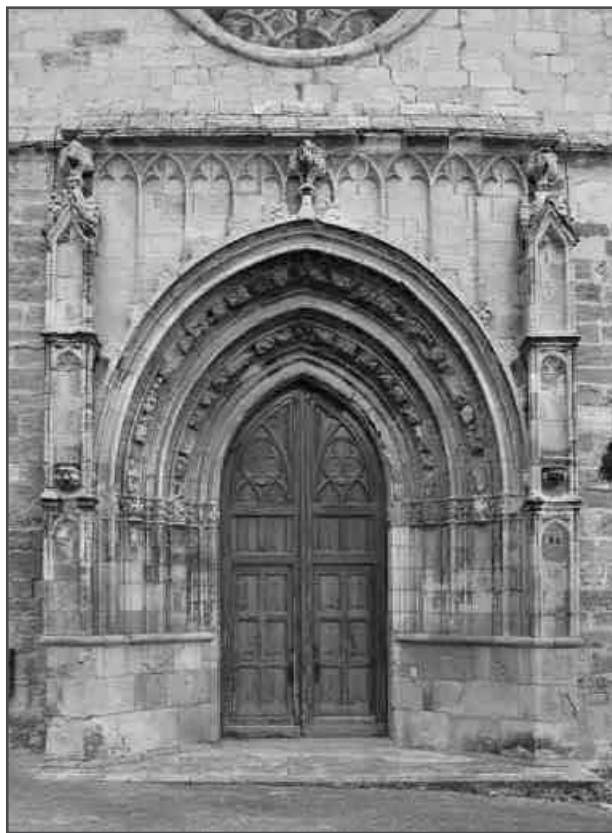


FIGURA 16: PARROQUIA DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL DE CASTELLOTE. PORTADA DE LOS PIES. FOTO: JESÚS CRIADO

tapizado de finas arcuaciones góticas. A pesar de ello, la portada de Castellote sobresale por su robustez, una cualidad compartida por otras creaciones del Gótico final que aquí subrayan los pilares que la delimitan, distribuidos en tres registros entre los que el central debió contener imágenes; asimismo por el rico efecto de la decoración figurada de dos de sus cinco arquivoltas, patente también en los capiteles y que ha estudiado Raquel Paricio,<sup>96</sup> de incuestionable interés iconográfico más allá de su modesta ejecución.

Con el *frontis* de Castellote guarda una estrecha relación la **portada meridional de la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves de Molinos** (comarca del Maestrazgo) (fig. 17), abierta al

<sup>93</sup> En Toledo se hizo cargo de las obras de la capilla catedralicia del condestable Álvaro de Luna. En Amalia M<sup>a</sup> YUSTE GALÁN, «La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna», *Archivo Español de Arte*, núm. 307 (2004), p. 295-296.

<sup>94</sup> S. SEBASTIÁN, *Inventario...*, p. 143.

<sup>95</sup> M. SIURANA, *La arquitectura gótica religiosa...*, p. 121-125 y p. 174-175, lám. núm. XIV y XV.

<sup>96</sup> Raquel PARICIO BORRÁS, «Portada escultórica de la iglesia gótica de San Miguel arcángel (Castellote)», *Barbacana. Miscelánea del Centro de Estudios de Castellote*, núm. 1 (2007), p. 35-51.



FIGURA 17: PARROQUIA DE N<sup>ª</sup> S<sup>ª</sup> DE LAS NIEVES DE MOLINOS. PORTADA LATERAL. IMAGEN: FOTOTECA DEL I.P.C.E., ARCHIVO JUAN CABRÉ, NEG. N<sup>º</sup> 5191

tramo central de la única nave de la iglesia.<sup>97</sup> Aunque Manuel Siurana retrasa su construcción hasta las décadas finales del siglo XV<sup>98</sup> (a partir de 1480), las obras debieron iniciarse mucho antes, quizás coincidiendo con la concesión en 1401 de la primicia para atender a su reparación.<sup>99</sup> La presencia allí en 1417 del arquitecto Colrat [Rey], anotada en los libros de fábrica de la catedral metropolitana, respalda de manera sólida esta primera fase de obras.

En todo caso, la portada sur de Molinos<sup>100</sup> nos parece una creación notable dentro de los años treinta que debe interpretarse como un desarrollo más elaborado de la de Castellote –localidades separadas por tan solo 16 km–. Las diferencias más significativas se refieren al tendido en Molinos de un arco conopial en torno a las arquivoltas que permite destacar el flamero que le sirve de remate y al tratamiento más elaborado de las arquitecturas fingidas de la parte alta, donde las tradicionales arcuaciones verticales se completan con un segundo registro de óculos y un remate angrelado para así evocar el característico aspecto de las tracerías desplegadas en el fondo de los estalos altos de muchas sillerías corales de la época. Sin embargo, la decoración de las arquivoltas –con hojas de vid y racimos, muy reiterativa, pero de esmerada ejecución– y los capiteles es aquí estrictamente vegetal. Una última diferencia entre ambas obras es la inclusión en Molinos de un tímpano que en su día contó con tres imágenes de las que hoy tan solo subsisten las correspondientes peanas. Una placa de la fototeca del I.P.C.E. perteneciente al Fondo Cabré permite constatar que la parte central albergaba una bella escultura en pie de la Virgen con el Niño de formas borgoñonas, a la que acompañaban sendos ángeles de factura más rudimentaria.<sup>101</sup>

En torno a 1420-1421, el equipo que había atendido a la ejecución del retablo-*jubé* de la colegial darocense y que había edificado la capilla de San Agustín de la metropolitana se disolvió y algunos de sus miembros abandonaron Aragón. No obstante, otros debieron permanecer por más tiempo, caso de Johan de Bruselas, piedrapiquero del ducado de Brabante –a quien cabe identificar con el «Johani» consignado en la contabilidad de la capilla del obispo de Hipona–, y de Gilart Jaquet, asimismo piedrapiquero aunque procedente del ducado de Lorena<sup>102</sup> –a no dudar, el «Jaquet» citado en dicha fuente escrita–. Los dos seguían en Zaragoza en mayo de 1436, cuando tomaron sen-

<sup>97</sup> A la que dedicó una breve monografía Javier CAÑADA SAURAS, «La iglesia parroquial de Molinos: una maravilla gótica que necesita restauración», *Teruel*, núm. 44 (1970), p. 57-69.

<sup>98</sup> M. SIURANA, *La arquitectura gótica religiosa...*, p. 89-90.

<sup>99</sup> B. CABAÑERO y J. C. ESCRIBANO, «Problemática y fuentes de la cronología...», p. 402, nota 39.

<sup>100</sup> Una breve descripción en M. SIURANA, *La arquitectura gótica religiosa...*, p. 85 y 87; y José Francisco CASABONA SEBASTIÁN, «San Miguel de Cantavieja y la escultura gótica en el Maestrazgo», en E. Javier IBÁÑEZ GONZÁLEZ (coord.), *Comarca del Maestrazgo*, 2007, p. 143.

<sup>101</sup> Negativo n. 5191. En J. CABRÉ, *Catálogo artístico-monumental...*, ms. cit., vol. II, lám. 55, fig. 233, 2<sup>º</sup>.

<sup>102</sup> J. IBÁÑEZ, *La capilla del palacio arzobispal...*, p. 61-62.

dos aprendices, entre los que importa aquí Johan de Camino, hijo del cantero Rodrigo de Camino y «vezino de la villa de Leredo [*sic*] del regno de Castilla».<sup>103</sup>

En un artículo anterior, en el que publicamos el aprendizaje de Johan de Camino con Johan de Bruselas –en sentido estricto, un acuerdo de oficialía, pues el ayudante aparece calificado ya de piedrapiquero y las partes acordaron una duración de tan solo dos años para el servicio–, propusimos su identificación con Juan de Laredo (doc. 1436, 1444-1472), uno de los artífices más interesantes activos en la capital aragonesa en las décadas centrales de la centuria, autor, entre otras creaciones, de una portada de piedra para la capilla de Santa Tecla del palacio arzobispal, en la que trabajó en 1445 para el arzobispo Dalmau de Mur (1431-1456).<sup>104</sup> Entonces se pensaba que dicho recinto había sido reemplazado un siglo después a instancias del arzobispo Hernando de Aragón (1539-1575) por el todavía existente; sin embargo, las labores emprendidas con posterioridad en esta parte del complejo para su transformación en Museo Diocesano han permitido descubrir que el oratorio de don Hernando se adosó al de su predecesor, privado en ese momento de su bóveda para permitir la construcción del nuevo piso noble del palacio.<sup>105</sup> Ello permite identificar **la portada de estilo flamígero ubicada a los pies de la capilla del arzobispo Mur** con la que hizo Juan de Laredo en 1445<sup>106</sup> al tiempo que obliga a descartar su intervención en 1461 en la puerta de la Bendición de San Miguel arcángel de Tarazona,<sup>107</sup> pues las for-

mas más arcaicas del portal turiasonense se corresponden mejor con una fecha próxima a 1300.

La portada del palacio arzobispal de Zaragoza es una estructura muy sencilla precedida en origen por un pórtico. A pesar de ello, el sinuoso trazado de sus derrames y arquivoltas le confiere una plasticidad de la que participa la frondosa decoración de cardina de los capiteles y la parte alta del arco deprimido sobre el que descansa el tímpano –ahora vacío–; además, en su día recibió un acabado policromo aún visible en las arquivoltas. La principal novedad reside en la decoración de «clara-boya» o vejiga de pez realizada en yeso por encima de las arquivoltas, de naturaleza próxima a la descubierta en los lunetos de la bóveda de la capilla y que supone un cambio formal con respecto a las soluciones del flanco sur de Molinos y, sobre todo, de Castellote hacia fórmulas fuertemente esquematizadas que son propias del trabajo en yeso.

La acomodación en el frontis de la capilla del arzobispo Mur de decoraciones de base flamígera y apariencia *cuasi* cristalográfica ofrece un punto de partida para otros ejemplares tardogóticos aragoneses de complejidad y mérito desigual, materializados entre la segunda mitad del siglo XV y las primeras décadas del XVI, tanto en piedra como en ladrillo. Su apuesta por la exuberancia ornamental, tan característica de este momento, encontró eco en numerosos frentes de capilla y arcosolios e, incluso, en encuadres de vanos de diversa funcionalidad en el contexto de la arquitectura civil<sup>108</sup> en los que, en general, el repertorio formal gótico desbanca al mudéjar.

<sup>103</sup> J. DELGADO y J. CRIADO, «La puerta de la Bendición...», p. 198-200, doc. n. 1. Gilart Jaquet se hizo con los servicios de Johan de Puerto, hijo de un carpintero homónimo de Santo Domingo de la Calzada. Véase Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias», en M<sup>a</sup> Isabel ÁLVARO ZAMORA y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (coord.), *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento*, Zaragoza, 2008, p. 90, doc. n. 1.

<sup>104</sup> R. Steven JANKE, «The retablo of don Dalmau de Mur y Cervelló from the archbishop's palace at Saragossa: a document work by Francí Gomar and Tomás Giner», *The Metropolitan Museum Journal*, núm. 18 (1984), p. 66, nota 3.

<sup>105</sup> Véanse los planos publicados por Javier BOROBIO SANCHIZ y Sonsoles BOROBIO SANCHIZ, *Museo Diocesano de Zaragoza. Biografía de una restauración*, Zaragoza, 2011, s. p.

<sup>106</sup> Su identificación en J. IBÁÑEZ, *La capilla del palacio arzobispal...*, p. 74 y p. 77-78, fig. núm. 40-42.

<sup>107</sup> Entonces suscribió en esta ciudad junto a Juan de Grete, ambos tildados de mazoneros, una comanda de 1.000 sueldos a favor del mercader Pedro de Santa Fe; Laredo avaló su pago con unas casas sitas en el Coso de Zaragoza y Grete con la obra que había tomado a destajo en el campanario de San Miguel (Jesús CRIADO MAINAR, «Singularidad del arte mudéjar de Tarazona», en *Arte mudéjar aragonés. Patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, 2002, p. 128 y p. 140, doc. n. 3). El hecho de que la puerta de la Bendición esté adosada al campanario nos hizo pensar erróneamente que la comanda ocultaba la participación de Laredo en su construcción (J. DELGADO y J. CRIADO, «La puerta de la Bendición...», p. 188-190), cuando lo más probable es que solo estuviera actuando como garante de Grete.

<sup>108</sup> Véanse los ejemplos mencionados por J. IBÁÑEZ, *La capilla del palacio arzobispal...*, p. 80, fig. 42 y p. 82, fig. 46-48.



FIGURA 18: PARROQUIA DE N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> DE LAS NIEVES DE MOLINOS. PORTADA DE LOS PIES. IMAGEN: FOTOTECA DEL I.P.C.E., ARCHIVO JUAN CABRÉ, NEG. N<sup>o</sup> 5338

La portada occidental de la iglesia de **Nuestra Señora de las Nieves de Molinos**<sup>109</sup> (fig. 18) constituye el testimonio más genuino conservado en Aragón de las nuevas propuestas que se habían ido fraguando en el segundo cuarto de la centuria. Erigida en torno a 1480 –cuando cabe fechar el tramo del templo que la contiene–, propone una solución estructurada en seis amplias arquivoltas ligeramente apuntadas que generan unos derrames muy pronunciados para conferirle un acusado abocinamiento. También cuenta con tímpano, que ha perdido el busto pétreo del *Salvator mundi* que se ubicaba bajo el dosel y que aún puede contemplarse en una placa del Fondo Cabré del I.P.C.E.<sup>110</sup>

La decoración, a base de labores vegetales pobladas de animales fantásticos, es muy plana y afecta a los capiteles y a dos de las arquivoltas. Todo queda tendido bajo un amplio arco conopial que remata en un flameró muy esbelto y que tiene como fondo un magnífico registro de arcuaciones flamígeras de trazado sinuoso coronado por macollas que trae a la memoria creaciones catalanas tan notables como el frente de la capilla de San Jorge (1432-1434) del palacio de la Generalitat de Barcelona.

Al margen de lo ya visto en el palacio arzobispal y en Molinos, en otras oportunidades se optó por fórmulas de una mayor contención decorativa, manteniendo tan solo el núcleo central formado por los derrames y las arquivoltas, y omitiendo el alfiz. En este sentido, conviene subrayar que en el marco de la dualidad de materiales característica de la producción arquitectónica bajomedieval del valle medio del Ebro y algunas zonas aledañas, se han conservado ejemplos de morfología muy similar tanto en piedra –al modo de la portada sur de la parroquia de Santiago de Montalbán<sup>111</sup> (comarca de las Cuencas Mineras)– como en ladrillo –entre otras, la oeste de la iglesia de San Pedro de Villarroya de la Sierra<sup>112</sup> (comarca de la Comunidad de Calatayud)–. Y, por último, privados de alfiz pero con un extremo abigarramiento en el ornato de las arquivoltas, en el que incluso se omite la línea de impostas –y por tanto, el uso de capiteles– para primar la idea de continuidad, entre los que cabe citar la portada de Nuestra Señora del Hortal de Torrijo de la Cañada (comarca de la Comunidad de Calatayud), cuya fecha de realización conviene situar ya al filo de 1500.<sup>113</sup>

Uno de los conjuntos tardogóticos aragoneses erigidos en la segunda mitad del siglo XV que reviste un mayor atractivo es la **puerta del Perdón de la colegiata de los Sagrados Corporales de Daroca**<sup>114</sup> (fig. 19). Situada junto al campanario, en la Edad Media se alzaba en el hastial del templo,

<sup>109</sup> M. SIURANA, *La arquitectura gótica religiosa...*, p. 87; y J. F. CASABONA, «San Miguel de Cantavieja...», p. 143-144.

<sup>110</sup> Negativo n. 5338. Véase J. CABRÉ, *Catálogo artístico-monumental...*, ms. cit., vol. II, lám. 55, fig. 233, 1<sup>o</sup>.

<sup>111</sup> G. M. BORRÁS, *Arte mudéjar...*, (1985), t. II, p. 250; Julián M. ORTEGA ORTEGA y José Luis ONA GONZÁLEZ, *Montalbán. Guía de monumentos, paisajes, fiestas y servicios turísticos*, col. «Conocer el Arte», Teruel, 2002, p. 15.

<sup>112</sup> G. M. BORRÁS, *Arte mudéjar...*, (1985), t. II, p. 458.

<sup>113</sup> M. CORTÉS, «La escultura monumental religiosa gótica...», p. 170.

<sup>114</sup> F. ABBAD, *Catálogo monumental...*, t. I, p. 478 y t. II, fig. 1.221; Federico TORRALBA, *Iglesia Colegial de Santa María de los Corporales de Daroca*, Zaragoza, 1954, p. 10-11; Francisco MARTÍNEZ GARCÍA, José Luis CORRAL LAFUENTE y Juan José BORQUE RAMÓN, *Guía de Daroca*, 1987, p. 47 y fig. de la p. 48.



aunque ahora abre al lateral del evangelio de la amplia iglesia de salón edificada en los años finales del siglo XVI. Además de sus apreciables proporciones y de constituir un trabajo de estimable calidad estereotómica que ofrece un buen estado de conservación, presenta la singularidad de incorporar un tímpano reaprovechado<sup>115</sup> que puede datarse en el tercer cuarto del siglo XIV.

José Luis Pano reunió en un puntilloso artículo las escasas referencias documentales que pueden vincularse a esta empresa, al tiempo que elaboraba un estado de la cuestión con las contribuciones que hasta ese momento se habían hecho a su estudio.<sup>116</sup> Más recientemente, M<sup>a</sup> Carmen Lacarra ha vuelto sobre su análisis, a raíz de la restauración acometida entre 2001 y 2002.<sup>117</sup> Según los datos reunidos por el Dr. Pano Gracia, el hastial de la iglesia medieval fue reformado hacia 1357-1359, coincidiendo con la ubicación del coro capítular en alto; no obstante, esta zona del edificio sería remodelada de nuevo en tiempos del arzobispo Juan I de Aragón (1460-1475), que «hizo la portada de la iglesia que llaman del Perdon y las puertas de aquella, y la otra portada que sale a la plaza de los graneros, y en todos los clabos de unas y otras [puso] las armas de Aragón».<sup>118</sup> La primera noticia encaja bien con el tímpano de este bello portal, mientras que la asignación del conjunto tal y como hoy lo vemos a la labor de mecenazgo del primer prelado cesaraugustano de la Casa Real es coherente con el proceso evolutivo que estamos presentando.

La portada se articula mediante cuatro amplias arquivoltas que dibujan un abocinamiento muy pronunciado. Al igual que en el frontis occidental de Molinos, se tiende como elemento de remarque un arco conopial de trasdós ornado con *crochets* que culmina en un gran flamero, todo dispuesto ante un fondo de arcuaciones rectas al modo de



FIGURA 19: COLEGIATA DE LOS SAGRADOS CORPORALES DE DAROCA. PORTADA DEL PERDÓN. FOTO: RAFAEL LAPUENTE

San Francisco de Teruel y San Miguel de Castellote, demostrándose así que esta fórmula, que toma su inspiración en el repertorio del Gótico radiante, sobrevivió en bastantes oportunidades al proceso de renovación en clave flamígera. La arquivolta intermedia incorpora un bello motivo vegetal calado que reaparece en la parte interior, tanto en las jambas como en el dintel que soporta el tímpano; muy interesante es asimismo la decoración figurativa desplegada en los capiteles, que ha estudiado en detalle Javier Delgado.<sup>119</sup> A desta-

<sup>115</sup> Como ya advirtieron A. DURAN I SANPERE y J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura Gótica...*, p. 281. No parece viable la propuesta de Gonzalo M. Borrás sobre la ejecución simultánea de todo el conjunto –portada y tímpano– en torno a 1400 (G. M. BORRÁS, «Capítulo VII. Arte Gótico...», p. 176).

<sup>116</sup> José Luis PANO GRACIA, «La portada del Perdón de la iglesia colegial de Daroca: estado de la cuestión», *Al profesor emérito Antonio Ubieta Arteta en homenaje académico*, en *Aragón en la Edad Media*, vol. VIII (1989), p. 511-521.

<sup>117</sup> M<sup>a</sup> Carmen LACARRA DUCAY, «La puerta del Perdón de Santa María de los Corporales de Daroca», en *La puerta del Perdón de Santa María de los Corporales de Daroca*, Zaragoza, 2003, p. 11-30.

<sup>118</sup> Tal y como se consignó en una crónica manuscrita del templo citada por J. L. PANO, «La portada del Perdón...», p. 513-514.

<sup>119</sup> Javier DELGADO ECHEVERRÍA, «Iconografía marginal de la portada del Perdón», en *La puerta del Perdón de Santa María de los Corporales de Daroca*, Zaragoza, 2003, p. 31-65.

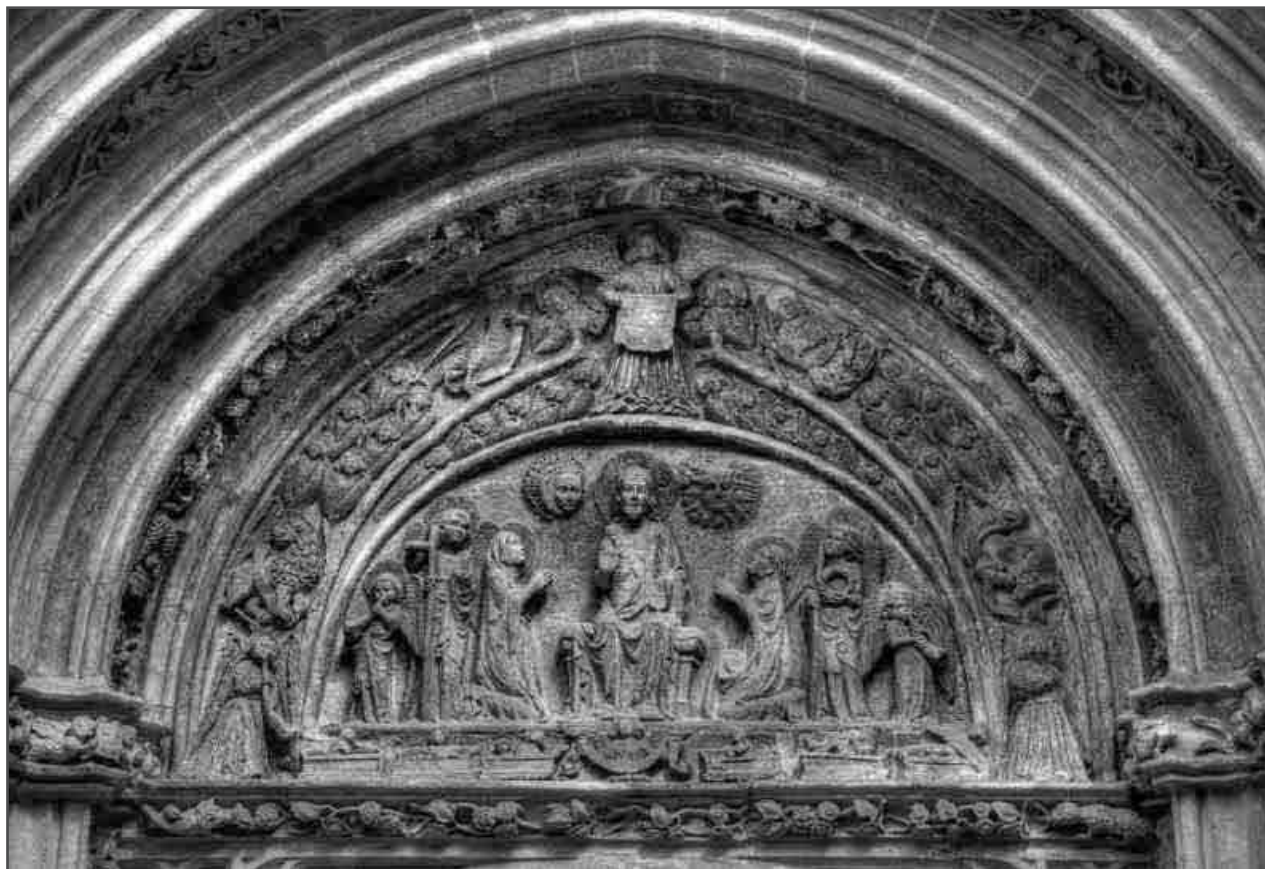


FIGURA 20: COLEGIATA DE LOS SAGRADOS CORPORALES DE DAROCA. PORTADA DEL PERDÓN, TÍMPANO DEL JUICIO FINAL. FOTO: RAFAEL LAPUENTE

car, por último, la decoración de las enjutas de arco interior con arcuaciones en torno a cuadrilóbulos.

El tímpano del Juicio Final (fig. 20) es una pieza sobresaliente en el contexto de la escultura monumental aragonesa del siglo XIV. Se atiene a la tradición iconográfica de dedicar portadas a este pasaje angular del texto del Apocalipsis que se fraguó lentamente en los tiempos del Románico y que está presente en las grandes catedrales góticas castellanas. Por lo que respecta a la Corona de Aragón, recordemos que h. 1372 se incluyó en la puerta de los Apóstoles de la catedral de Tarr-

agona,<sup>120</sup> que ofrece un correlato iconográfico cercano en el tiempo –eso sí, con matices diferenciadores– para el ejemplo que nos ocupa, y ya en los años centrales del siglo XV (1444-1446) también en la puerta de los apóstoles de la catedral de Lleida.<sup>121</sup>

Preside la escena un Cristo en Majestad en actitud de bendecir entre el sol y la luna, que se distancia del Cristo de la Parusía mostrando sus llagas de Tarragona. Le acompañan la Virgen y San Juan como intercesores, arrodillados y cubiertos con túnicas, y en la parte exterior dos án-

<sup>120</sup> Emma LIANO MARTÍNEZ, «El tema del Juicio Final en la fachada de la catedral de Tarragona», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 2, núm. 3 (1989), p. 101-109; Paulino RODRÍGUEZ BARRAL, *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, tesis de doctorado defendida en el Departamento de Arte de la Universitat Autònoma de Barcelona en febrero de 2003, p. 317-324 y p. 645-648, fig. 129-136; ahora también Paulino RODRÍGUEZ BARRAL, *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media*, Valencia, 2007, p. 41-48 y p. 311-312, fig. 2-4.

<sup>121</sup> Antoni CONEJO DA PENA, «Jordi Safont i Bertran de la Borda: epígon del gòtic internacional a Catalunya», en M<sup>a</sup> Rosa MANOTE I CLIVILLES y M<sup>a</sup> Rosa TERÉS I TOMÁS (coord.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 167-168. Su análisis iconográfico en P. RODRÍGUEZ, *La imagen de la justicia divina...*, p. 330-331 y p. 653-654, fig. 148-150; y P. RODRÍGUEZ, *La justicia del más allá...*, p. 55-57 y p. 315, fig. 9.

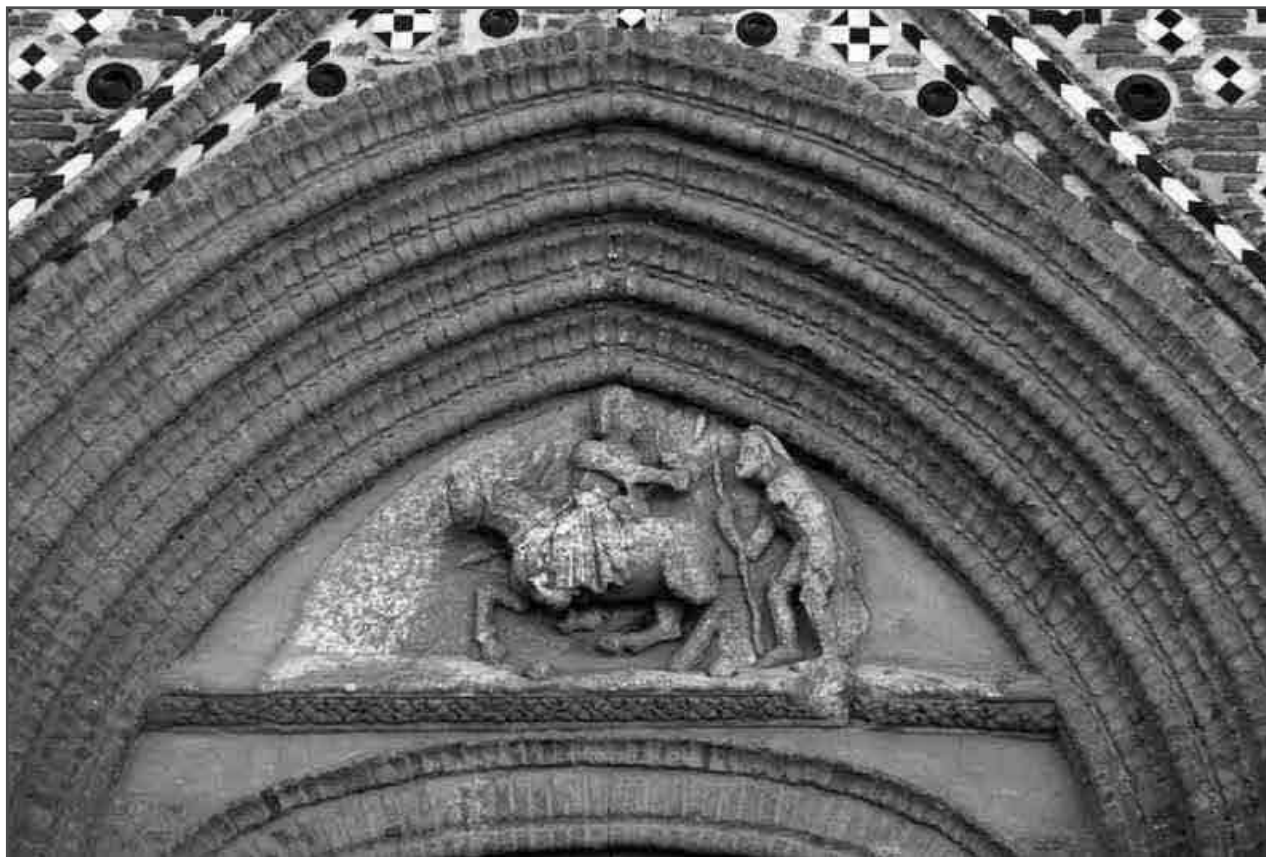


FIGURA 21: PARROQUIA DE SAN MARTÍN DE TOURS DE MORATA DE JILOCA. PORTADA, TÍMPANO. FOTO: MANUEL MICHETO

geles en pie con las *arma Christi* –cruz, clavos, lanza y corona de espinas– y otros dos de menores dimensiones –para adaptarse a la altura decreciente del tímpano– que llaman con sus olifantes al Juicio; más abajo, en torno a un ángel que sostiene un *rotulus*, se distribuyen seis sepulcros abiertos desde los que irrumpen los resucitados. La presentación se completa con otros dos ángeles trompeteros y varios coros de serafines, entre los que encuentran acomodo los cuatro vivientes, coronada a la altura de la clave por otro ángel de mayores dimensiones.<sup>122</sup>

La idea de enriquecer la presentación de una portada con un tímpano narrativo, que en Daroca obedece a la voluntad de preservar un elemento preexistente, alcanzó cierto predicamento en las décadas finales del siglo XV imponiéndose a los

conjuntos dotados de tímpanos lisos pensados para recibir imágenes.<sup>123</sup> Ya se había recurrido a la misma al filo de 1400 en el contexto de la arquitectura mudéjar, como puede observarse en la iglesia de San Martín de Tours de Morata de Jiloca (comarca de la Comunidad de Calatayud), cuyo bello *frontis* de comienzos del siglo XV –restaurado en exceso– incorpora un tímpano de alabastro más antiguo (en torno a 1350) (fig. 21) en el que se efigia al obispo cediendo parte de su capa a un pobre.<sup>124</sup> Esta es la solución que debió articularse en los años finales del siglo XV en la colegiata de Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza, cuya nueva portada se erigió entre 1488 y 1492 con el concurso de varios maestros –incluido Gil Morlanes *el Viejo*, que intervino al menos como tracista– y que según refiere el cro-

<sup>122</sup> El estudio iconográfico del tímpano en P. RODRÍGUEZ, *La imagen de la justicia divina...*, p. 314-316 y p. 644, fig. 127; y P. RODRÍGUEZ, *La justicia del más allá...*, p. 38-41 y p. 311, fig. 1.

<sup>123</sup> F. ESPAÑOL, «La escultura tardogótica...», p. 332.

<sup>124</sup> G. M. BORRÁS, *Arte mudéjar...*, (1985), t. II, p. 264-265 y p. 271, con una fotografía que refleja el estado anterior a la restauración. Véase también M. CORTÉS, «La escultura monumental religiosa gótica...», p. 168 y p. 169, fig. 2.

nista Diego de Espés estaba presidida por una representación del episodio de la Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza.<sup>125</sup>

A esta misma tipología responde la portada de la antigua iglesia de los trinitarios de Daroca, un edificio reconstruido a partir de los años finales del siglo XV y en cuyo pórtico se acomodó un tímpano pétreo con el relato de la llegada a la ciudad de la reliquia de los Sagrados Corporales, ya que dicho oratorio se alza en el punto en el que la tradición sitúa el desenlace del accidentado tras-

lado de la reliquia desde el reino de Valencia.<sup>126</sup> Asimismo, un bello tímpano lúgneo del Museo de Bellas Artes de Huesca en el que se ilustra la Resurrección de Lázaro, una pieza datada hacia 1500 y que se atribuye al escultor Gil de Brabante, procedente del ingreso al hospital de Nuestra Señora de la Esperanza de la capital oscense<sup>127</sup> trae a la memoria el que Michael Lochner hizo más o menos por las mismas fechas para presidir una de las entradas al claustro de la catedral de Barcelona.<sup>128</sup>

<sup>125</sup> Como se recuerda en M<sup>a</sup> Teresa AINAGA ANDRÉS y Jesús CRIADO MAINAR, «El busto relicario de San Braulio (1456-1461) y la tradición de la Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza», *Homenaje a la Profesora M<sup>a</sup> de los Desamparados Cabanes Pecourt*, en *Aragón en la Edad Media*, vol. XX (2008), p. 68, nota 15, y p. 80, nota 47.

<sup>126</sup> F. MARTÍNEZ *et al.*, *Guía de Daroca...*, p. 69-70. Véase también Fabián MAÑAS BALLESTÍN, *Capilla de los Corporales. Iglesia colegial de Santa María (Daroca)*, Daroca, 2006, p. 25 y 27-28, con buenas reproducciones de la obra.

<sup>127</sup> R. Steven JANKE, «Resurrección de Lázaro», en M<sup>a</sup> Carmen LACARRA DUCAY y Carmen MORTE GARCÍA (comis.), *Sig-nos...*, p. 472-473. Una instantánea en la que el tímpano aparece todavía en su ubicación original en Antonio DURÁN GUDIOL, *Iglesias y procesiones. Huesca, siglos XII-XVII*, Zaragoza, 1994, p. 61, fig. 30.

<sup>128</sup> F. ESPAÑOL, «La escultura tardogótica...», p. 302. Remitimos a este estudio, que recoge la amplia bibliografía sobre esta pieza.