

**HUMANISMO Y RENACIMIENTO EN TARAZONA.
LA CAPILLA DE LA FAMILIA TALAVERA EN
LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE LA HUERTA**



JESÚS CRIADO MAINAR

**HUMANISMO Y RENACIMIENTO
EN TARAZONA.
LA CAPILLA DE LA FAMILIA
TALAVERA EN LA CATEDRAL DE
SANTA MARÍA DE LA HUERTA**



CENTRO DE ESTUDIOS TURIASONENSES

**Centro de Estudios Turiasonenses
Institución Fernando el Católico**

Tarazona, 2023

Edición a cargo del Centro de Estudios Turiasonenses
(publicación n° 100 del CET
y n° 3900 de la Institución Fernando el Católico)

FICHA CATALOGRÁFICA

CRIADO MAINAR, Jesús

Humanismo y Renacimiento en Tarazona. La capilla de la familia Talavera en la catedral de Santa María de la Huerta / Jesús Criado Mainar. — Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución Fernando el Católico.

192 p. : il. ; 24 cm.

ISBN: 978-84-9911-671-6

© Del texto: Jesús Criado Mainar.

© De las fotografías: sus autores.

© De la presente edición:

Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución Fernando el Católico.

Portada: Arcosolios de la pared norte de la capilla Talavera. Foto José Latova.

Tercera página: Alegoría de la Justicia, arcosolios de la capilla Talavera. Foto Jesús Criado.

Portadillas interiores: Detalles de la decoración polícroma del arquitrabe y del ornato de yeso del entablamento que delimitan las grisallas de la capilla Talavera. Fotos José Latova y Jesús Criado

Colofón: Medallón de yeso del entablamento de la capilla Talavera. Foto Jesús Criado.

Contraportada: Apóstoles Santiago el Mayor y San Juan en la pared oeste de la capilla Talavera. Foto José Latova.

ISBN: 978-84-9911-671-6

Depósito legal: Z 348-2023

Composición y maquetación: Gistel Industrias Gráficas, Zaragoza.

Impresión: Gráficas Solana, Madrid.

PRESENTACIÓN

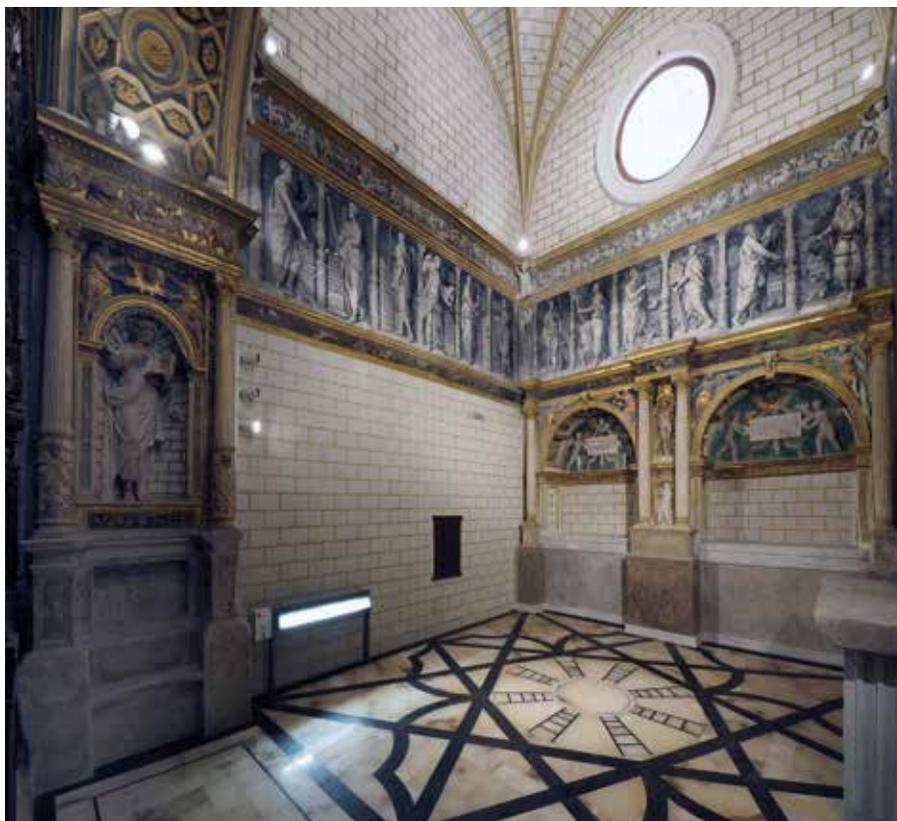
La capilla de la Purificación de la Virgen de la catedral de Nuestra Señora de la Huerta de Tarazona (Zaragoza) [fig. 1] está siendo objeto de una actuación restauradora integral promovida por la Excm. Diputación Provincial de Zaragoza. En la primera fase, materializada en 2019,¹ se acometió con la dirección facultativa de José Guillermo Moros, en ese momento arquitecto del Servicio de Restauración de la Institución Provincial, la consolidación de su fábrica y la confección de un nuevo pavimento, que fueron adjudicados a la empresa Moisés Murillo e Hijos, S.L., de Tarazona. Y bajo la dirección de Nuria Moreno Hernández, Técnico Conservadora-Restauradora, la restauración de sus revestimientos renacentistas de yeso y pintura mural, a cargo de la empresa Antique, S.L., Restauración de Arte, de Almudévar (Huesca). No fue preciso, sin embargo, actuar sobre el rejado de hierro que clausura el recinto por haber sido intervenido ya en una oportunidad anterior.²

Concebidos en estrecha armonía por la fecunda minerva del entallador, pintor y «arquitecto» Alonso González de León (doc. 1546-1564, †1564), un artífice de presumible origen leonés afincado en las tierras del Moncayo a mediados de la quinta década del siglo XVI,³

¹ El proceso de toma de datos por el Servicio de Restauración de la Diputación de Zaragoza se hizo en febrero de 2017. Los trabajos de restauración, entre abril y octubre de 2019.

² Con ocasión de la rehabilitación del interior de las naves del templo (2006-2009), a cargo del Instituto del Patrimonio Cultural de España (Ministerio de Cultura y Deportes) y en colaboración con el Gobierno de Aragón.

³ Para la presunta procedencia leonesa de González véase Jesús CRIADO MAINAR, *El palacio de la familia Guaras en Tarazona*, Tarazona, Centro de Estudios



1. Capilla de la Purificación después de la restauración.

arquitectura y ornato plástico integran en la capilla Talavera uno de los conjuntos más singulares del Renacimiento aragonés. A su estudio está dedicado este texto, que se beneficia de las investigaciones llevadas a cabo hasta ahora —tanto propias como de otros autores— y de las valiosas informaciones reveladas por la reciente restauración que ahora vamos a considerar a luz de nuevas hipótesis.⁴

Queda pendiente una segunda fase en la que se atenderá al retablo [fig. 2], un mueble de época gótica contratado en 1493 con

Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 182-183, y p. 192, nota n° 4.

⁴ Agradecemos a José Guillermo Moros, Nuria Moreno Hernández y José Ramón García Ureña el que hayan compartido con nosotros los hallazgos efectuados durante el desarrollo de los trabajos, que han sido de gran ayuda para la elaboración de este texto.



2. Retablo de la capilla de la Purificación en 1930.

el pintor zaragozano Martín Bernat⁵ (doc. 1450-1505, †1505) que unos años después, en 1519, fue reensamblado en una mazonería «al romano» materializada por el entallador Juan de Heredia⁶ (doc. 1515-1521) y que quedaría sin policromar por razones que no ha sido posible establecer. En el momento de la revisión de este texto para su publicación⁷ la intervención en el retablo está en fase de licitación.

En 1516, entre el encargo del políptico tardogótico y el de la mazonería renaciente, se había mudado la primitiva advocación del recinto, que de Nuestra Señora de la Piedad o de la Misericordia pasó a la actual de la Purificación de la Virgen. Así lo refiere de forma expresa un documento catedralicio por el que el canónigo Antón II Talavera amplió, además, su dotación⁸ —doc. n.º 2—. Este cambio justifica la comisión de la nueva mazonería, presidida por un relieve con dicho pasaje⁹ y, sin duda, está en el origen de la incardinación en la capilla de la populosa cofradía de la Candelaria. Consta, en efecto, que cada 2 de febrero el cabildo celebraba la festividad de la Purificación con el rezo de completas y una procesión que llegaba hasta la misma, dotada con distribuciones.¹⁰

⁵ Como apunta la capitulación rubricada en Zaragoza el 10 de marzo de 1493 entre Antón I Talavera, canónigo de la Seo de Tarazona, y Martín Bernat. En Manuel SERRANO Y SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXI (Madrid, 1914), pp. 444-446, doc. V. El más reciente estudio de este conjunto de tablas góticas en Nuria ORTIZ VALERO, *Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 126-153.

⁶ La capitulación se concertó entre mosén Antón II Talavera, canónigo de la catedral de Tarazona, y Juan de Heredia, «entretallador» o maestro de mazonería. En Jesús CRIADO MAINAR, «Las artes plásticas del Primer Renacimiento en Tarazona (Zaragoza). El tránsito del *moderno* al *romano*», *Tvriao*, X, 2 (Tarazona, 1992), fig. de la p. 404, p. 405 y pp. 433-434, doc. n.º 8.

⁷ Que toma como punto de partida el informe histórico-artístico que elaboramos en 2019 para el Servicio de Restauración de la Institución Provincial.

⁸ Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, *Iluminaciones naturales y revestimientos cromáticos. Historia de los acabados de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (siglos XI-II-XXI)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, p. 94, nota n.º 66.

⁹ Que afortunadamente no conllevó la pérdida de la antigua tabla titular de *Nuestra Señora de la Piedad*, recolocada sobre el nuevo relieve de la *Purificación*.

¹⁰ Como ya dispone el acuerdo adoptado entre el cabildo y Antón II Talavera en diciembre de 1516 —doc. n.º 2— y recogen los ceremoniales de catedralicios. En Archivo de la Catedral de Tarazona [ACT], Caja n.º 7, *Libro de fundaciones, procesiones y aniversarios de la catedral*, 1547 (con anotaciones posteriores), f. 17 v.

En la propuesta arquitectónica desarrollada en la capilla influyeron la experiencia constructiva del recién concluido cimborrio catedralicio (1543-1544), obra del maestro zaragozano Juan Lucas Botero *el Viejo* (act. 1498-1544), y en menor medida la de la escalera noble (1549-1552) del palacio episcopal de la Zuda, a cargo del artífice local Juan de León y en la que también debió colaborar González. Es probable que la solución aplicada a los arcosolios funerarios alojados en el muro norte se inspire en modelos castellanos, mientras que las grisallas con la ilustración del Credo o *Symbolum apostolorum* son una compleja creación que obliga a plantear una hipótesis entre Tarazona y Roma de la que también participa el pintor italiano Pietro Morone (doc. 1542-1576, †1577), que ya propusimos hace años¹¹ y ahora retomamos con nuevos argumentos.

Todo ello hace de la capilla Talavera una encrucijada de tendencias artísticas que ilustra el gran momento creativo que atravesaba la ciudad y la singular capacidad de síntesis de Alonso González.

Como queda dicho, esta investigación no hubiera podido llevarse a cabo sin la ayuda del personal técnico de la Institución Provincial que ha dirigido la intervención restauradora y de quienes han llevado a cabo los trabajos en el marco de las dos empresas adjudicatarias. También hemos contado con el apoyo y todas las facilidades de estudio necesarias por parte del Cabildo de la S.I. Catedral de Nuestra Señora de la Huerta de Tarazona, al que es obligado agradecer su excelente disposición. Finalmente, la generosa aportación de José Latova en la elaboración del material fotográfico ha mejorado de forma decisiva la presentación visual de la capilla.

Estoy en deuda con los amigos y compañeros del Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución Fernando el Católico, que aceptaron de buen grado mi propuesta de incluir la publicación de este texto en su plan editorial, haciendo gala, una vez más, de una exquisita sensibilidad por el patrimonio de nuestra ciudad y su comarca.

Tarazona, agosto de 2022

¹¹ Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 203-211, espec. p. 211.

LA FAMILIA
TALAVERA Y SU
PANTEÓN
FUNERARIO DE
LA CATEDRAL
DE TARAZONA



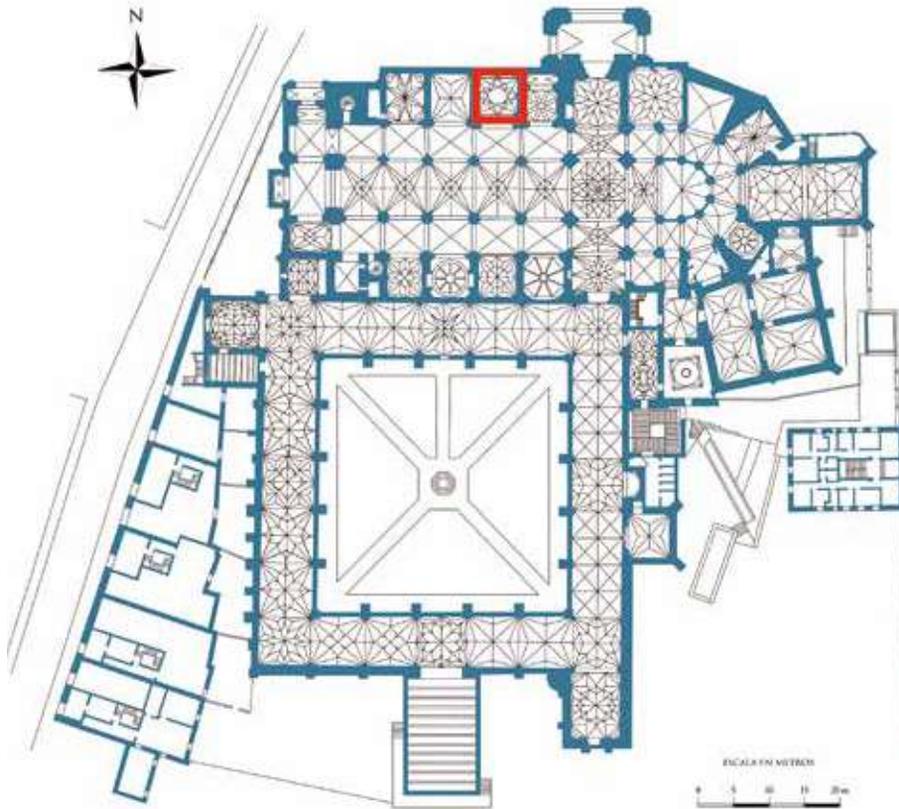
Ubicada en el segundo tramo de la nave colateral del lado del evangelio contando desde el transepto [fig. 3], no disponemos de datos sobre la primera edificación de la capilla familiar de los Talavera, cuyo límite exterior —algo más corto que el actual— han establecido las catas arqueológicas efectuadas con carácter previo al inicio de los trabajos de restauración.

Es probable que ya estuviera concluida para agosto de 1492, siete meses antes de la fecha de contratación de su retablo con Martín Bernat, cuando el canónigo Antón I Talavera transfirió al cabildo 2.800 sueldos a censo, cargados sobre las rentas que le correspondían en la localidad de Grisel (Comarca de Tarazona y el Moncayo), por los que los capitulares le satisfarían una pensión de 104 sueldos cada año mientras viviera y que tras su deceso debían destinarse a sufragar «las misas que se han de decir en su capilla, en las que por el sera ordenado» —doc. n° 1—. La visita pastoral que el obispo Guillén Ramón de Moncada (1496-1522) cursó al templo en 1496, nada más tomar posesión de la sede, califica la capilla como *noviter fabricate*.¹

Debió erigirse por los mismos años —o muy poco después— que la vecina capilla de Santiago apóstol, situada en el espacio que abre al tercer tramo y que, a diferencia de la que ahora nos ocupa, ha mantenido su estructura tardogótica.² Por otra parte, las referencias sobre la capilla de Santa Marta —ahora de Nuestra Señora del Pilar—, con

¹ Citado por Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, *Iluminaciones naturales y revestimientos cromáticos. Historia de los acabados de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (siglos XIII-XXI)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, p. 94, nota n° 65.

² Perteneciente a la familia bilbilitana de los Muñoz, que retuvo durante ciento cincuenta años la dignidad capitular del arcedianado de Tarazona. Sobre este recinto véase Teófilo PÉREZ URTUBIA, *La Catedral de Tarazona. (Guía histórico-artística)*, Tarazona, Imprenta de Félix Meléndez, 1953, pp. 44-27, que atribuye la iniciativa de su realización (hacia 1486) de forma atinada al arcediano Antonio Muñoz. Asimismo, Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La Catedral de Tarazona», *Las Catedrales de*



3. Planta de la catedral de Tarazona con la capilla de la Purificación en rojo.

la que limita hacia oriente, son muy anteriores, pues ya consta como existente en el recorrido pastoral que el cardenal Fernando Pérez Calvillo (1391-1404) cursó al templo en 1403.³ En 1515 pertenecía al jurista Miguel del Molino, que había encargado un retablo para la misma al pintor toledano Pedro Egas,⁴ pero su fábrica actual data de mediados del siglo XVIII.⁵

Aragón, Zaragoza, CAZAR, 1987, pp. 136-138; y Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, *Iluminaciones...*, ob. cit., p. 95, nota nº 67.

³ Citado por Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, *Iluminaciones...*, ob. cit., p. 94, nota nº 61.

⁴ Carmen MORTE GARCÍA, «Aspectos documentales sobre la actividad pictórica en Tarazona durante el siglo XVI», *Tvriaso*, VI (1985), pp. 293-295, docs. 2-4.

⁵ Teófilo PÉREZ URTUBIA, *La Catedral de Tarazona...*, ob. cit., pp. 36-38; Rebeca CARRETERO CALVO y Arturo ANSÓN NAVARRO, «La Catedral en los siglos del Barroco», *La Catedral de Tarazona*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 212-213.



4. Divisa heráldica de la familia Talavera en el coronamiento del rejado de la capilla de la Purificación.

La erección y dotación de la capilla de Nuestra Señora de la Misericordia, después de la Purificación de la Virgen, está asociada al patronazgo de los Talavera [fig. 4], una familia de mercaderes turiasonenses documentada a partir de mediados del siglo XV que consolidó su posición gracias a la confianza de Juan II y Fernando el Católico.⁶ Las noticias de que disponemos comienzan en 1458 y se

⁶ Una primera aproximación, todavía incompleta, a la genealogía de los Talavera en Jesús CRIADO MAINAR, «La residencia suburbana renacentista de La Ru-

referen al mercader Pedro I Talavera,⁷ casado con Sancha del Río y que había fallecido ya en 1463.⁸ Fruto de este enlace nacieron Juan de Talavera, mercader; Pedro II Talavera, a quien el rey nombraría baile y merino de Tarazona en 1475;⁹ y Antón I Talavera, canónigo de la Seo de Tarazona, citado ya en 1478¹⁰ y a quien cabe considerar como el promotor de la capilla.

Por su parte, el baile y merino Pedro II Talavera —como hemos dicho, el primer representante de la familia que ejerció esta sinecura real— casó con Efrengenia Ximénez. Mencionado por última vez en un documento de 1499, ya había fallecido para el 13 de septiembre de 1501.¹¹ Pedro II y Efrengenia fueron padres de Pedro III Talavera, que a la muerte de su progenitor heredó los cargos de baile y merino de la ciudad —siendo el segundo de la familia que los desempeñó—; Antón II Talavera, canónigo de Tarazona, arcipreste de Medinaceli y chantre de la Seo turiasonense; Diego Talavera, arcipreste de Tarazona;¹² Miguel Talavera, infanzón;¹³ y María Talavera.¹⁴

Don Pedro III falleció en 1512, es probable que siendo todavía joven. Había casado con Ana de Guarás, con la que tuvo a Pedro IV Talavera, tercer —y último— baile y merino de Tarazona de este

diana en Tarazona (Zaragoza). Claves para su estudio», *Artígrama*, 12 (Zaragoza, 1996-1997), pp. 375-376.

⁷ Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [AHPT], Antón Bueno, 1458, ff. 65-70 v., (Tarazona, 23-XII-1458).

⁸ AHPT, Antón Bueno, 1463, (Tarazona, 27-X-1463).

⁹ El nombramiento en Archivo de la Corona de Aragón [ACA], registro 3518, ff. 1-2, (Zaragoza, 21-XI-1475).

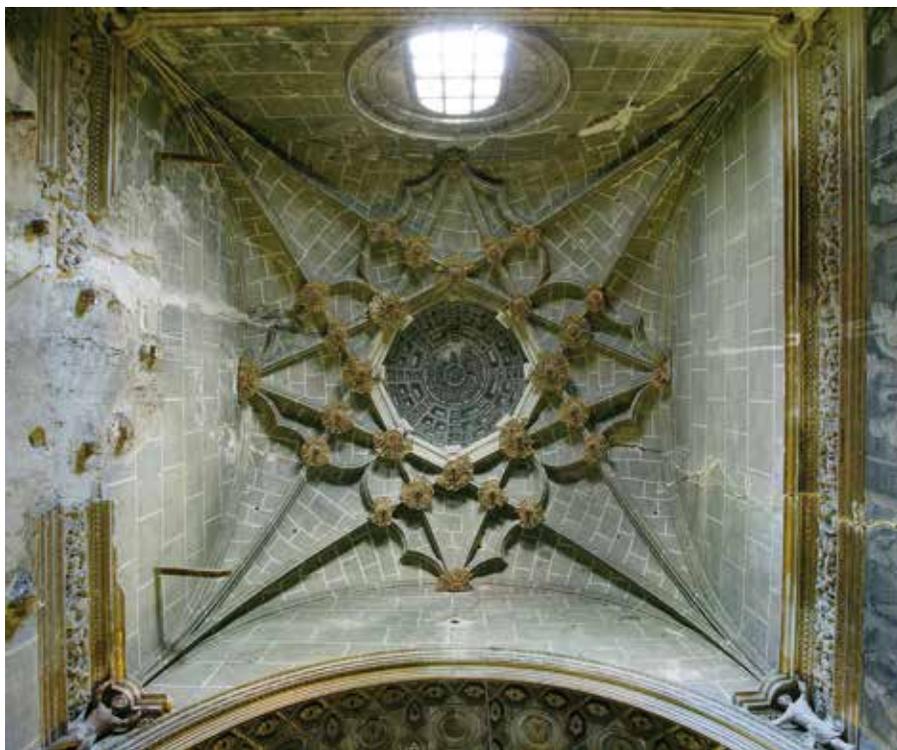
¹⁰ Calificado de canónigo de la Seo turiasonense, firmó como testigo en un documento otorgado por sus dos hermanos relativo al reparto de la herencia paterna. En AHPT, Antón Bueno, 1478, ff. 121-121 v., (Zaragoza, 15-XI-1478).

¹¹ AHPT, Papeles sueltos, documento s. f., (Tarazona, 15-V-1499); y AHPT, Pedro García, 1501, f. 76, (Tarazona, 13-IX-1501).

¹² Identificado ya como tal en un documento del 4-XI-1526. En AHPT, Antón Lamata, 1526, documento s. f. detrás del f. 102.

¹³ Que el 4-XI-1526 firmó capitulaciones matrimoniales con Magdalena Bueno con asistencia de sus hermanos Antonio, Diego y Miguel, y su cuñada Ana de Guarás, por entonces viuda de Pedro III Talavera. En *ibidem*.

¹⁴ Que había contraído nupcias con el infanzón turiasonense Pedro Carrasca, como indica el arcipreste Diego Talavera en su testamento del 7-X-1530. En AHPT, Antón Lamata, 1530, ff. 220-222 y otro más s. f.



5. Bóveda de la capilla de la Purificación antes de la restauración.

nombre;¹⁵ fray Luis Talavera, comendador de la Orden de San Juan de Jerusalén y con el tiempo castellán de Amposta; Juan Antonio Talavera, canónigo y chantre de Tarazona y arcediano de Daroca —que rehízo nuestra capilla *a fundamentis* [fig. 5]—; Ana Talavera, monja en el monasterio burgalés de Las Huelgas; y María Talavera, esposa de Diego de Mur, que a la postre sucedería a Pedro IV Talavera como baile y merino de Tarazona.¹⁶

Algunos miembros de la saga fueron relevantes eclesiásticos vinculados al cabildo de Tarazona. El primero del que tenemos noticia es el canónigo Antón I Talavera, citado como tal ya en 1478 y a quien

¹⁵ Desaparecido entre agosto de 1534 y marzo de 1536. En Jesús CRIADO MAINAR, «La residencia suburbana...», ob. cit., p. 376, nota n° 8.

¹⁶ Citados, con la salvedad de María, en el testamento de Pedro III Talavera (véase más arriba). Sin embargo, en el testamento que Ana de Guarás, ya viuda, dictó el 31-V-1526 figuran todos; en AHPT, Antón Lamata, 1526, ff. 46-47 v.



6 y 7 (página derecha). Decoración de los muros oeste y norte de la capilla de la Purificación antes de la restauración.

consideramos promotor de la capilla. En 1494, a una edad seguramente avanzada, transfirió su prebenda capitular a su sobrino Antón o Antonio II Talavera¹⁷ y tras fallecer en Barcelona en 1508 sus restos fueron trasladados a nuestra ciudad para su inhumación en su capilla.¹⁸ Antón II tomaría en 1523 posesión de la chantría que había vacado por muerte de Antón Sánchez,¹⁹ reteniendo esta dignidad hasta el momento de su óbito, acaecido en 1541. Consta, además, que el obispo Gabriel de Ortí (1523-1535) lo designó vicario general del obispado.²⁰

La transformación de la capilla hasta alcanzar su estado definitivo [figs. 5, 6 y 7] se debe, no obstante, tal y como ya hemos indicado a Juan Antonio Talavera, sobrino de Antón II Talavera e integrado en

¹⁷ «Fue dada la posesion de la canongia de mosen Anton Talavera a su sobrino Antonio Talavera por via de permuta. El qual dito mossen Anton Talavera, tio suyo, permutó la dicha canongia por la capellania que tenia el dicho su sobrino Antonio Talavera. Actos testificados por Andres de Fuentes». En Archivo de la Catedral de Tarazona [ACT], Caja n° 162, *Libro negro*, f. 49.

¹⁸ Citado por Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, *Iluminaciones...*, ob. cit., p. 94, nota n° 66.

¹⁹ ACT, Caja n° 162, *Libro negro*, f. 87, (Tarazona, 24-III-1523).

²⁰ Una escritura notarial del 4-XI-1526 lo califica, en efecto, de chantre y vicario general de la iglesia de Tarazona. En AHPT, Antón Lamata, 1526, varios folios s. n. después del f. 102.



el cabildo turiasonense al menos desde 1531, cuando tomó posesión de una canonjía.²¹ Diferentes documentos de los últimos años treinta nos informan de que ejerció, además, durante algún tiempo como arcipreste capitular,²² una sinecura que antes había correspondido a su tío Diego Talavera.²³ Tras la desaparición del chantre Antón II

²¹ «MDXXXI. A XXII de deziembre del dicho año se dio la possession del canonicato de Maluenda a Joan Antonio de Talavera por resignacion del dicho Joan de Maluenda en manos del arcedianio de Taracona y por collacion del dicho arcedianio se le dio la possession. Pago de entrada CCCC sueldos. Recibiolos el dean, capero. Testifico el acto Hieronimo Blasco dia, mes y anyo ut supra». En ACT, Caja nº 162, *Libro negro*, f. 94, (Tarazona, 22-XII-1531).

²² Así, en AHPT, Antón Lamata, 1539, ff. 77 v.-78 v., (Tarazona, 12-IV-1539).

²³ En un documento del 3-VIII-1534 se habla de la resignación del arcipresazgo por parte de Diego Talavera, su titular, en favor de Jerónimo Niño de Arbizu pero, al parecer, la familia logró que esta dignidad pasara finalmente a manos de don Juan Antonio. En AHPT, Antón Lamata, 1534, ff. 124-125.



8. *Tabula ansata* del lucillo izquierdo en el muro norte de la capilla de la Purificación.

Talavera en mayo de 1541,²⁴ don Juan Antonio pasó a ocupar su dignidad,²⁵ disfrutándola hasta que la muerte le sorprendió en 1556, sin haber podido llevar completamente a término la renovación del recinto funerario.

A las prebendas ya citadas sumaría don Juan Antonio a partir de 1552 la muy jugosa de arcediano de Daroca en el cabildo metropolitano de la Seo de Zaragoza.²⁶ Esta acumulación de cargos, que

²⁴ En uno de los arcosolios de la capilla se anotó, sin duda por error, que Antón II Talavera falleció el 19-V-1542, cuando lo cierto es que un documento notarial del 9-XII-1541 informa ya del pago de una manda testamentaria del difunto; en AHPT, Antón Lamata, 1541, f. 214 v. Véase lo consignado en la nota siguiente.

²⁵ «A XX de mayo mil DXXXXI se dyo la possession de la chantria y canonigado que baco por muerte de mossen Antonio Talabera a Joan Antonio de Talabera, sobrino del dicho y arcipreste desta iglesia por virtud de regreso. Pago de la entrada por razon de la dicha chantria mil sueldos y por el canonigado CCCC sueldos. Notario de los actos possessorios Hieronymo Blasco. I^m CCCC sueldos». En ACT, Caja n° 162, *Libro negro*, ff. 103-103 v.

²⁶ Fecha en la que empieza a unir este oficio a sus otros títulos en sus comparecencias notariales. Véase AHPT, Jerónimo Gutiérrez, 1552, ff. 76-78, (Tarazona, 27-II-1552).

Todavía lo poseía en el momento de su muerte, como expresa su madre en una carta de procura. En AHPT, Sebastián Salcedo, 1556, ff. 260 v.-261 v., (Tarazona, 5-IX-1556).

hoy nos puede sorprender, fue algo habitual hasta la celebración del Concilio de Trento (1545-1563), que legisló de forma muy restrictiva sobre este particular con el propósito de mejorar la imagen pública de la Iglesia como respuesta a las críticas de la Reforma, vinculando siempre el disfrute de una dignidad con la residencia efectiva en la institución que la generaba y evitando, en lo posible, duplicidades.

Las dos *tabulae anwatae* de alabastro encastradas en el fondo de los arcosolios practicados en la parte baja del muro norte dentro de un bello ornato de yeso «al romano» [fig. 8] recuerdan que varios de los personajes que hemos mencionado recibieron sepultura, sin duda junto a otros parientes, en la capilla, concebida como panteón funerario de estas cuatro generaciones de la familia. De hecho, los Talavera fueron uno de los clanes más poderosos de la sede episcopal entre las últimas décadas del siglo XV y los años de la eclosión del Alto Renacimiento, cuando la ciudad atravesaba por uno de sus periodos de mayor esplendor y su catedral se vestía con lujosos ropajes *all'antica*.

ALONSO GONZÁLEZ,
MAZONERO DE
ALJEZ, PINTOR Y
«ARCHITECTOR»



A pesar de los años transcurridos desde que en 1981 se dieron a conocer las primeras noticias sobre Alonso González¹ y de las investigaciones que desde entonces se han ocupado de él, el trabajo de este singularísimo artista sigue presentando aspectos que no ha sido posible esclarecer debido, al menos en parte, al desconocimiento de su trayectoria vital y profesional anterior a su llegada al área moncaína en 1546.²

Maestro polifacético, la mayoría de los documentos se refieren a él como «entretallador» y mazonero de aljez, lo que le cualifica como experto en el trabajo con yeso,³ tanto en la definición y el revestimiento de elementos de arquitectura —nervaduras de bóvedas, órdenes columnarios, portadas, ventanales o los más diversos tipos de molduras— como en la ejecución de complementos figurativos —el ornato de frisos, pilastras, tímpanos y medallones junto a la realización de esculturas y relieves—. Casi todas sus obras conservadas incorporan pinturas murales, generalmente en «blanco y negro», que siempre constituyen una componente sustancial de su trabajo. Por otra parte, una escritura notarial de 1556 lo califica de «pintor de vidrieras»⁴ y lo

¹ Referentes a la contratación del revestimiento ornamental del cimborrio de la catedral de Tarazona. En Carmen MORTE GARCÍA, «El cimborrio mudéjar de la catedral de Tarazona», *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Madrid-Teruel, Diputación Provincial de Teruel y CSIC, 1981, pp. 141-147, espec. apéndice documental en pp. 144-147.

² Su biografía en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turia-sonenses e Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 481-488.

³ Sobre la especie profesional de los mazoneros de aljez pueden consultarse las reflexiones apuntadas en Jesús CRIADO MAINAR y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Francisco Santa Cruz (1526-1571), mazonero de aljez», *Artigrama*, 17 (Zaragoza, 2002), pp. 223-273.

⁴ Se trata del contrato rubricado con el cantero y entallador Guillaume Brimbeuf para el suministro por parte del segundo de las planchas de alabastro necesarias para cerrar catorce ventanales en la parroquia de la Asunción de Cascante

cierto es que en la catedral de Tarazona también coloreó vitrales de alabastro «al aceite» —es decir, mediante la técnica del óleo—, algunos de los cuales [fig. 9] han sido recuperados en buen estado en el transcurso de la última restauración del monumento.⁵

A los oficios de mazonero y pintor sumaba González conocimientos de arquitectura que le permitieron vestir *all'antica* el cimborrio catedralicio, poner al día la nave mayor del templo siguiendo los preceptos del nuevo lenguaje y trazar la imaginativa solución de la bóveda de la capilla de la Purificación al tiempo que articulaba sabiamente su interior en clave renacentista. A pesar de todo ello, lo más probable es que para la ejecución material de los cometidos de albañilería, incluidos los de nuestra capilla, recurriera a profesionales de la construcción, como sabemos sucedió en la escalera del palacio episcopal de la Zuda, en cuya edificación intervino en 1549 el maestro de obras Juan de León⁶ antes de que González se hiciera cargo de su espectacular revestimiento de yeso, quizás con la contribución del pintor italiano micer Pietro Morone.

Y es que, en efecto, la desafortunada gestión que el artífice hizo de la fábrica de las modestas iglesias de los enclaves moriscos de Ribas, Albeta y Maleján por encargo del concejo de Borja (Zaragoza)⁷ pone de relieve sus limitaciones como «práctico» en el campo de la archi-

(Navarra). En Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 723-724, doc. n° 28.

⁵ Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración. Estudio histórico-artístico. La configuración de una obra del Alto Renacimiento», *Decoración mural en la Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Restauración 2008*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón y Caja Inmaculada, 2009, p. 259 [óculos del tramo exterior de la capilla mayor]; Jesús CRIADO MAINAR, «Las canteras de alabastro en Aragón. Datos sobre su explotación y uso en la arquitectura y las artes plásticas. 1402-1534», en Francesca Español y Joan Valero (eds.), *Les pedreres medievals a la Corona d'Aragó*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans y Amics de l'Art Romànic, 2017, pp. 116-123 y p. 122, fig. 15 [vidriera de la *Asunción* del tramo sur del transepto]; Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, *Iluminaciones naturales y revestimientos cromáticos. Historia de los acabados de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (siglos XIII-XXI)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 73 y ss.

⁶ Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 708-710, doc. n° 16.

⁷ Cuya realización asumió mediante escritura contractual en 1555. El estudio de todo el proceso en Jesús CRIADO MAINAR, «La intervención de Alonso González en la edificación de las iglesias parroquiales de Ribas, Albeta y Maleján (Zaragoza).



9. Ventanal del lado este en el brazo meridional del transepto.
Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

tectura, al tiempo que ayuda a precisar su verdadero perfil profesional. El importe pactado por los tres templos, 16.000 sueldos, era muy bajo y no pudo respetarse. Así, el artífice se desentendió en poco tiempo de los dos primeros edificios, que materializó el maestro de obras Domingo de Mendizábal, respectivamente por 10.000 sueldos —Ribas— y 8.500 sueldos —Albeta—, para quedarse tan sólo con el de Maleján, que renegoció por una suma cercana a lo pagado por la iglesia de Albeta y que a pesar de todo solo se completaría después de su muerte, con el concurso del cantero Juan de Segura. El montante final satisfecho por los tres edificios, unos 27.000 sueldos, supera con creces el inicialmente previsto. Esto deja al descubierto las limitaciones de González para presupuestar y negociar el precio de empresas de arquitectura en las que sospechamos que su aportación personal tan sólo podía afectar a la fase final de revestimiento y acabado con yeso y, en su caso, pintura mural y sobre vitrales de alabastro.

Así, la calificación de «arquitector» que se le otorgó cuando en octubre de 1564, semanas antes de fallecer, contrató el ornato de la capilla de San Antonio de Padua en San Francisco de Tarazona⁸ alude, sin duda, a sus facultades para trazar, en las que debería incluirse un conocimiento razonable de los procedimientos del dibujo arquitectónico⁹ y una más que notable capacidad para redactar —de su puño y letra— los pulcros condicionados que acompañan a sus compromisos ante notario, siempre con una descripción exacta y minuciosa de los trabajos a realizar y acompañados con frecuencia de una minuta que detalla materiales y plazos de pago con una precisión inusual.

A esta cualificación como tracista, a la que deben sumarse sus dotes para coordinar proyectos de una cierta complejidad¹⁰ en los que asumiría personalmente las labores de mazonería de aljez y pintura, se refiere, a buen seguro, la reveladora carta que escribió el cabildo turiasonense en 1554 para recomendar sus servicios a los canónigos de Alfaro que, al parecer, buscaban maestro para cierto templo que la

1555-1566», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XXXVII-XL (Borja, 1997-1998), pp. 107-148.

⁸ Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 767-770, doc. n° 54.

⁹ A pesar de todo no acreditado, pues no conservamos ningún dibujo de su mano.

¹⁰ Aunque con la sombra que proyecta la contratación de los tres templos borjanos.

misiva no precisa. Para entonces González había completado ya el ornato del cimborrio (1546-1549), la reforma de la nave mayor y de los tramos del transepto adyacentes al lucernario (1547-1551), así como la primera —y más importante— fase de los trabajos (1552-1554) de la capilla Talavera:

[...] certificamos a vuestras mercedes que [Alonso González] en su arte es un hombre muy [e]special y abil porque le tenemos experimentado en las obras desta yglesia y como a tal entre otros le escogimos para ellas. En las quales ha hecho muy bien todo lo que convenia, ansi en las cosas de yeso y ladrillo como en la ordinacion del architectura, proporcion y pinturas, y todas las otras cosas tocantes a buen architector [...].¹¹

La documentación conocida no atestigua que los prebendados riojanos alcanzaran un acuerdo con el maestro¹² y lo cierto es que en febrero de 1555 asumió la construcción de las varias veces citadas iglesias de Ribas, Albeta y Maleján, para acabar renunciando a las dos primeras y reservarse la tercera, cuya edificación acompasó con sus últimos compromisos conocidos, en particular el fastuoso ornato de la capilla mayor (1562-1564) del primer templo de la sede [fig. 10], sin duda una de las empresas más relevantes de esta naturaleza en el contexto español del momento.

La otra cuestión que debemos plantearnos en este apartado es la del lugar de procedencia de González, las posibles circunstancias que concurrieron en su formación y el bagaje artístico con el que llegó a Borja y Tarazona a mediados de la quinta década del siglo XVI. Pro-

¹¹ Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «La decoración de la cabecera de la catedral de Tarazona (Zaragoza): el revestimiento de una preeminencia espiritual», en M^a José Redondo Cantera (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 513, doc. n^o 4.

¹² No es seguro que la noticia se refiera a la reconstrucción de la colegiata de San Miguel de Alfaro, pues los datos sobre el nuevo templo principian en 1562, fecha en que se colocó su primera piedra. En Inocencio CADIÑANOS BARDECI, «La Colegiata de San Miguel de Alfaro y su construcción», en Begoña Arrúe Ugarte (coord.), *Historia del Arte en La Rioja Baja. Ámbito y vínculos artísticos. IV Jornadas de Arte Riojano*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, p. 123; y Mónica PASCUAL MELERO, «La ex-colegiata de San Miguel arcángel», *Graccurris. Revista de Estudios Alfareños*, 26 (Alfaro, 2015), p. 26.



10. Tramo poligonal de la bóveda de la capilla mayor.
Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

blemas sobre los que, desafortunadamente, contamos con más dudas que certezas.

Empezando por lo último, las capitulaciones matrimoniales que Alonso González y Francisca de Vera rubricaron en Borja el 19 de octubre de 1546 refieren que el artífice, junto a los 500 ducados en los que estimó su arte,¹⁵ aportó «unas casas sitiadas en la villa de Montalban, en la parrochia de Valroyo, valientes dozientas libras».¹⁴ Pensamos que el documento alude a la localidad turolense homónima, en la Comarca de las Cuencas Mineras, pues el topónimo Valroyo ha perdurado en una calle de su casco urbano; si bien no subsiste ningún

¹⁵ Esta suma debía comprender los 9.500 sueldos —unos 432 ducados— por los que acababa de contratar del ornato del cimborrio catedralicio.

¹⁴ Archivo Histórico de Protocolos de Borja [AHPB], Gabriel de la Ferriza, 1546, ff. 87-89, (Borja, 19-X-1546). Documento dado a conocer por Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., p. 483, nota n^o 14.

Tres años después, en 1549, el matrimonio designaba procuradores desde Tarazona para enajenar este inmueble. En *ibidem*, p. 483, nota n^o 15.

edificio religioso que pueda asociarse al mismo, pudiera tratarse del templo parroquial que cita Juan Bautista Labaña,¹⁵ edificio diferente de la monumental iglesia de Santiago que ahora desempeña esta función y que por entonces era la capilla de la encomienda de la Orden de Santiago a la que pertenecía la población, anexa al castillo que le servía de sede.

Dado que la encomienda de Montalbán era la matriz de la Orden de Santiago en el reino de Aragón,¹⁶ cabe plantear que la llegada de Alonso González se produjera desde un enclave castellano de este instituto miliar, que tenía sus principales asentamientos en Santiago de Uclés (Cuenca) —desde 1230 la *caput ordinis*, de la que dependía nuestra encomienda— y San Marcos de León —sede principal en el viejo reino leonés—, quizás para asumir algún proyecto de relevancia ya desaparecido o que por algún motivo no fructificó. Por ahora no podemos avanzar más en esta hipótesis.

Por otra parte, la afortunada localización hace apenas unos años del testamento que Francisca de Vera, viuda de Alonso González, otorgó en Borja en 1589 revela otro indicio fundamental: doña Francisca se identifica en el documento como «mujer del quondam Alonso González de Leon».¹⁷ Este dato es muy importante, pues es habitual que tales apostillas añadidas al apellido revelen procedencia, que en esta ocasión habría que situar en el occidente de la antigua Corona de Castilla, en una ciudad que, lo hemos dicho ya, albergaba uno de los principales asentamientos de la Orden Militar de Santiago.

Además, como ya señalamos en otra oportunidad, un presunto origen leonés facilitaría la hipótesis de que González conocía el tra-

¹⁵ «Es villa de la Orden de Santiago (de la que es comendador Don Álvaro de Benavides) situada entre altas peñas, y sobre una que queda en medio de ellas están un castillo y la iglesia de la encomienda. Abajo está la villa cercada y la iglesia parroquial [...]». En Juan Bautista LABAÑA, *Itinerario del Reino de Aragón. Por donde anduvo los últimos meses del año 1610 y los primeros del siguiente 1611*, Zaragoza, Prames e Institución Fernando el Católico, 2006, pp. 218-219.

¹⁶ Encomienda integrada, además de Montalbán, por las localidades de Las Adobas, Cabra, Escucha, Palomar, Torre de las Arcas, Utrillas y Villanueva de Huerva.

¹⁷ AHPB, Diego de Vera, 1587-1589, (Borja, I-IX-1589). Damos noticia del hallazgo en Jesús CRIADO MAINAR, *El palacio de la familia Guaras en Tarazona*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2009, p. 183, y p. 192, nota n° 104.



11. Cúpula de la escalera de aparato. Palacio episcopal de la Zuda de Tarazona.



12. Cúpula de la capilla mayor. Parroquia de San Juan Bautista de Rodilana.

bajo de la familia Corral de Villalpando,¹⁸ activa a partir de mediados de los años veinte en un extenso territorio comprendido entre las actuales provincias de Palencia y Valladolid junto a algunas localidades zamoranas. Incluso la posibilidad de que nuestro artífice hubiera colaborado con ellos en alguna de sus empresas tempranas, siempre en una fecha anterior a 1546.¹⁹

A pesar de que los trabajos de Alonso González encajan con un perfil profesional cercano al de la familia Corral, lo cierto es que resulta difícil establecer una correspondencia formal entre unos y otros más allá de la sugerente propuesta del profesor Javier Ibáñez de comparar la escalera del palacio episcopal de la Zuda de Tarazona [fig. 11] con la capilla mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Rodilana (Palencia) [fig. 12], obra no documentada que se viene atribuyendo a este pujante taller y que debió materializarse en la década de 1560 y que, por tanto, es posterior.²⁰ Además, cualquier intento de cotejo de estas dos obras acarrea problemas de estilo de muy difícil resolución.

¹⁸ Sigue siendo básico el estudio de Teresa GÓMEZ ESPINOSA, Guadalupe SARDIÑA GONZÁLEZ, Rocío BRUQUETAS GALÁN, M^a Luisa GÓMEZ GONZÁLEZ, Irene ARROYO MARCOS, Alfonso MUÑOZ COSME y Bárbara HASBACH LUGO, *La obra en yeso policromado de los Corral de Villalpando*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, 1994. Un interés mayor para nosotros, por centrarse en los aspectos arquitectónicos y artísticos, reviste el reciente trabajo de Sergio PÉREZ MARTÍN y Josemi LORENZO ARRIBAS, *La obra en yeso de los hermanos Corral de Villalpando, 1525-1575*, Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, 2017 (edición digital disponible en red en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=28167>).

¹⁹ Jesús CRIADO MAINAR, *El palacio de la familia Guaras...*, ob. cit., p. 183. En realidad, ya aventuramos esta posible relación con la familia Corral en 1996; en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., p. 487.

²⁰ Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Tradición y modernidad en la arquitectura del siglo XVI», en M^a Teresa Ainaga Andrés y Jesús Criado Mainar (coords.), *Comarca de Tarazona y el Moncayo*, Zaragoza, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales del Gobierno de Aragón, 2004, pp. 180-182.

LA TRANSFORMACIÓN RENACENTISTA DE LA CAPILLA DE LA PURIFICACIÓN



Con la salvedad de la reforma «al romano» del retablo (1519), necesaria para adecuarlo a la nueva advocación de la capilla, esta llegó a mediados del siglo XVI como un conjunto bajomedieval, poco acorde con los cambios que se estaban introduciendo por esos mismos años en el templo, a raíz de la reconstrucción del cimborrio (1543-1544) por Juan Lucas Botero *el Viejo*¹ y su lujosa decoración renacentista, encomendada en 1546 a Alonso González.² A este mismo maestro confiaría el cabildo poco después, en octubre de 1547, la reforma de los cinco tramos de la nave mayor y los dos del transepto adyacentes

¹ Que conllevó la conclusión de los trabajos iniciados tiempo atrás en el transepto. En José M^a SANZ ARTIBUCILLA, *Historia de la Fidelísima y Vencedora Ciudad de Tarazona*, Madrid, imp. de Estanislao Maestre, vol. II, 1930, pp. 94-95, y pp. 506-509, doc. XLVI; Jesús CRIADO MAINAR, «Juan Lucas Botero *el Viejo* y el cimborrio de la catedral de Tarazona», *Tvriaso*, XIV (Tarazona, 1997-1998), pp. 118-132; Jesús CRIADO MAINAR, «La cabalgata triunfal de Bolonia en el Ayuntamiento de Tarazona: su papel en la definición del monumento», en Gonzalo M. Borrás Gualis y Jesús Criado Mainar (dirs.), *La imagen triunfal del emperador: la jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 196, y p. 228, nota n^o 22.

La fecha de finalización de la fábrica del cimborrio en Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración. Estudio histórico-artístico. La configuración de una obra del Alto Renacimiento», *Decoración mural en la Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Restauración 2008*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón y Caja Inmaculada, 2009, pp. 28-29.

² La capitulación con González en Carmen MORTE GARCÍA, «El cimborrio mudéjar de la catedral de Tarazona», *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Madrid-Teruel, Diputación Provincial de Teruel y CSIC, 1981, pp. 144-147. El estudio de la obra, junto a algunas puntualizaciones documentales, en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 1996, pp. 156-167. Véase también Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración...», ob. cit., pp. 22 y ss.

al cimborrio con el propósito de que su aspecto no desdijera de lo que empezaba a vislumbrarse en el interior del colosal lucernario.⁵

No hay duda de que la nueva apariencia en clave renacentista que estaba adquiriendo el viejo interior gótico de la catedral —que la reciente restauración del monumento ha intentado recuperar [fig. 13]—, completada unos años después con la espectacular decoración de la capilla mayor (1562-1564), fue determinante en la decisión de don Juan Antonio de rehacer el panteón de su familia. El chantre, que había participado como obrero extraordinario en la gestión de las partes tocantes al capítulo en estas iniciativas,⁴ confió para ello en Alonso González, el polifacético maestro responsable de la dirección de dichos trabajos, que desarrolló un cometido de extraordinario interés definido por su buen hacer y el tono innovador que imprimió a todos sus componentes.⁵

No disponemos de datos documentales directos sobre la participación de González en las obras de la capilla Talavera, quizás porque las partes no consideraron necesaria la legitimación ante notario de las acciones contractuales y económicas que generó, pero nos han llegado algunos documentos que bien pudieran guardar relación con el aprovisionamiento de materiales. Eso sí, contamos con el permiso que el cabildo dispensó al chantre el 10 de octubre de 1551 para «alargar su capilla para fuera hasta en par de la capilla del arcediano de Tarazona» y edificar una sacristía «a las espaldas de la capilla de Miguel del Molino» —como hemos visto, por entonces de Santa Marta y ahora de Nuestra Señora del Pilar—, de forma que una vez concluida

⁵ Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 156-167; Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración...», ob. cit., pp. 191-198; y Jesús CRIADO MAINAR, «El Renacimiento en la Catedral», *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 170-182.

⁴ En concreto, en la reforma de la nave mayor y los tramos adyacentes al cimborrio, materializada entre 1547 y 1551. La noticia documental sobre el chantre Talavera en Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración...», ob. cit., pp. 191-192 y 198.

⁵ Una primera aproximación al estudio de la capilla, en la que se da a conocer la práctica totalidad de las noticias documentales relacionadas con su construcción y decoración, en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 203-211. Nuevas puntualizaciones en Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración...», ob. cit., pp. 198-211; y Jesús CRIADO MAINAR, «El Renacimiento...», ob. cit., pp. 175-177.



13. Decoración de la nave mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

la obra «dicha sacristía y capilla, y las capillas de los arcedianos de Tarazona y Calatayud,⁶ hagan todas una pared d[e]recha que responda con la esquina de la portada de la yglesia».

Es decir, se pretendía que, tras la ampliación, todas las capillas de este sector del templo quedaran alineadas y configuraran una fachada común: «y sean las dichas sacristía y capilla de la misma altura por la parte de fuera que agora son las capillas de los dichos arcedianos». Además, se invitaba al chantre a que hiciera «ençima de las dichas sacristía y capilla una corona de almenas muy galana, que conbide a los dichos arcedianos a proseguir adelante ençima de sus capillas» —doc. n.º 3— que aún puede verse en fotografías antiguas. El efecto conferido al exterior de las capillas del lado del evangelio [fig. 14] perduró hasta mediados del siglo XX, pero las sucesivas restauraciones efectuadas a partir de los años sesenta de la pasada centuria han acabado por desvirtuar —o, mejor, eliminar— este detalle, proporcionando a dicha parte del monumento un aspecto muy diferente al que perseguían los capitulares del Renacimiento.

Alonso González había finalizado ya la reforma de la nave central y los tramos adyacentes al cimborrio para el 25 de junio de 1552,⁷ cuando el obispo Juan González de Munébrega ofreció al cabildo acometer a sus costas la actualización de la capilla mayor,⁸ que finalmente se postergaría hasta 1562 con un mecenazgo diferente [fig. 15]. Esto significa que el acuerdo que el chantre rubricó con el carretero borjano Pascual Ferrer el 14 de agosto de 1552 para que transportara trescientos setenta y cuatro fustes desde el Prado de Tudela hasta la plaza de la Seo de Tarazona —doc. n.º 4— tenía como fin más plausible las obras de la capilla de la Purificación;⁹ un documento del 18 de

⁶ Dedicada a la Visitación de la Virgen a Santa Isabel y adyacente al campanario del templo y a la capilla de Santiago. Se había erigido a instancias del arcediaco Domingo Villalón a partir de 1515. En Jesús CRIADO MAINAR, «El Renacimiento...», ob. cit., pp. 160-161.

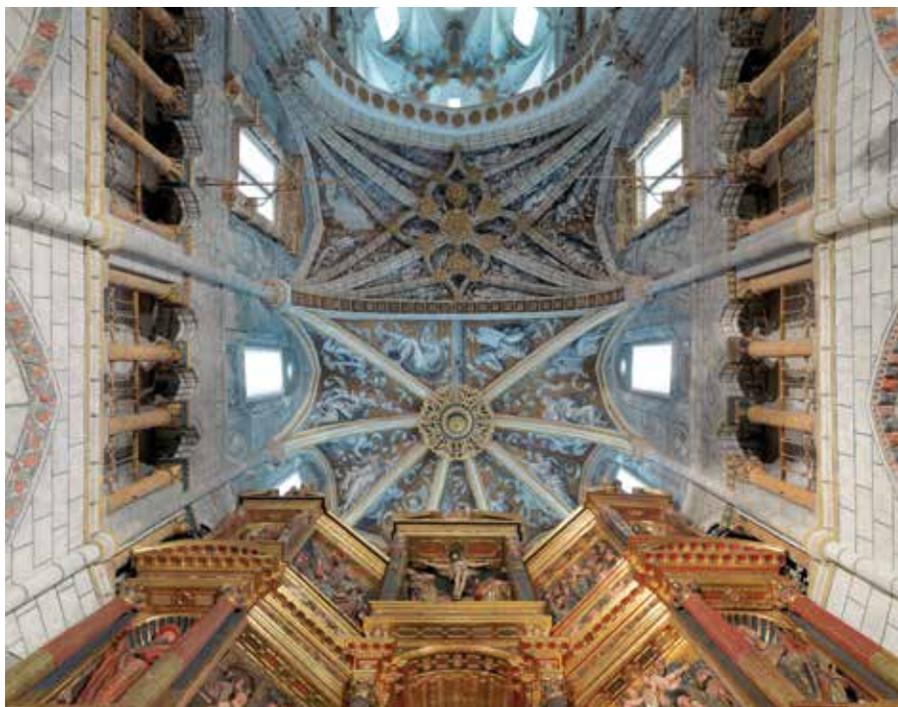
⁷ En realidad, como ya se ha dicho más arriba, en otoño de 1551. En Carmen GÓMEZ URDÁNEZ, «Desde la restauración...», ob. cit., pp. 191-192.

⁸ Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., p. 158, y pp. 710-711, doc. n.º 18.

⁹ Una segunda posibilidad, que la madera estuviera destinada a unas hipotéticas obras en sus casas —muy cerca de la catedral, en la actual calle San Antón, en el enclave en el que luego se levantó el ex convento de San Joaquín—, tampoco está refrendada por ningún dato.



14. Exterior de las capillas abiertas al lado del evangelio con coronamiento de almenas. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.



15. Capilla mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

diciembre de ese mismo año, en el que González aparece calificado de «cimbrero», podría, pues, indicar que el artífice se ocupaba por entonces de la preparación de la estructura lúnea precisa para voltear su bóveda.¹⁰ La tercera —y última— referencia que debemos considerar es el acuerdo que maestro Alonso suscribió el 3 de febrero de 1553 con el aljecero Martín Ruiz para que éste le suministrara treinta cahíces de aljez, «los veinte y quatro todo de granças, sin ningun polbo, y los [otros] seis de polvo y grança mezclado, [de la] mesura de la ciudat de Taracona», puestos en el corral del yeso de la Seo —doc. n^o 5—.

Por otra parte, es muy probable que los trabajos de la nueva capilla ya hubieran terminado para el 5 de mayo de 1554, cuando los canónigos turiasonenses respondían a una misiva del cabildo de San Miguel de Alfaro —que les llevaría en mano el propio Alonso González— aconsejándoles que confiaran en el buen hacer de este artífice

¹⁰ Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., p. 204, nota n^o 8.

para las obras de cierta iglesia en la localidad riojana. Esta suerte de carta de recomendación, que ya hemos analizado en el capítulo anterior, permite acotar cronológicamente los trabajos de nuestro recinto y describe a la perfección sus habilidades profesionales:

[...] certificamos a vuestras mercedes que en su arte [Alonso González] es un hombre muy [e]special y abil porque le tenemos experimentado en las obras desta yglesia y como a tal entre otros le escogimos para ellas. En las quales ha hecho muy bien todo lo que convenia, ansi en las cosas de yeso y ladrillo como en la ordinacion del architectura, proporcion y pinturas, y todas las otras cosas tocantes a buen architector [...].¹¹

Recuérdese, en efecto, que Alonso González era un maestro experto en el manejo del yeso y el ladrillo, con un perfil más próximo a lo que en la época se conocía como un mazonero de aljez que al de un albañil, aunque tampoco le faltaran conocimientos de arquitectura, evidentes en nuestra capilla, incluso más allá de que lo lógico es que contara en esta y otras oportunidades con la ayuda de profesionales de la construcción. También era pintor, como lo acredita su espléndido trabajo para el chantre y el que unos años después llevaría a cabo en la capilla mayor de la propia catedral, que la muerte le impidió completar.¹² Como ya hemos expresado en otro apartado, sus habilidades «en la ordinacion del architectura [y] proporcion» han de aludir, por encima de todo, a sus facultades como tracista entendidas en un sentido muy amplio.

¹¹ Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «La decoración de la cabecera de la catedral de Tarazona (Zaragoza): el revestimiento de una preeminencia espiritual», en M^a José Redondo Cantera (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 513, doc. n.º 4.

Esta autora propone dicho documento, a nuestro modo de ver de forma acertada, como término apropiado para datar la finalización de esta primera fase de los trabajos en la capilla Talavera. En Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración...», ob. cit., pp. 198-200.

¹² Su estudio en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 156-167; Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «La decoración de la cabecera...», ob. cit., pp. 491-515; Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración...», ob. cit., pp. 211 y ss.

Pese a lo que se ha dicho en ocasiones, no toda la pintura de la capilla mayor corresponde a Alonso González. Véase la nueva propuesta formulada y argumentada en Jesús CRIADO MAINAR, «El Renacimiento...», ob. cit., pp. 176-186.

Una vez concluida esta fase del proyecto, Juan Antonio Talavera se dirigió de nuevo a sus compañeros de cabildo para que autorizaran las últimas tareas pendientes en la capilla. El 15 de febrero de 1555 obtuvo el consentimiento capitular para poner una nueva reja, hacer otro retablo y abrir una ventana en la sacristía erigida en la trasera de la capilla de Santa Marta —doc. n° 6—. Ignoramos qué sucedió con la ventana, pues la sacristía desapareció en el siglo XVIII, cuando se reedificó la capilla de Santa Marta —ahora de Nuestra Señora del Pilar—; por su parte, la substitución del retablo no prosperó.

Cuesta esfuerzo creer que el chantre no concertara la realización de un nuevo retablo en el tiempo que le quedaba de vida, pero no hemos encontrado pistas documentales que arrojen luz al respecto. De hecho, la visita pastoral cursada en 1586 describe «un retablo de madera pintado de pinçel y en medio las image[ne]s de Nuestra Señora y de Simeon, y el Jesus y de otros santos, en medio de bulto, y sin dorar ni yluminar»¹⁵ —el que aún hoy podemos contemplar— confirmando lo evidente: que el permiso de 1555 no surtió efecto en este punto.

Respecto al cierre del recinto, la licencia habla expresamente de «mudar la rexa de fierro que de presente esta en dicha capilla... y poner otra mexor rexa». Los datos que aporta José M^a Sanz en su *Historia de Tarazona* indican que la capilla gótica se clausuraba ya con un cancel de hierro que había obrado en 1505 el rejero Guillén de Turena.¹⁴ Su aspecto no debía satisfacer al chantre ya fuera por sus dimensiones, limitada prestancia, estado de conservación o, lo que es más probable, por su presumible fisonomía gótica, pues encargó otro nuevo rejado de hierro en el que ya se debía trabajar en septiembre

¹⁵ Archivo Episcopal de Tarazona [AET], Cajón 7, lig. 5, n° 23, Visita pastoral del obispo Pedro Cerbuna a la catedral de Santa María de la Huerta y a las parroquias de San Miguel y la Magdalena de 1586, s. f., (Tarazona, 17-III-1586).

¹⁴ Aunque el erudito turiasonense identifica por error el cancel que ha llegado a nuestros días con el que obró Guillén de Turena en los primeros años de la centuria. En José M^a SANZ ARTIBUCILLA, *Historia...*, ob. cit., vol. II, p. 86, nota n° 3.

Una hipótesis sobre el nuevo destino del rejado que Guillén de Turena había hecho en 1505, en Jesús CRIADO MAINAR, «Un santuario en mitad de la montaña: Nuestra Señora del Moncayo (Zaragoza) en los siglos de la Edad Moderna», en Paolo Cozzo y Pierangelo Gentile (a cura di), *Spazi sacri, luoghi di culto, santuari in area alpina. Persistenze e sviluppi dell'antichità all'età contemporanea*, en prensa.



16. Coronamiento del rejado de la capilla de la Purificación.

de 1555¹⁵ y que está fechado en las cartelas colocadas en la parte superior, en torno a la divisa heráldica de los Talavera, en el año 1558 [fig. 16].

Este monumental y costoso cerramiento metálico es el único de esta naturaleza conservado en la catedral. Es la obra más sobresaliente del rejero abulense Hernando de Ávila *el Viejo* (doc. 1554-1588) y su encargo coincide con el asentamiento del artífice en la localidad moncaína de Torrellas (Comarca de Tarazona y el Moncayo), adonde trasladó la fragua que había dirigido hasta ese momento en la Ciudad del Tormes.¹⁶ Más adelante, al tratar del acceso al recinto y su vestíbulo, efectuaremos algunas consideraciones en torno a ella.

¹⁵ El 13-IX-1555 Hernando de Ávila, en compañía de Francisca Barrionuevo, su mujer, y el zapatero Luis Franco, otorgaban una comanda por importe de 18.260 sueldos —una cantidad muy considerable— en favor del chanre Talavera, poniendo como garantía las casas y fragua que Hernando y Francisca poseían en Ávila; en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., p. 210, nota n° 19. Es indudable que el documento guarda relación con nuestro rejado, pues la comanda era un instrumento notarial usado con frecuencia como garantía económica del cumplimiento de un encargo por parte de los artistas contratantes.

¹⁶ Su biografía en *ibidem*, pp. 419-424.

El chantre Juan Antonio Talavera murió sin llegar a ver montada esta magnífica reja. Había hecho testamento el 28 de febrero de 1553 y fallecería tres años después, el 18 de junio de 1556. En la última jornada su sobrino político, Pedro de Mur, rogó al notario que testificara acto público de su defunción en sus casas, situadas frente al claustro de la catedral¹⁷ — como hemos precisado más arriba, en la actual calle de San Antón — antes de que su cadáver fuera conducido para su sepelio en el panteón familiar de los Talavera en la Seo.

¹⁷ Como damos a conocer en *ibidem* pp. 208 y 210, nota n° 18.

LA CONFIGURACIÓN ARQUITECTÓNICA

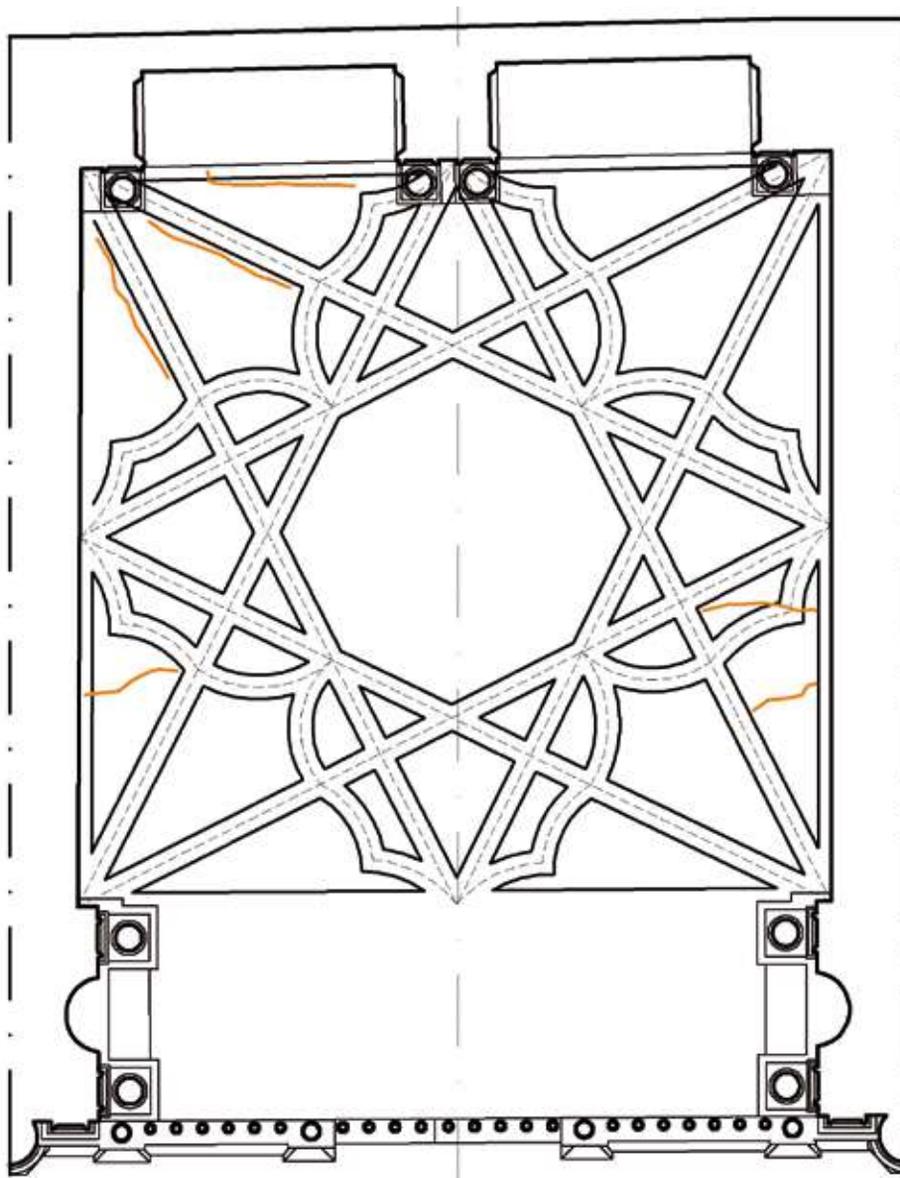


La capilla de la Purificación¹ ocupa un solar de planta sensiblemente rectangular cuya anchura queda determinada por los contrafuertes pétreos de la nave colateral del templo entre los que se encaja y su profundidad por la necesidad de alinearse con el muro exterior de la capilla de Santiago, en cumplimiento, como se recordará, de uno de los requisitos expresados en la licencia que el cabildo dio en octubre de 1551 al chantre Talavera para su reedificación —doc. n.º 3—. Salvo las primeras hiladas de la parte inferior, en las que quizás se reutilizaran algunos sillares procedentes de la demolición del muro perimetral preexistente, el recinto está construido en ladrillo, tanto la fábrica de las paredes laterales como la bóveda.

Está articulada en tres sectores bien diferenciados [fig. 17]. El primero es el arco de la embocadura, concebido como un vestíbulo o *pronaos* y precedido por una portada que incluye la reja que lo clausura; se cubre mediante un tramo de bóveda de cañón que carga sobre una arquitectura provista de hornacinas con imágenes. El segundo, de planta casi cuadrada, coincide con el hueco interior de la capilla sobre el que carga una bóveda que enseguida describiremos en detalle. El tercero corresponde al grueso muro exterior, de orientación ligeramente oblicua hacia levante y cuya parte baja alberga dos arcosolios funerarios que se acusan hacia el interior y que también analizaremos en su lugar; corona la parte alta de este muro norte un óculo circular que constituye la única fuente lumínica exterior y que hasta la restauración permanecía parcialmente cerrado.

Más allá de la cuidada armonía que el recinto exhibe entre todas sus partes, lo más relevante desde un punto de vista arquitectónico es la solución en forma de estrella otorgada al «crucero» que configura

¹ Agradezco a José Guillermo Moros, arquitecto responsable de la restauración de la capilla, sus explicaciones sobre el funcionamiento estructural del recinto. Asimismo, la gentileza de haberme proporcionado los materiales gráficos elaborados durante la intervención que se reproducen en este epígrafe.



17. Planta de la capilla de la Purificación con proyección de su bóveda.

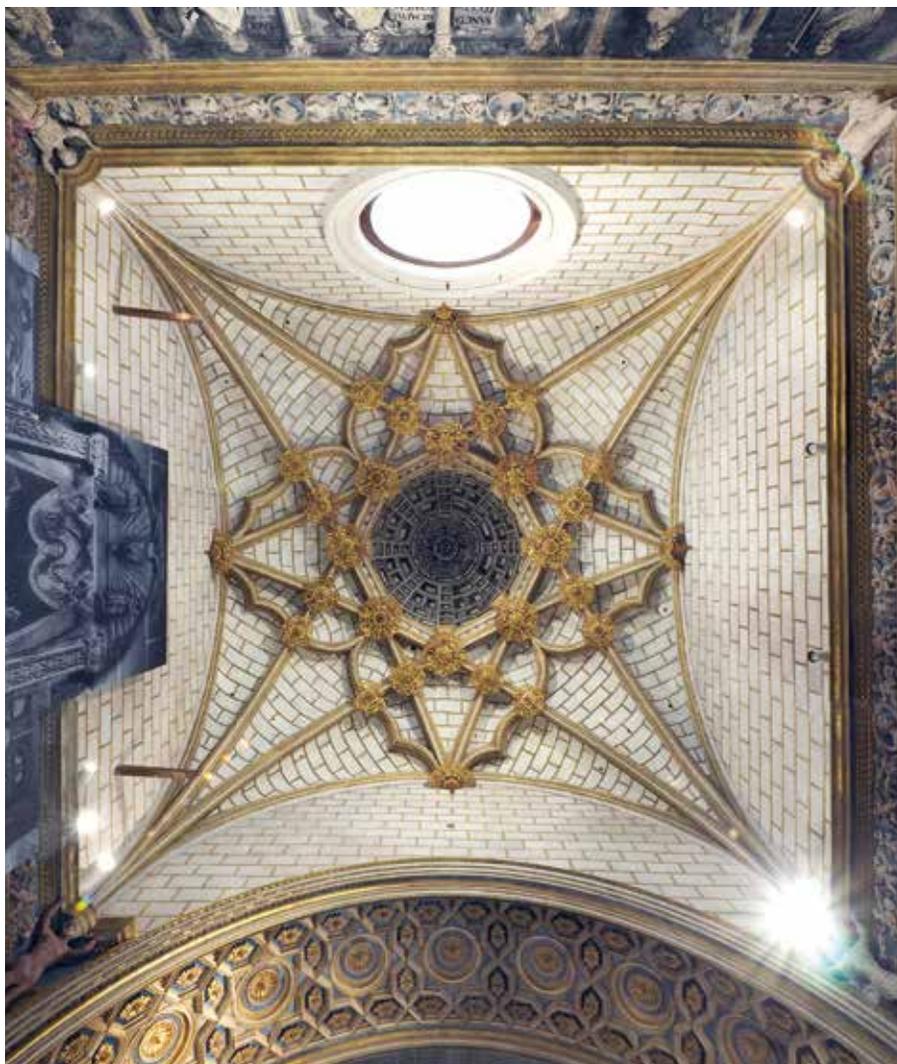
la cubierta [figs. 17 y 18], cuyo diseño tuvo en cuenta como punto de partida el cimborrio que Juan Lucas Botero *el Viejo* había erigido apenas unos años antes (1543-1544) en la encrucijada del transepto² y que, como se recordará, había decorado el propio Alonso González entre 1546 y 1549.³

Tendido sobre el octógono casi perfecto que forman las cuatro trompas encajadas en los encuentros de los arcos torales, el cimborrio catedralicio [fig. 19] dibuja una estrella de ocho puntas cada una de las cuales nace de uno de los vértices; cada nervio entrega tras saltar dos vértices para así formar una malla que genera una segunda estrella en el interior, en la que a su vez se inscribe un octógono sobre el que descansa la linterna. En el cimborrio, esta red de nervios rectos portantes se complementa con una segunda serie de nervios, curvos y carentes de función estructural, que reciben el nombre de combados por su desarrollo sinuoso. A diferencia de los nervios que desempeñan un cometido estructural, que son de ladrillo enlucido y de mayor grosor, los combados son de yeso y forman parte de lo añadido por Alonso González.

La bóveda del mausoleo de los Talavera obedece, en efecto, a presupuestos de trazado no muy distantes. Al igual que en el cimborrio, la función portante recae en los nervios rectos, que son de ladrillo, frente a los combados, de nuevo de yeso y meramente ornamentales. En esta oportunidad los nervios rectos portantes arrancan de las cuatro esquinas de la bóveda, dos por esquina, y tras saltarse un lado

² Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 204-205; Jesús CRIADO MAINAR, «Juan Lucas Botero *el Viejo* y el cimborrio de la catedral de Tarazona», *Tvriaso*, XIV (Tarazona, 1997-1998), pp. 118-126, pp. 127-128, docs. núms. 1-3, y pp. 130-132, doc. n.º 5; Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias», *Artigrama*, 23 (Zaragoza, 2008), p. 79; y Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración. Estudio histórico-artístico. La configuración de una obra del Alto Renacimiento», *Decoración mural en la Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Restauración 2008*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón y Caja Inmaculada, 2009, p. 42.

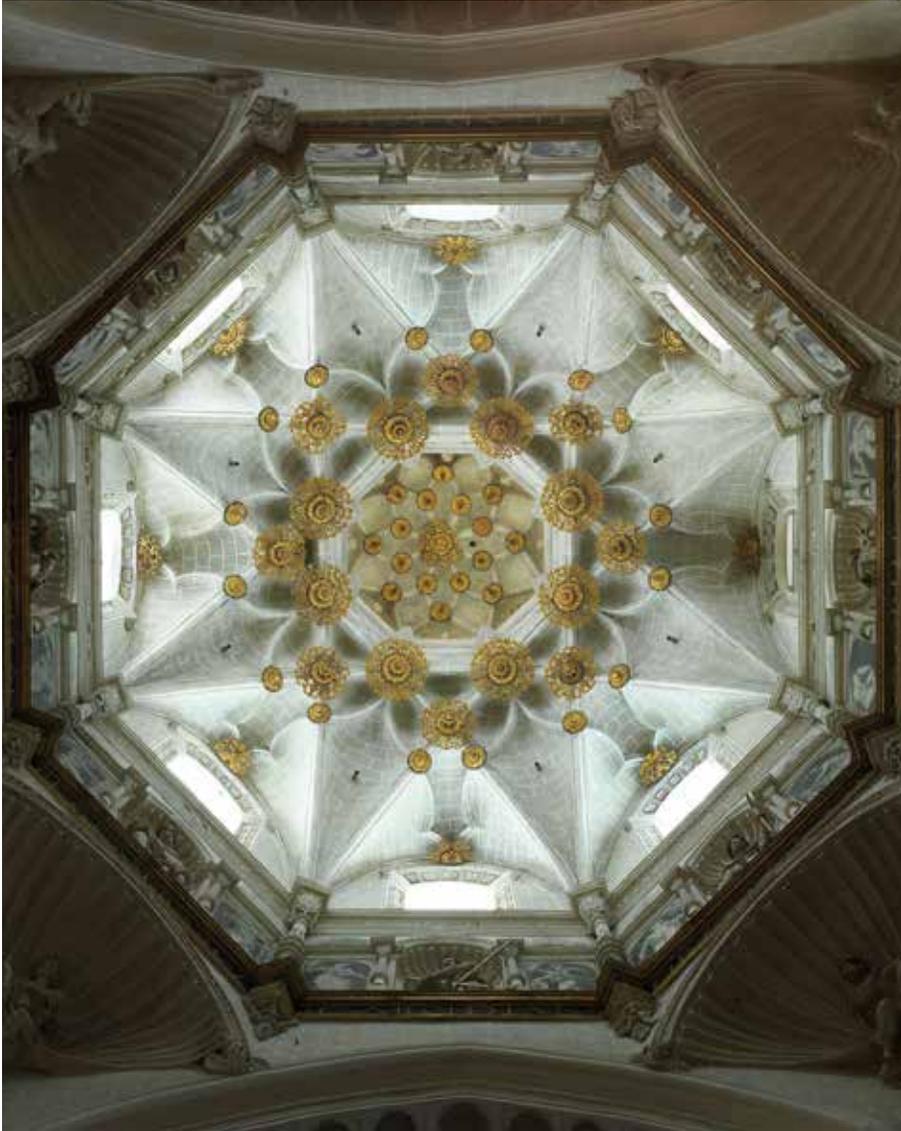
³ A partir de la detalladísima capitulación rubricada con los albaceas y herederos del arcediano Juan Gómez Muñoz, cuyo tenor publicó Carmen MORTE GARCÍA, «El cimborrio mudéjar de la catedral de Tarazona», *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Madrid-Teruel, Diputación Provincial de Teruel y CSIC, 1981, pp. 144-147.



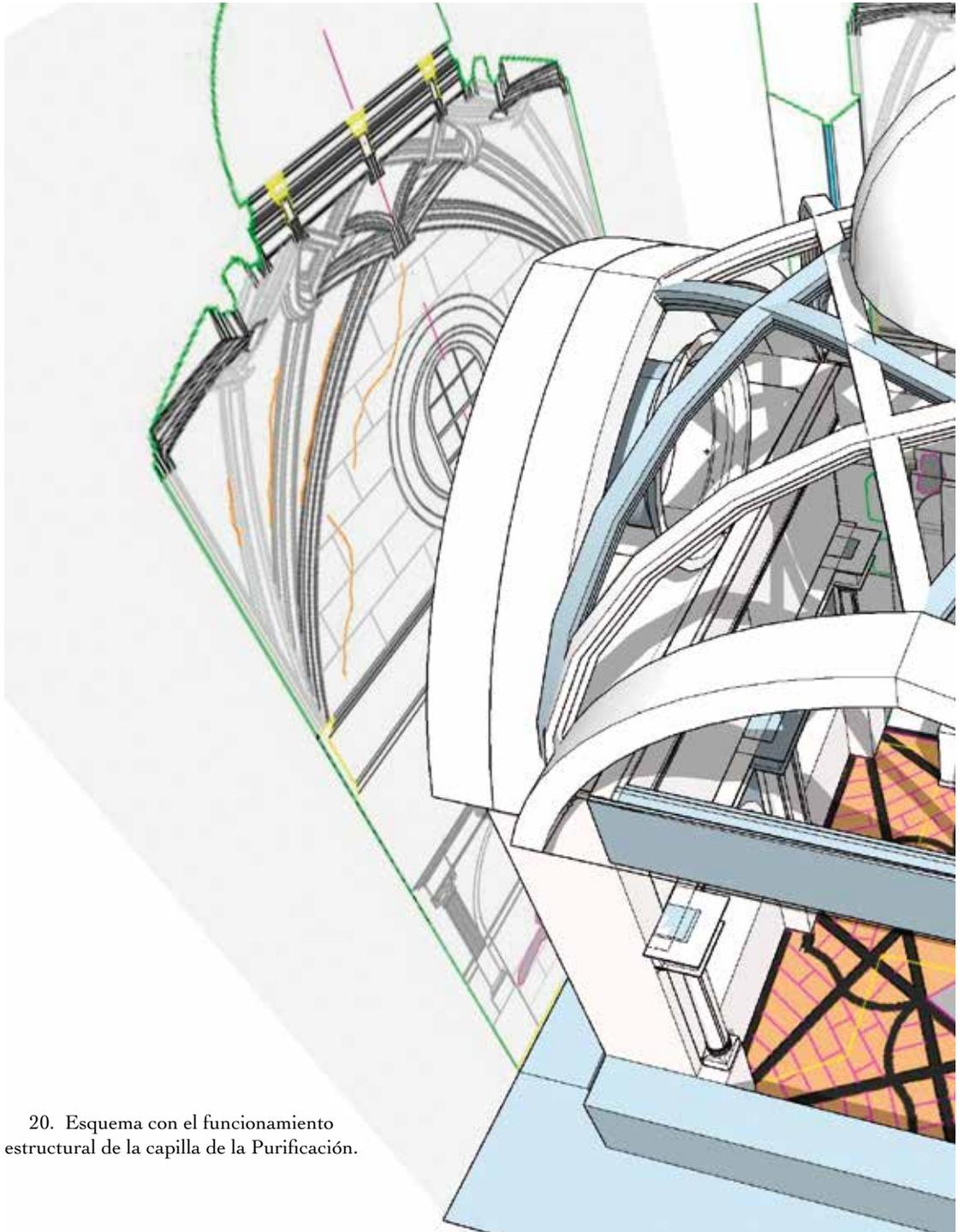
18. Bóveda de la capilla de la Purificación después de la restauración.

entregan en la clave del arco que define siguiente lado; el entrecruzamiento de los ocho nervios rectos genera, al igual que en el cimborrio, un octógono perfecto en la zona polar. Como puede observarse en el clarificador esquema elaborado por José Guillermo [fig. 20], también aquí el entrecruzado de los nervios libera de cargas la zona polar, permitiendo vaciarla sin comprometer la estabilidad de la fábrica.

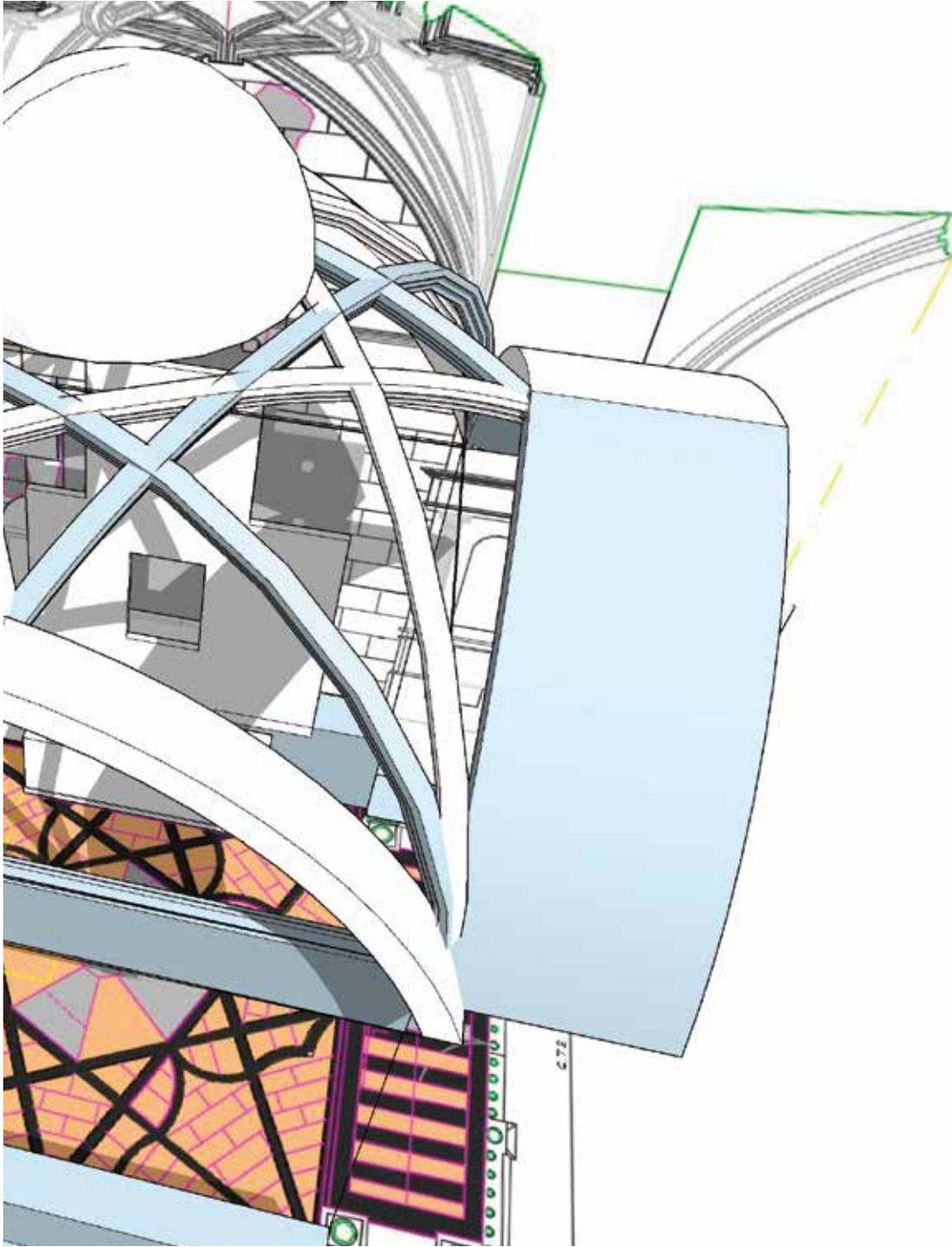
Esta parte alta recibió, sin embargo, una solución diferente: mientras que en el cimborrio sobre la zona polar carga una linterna per-



19. Cimborrio sobre la encrucijada del transepto.
Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

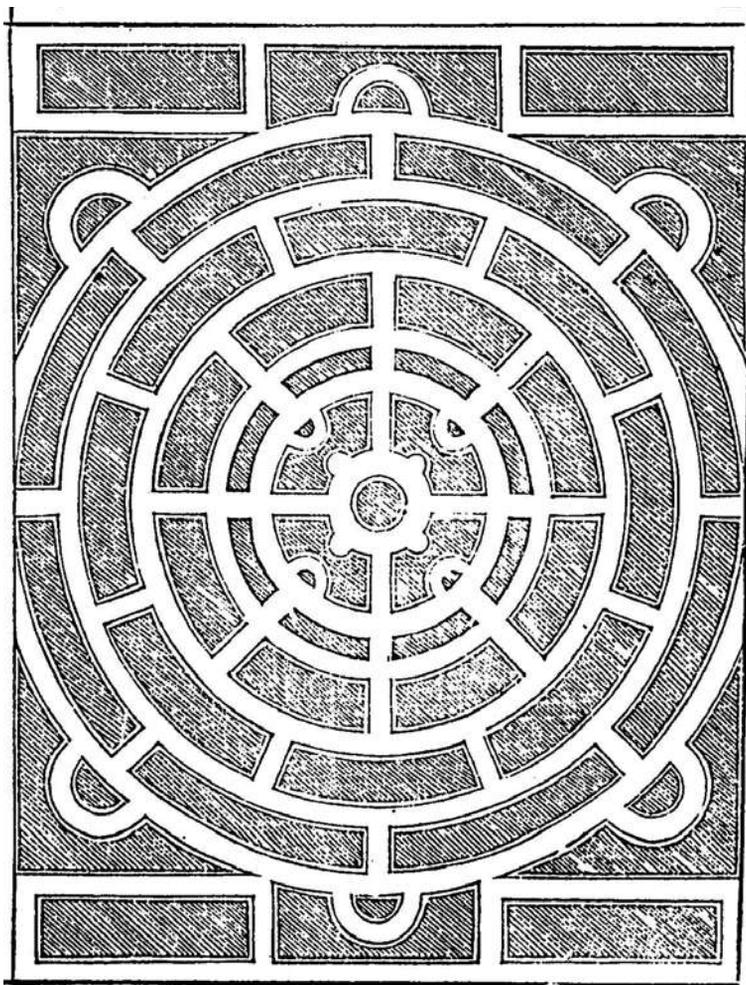


20. Esquema con el funcionamiento estructural de la capilla de la Purificación.





21. Zona polar de la bóveda de la capilla de la Purificación.



22. Laberinto. *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio Boloñes...*, lib. IV, f. 72 v (detalle).

forada en la base por ocho ventanas que actúan como foco lumínico, en nuestra capilla sobre el octógono apoya una media naranja ciega policromada en grisalla, cuyo ornato emula un despiece de casetones derivado de una lámina de Serlio (lib. IV, fol. LXXXVI v.) [figs. 21 y 22] y enriquecido con un rosetón, asimismo fingido.⁴

Este reflexivo proceso de trazado convierte a la capilla Talavera en una creación verdaderamente original. El resultado final se usó

⁴ Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «La decoración de la cabecera...», ob. cit., p. 494.

con más frecuencia en otra modalidad de bóvedas: las vaídas. Valga de ejemplo —y, a la vez, de contrapunto— la muy monumental volteada en la encrucijada del transepto de la catedral de la Natividad de la Virgen de Baeza (Jaén),⁵ cuyo funcionamiento estructural es por completo diferente al que aquí nos ocupa, que como ya se ha dicho deriva de los lucernarios de arcos entrecruzados que ya había utilizado la arquitectura andalusí y que en el Aragón de la primera mitad del siglo XVI vivieron un momento de recuperación y singular esplendor.⁶

⁵ Posterior al hundimiento parcial de 1567 y, por tanto, de cronología más avanzada que la capilla Talavera. Un resumen del problema en Pedro GALERA ANDREU, *Andrés de Vandelvira*, Madrid, Akal, 2000, pp. 118-122.

⁶ Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, COAATZ y CAZAR, 1985, tomo I, pp. 242-247 [los cimborrios mudéjares].

LOS REVESTIMIENTOS INTERIORES DE LAS PARTES NO FIGURATIVAS



Los tres módulos que conforman la capilla Talavera [fig. 17] recibieron un cuidado tratamiento plástico que confiere al recinto una espléndida unidad: el vestíbulo, el espacio de la capilla propiamente dicho definido por la bóveda y el muro norte con los arcosolios funerarios. Alonso González desplegó un meticuloso revestimiento en el que el yeso dorado y policromado y la pintura mural interactúan a la perfección y se completan en las partes desprovistas de ornato figurativo con lo que la capitulación rubricada con este mismo artífice para la ornamentación del cimborrio definía unos años antes (en 1546) como un «empedrado en arte de cantería»¹ —un despiece isódomo imitando la apariencia de los paramentos de piedra sillar— enmascarado hasta la reciente intervención bajo otro posterior, realizado al agua, de tonalidad grisácea y con la llaga blanca,² que se extendió entre 1859-1860 a buena parte de la catedral³ [fig. 23].

¹ Como se prescribe a propósito del enlucido de los muros del tambor. En Carmen MORTE GARCÍA, «El cimborrio mudéjar de la catedral de Tarazona», *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid-Teruel, Diputación Provincial de Teruel y CSIC, 1981, pp. 144-147, espec. p. 145.

² Con un despiece de sillares de 70 x 47 cm, medido por el exterior —la parte interior, excluida la llaga, 66 x 43 cm—, según los datos recogidos por la empresa encargada de la intervención restauradora y más tarde sistematizados por José Ramón GARCÍA UREÑA, *Estudio previo de los elementos decorativos de la Capilla de la Purificación de la catedral de Tarazona (Zaragoza)*, Almudévar, abril de 2019, p. 157.

Agradezco al gerente y los conservadores-restauradores de la empresa Antique, S.L., Restauración de Arte, toda la ayuda brindada en el desarrollo de la investigación que soporta este texto y también el que hayan compartido conmigo los numerosos hallazgos que ha revelado el proceso de recuperación del aspecto original del recinto.

³ Como documenta Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, *Iluminaciones naturales y revestimientos cromáticos. Historia de los acabados de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (siglos XIII-XXI)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 141-142, y p. 143, fig. n° 138.



23, 24 y 25. Despiece isódomo de la parte alta del muro oeste y la zona adyacente de la bóveda antes de la restauración (arriba). Restos del «empedrado» renacentista bajo el despiece isódomo en el luneto del muro este (abajo, izda.) y en uno de los arcosolios del muro norte (abajo, dcha.).

Las catas previas a la restauración efectuadas en los lunetos [fig. 24], los lucillos de los arcosolios [fig. 25] y la plementería y nervios de la bóveda⁴ han permitido recuperar la solución renacentista: un luminoso enlucido de tonalidad lechosa con un despiece de pequeñas dimensiones⁵ con llaga de oro al mixtión con un ligero matizado en rojo.⁶ Sin embargo, por debajo del registro figurativo de yeso policromado y pintura mural que recorre los muros oeste y norte —en el segundo caso excluidos los arcosolios, que llenan la mayoría de la superficie— y en las zonas no ocupadas por el retablo del muro este, siempre por debajo de la imposta de la bóveda, las catas no han revelado indicio alguno para establecer cómo era el primitivo «empedrado» de mediados del siglo XVI, pues es allí donde la acción degradadora de la humedad ha sido más intensa, en particular en las paredes norte y este.⁷

Los vestigios exhumados en las partes altas de nuestro recinto concuerdan plenamente con lo que estipula la capitulación firmada en octubre de 1564 con Alonso González para la decoración de la capilla de San Antonio de Padua en la iglesia de San Francisco de Tarazona, que la muerte le impidió materializar. En virtud del documento, las superficies libres de los tres lunetos de dicho espacio irían «luzidas y veteadas de oro, quedando las piedras y betas de el tamaño y anchura, y acabadas de la manera que estan en la capilla del chantre Talave-

⁴ Las zonas en las que se han localizado restos originales en mejor estado. Véase José Ramón GARCÍA UREÑA, *Estudio previo...*, informe citado, pp. 158-163.

⁵ De 36 x 19 cm medidos por el exterior y 31,5 x 14,5 sin la llaga. Véase *ibidem*, p. 157.

⁶ Dicho acabado siempre ha estado a la vista en el fondo de las hornacinas practicadas en el vestíbulo —que lo mantienen en buen estado—, en las dos dispuestas en el eje de la pared septentrional y en los laterales de la parte interior de los arcosolios. Se alude a él en Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración. Estudio histórico-artístico. La configuración de una obra del Alto Renacimiento», *Decoración mural en la Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Restauración 2008*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón y Caja Inmaculada, 2009, p. 211.

⁷ Según los datos recogidos en José Ramón GARCÍA UREÑA, *Estudio previo...*, informe citado, p. 163, donde solo se acredita la localización en estas partes bajas, a través de las analíticas, de restos puntuales de pigmento blanco, pero no de despiece en oro matizado con rojo.

ra».⁸ Esta descripción coincide, además, salvo por la ausencia del matizado en rojo, con el despiece que el artista aplicó en algunos sectores de la parte alta de la capilla mayor (1562-1564) de la Seo, en especial encima de las arcadas del triforio, en los fustes de las columnas y en las nervaduras de las bóvedas⁹ [fig. 26].

Dado que los restos originales eran abundantes, tanto en los lunetos de la bóveda como en la plementería, se tomó la decisión de rehacer el «empedrado» renacentista, formado por un despiece isódomo de sillares sobre campo blanco mate con la huella dorada y matizada de rojo, llevándose a cabo la incorporación de secciones más o menos amplias de acabado original en aquellas zonas en las que el revestimiento de mediados del siglo XVI aún presentaba unas condiciones de conservación más o menos razonable [fig. 27].

Por otro lado, las catas efectuadas en la nervadura de la bóveda [fig. 28] dieron resultados homogéneos. Estos elementos recibieron una decoración longitudinal con alternancia de molduras doradas y blancas —dicho de otro modo, con molduras doradas sobre campo blanco—, en armonía con el despiece de los plementos. Esto se corresponde bastante bien con lo prescrito en la capitulación rubricada para el ornato de la capilla de San Antonio de Padua, en la que González molduraría, en primer lugar, con yeso las cuatro «piernas» o nervios del crucero preexistente para que tuvieran «en cada lado dos bocelos y dos copadas¹⁰ y otra copada encima del mas alto bocel» para, a continuación, dorar los primeros y dejar enlucidos los segundos: «Item que los quatro bocelles de las dychas piernas y el papo han de ser dorados de oro mate».¹¹

Esta es, en efecto, la solución ornamental de los nervios rectos y los combados de nuestra bóveda, que como es habitual se enriquece

⁸ El tenor de la capitulación en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 767-770, doc. n.º 54, espec. p. 768.

⁹ Recuperado en la última restauración. Véase Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración...», ob. cit., pp. 261-263; espec. fig. de la p. 227.

Agradezco con todo afecto a Olga Cantos Martínez la amable cesión de la fotografía que aquí publicamos como fig. 26, que resulta especialmente ilustrativa.

¹⁰ Moldura cóncava en forma de media caña.

¹¹ Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 767-770, doc. n.º 54, espec. p. 767.



26. Ventanal del lado norte del tramo recto de la capilla mayor.
Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.



27, 28 y 29. Reconstitución del «empedrado» renacentista en el luneto del lado oeste con incorporación de los restos originales (arriba). Restos del acabado renacentista bajo la nervatura de la bóveda antes de la restauración (abajo, izda.). Reconstitución del acabado renacentista en la nervatura de la bóveda con incorporación de los restos originales (abajo, dcha.).

en las intersecciones con «florones», «llaves» o claves pinjantes talladas en madera, decoradas «al romano», doradas y parcialmente policromadas [fig. 29]. Ocho de ellas, las de mayores dimensiones, ocupan las esquinas del octógono interior que recibe la media naranja ciega. Otras dieciséis, algo más reducidas, se distribuyen por los puntos de contacto entre nervios rectos o entre estos y combados. Y, por último, cuatro «medias llaves» de diámetro similar a las ocho mayores están situadas en el encuentro entre los nervios rectos y la clave de los lunetos. De este modo, a partir de los abundantes restos supérstites la intervención ha restituido en la nervadura un aspecto similar al de mediados del siglo XVI.

Más problemas ha planteado la actuación en las partes bajas donde, como se recordará, las catas no pudieron localizar huellas del acabado cromático original. La capitulación para el ornato de la capilla de San Antonio de Padua indica que las zonas situadas por debajo de la línea de impostas de la bóveda irían «luzidas y beteadas de blanco sobre pardo, quedando las piedras de el tamaño de lo de arriba»;¹² es decir, con un módulo similar pero «empedradas» de color «pardo» —grisáceo— y con la llaga blanca, al modo de lo que González había hecho tiempo atrás en el cimborrio¹³ [fig. 30], los tramos adyacentes a éste y los cinco de la nave mayor.¹⁴ En sintonía con ello, el contrato de la capilla mayor de la Seo determina que por debajo del triforio y «hasta el suelo» se aplique un revestimiento «de pardo enletado de blanco».¹⁵

Sin embargo, el pacto rubricado entre el tesorero Martín de Mezquita y el pintor turiasonense Jerónimo Amigo¹⁶ en 1571 para la decoración de la capilla de San Martín de Tours en la entonces colegiata de Santa María de Tudela (Navarra), que intentaba emular en todo —salvo, evidentemente, por el retablo— el aspecto de la capilla de la

¹² *Ibidem*, pp. 767-770, doc. n° 54, espec. p. 769.

¹³ Agradezco de nuevo a Olga Cantos Martínez la amable cesión de la fotografía que reproducimos como fig. 30, realizada durante los trabajos de restauración del cimborrio, a los que no tuvimos acceso.

¹⁴ Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración...», ob. cit., p. 193.

¹⁵ Como expresa la capitulación. Véase Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 760-763, doc. n° 50, espec. p. 763.

¹⁶ Alonso González había fallecido en 1564, por lo que el tesorero Mezquita tuvo que buscar otro artífice que emulara, en la medida de lo posible, el trabajo de aquél. Nada sabemos, más allá de este encargo, de Jerónimo Amigo, calificado en el documento de pintor y que se dice en esta oportunidad habitante en Tarazona.



30. Detalle de uno de los lados del tambor del cimborrio tras su restauración, con restos de «empedrado» grisáceo con llaga blanca. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

Purificación, no prescribe diferencias entre el acabado de la bóveda —lunetos incluidos— y la parte baja de las paredes, expresándose primero que «todos los pendones¹⁷ del dicho cruçero» irían «canteados de oro mate» y poco después que «todas las paredes luçidas y canteadas de oro mate ha[s]ta la cornixa que ha de estar encima de los apóstoles».¹⁸ Este último ítem alude con probabilidad —aunque no necesariamente en exclusiva— a los lunetos, pero lo cierto es que la capitulación no incluye ningún otro punto específico para describir el «empedrado» de las zonas bajas, por lo que se puede plantear la hipótesis de que en esta recreación fiel de la capilla Talavera se previó

¹⁷ Plementos.

¹⁸ La transcripción del contrato en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 800-802, doc. n.º 80, espec. p. 801.

HUMANISMO Y RENACIMIENTO EN TARAZONA



31 y 32. Detalle de la reconstitución del «empedrado» renacentista en el luneto del lado oeste, con incorporación de los restos originales (arriba).
Detalle de la reconstitución del «empedrado» renacentista en el muro del lado oeste, en este caso sin restos originales (abajo).

que los muros estuvieran enlucidos en su totalidad en blanco y «empedrados» con la llaga de oro mate.¹⁹

Habida cuenta que, como ya hemos dicho, los únicos vestigios cromáticos originales constatados a través de las analíticas —que no por medios físicos— en las partes bajas de la pared oeste²⁰ corresponden a pigmento blanco y que en el fondo de los arcosolios se eligió un acabado similar al de los lunetos, ante la falta de datos más precisos el equipo técnico responsable de los trabajos de conservación-restauración tomó la decisión de reproducir en las partes sin decoración figurativa situadas por debajo de la línea de impostas la solución atestiguada en los lunetos [fig. 31], usando para las llagas pigmento ocre en lugar de oro y omitiendo el matizado en rojo [fig. 32].

En realidad, esta propuesta difiere de la que González aplicaría poco después en la capilla mayor de la Seo y también de la prevista para las partes bajas de San Antonio de Padua de la iglesia franciscana, un empedrado «pardo enletado de blanco» —de color gris con la llaga blanca—, pero como hemos intentando justificar es probable que coincida con lo que se había previsto en la capilla de San Martín de Tours de Santa María de Tudela que, volvemos a insistir, debía seguir fielmente en todo —con la salvedad del retablo— a la del chantre Talavera. No se olvide que no fue posible detectar vestigio material alguno que aconsejara rehacer en este punto un empedrado gris con llaga blanca.

¹⁹ La fábrica medieval de la capilla de San Martín, perteneciente a la fase gótica de la cabecera del templo, y su retablo renacentista se conservan en buen estado, pero no subsiste resto alguno de los revestimientos encargados en 1571 a Jerónimo Amigo.

²⁰ En las paredes norte y este no hubo resultados positivos.

LA PORTADA, EL REJADO Y EL VESTÍBULO



En el acceso a la capilla de la Purificación se dispuso una portada muy sencilla en la que se integra el rejado [fig. 33]. La delimitan dos pilastras corintias de yeso sobre las que carga un arco de medio punto de idéntico material que se adapta a la curvatura que traza la embocadura semicircular del recinto. La estrecha correlación que existe entre estos dos elementos nos lleva a plantear la hipótesis de que la portada, tal y como la vemos, no forma parte de lo obrado en 1552-1554 y que, en realidad, debió hacerse —o, más probablemente, se modificó o recompuso— en 1558, coincidiendo con la fecha de instalación del nuevo cancel renacentista. El resultado final es muy armonioso y refuerza la hipótesis de una concepción unitaria, por lo que no hay que descartar que el chantre hubiera solicitado a Alonso González dibujos para confeccionar el cancel sobre los que más tarde habría trabajado el rejero.

Por lo que respecta a la portada, sus pilastras descansan en un basamento sin trabajar sobre el que apoya la banda o «faja» horizontal que atraviesa la zona inferior de la reja para delimitar su zócalo. Cuentan con la preceptiva basa y presentan el fuste cajeadado decorado con unas composiciones *a candelieri* bastante esquemáticas [figs. 34 y 36] que constituyen una simplificación de los motivos que Juan de Moreto había tallado unos años antes en el guardapolvo del retablo de la Purísima (1535) [fig. 35] de la propia Seo turiasonense;¹ lucen capiteles pseudo-corintios, asimismo de extrema sencillez, en los que la rosa ha dejado su plaza a un querubín. Sobre las pilastras carga el entablamento de la reja, de concepción bastante monumental y que confiere unidad al conjunto.

¹ Raquel SERRANO, M^ª Luisa MIÑANA, Ángel HERNANDEZ, Rosalía CALVO y Fernando SARRIÁ, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, p. 126, fig. n^º 68.



33. Portada y rejado de la capilla de la Purificación.



34 y 36. Pilastras de la portada de la capilla de la Purificación.
35. Polsera del retablo de la Purísima y el Crucifijo.
Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.



37. Detalle de la enjuta derecha del arco de la portada de la capilla de la Purificación decorada con divinidades marinas.

Más arriba, la rosca del arco presenta una molduración tripartita, con arquitrabe, friso y cornisa, que parece inspirarse en modelos tomados de Sebastiano Serlio.² Mientras que el primer³ y ter-

² *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio Boloñes...*, Toledo, Juan de Ayala, 1552, lib. IV, f. L v [entablamento corintio].

En esta misma obra, en el libro III el arquitecto italiano propone varias soluciones de engarce entre pilar —o pilastra— y arco que también pudo usar González para articular su diseño de portada. Véase *ibidem*, lib. III, ff. LIX, LXI, LXIII, LXVII, LXXIII, LXXV y LXXVII.

³ Cuyas tres *fascies* van molduradas con un filete y dos series de contarios.



38. Batalla de divinidades marinas. *Andrea Mantegna*, hacia 1470-1480.



39. Friso con divinidades marinas. Palacio de Antonio Guaras en Tarazona.

cer⁴ miembro tienen relieve, el central —es, decir, el friso— es plano. Y frente a lo que sucede con las pilastras, que quedaron en su color, los componentes en relieve del arco van policromados en oro con perfiles de azul, al tiempo que el friso exhibe una vistosa decoración en grisalla de inspiración anticuaria de la que desafortunadamente han desaparecido las dos terceras partes, si bien subsiste lo suficiente para constatar que su argumento es el del *thiasos* o procesión triunfal marina [figs. 37, 38 y 39].

⁴ Que parte de un denticulado y una moldura con ovas y dardos.

El *thiasos* es un tema iconográfico ilustrado con frecuencia en sarcófagos romanos⁵ que la cultura humanista del Renacimiento recuperó en las décadas finales del siglo XV, en especial en composiciones grabadas como las dos estampas de Andrea Mantegna que ilustran una *Batalla de divinidades marinas*, abiertas hacia 1470-1480 e inspiradas directamente en textos clásicos⁶ [fig. 38]. Empleado en un contexto religioso cristiano, el significado original del *thiasos*, el viaje de las almas de los difuntos hacia la Isla de los Bienaventurados, puede interpretarse con una evidente intencionalidad resurreccional.⁷ No hace falta insistir en que esta posibilidad cobra pleno sentido en el ámbito de una capilla funeraria como la de la familia Talavera.⁸

Es importante recordar que en el palacio de la familia Guaras en Tarazona quedan fragmentos de un friso decorado con un *thiasos* formando parte de las cámaras que micer Pietro Morone pintó allí en torno a 1560 [fig. 39], en una fecha, pues, ligeramente posterior a la de la portada Talavera, que como hemos visto debió adquirir su aspecto definitivo hacia 1558.⁹ El pintor italiano pudo tener conocimiento de este argumento iconográfico durante su estancia romana (1542-1548), presente no solo en obras antiguas como sarcófagos sino también en frisos pictóricos de reciente realización como los de

⁵ Franz CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, París, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1966, [1ª ed., 1944], pp. 166-170 y lám. XII, nº 1.

⁶ Como argumenta Paola TOSETTI GRANDI, *I Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna. Fonti umanistiche e cultura antiquaria alla corte dei Gonzaga*, Mantua, Sometti, 2008, pp. 91-95.

⁷ M^a Teresa OCHAGAVÍA RAMÍREZ, «Cap. II. 4. El mundo mitológico de Forment», en Francisco Fernández Pardo (coord.), *Damián Forment escultor renacentista. Retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, San Sebastián, Diputación de Zaragoza, Fundación Bancaixa y Fundación El Monte, 1996, pp. 83-95, espec. p. 87.

⁸ Uno de los ejemplos más bellos en el que se recurrió al *thiasos* en el arte funerario español del Renacimiento corresponde al sepulcro de Ramón III Folch de Cardona-Anglesola en Bellpuig de les Avellanés (Lérida), obra materializada en Nápoles (entre 1522 y 1525) por el escultor Giovanni Marigliano da Nola, en el que el frente del lecho funerario en el que descansa el difunto está ornado con una procesión mitológica marina. En Joan YEGUAS I GASSÓ, *El mausoleu de Bellpuig. Història i art del Renaixement entre Nàpols i Catalunya*, Bellpuig, Saladrígues, S.L., 2009, pp. 154-156.

⁹ Jesús CRIADO MAINAR, *El palacio de la familia Guaras en Tarazona*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 175-177.

los salones de los palacios Della Valle (hacia 1527) y Cavalieri (hacia 1520), entre otros ejemplos.¹⁰ En todo caso, este motivo ya había aparecido en los años cuarenta en la decoración del retablo mayor (1537-1540) de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja),¹¹ obra del escultor Damián Forment, y en otros que siguen su estela.

A juzgar por la descripción que aporta el contrato, Alonso González había usado ya una solución de portada muy similar para revestir el arco de acceso a la desaparecida capilla de la Asunción de la Virgen (1549) de la iglesia de Santa María Magdalena de Tarazona.¹² Y también se atiende a una variante simplificada de dicha fórmula —al menos, tal y como ha llegado a nosotros— el *frontis* de la capilla de la Trinidad (1547-1548) del claustro catedralicio, este sí todavía conservado y que a pesar de no estar documentado corresponde con certeza a nuestro artífice.¹³ La pervivencia de esta modalidad queda confirmada, para finalizar, a través de la capitulación rubricada unos años después (1571) para el ornato de la capilla de San Martín de Tours

¹⁰ Giovanna SAPORI, *Decorare i palazzi da Raffaello a Zuccari. Con un censimento tratto dai documenti di archivio (1540-1570) a cura di Patrizia Di Benedetti e Alessandro Giammaria*, Roma, Artemide, 2020, pp. 49-53, figs. 31-34 en pp. 47-49 [palacio Della Valle] y figs. 38-39 en p. 53 [palacio Cavalieri]. Véase asimismo Joana BARRETO, «La frise marine entre Naples, Florence et Rome: une approche du palais Orsini à Anguillara Sabazia», en Antonella Fenech Kroke y Annick Lemoine (dirs.), *Frieses peintes. Les décors des villas et palais du Cinquecento*, Roma, Académie de France à Rome, 2016, pp. 173-191.

¹¹ Un análisis iconográfico de los frisos con *thiasoi* marinos y batallas de este retablo en M^a Teresa OCHAGAVÍA RAMÍREZ, «Cap. II. 4. El mundo mitológico...», ob. cit., pp. 83-95. Vale la pena recordar asimismo los frisos del retablo mayor de San Esteban de Genevilla (Navarra), más cercanos en el tiempo (1549-1550), en los que también se incluyen varios combates marítimos y terrestres; en Pedro L. ECHEVERRÍA GOÑI y Asunción DE ORBE SIVATTE, «El retablo de San Esteban. Estilo e iconografía», *Renacimiento y humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, en *Panorama*, n^o 19, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991, pp. 55-67.

¹² Jesús CRIADO MAINAR, «La capilla de la Asunción de la Virgen (1549) de la parroquia de Santa María Magdalena de Tarazona, obra del entallador Alonso González», *Turiaco*, XXIV (Tarazona, 2018-2019), pp. 113-115, y pp. 130-131, doc. n^o 1, espec. p. 130.

¹³ Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración. Estudio histórico-artístico. La configuración de una obra del Alto Renacimiento», *Decoración mural en la Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Restauración 2008*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón y Caja Inmaculada, 2009, pp. 188-189.

de la colegiata de Tudela, en la que se propone una solución para el acceso en todo similar:

[...] encima del dicho arco [de la embocadura de la capilla], por la parte de afuera, ha de haver una cornixa, friso y alquitrave, y dorada la dicha cornixa y alquitrave conforme a las molduras de adentro. Y el friso pintado de blanco y negro un romano o brutesco, o lo que mexor pareciere.¹⁴

El cancel es, por su parte, una creación muy monumental que como hemos intentado justificar ha de corresponder al rejero Hernando de Ávila *el Viejo* (doc. 1554-1588), recién instalado en la localidad morisca de Torrellas (Comarca de Tarazona y el Moncayo), a la que había llegado desde la ciudad castellana que oculta su todavía ignoto apellido.

Su diseño respeta los principios del lenguaje clásico, pues se articula en basamento, zona central con cuatro columnas abalaustradas entre las que se insertan los «cañones» o barras y un entablamento en el que carga el coronamiento. El alzado se distribuye en tres calles, correspondiendo la central, más ancha, a la zona de ingreso —con nueve cañones, cuatro para la puerta izquierda y cinco para la derecha—, mientras que las laterales son más estrechas —menor la izquierda, con seis cañones, y mayor la derecha, con siete—.

En la zona del zócalo o basamento alternan tres tipos de elementos: los pedestales de las cuatro columnas que articulan el alzado, cuyo frente luce siempre una misma labor en relieve —un desnudo coronado por una composición *a candelieri* muy simple—, once estrechas piezas de sección cuadrada que lucen un ornato pictórico sobrepuesto y once pequeños balaustres dispuestos en alternancia con las piezas precedentes. Sobre el zócalo discurre una primera banda horizontal¹⁵ de molduración tripartita con friso recorrido por una labor en relieve con querubines de cuyas bocas nacen, a izquierda y derecha, motivos fitomorfos que se enroscan para más tarde transformarse en cabezas de dragón afrontadas. Esta banda baja se adelanta a la altura de las cuatro columnas para albergar medallas con bustos afrontados de perfil.

¹⁴ Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 800-802, doc. n.º 80, espec. p. 801.

¹⁵ Como se recordará, anclada a la portada en la zona del basamento.

En la zona noble sobresalen las cuatro magníficas columnas abalaustradas —como diría Diego de Sagredo,¹⁶ «monstruosas»— con el tercio inferior revestido de ornatos «a la antigua», un complejo «botón» central en forma de jarrón con asas y el tercio superior estriado; como es habitual, los cañones —alternativamente con y sin asas— ofrecen una versión simplificada de esta solución. A modo de remate se dispone un lujoso entablamento tripartito,¹⁷ minuciosamente moldurado, en cuyo friso cinco medallas con bustos —la central, con *San Pedro apóstol* visto de frente; las otras cuatro de perfil y afrontadas dos a dos, siempre con un hombre mirando a una mujer— alternan con cuatro secciones en las que se reitera un mismo motivo: una copa en torno a la que se oponen dos dragones.

El motivo de los dragones contrapuestos en torno a una copa [fig. 40] es recurrente en la ornamentación renacentista y para el ámbito aragonés pueden citarse numerosos ejemplos.¹⁸ Entre los posibles modelos grabados a los que pudieron acudir nuestros artistas mencionaremos una bella estampa de Luca de Leyden, abierta en torno a 1528 [fig. 41] —en realidad, con harpías—. Y para los medallones con bustos otra estampa del mismo autor, que en la parte baja luce la fecha 1527 [fig. 42].

Preside el coronamiento de la reja una tarja de cueros recortados con la heráldica de los Talavera sobre la que campea una figura que sostiene un carcaj al que lleva su brazo izquierdo al tiempo que enarbolaba una flecha con el derecho [fig. 4]. Flanquean el escudo dos personajes que cabalgan otros tantos tritones, en sintonía con el *thiasos* del friso de la portada, y dos cartelas laterales en las que se lee: *ANNO* y *1558* [figs. 16 y 33].

Tanto las partes figurativas como otras muchas zonas de este cancel metálico fueron profusamente policromadas con abundancia de

¹⁶ Al no estar sometidas a orden clásico alguno. Véase Fernando MARÍAS y Felipe PEREDA (eds.), *Medidas del Romano de Diego de Sagredo, Ramón de Petras, Toledo, 1526*, Toledo, Antonio Pareja Editor y Colegio de Arquitectos de Toledo, 2000, tomo I con el texto facsimil del tratado, *De la formacion de las columnas monstruosas, candeleros y balaustrés*, s. f.

¹⁷ Al igual que el zócalo bajo, anclado a la portada.

¹⁸ Raquel SERRANO, M^a Luisa MIÑANA, Ángel HERNANDEZ, Rosalía CALVO y Fernando SARRIÁ, *El retablo aragonés del siglo XVI...*, ob. cit., p. 114, fig. 48 [retablo mayor de Santa María de Tauste]; y p. 121, fig. 60 [capilla de San Miguel de la catedral de Jaca].



40. Motivo ornamental con dragones opuestos y medallas. Friso del entablamento del rejado de la capilla de la Purificación.



41. Motivo ornamental de harpías contrapuestas. *Luca de Leyden*, hacia 1528.



42. Tondo con busto de soldado inserto en un marco de grutescos. *Luca de Leyden*, 1527.

oro, rojo, verde, azul y marrón, en especial en el frente que mira hacia el templo, pero también en el haz interior, en el que el rejado presenta en algunas zonas una decoración muy similar a la de la cara principal.

Aunque el estudio de la rejería aragonesa del siglo XVI está, en buena medida, por hacer, lo cierto es que en este territorio no se ha conservado ninguna otra pieza de los años centrales de la centuria equiparable en prestancia y complejidad a la turiasonense, en la que el ascendente castellano resulta inequívoco.¹⁹ El cancel es, por lo demás, coetáneo de los que el bearnés Guillén de Tujarón²⁰ (doc. 1547-1583, †1583) hizo para las capillas de San Bernardo y San Benito de la Seo de Zaragoza (entre 1552 y 1556), de los que únicamente subsiste el primero.²¹ La verja zaragozana es una creación en latón y aunque comparte lenguaje plástico con la que nos ocupa, el tratamiento de muchos de los elementos difiere de lo que puede observarse en la capilla Talavera, por lo que no resulta fácil establecer una comparación.

La idea de intercalar medallones con bustos en el desarrollo del registro ornamental que acabamos de ver para el friso del entablamiento del cancel tiene equivalencia en la faja de yeso que recorre la línea de impostas de los lados oeste y norte de la capilla, sobre las grisallas, donde las medallas *all'antica* pautan motivos asimismo seriados: en el lado oeste centauros y *putti* con cornucopias [fig. 43] y en el lado norte centauros armados con arcos e hipocampos con jinetes entre los que se disponen águilas [fig. 44]. Composiciones muy similares se habían usado con idéntico criterio en la, pese a todo, más variada decoración del Patio de la Infanta de Zaragoza [fig. 45], debida al mazonero de aljez Francisco Santa Cruz (doc. 1526-1571), que la dató en 1550.²² Si bien es cierto que González ya había tallado dragones y

¹⁹ Amelia GALLEGO DE MIGUEL, «Rejería», en Víctor Nieto Alcaide *et alii*, *Renacimiento y clasicismo*, tomo V de *Historia del Arte de Castilla y León*, Salamanca, Ámbito Editores, 1986, pp. 351-370.

²⁰ Su biografía en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 636-645.

²¹ Jesús CRIADO MAINAR, «La Capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza (1550-1557), mausoleo del arzobispo Hernando de Aragón», en *La Capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Restauración 2001*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2001, pp. 54-55.

²² En origen, en el corazón de las casas del mercader Gabriel Zaporta. Véase Juan F. ESTEBAN LORENTE, *El palacio de Zaporta y Patio de la Infanta. Zaragoza*, col.



43 y 44. Detalles de los frisos de yeso policromado desplegados en la línea de impostas de la bóveda de la capilla de la Purificación, en los lados oeste (arriba) y norte (abajo).



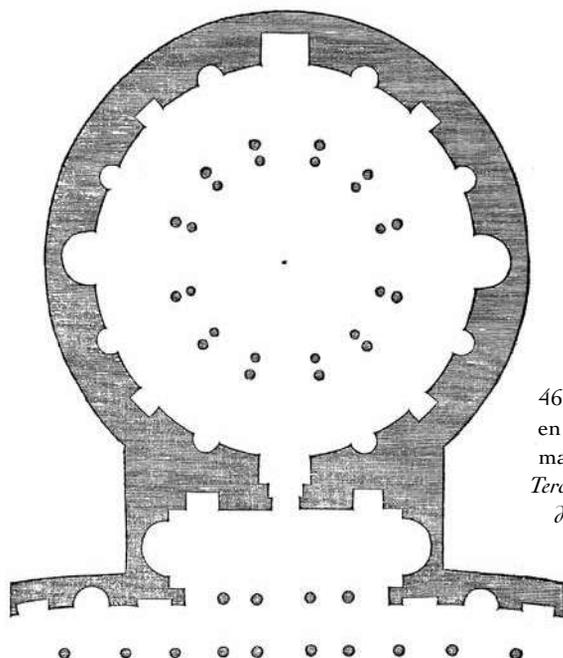
45. Detalle de uno de los frisos desplegados sobre la columnata de la planta baja del Patio de la Infanta de Zaragoza.

centauros en la decoración de varios de los ventanales del transepto de la catedral, y que este motivo también está presente en la escalera del palacio episcopal de la Zuda, las coincidencias con el revestimiento del patio Zaporta son demasiado evidentes para obviarlas.

Portada y reja franquean el acceso a un bello vestíbulo concebido como un pequeño *pronaos* «a la antigua» que evoca experiencias arquitectónicas italianas del siglo XV y los primeros años del XVI,

«Musea Nostra», Amberes, Ibercaja, 1995, espec. fig. de la pp. 26-27; y Jacinto GIL LÁZARO, «IV. Friso de los amantes», en Jacinto Gil Lázaro y Magdalena Lasala, *El Patio de la Infanta*, Zaragoza, Fundación Bancaria Ibercaja, 2018, pp. 107-117, espec. p. 116, figs. 2 y 3.

Para su atribución a Francisco Santa Cruz véase Jesús CRIADO MAINAR y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Francisco Santa Cruz (1526-1571), mazonero de aljez», *Artigrama*, 17 (Zaragoza, 2002), p. 245.



46. Planta del templo de Baco en Roma pero, en realidad, del mausoleo de Santa Constanza. *Tercero y quarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio Boloñes...*, lib. III, f. 12.

pero que Alonso González pudo extraer, una vez más, del libro III de la primera edición toledana (1552) de la traducción española del tratado de Serlio, dedicado a las antigüedades romanas; en concreto, de la planta del monumento que el arquitecto boloñés identifica como el templo de Baco de Roma [f. XII] y que, en realidad, corresponde al mausoleo paleocristiano de Santa Constanza de dicha ciudad [fig. 46]. Tal y como se aprecia en la lámina, la rotonda constantiniana va precedida por un nártex de laterales absidiados y forma con el mausoleo, de desarrollo circular, un sintagma compositivo que el artífice bien pudo tomar en consideración.

Nuestro vestíbulo es un reducido espacio oblongo que alberga en los laterales una arquitectura corintia confeccionada en yeso policromado que descansa en un alto zócalo —ahora bastante alterado y que en origen cobijaba sitaliaes— y que incluye en la parte superior edículos con imágenes de *San Pablo*²⁵ [fig. 47] —en el situado en el

²⁵ En la ínfula que sostiene en las manos se lee: [...] *MISIT DEVS FILIVM SVVM FACTVM SVB LEGE VT EOS QVI SVB LEGE ERANT* [...]. El texto, sinco-



47 y 48. Interior de los pilares del *pronaos* o vestíbulo de la capilla de la Purificación.

HUMANISMO Y RENACIMIENTO EN TARAZONA





49 y 50. Frisos ornamentales incorporados al entablamento de los pilares del *pronaos* o vestíbulo de la capilla de la Purificación con pasajes de la centauromaquia.



51. Detalle del friso ornamental incorporado al entablamento de la portada del atrio de la Pabestría con pasaje de la centauromaquia. Catedral metropolitana del Salvador de Zaragoza.

lado del evangelio — y *Moisés*²⁴ [fig. 48] — en el de la epístola — entendidas como otras tantas evocaciones de la Nueva Ley y la Vieja Ley. Cada edículo está definido por un orden de columnas de fuste estriado anilladas al tercio del imoscapo que reciben un entablamento muy saliente, de molduración algo más simple que la rosca del arco de la portada pero con los mismos elementos; en el interior, una hornacina de fondo «empedrado» que acoge la correspondiente imagen y, más arriba, sobre las enjutas una elaborada cartela de cueros recortados con una máscara de león entre tenantes.

En las escenas de batalla talladas en los frisos que los rematan se ilustran pasajes que cabe identificar con el episodio mitológico de la centauromaquia [figs. 49 y 50], recuperado por el arte del Renacimiento a partir de fuentes literarias griegas y romanas. Nuestros relieves deben basarse en grabados que no hemos logrado establecer y escenifican una *sincrisis* o lucha de contrarios, de manera que con carácter general han de constituir una evocación del combate entre el bien y el mal. Usadas al menos desde los años cuarenta, cuando se hicieron frecuentes en el entorno del valle medio del Ebro a raíz de la erección del retablo mayor (1537-1540) de la catedral de Santo Domingo de la Calzada,²⁵ las «batallas» también están presentes en la sillería coral (1542-1547) de Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza y cuentan con un último correlato en la portada de yeso del atrio de la Pabostría de la Seo de Zaragoza [fig. 51], de cuya realiza-

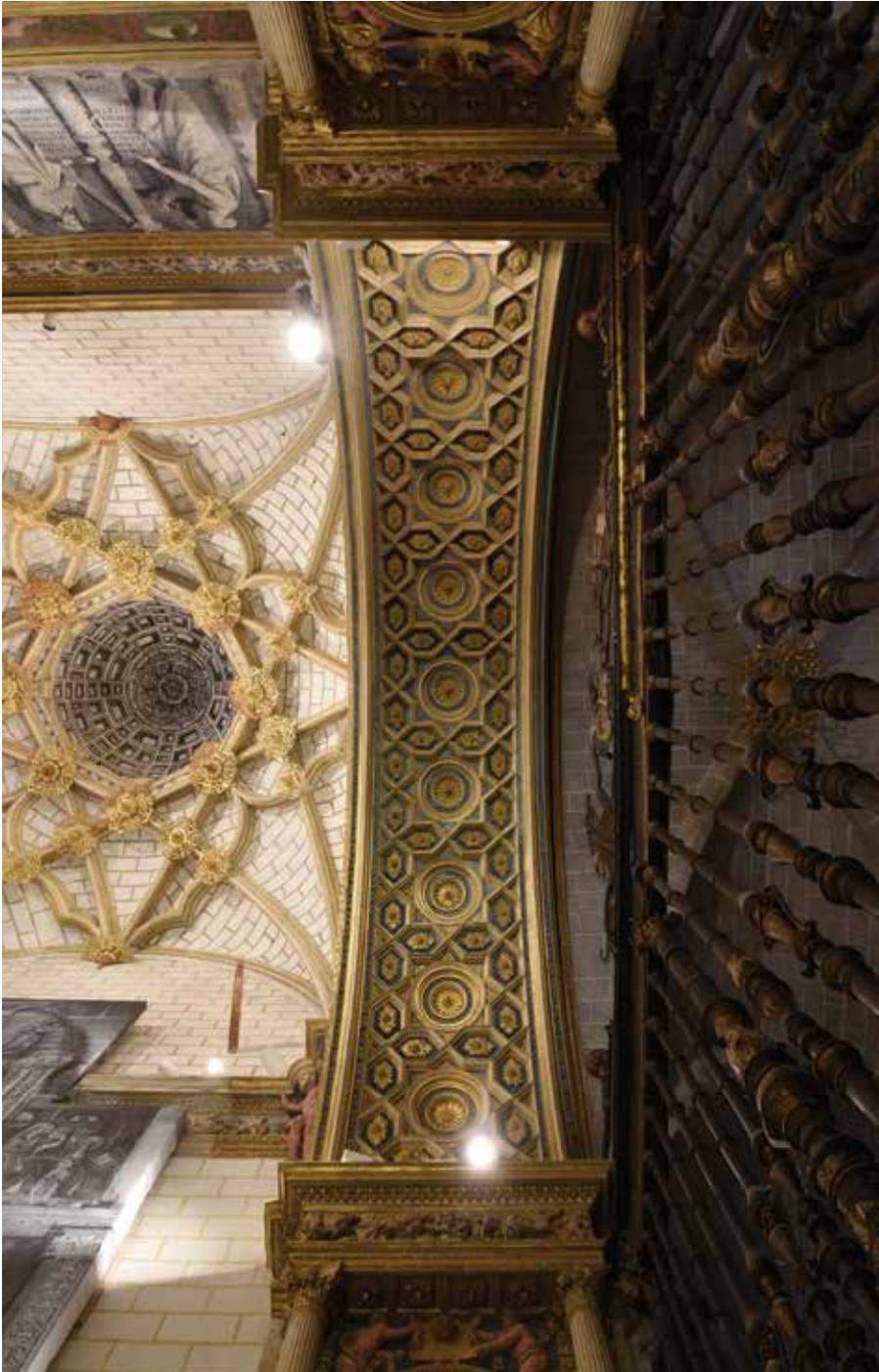
pado, procede de la epístola de San Pablo a los Gálatas, cap. 4, 4-5, donde se lee: *...misiit Deus Filium suum [factum ex muliere] factum sub lege ut eos qui sub lege erant redimeret ut adoptionem filiorum reciperemus*, que puede traducirse por «[...] Dios envió a su Hijo, nacido de mujer y nacido bajo la Ley, para que redimiese a los que estaban bajo la Ley, a fin de que recibiésemos la adopción de hijos [...]».

La transcripción del texto, con la correcta identificación del personaje, en Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración...», ob. cit., p. 291, nota n° 403.

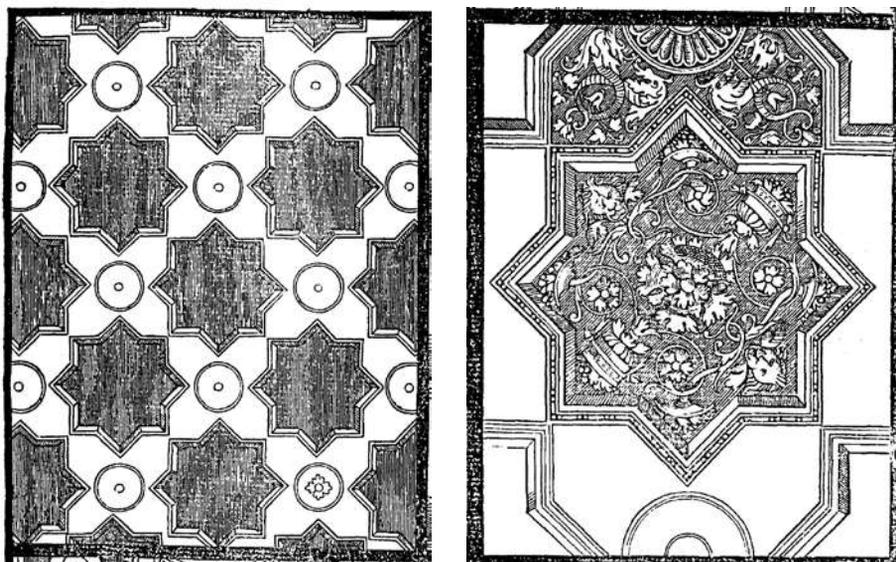
²⁴ En esta oportunidad, la parte conservada de la leyenda es menor: [...] *NE PRIMOGENITVM QVOD APERIT VVLVAM* [...] *ODI XIII* [...]. Está tomada del Libro del Éxodo, cap. 13, 1-2, y permite identificar al personaje con Moisés, cuando Yahvé le habló en el momento de abandonar Egipto: *Sanctifica mihi omne primogenitum quod aperit vulvam in filiis Israel, tam de hominibus quam de iumentis mea sunt enim omnia*; es decir, «Conságrame a todo primogénito, cualquiera que abre matriz entre los hijos de Israel, así de los hombres como de los animales, mío es».

Véase *ibidem*, p. 291, nota n° 403.

²⁵ Cfr. la bibliografía incluida en la nota n° 11 de este capítulo.



52. Intradós de la bóveda del *pronaos* o vestíbulo de la capilla de la Purificación.



53 y 54. Tableros con tramas ornamentales. *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio Boloñes...*, lib. IV, ff. LXXIV v. (detalle) y XXV (detalle).

ción se ocupó entre 1557 y 1558 Francisco Santa Cruz, el autor de la decoración del Patio de la Infanta.²⁶

Este *pronaos* se cubre con una preciosa bóveda de cañón de intradós casetonado [fig. 52] en la que, una vez más, el artista probablemente reelabora —sin efectuar copias literales— grabados del tratado de Serlio, en esta oportunidad del lib. IV, f. LXXIII v. (motivo de la parte superior izquierda) y f. LXXV (motivo de la parte inferior derecha) [figs. 53 y 54].²⁷

²⁶ Jesús CRIADO MAINAR, «El templo de la Seo en la segunda mitad del siglo XVI (1555-1608)», *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998, pp. 278-280 y fig. de la p. 281; asimismo Jesús CRIADO MAINAR y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Francisco Santa Cruz...», ob. cit., pp. 253-258.

²⁷ La relación de la decoración del intradós de la bóveda del vestíbulo con el tratado de Serlio se apunta ya en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., p. 208. La concreción de los posibles motivos usados corresponde a Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración...», ob. cit., pp. 290-291, nota n° 400.

LOS REVESTIMIENTOS FIGURATIVOS Y LOS ARCOSOLIOS. I LOS LUCILLOS FUNERARIOS



Una vez traspasado el *pronaos* se accede al ámbito principal, dominado por la bóveda de crucería. El muro de la parte derecha desde el ingreso —lado oriental— está reservado al retablo mientras que el del fondo —lado norte— alberga dos arcosolios con los restos de algunos miembros significados de la familia Talavera. Junto a éstos, el otro gran foco de atención son las pinturas murales en grisalla en las que el artista representó el *Symbolum apostolorum* o Credo de Nicea, una efectista puesta en escena con los *Doce discípulos* acompañados de cartelas en las que se va desglosando el texto de la Profesión de Fe.¹ Este apostolado ocupa un amplio registro que atraviesa los muros oeste y norte bajo la imposta de la bóveda, delimitado por un entablamiento de yeso que recorre la parte superior y una faja pictórica en la inferior.

Para dar forma a los túmulos González ideó una elegante arquitectura corintia de yeso articulada por cuatro columnas que lucen el fuste estriado [fig. 55]. Estas columnas avanzan con respecto al plano de la pared y en sintonía con ellas lo hace también el entablamiento. La molduración del arquitrabe y la cornisa es aquí más sumaria que en la portada y los edículos del *pronaos*,² pero su friso es un originalísimo registro polícromo en deficiente estado de conservación con motivos heráldicos alusivos a la familia Talavera —en las partes avanzadas— y cartelas correiformes con paisajes entre niños recostados de los que nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

¹ Sobre la difusión de esta iconografía en el arte aragonés de fines de la Edad Media y la Edad Moderna véase Rebeca CARRETERO CALVO y Jesús CRIADO MAINAR, «La representación del *Symbolum apostolorum* o Credo de los apóstoles en el Obispado de Tarazona entre los siglos XV y XVIII», en Abraham M. Reina de la Torre y Javier V. Sanz Lozano (comis.), *Symbolon. Brea de Aragón 2015*, Brea de Aragón, Asociación Cultural Juan de Marca, 2013, pp. 37-45.

² Eso sí, siempre ateniéndose a las propuestas de Sebastiano Serlio. En *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio Boloñes...*, Toledo, Juan de Ayala, 1552, lib. IV, f. LII, motivo marcado con la letra «A».



55. Decoración del muro norte de la capilla de la Purificación después de la restauración.

En el intercolumnio que definen los dos soportes interiores se superponen otras tantas hornacinas de altura desigual con imágenes de yeso policromado de la *Fortaleza* —abajo; sentada e identificada mediante una columna, ha perdido su acabado policromo por efecto de la humedad— y la *Justicia* —en la parte alta y de mayores dimensiones; en pie, con el brazo izquierdo en alto y el derecho presto para enarbolar una espada, ahora perdida, al igual que la balanza que debió sostener con la otra— [fig. 56]. Y, como remate, una cartela de cueros recortados dorada similar a las de los edículos del vestíbulo. La presencia de la *Fortaleza* y la *Justicia* en un contexto funerario como el que nos ocupa aquí constituía un uso más que consolidado para mediados del siglo XVI, siendo abundantes los sepulcros u otros



56. Intercolumnio central del muro norte de la capilla de la Purificación con la Fortaleza (abajo) y la Justicia (arriba).



57 y 58. Alegorías del lucillo izquierdo del muro norte de la capilla de la Purificación.

monumentos mortuorios en los que las virtudes, teologales y/o cardinales, habían asumido un protagonismo considerable.⁵

Ocupan las enjutas de los arcosolios cuatro figuras de yeso policromado que destacan sobre un fondo ultramar [figs. núms 57 a 60] que en algunos casos ha virado a verde por acción de la humedad. De más que plausible carácter alegórico, todas se apoyan en máscaras y cada una sostiene un objeto significativo en uno de sus brazos —respectivamente ¿un cetro?, una tuba, un tridente y una palma— mientras ayuda a sostener con el otro una guirnalda, con o sin frutos, que cuelga de la voluta figurada de la clave del arco. No podemos proponer una lectura conjunta que afecte a los cuatro personajes más allá de recordar que la tuba o trompeta es el atributo de la Fama, un concepto que la cultura humanista asoció desde muy pronto a la per-

⁵ M^a José REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura, 1987, espec. pp. 200-204. Para Aragón véase Carmen MORTE GARCÍA, José Luis PANO GRACIA y Ernesto ARCE OLIVA, «El cielo de alabastro: sepulcros renacentistas en Aragón», en Alberto Castán Chocarro y Concha Lomba Serrano (eds.), *Eros y Tánatos. Reflexiones sobre el Gusto III*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2017, pp. 86-91.



59 y 60. Alegorías del lucillo derecho del muro norte de la capilla de la Purificación.

duración de las virtudes y memoria del difunto más allá de la muerte, y que la tradición cristiana asocia la palma al martirio y, con carácter más general, a la santidad.

Al pie de estas figuras alegóricas se acomodan los lucillos funerarios, cubiertos con bóvedas de cañón de intradós compartimentado en casetones cuadrados con grandes florones de yeso en los que se establece un vibrante contraste cromático entre el campo rojo del fondo, las molduras alternativamente doradas y blancas de los casetones y los florones dorados sobre fondo azul.

Los lucillos acogen en su interior sendos epitafios en forma de *tabulae ansatae*, cada uno sostenido por dos ángeles y coronado por un querubín. Como las de las enjutas, estas figuras recibieron una vistosa policromía con partes de oro, en especial en las alas, por lo que en origen destacaban sobre campo azul, ahora muy degradado por efecto de la humedad, que como ya se ha dicho ha afectado intensamente a esta zona. Gregorio de Argaiz publicó por vez primera el texto de estos epitafios, si bien con algunos errores.⁴ Más tarde lo vol-

⁴ Gregorio de ARGAIZ, *Teatro monástico de la Santa Iglesia, Ciudad y Obispado de Tarazona*, t. VII de *La Soledad lavreada por San Benito, y sus hijos, en las Iglesias de España*, Madrid, Antonio de Zafra, 1675, cap. LXXXVIII, p. 495.



61. Interior del lucillo derecho del muro norte de la capilla de la Purificación.

vió a hacer José M^a Quadrado, esta vez con pequeñas incorrecciones excusables por las dificultades de lectura que en ese momento entrañaban a causa de la suciedad.⁵ Tras la limpieza, estas limitaciones han desaparecido y ello permite ofrecer una transcripción más ajustada de su contenido.

Así, tal y como reza el primer texto, en el lucillo más oriental (NE), inmediato al muro del retablo [fig. n° 61], fueron inhumados el chantre Antón [II] Talavera (†1542) y su hermano, el baile Pedro [III] Talavera (†1512):

*DOMINI ANTONIVS DE TALAVERA
HVI[VS] ALME ECCLESIE 47 ANNIS CANO/
NIC[VS] ET 18 CANTOR QVI 19 MAI 1542 OBIIT
AC PETRVS DE TALAVERA BAIVL[VS] ET MER/
IN[VS] TIRASONENSIS FRATRES QVI 8 MAI
1512 OBIIT HIC IACENT SEPVLTE*

⁵ José M^a QUADRADO, *Recuerdos y Bellezas de España. Aragón*, 1844, p. 319, nota n° 3. Siguiendo a este autor, Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996, p. 208, nota n° 13.

El lucillo que linda con la pared occidental (NW) [fig. n.º 8] acogió el sepelio de Ana de Guarás —cuya fecha de defunción, acaecida en 1563,⁶ quedó en blanco—, esposa del baile Pedro III Talavera, así como el de María Talavera⁷ (†1544), hija de los anteriores y mujer de Diego de Mur,⁸ que como ya referimos sucedió como baile y merino de Tarazona a su cuñado Pedro IV Talavera:

DOMINE ANA DE GVARAS QVE
 [reserva de espacio en blanco] *OBIIT ET MARIA DE*
TALAVERA EI[VS] FILIA ET DIDACI DE
MVR VXORQVE 23 OCTOBRIS 1544 OI
BIIT HIC IACENT SEPVLTE

El recuerdo al chantre Antón II Talavera parece lógico, pues cabe imaginar que conforme a los usos de la época apoyara la carrera eclesiástica de su sobrino, don Juan Antonio, y colaborara en su promoción dentro del cabildo. También es por completo previsible la evocación de sus padres, el baile Pedro III Talavera y su mujer, la todopoderosa «baileza»⁹ Ana de Guarás, que mantuvo su condición de viuda —y, durante mucho tiempo, asimismo la de cabeza de la familia— a lo largo de cincuenta años.¹⁰ Finalmente, la mención a María Talavera, hermana de don Juan Antonio y mujer del baile Diego de Mur, está del todo justificada dado que su hijo, el baile Pedro de Mur, debía heredar —como, en efecto, aconteció— todo el patrimonio de los Talavera.

⁶ Doña Ana ordenó su último testamento, que entregó cerrado al notario, el 16-VI-1560 y el 22-VIII-1563 se testificó su defunción, procediéndose a la lectura de su última voluntad. En Jesús CRIADO MAINAR, «La residencia suburbana renacentista de La Rudiana en Tarazona (Zaragoza). Claves para su estudio», *Artígrama*, 12 (Zaragoza, 1996-1997), p. 376, nota n.º 9.

⁷ El 23-X-1544 se levantó, en efecto, carta pública de muerte de María Talavera en Tarazona. En Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [AHPT], Sebastián Salcedo, 1544, ff. 270-271 v.

⁸ No conocemos la fecha exacta de su deceso, que ya había tenido lugar para el 28-I-1570, cuando su hijo Pedro de Mur aparece citado por vez primera como baile y merino de Tarazona. En AHPT, Pedro Pérez, 1570, ff. 64-65.

⁹ Como la denominan con frecuencia los documentos.

¹⁰ Doña Ana pertenecía a una adinerada familia tudelana que, tras afincarse en Tarazona, construyó el palacio de Guarás, a pocos metros de la catedral. En Jesús CRIADO MAINAR, *El palacio de la familia Guaras en Tarazona*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2009, espec. pp. 29-30.

En cambio, llama poderosamente la atención que no aparezca el promotor, fallecido, como vimos, en Tarazona en 1556 y que en cumplimiento de sus últimas voluntades fue inhumado en la capilla. No tenemos una explicación satisfactoria para ello. Tampoco consta que el eclesiástico, responsable de su reedificación y decoración, hubiera pensado en un enterramiento significado para sí mismo,¹¹ pues los sucesivos testamentos que redactó nada indican al respecto y ni que decir tiene que no contamos con ningún testimonio material que apunte en esta dirección. Parece, pues, que para don Juan Antonio la idea de que la capilla de la Purificación era el panteón de la familia Talavera-Mur prevalecía sobre cualquier anhelo de preeminencia personal, que en esta oportunidad queda relegado.

¹¹ Por ejemplo, bajo una lápida de alabastro colocada en el suelo de la capilla, de lo que no hay constancia.

LOS REVESTIMIENTOS FIGURATIVOS Y LOS ARCOSOLIOS. II LAS PINTURAS MURALES



El otro foco de atención de la capilla, tanto visual como iconográfico, se sitúa en la evocación del Credo que ocupa una parte de las paredes oeste y norte [figs. 62 y 63]. En esta decoración hay que diferenciar la banda policroma de la parte inferior que actúa de «arquitraabe», el gran registro central con pinturas ejecutadas «en blanco y negro»¹ que constituye el «friso» y la «faja» de yeso coloreado tendida a la altura de la línea de impostas que hace las funciones de «cornisa»; todo ello más allá de que los miembros primero y último tengan *per se* una articulación tripartita acorde con la normativa de los órdenes clásicos. Analizaremos este conjunto de arriba hacia abajo, empezando por la cornisa para estudiar a continuación las grisallas y finalizar con la banda de pinturas policromas que hace de arquitrabe.

La contundente banda de yeso dorada —en el arquitrabe y la cornisa— y policromada —en el friso— que remata el conjunto al nivel del enjarje de la bóveda [figs. 64 y 65] proporciona un nexo para relacionar la decoración de la capilla Talavera con la ampliación renacentista del palacio episcopal de la Zuda de Tarazona. La escalera de aparato de este monumento [fig. 11] se edificó en 1549² pero su apariencia final, incluido su ornato de yeso y pintura, data de 1552, como se hizo constar en una de las pinturas. No disponemos de datos de archivo sobre estos últimos trabajos, que la crítica atribuye

¹ O lo que es igual, mediante la técnica de la grisalla. Unas atinadas reflexiones sobre su empleo en el contexto aragonés de los siglos XVI y XVII en Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2012, pp. 355 y ss.

² Como acredita el documento de fianza que otorgó en dicho año el maestro de obras Juan de León, responsable de los trabajos de albañilería. En Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 708-710, doc. n.º 16.



62 y 63. *Symbolum apostolorum* desplegado en los muros oeste y norte de la capilla de la Purificación después de la restauración.

de manera unánime a Alonso González,⁵ si bien existen discrepancias respecto a la hipótesis de una posible participación del pintor italiano Pietro Morone en el diseño de la fábrica y quizás también en la eje-

⁵ *Ibidem*, pp. 168-178; Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragonés», *Artígrama*, 22 (Zaragoza, 2007), pp. 498 y 503-506; Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración. Estudio histórico-artístico. La configuración de una obra del Alto Renacimiento», *Decoración mural en la Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Restauración 2008*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón y Caja Inmaculada, 2009, pp. 200-206; y Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Alonso González. La decoración de la escalera del Palacio Episcopal de Tarazona (Zaragoza). 1552», en Carmen Morte García (comis.), *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Generalitat Valenciana, 2009, pp. 214-215.



64 y 65. Detalles de los frisos de yeso policromado desplegados en la línea de impostas de la bóveda de la capilla de la Purificación, en los lados oeste (arriba) y norte (abajo).



66. Detalle del friso desplegado en la línea de impostas de la cúpula de la escalera de aparato. Palacio episcopal de la Zuda de Tarazona.

cucción de los tres retratos y el panel heráldico insertos en el tambor, en alternancia con las dos ventanas —una de ellas ahora ciega— que iluminan el recinto y los seis edículos con imágenes;⁴ todo, por desgracia, en deficiente estado de conservación.

La concepción general y los motivos ilustrados en el friso del entablamento que recorre la base de la cúpula [fig. 66] de la, en ese momento, residencia del obispo Juan González de Munébrega (1547-1564), muy empastado por los sucesivos encalados pero que en origen

⁴ El primero en sugerir esta posibilidad fue José G. MOYA VALGAÑÓN, «Algunos ecos del arte de Fontainebleau en el Aragón del siglo XVI», *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, Diputación de Huesca, 1985, vol. II, pp. 271-272. Desde entonces la han aceptado todos los autores que han estudiado la escalera con la salvedad de la Dra. Carmen Gómez, que considera a Alonso González único responsable del diseño y ejecución material del conjunto.



67 y 68. Detalles del friso pictórico localizado en una de las salas de la planta superior. Palacio episcopal de la Zuda de Tarazona.

pudo estar coloreado,⁵ coinciden con los del muro oeste de nuestra capilla: en torno a un morfema central que puede variar —un jarrón o un estípite— se disponen *putti* inclinados y afrontados que enarbolan una lanza o un tridente y dan la espalda a otros tantos centauros; estos últimos sostienen a su vez un medallón con un busto cada vez diferente.

⁵ Las catas efectuadas en el casetonado del intradós de la cúpula han sacado a la luz abundantes vestigios de policromía en oro, rojo y azul, al modo del intradós del arco del *pronaos* de la capilla Talavera, por lo que no hay que descartar que bajo las capas de enlucido que lo recubren el entablamento mantenga también restos de color.



69. Detalle del friso de yeso policromado desplegado en la línea de impostas de la bóveda de la capilla de la Purificación, en el lado norte.

Además, en el propio palacio episcopal, en la sala más occidental de la planta alta del cuerpo de edificio que mira hacia el río —orientada a mediodía— se recuperaron en 2013 los restos de otro friso, en esta oportunidad pintado en grisalla y en el que se inserta el escudo heráldico policromo del obispo Munébrega,⁶ en el que también se desarrolla esta misma secuencia ornamental [figs. 67 y 68]. A diferencia de los frisos de yeso, este de pincel responde a un uso artístico de ascendente italiano al que aludiremos más adelante, pero lo que aquí interesa es que no existe duda de que detrás de todos estos ejemplos, tanto de aljz como de pintura, hay una misma personalidad ideadora.

Retornando a la capilla Talavera, el ritmo compositivo del friso de aljz del muro norte no es muy distinto al del lado oeste pero presenta pequeñas variaciones de repertorio: la primera es que los centauros se giran para lanzar flechas con arco y la segunda que los *putti* que flanqueaban los medallones en el lado de poniente han sido reemplazados aquí por hipocampos; finalmente, entre los centauros y los hipocampos hay águilas con las alas explayadas hacia las que los centauros dirigen sus dardos. Lo que no varía es el protagonismo otorgado a los medallones [fig. 69], que en ambas ocasiones actúan

⁶ Véase el informe de restauración elaborado por Nerea OTERMIN BERMÚDEZ, *Pinturas aparecidas en el salón de la planta noble del palacio Episcopal de Tarazona*, Tarazona, Fundación Tarazona Monumental, 2013. Agradecemos a la autora la cortesía de habernos facilitado una copia de dicho informe.

tanto de nexo como de eje compositivo. Salta a la vista que en esta oportunidad el artífice erró el cálculo de distribución de los elementos, que a diferencia de lo que sucede en el muro oeste no forman una serie perfectamente simétrica.⁷

La acción degradadora de la humedad ha borrado casi por completo la policromía de la banda de yeso de la pared norte. Tras su limpieza y consolidación, el arquitrabe y la cornisa han sido entonados en ocre para emular el efecto del acabado original, a base de oro al mixtión, ahora perdido. Por su parte, en el friso se han recuperado los restos de azurita conservados en el campo y se han entonado las pérdidas en un azul más tenue, mientras que en las zonas figurativas la intervención no ha ido más allá de la consolidación y limpieza de las partes más degradadas. De este modo, aunque la diferencia con la zona oeste es patente, pues en ella los yesos aún mantienen en buena medida su revestimiento cromático original, el contraste no es ahora tan marcado como antes de la restauración.

Este registro de aljez se completa en las esquinas con cuatro tenants, tres atlantes y una cariátide, una vez más de yeso policromado y en desigual estado de conservación. Ubicados bajo las «piernas» o nervios de la bóveda [figs. 70 a 73], en nuestra opinión tienen un inequívoco acento belifontiano⁸ [fig. 74]. Todos apoyan en calaveras, con o sin alas, y extienden sus brazos para recibir el peso de la cubierta. Entre ellos, el más interesante por su buena condición es el que se sitúa en el ángulo SE [fig. 70], en la parte derecha del reverso de la portada, ya que mantiene su policromía en estado aceptable y revela el cuidado puesto por el maestro en la elaboración de estas figuras, cuya apariencia original no es fácil imaginar en todos los casos debido a la degradación de los materiales.

Por debajo de esta banda de aljez coloreado se sitúa el *Colegio Apostólico*, pintado en grisalla e inserto en un pórtico fingido de techo

⁷ Como resulta evidente en las esquinas y también en la zona central, sobre el intercolumnio de los arcosolios.

⁸ Pueden compararse con los atlantes de estuco que flanquean la composición que decora la pared sur del tramo VII de la Galería de Francisco I en Fontainebleau; en Sylvie BÉGUIN, Oreste BINENBAUM, André CHASTEL, Sylvia PRESSOUYRE, W. McALLISTER JOHNSON y Henri ZERNER, *La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, París, Flammarion, 1972, p. 95, fig. 129. Su versión grabada por Antonio Fantuzzi en Henri ZERNER, *École de Fontainebleau. Gravures*, Arts et Métiers Graphiques, 1972, lámina A.F. 33 [*L'Ignorence chassée*].

artesonado con columnas abalaustradas⁹ sobre las que apea —de manera figurada, claro está— el entablamento de yeso que acabamos de describir [figs. 62 y 63]. A pesar de que en 1564, en la capitulación que González rubricó para el ornato de la capilla de San Antonio de Padua de la iglesia de San Francisco de Tarazona, se dispuso que la bóveda debía decorarse con «figuras grandes [...] al fresco, de blanco y negro, y retocados de oro los vestidos»,¹⁰ lo que los comitentes esperaban —como puede verse en la bóveda de la capilla mayor de la catedral y también en las paredes de nuestro recinto— es que las pinturas se ejecutaran *a secco*, en esta oportunidad mediante una técnica al temple de cola que se aplicó sobre una preparación a base de un mortero de yeso.¹¹ De hecho, el recurso al fresco fue inusual en la España del Renacimiento, que ni siquiera utilizaron los pintores italianos llegados a nuestro país —en general, perfectos conocedores de ella— salvo cuando trabajaron en el entorno de la corte.

En el interior de este pórtico, de logrado efecto tridimensional gracias al eficaz modelado de las figuras y el uso de sombras proyectadas, los apóstoles interaccionan distribuidos en dos series de seis. Cada personaje va identificado por su atributo privativo —con acierto iconográfico desigual— y una cartela de pequeñas dimensiones con su nombre; además, junto a él figura una segunda *tabula* de mayor tamaño con un artículo del Credo en latín tomado de la versión incluida en el misal.¹² El resultado es sobresaliente, en especial en

⁹ Muy parecidas a las que Alonso González había confeccionado en yeso en el tambor del cimborrio y también a las que haría años después en los ventanales de la catedral.

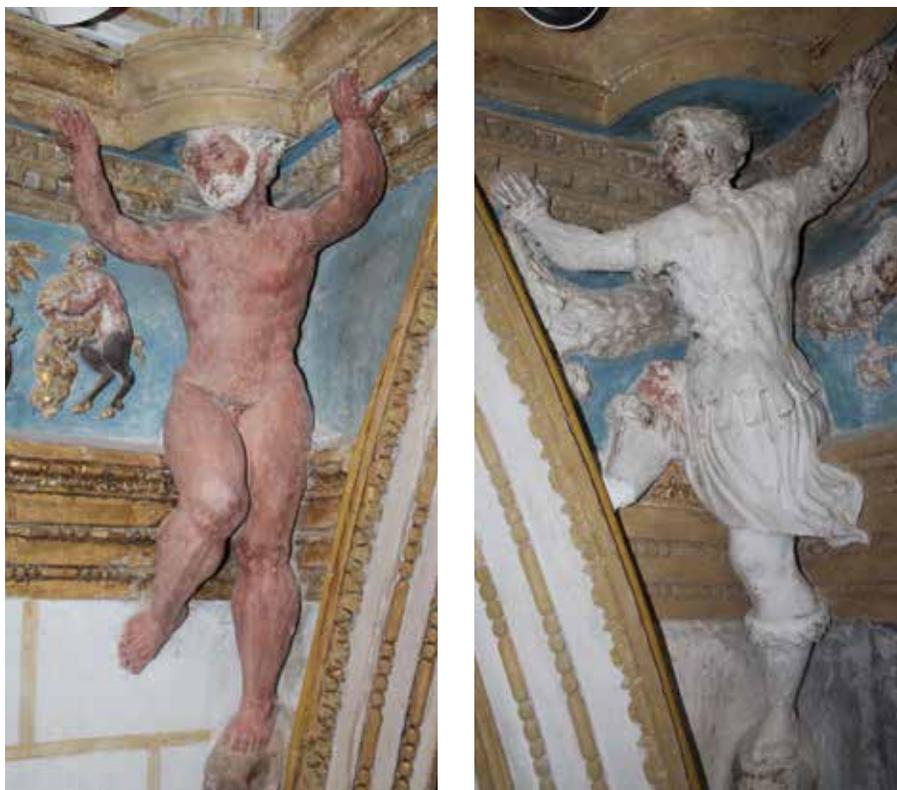
¹⁰ El documento indica que el artista pintaría en los ocho «pendones» o plermentos de la bóveda «figuras grandes [...] al fresco, de blanco y negro, y retocados de oro los vestidos». En Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 767-770, doc. n.º 54, espec. p. 767.

La capitulación se rubricó apenas dos meses y medio antes del fallecimiento del artífice, razón por la cual el encargo no prosperó.

¹¹ Como establecieron los análisis llevados a cabo con motivo de los trabajos de restauración. Véase Enrique PARRA CREGO, *Análisis químico de la pintura mural de la capilla de la Purificación. Catedral de Tarazona (Zaragoza)*, Villanueva de la Cañada (Madrid), mayo de 2019.

Agradezco las indicaciones técnicas a Nuria Moreno Hernández.

¹² Dado que estamos en el marco del primer templo de la sede, con probabilidad el *Missalis libri ad sancte Tirasonense ecclesiae ritum*, impreso en Zaragoza por Jorge Cocci en 1529, el último que se preparó de acuerdo con los usos propios del



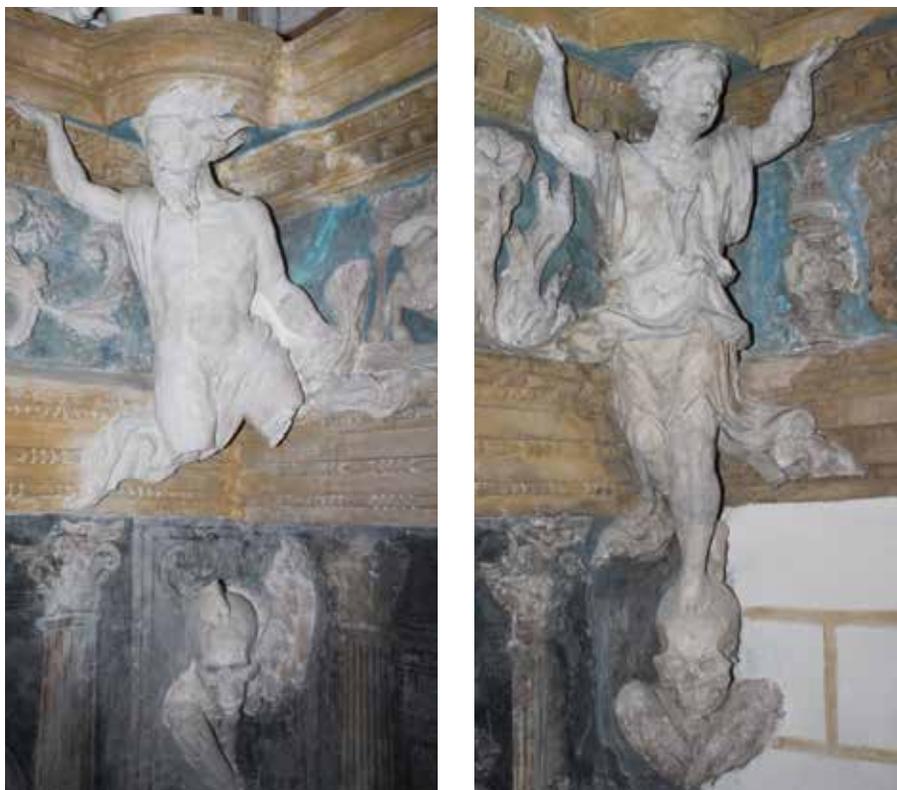
70 y 71. Figuras tenantes de la parte meridional de la bóveda de la capilla de la Purificación.

la pared oeste, en mejor estado de conservación; sin embargo, en el muro norte la humedad ha causado deterioros que la restauración tan sólo ha podido revertir en parte.

La idea de desplegar galerías con personajes sacros no suponía una novedad en la catedral de Tarazona, pues en la vecina capilla de Santiago ya se había recurrido a ella con anterioridad a 1497,¹⁵ apoyándose asimismo en la técnica de la grisalla. Ocultas en parte bajo el revestimiento de 1859-1860, en la pared del lado occidental se aprecia una serie de cuatro arcadas de medio punto, sostenidas por columnas

Obispado antes de la regularización de libros litúrgicos decretada por el Concilio de Trento.

¹⁵ Fecha consignada en la leyenda que recorre la base de la predela de su retablo, que se añadió en una segunda fase decorativa.



72 y 73. Figuras tenantes de la parte septentrional de la bóveda de la capilla de la Purificación.



74. Grabado de la decoración de la pared sur del tramo VII de la Galería de Francisco I en el palacio real de Fontainebleau. *Antonio Fantuzzi (a partir de Rosso Fiorentino)*, hacia 1542-1545.

torsas que generan hornacinas fingidas que albergan, de izquierda a derecha, a *San Antonio abad*, dos *santos obispos* y el papa *San Clemente*; más arriba, en otra hornacina falsa de mayores dimensiones, se representa a *San Miguel arcángel*.

La decoración prosigue en el muro oriental con una distribución bastante similar. A pesar de su estado de conservación fragmentario aún se ven dos de las, en este caso, tres hornacinas con santos del registro inferior, con *San Jerónimo*, *San Ambrosio* y *San Lorenzo*,¹⁴ y la parte baja de un *San Juan Bautista* en la arcada de mayores dimensiones que se sitúa más arriba, justo enfrente y al nivel de *San Miguel arcángel*.¹⁵ En este caso, los santos alojados en las tres hornacinas de la parte baja descansan en unas volumétricas peanas fingidas de perfil prismático en cuyo frente se anotó sus respectivos nombres.

Algunos años después la idea fue reelaborada en la capilla de los Santos Pedro y Pablo, esta vez bajo la forma de dos galerías con imágenes reales de madera policromada. El recinto se había erigido en 1514 como capilla funeraria del deán Pedro Pérez de Añón, que colocó su sepulcro bajo las cuatro arcadas de la pared lateral oriental (entre 1523-1532), mientras que los albaceas de su sobrino, el también deán Miguel de Erla y Añón, encargarían en 1554 un segundo túmulo para él bajo las arcadas occidentales [fig. 75].¹⁶

¹⁴ La presencia de *San Ambrosio*, en el centro, se deduce de la inscripción casi ilegible anotada en la peana, pues la parte que ocupaba la figura fue vaciada —y, por tanto, destruida— para acomodar la casa central del retablo. La parte conservada de la decoración de este lado permaneció oculta tras el mueble litúrgico hasta que este se desmontó en 1991.

¹⁵ La intervención sobre el recinto que se proyecta en este momento recuperará, sin duda, más elementos de este interesante conjunto pictórico.

¹⁶ En esta oportunidad, el retablo ocupa el muro sur, que limita con el claustro. Sobre la institución de la capilla Pérez de Añón véase José M^a SANZ ARTIBUCILLA, *Historia de la Fidelesima y Vencedora Ciudad de Tarazona*, Madrid, imp. de Estanislao Maestre, vol. II, 1930, p. 92, nota n^o 2; Teófilo PÉREZ URTUBIA, *La Catedral de Tarazona. (Guía histórico-artística)*, Tarazona, Imprenta de Félix Meléndez, 1953, pp. 60-64. Su estudio en Jesús CRIADO MAINAR, «Las artes plásticas del Primer Renacimiento en Tarazona (Zaragoza). El tránsito del moderno al romano», *Tvriaso*, X, 2 (Tarazona, 1992), pp. 406-408; y Jesús CRIADO MAINAR, «El Renacimiento en la Catedral», *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 160-161, espec. p. 161, figs. núms. 118-119. Sobre el sepulcro del deán Miguel de Erla véase Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 229-232, y p. 716, doc. n^o 22.



75. Galería de imágenes de la pared oeste de la capilla de San Pedro y San Pablo. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

Las galerías con imágenes, fingidas en el primer caso y corpóreas en el segundo, entroncan con la tradición del gótico final de emular por medios pictóricos esculturas reales insertas en hornacinas, que solían plasmarse en blanco y negro —al modo de los bultos sin policromar— y ocupaban la parte exterior de las puertas de trípticos y retablos. Este uso, desarrollado en el ámbito flamenco,¹⁷ está documentado en Aragón en fecha temprana, en el retablo de la capilla de las casas del concejo de Zaragoza, contratado en 1443 con el escultor Pere Johan.¹⁸ Si la capilla de Santiago efectúa un traslado casi literal del mismo en el contexto de la pintura mural, la propuesta de la de San Pedro y San Pablo es más compleja: en este segundo caso se hicieron imágenes de bulto dentro de hornacinas reales, ataviadas con túnicas de blanco mate con orladuras doradas y apliques ornamentales de oro¹⁹ con un efecto cercano al de las grisallas de nuestra capilla,²⁰ sin embargo, el recurso a carnaciones naturales hace que el resultado se

¹⁷ Tras el que, entre otras cosas, subyace la voluntad orgullosa del pintor de demostrar la superioridad de la pintura sobre la escultura, en lo que constituye una versión temprana de *paragone* de las artes.

¹⁸ Como reza el contrato, el retablo dispondría de puertas de pincel, en cuya cara exterior se pintaría una *Salutación angélica* «de blanch e negre»; en Manuel SERRANO Y SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXV (Madrid, 1916), pp. 420-421, doc. XX. El estudio de la obra —desaparecida— y su contexto en Alberto VELASCO GONZÁLEZ, «Para que sus deliberaciones y consejos no vayan herrados, sino acertados». Gonzalo de la Caballería y el retablo de la capilla del Concejo de Zaragoza (1443)», *Tvriaso*, XXII (Tarazona, 2014-2015), pp. 295-340.

Sobre esta costumbre véanse las reflexiones apuntadas por Till-Holger BORCHERT, «*Color lapidum*. Una aproximación a las representaciones en grisalla en la Baja Edad Media», en Till-Holger Borchert (comis.), *Jan van Eyck. Grisallas*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009, pp. 16 y 30-41; y Alexander MARKSCHIES, «Monocromía y grisalla: una perspectiva europea», en *ibidem*, pp. 87 y ss.

¹⁹ Como decía el documento de 1564 citado más arriba, «retocados de oro los vestidos».

²⁰ En sentido estricto, se puede decir que las esculturas de la capilla Pérez de Añón imitan grisallas, dando así un curioso cambio de orientación al problema.

Adviértase que las figuras de yeso de *San Pablo* y *Moisés* alojadas en las hornacinas del *pronaos* de la capilla Talvera imitan en todo —salvo por el material— la concepción de las esculturas de las galerías de la capilla de los deanes Añón.

aproxime a las puertas de algunos retablos de Hans Memling, en los que el artista modifica esta tradición con efectos sorprendentes.²¹

Alonso González otorgó al pórtico «a la antigua» de la capilla del chantre Talavera un tono innovador, superando de largo en la mayoría de los aspectos los precedentes citados. El artífice distribuyó sabiamente los personajes para establecer una adecuada correlación entre ellos, logrando una composición equilibrada y dotada del sentido narrativo que demandaba el argumento para dejar atrás el concepto medieval de galería de imágenes.

De este modo, la costumbre flamenca de evocar esculturas pétreas «reales» mediante el claroscuro deja paso a un género pictórico autónomo, esencialmente narrativo y con claros referentes en el arte italiano, que maduró con Andrea Mantegna²² y que en lo que aquí interesa se aproxima a creaciones romanas de los primeros años del siglo XVI como las grisallas que decoran el Salone Riario (hacia 1511-1513) del palacio episcopal de Ostia Antica²³ y por temática —y recurso al claroscuro— también a la Sala de los Palafreneros del Palacio Apostólico Vaticano, decorada por Rafael y su *équipe* con un apostolado y otros santos entre 1517-1518, pero muy dañada en 1558 y rehecha casi por completo entre 1560-1582.²⁴ Un género, pues, renovado, que tiene en nuestro *Symbolum apostolorum* una concreción magistral en el contexto español.

Así, en el lado de poniente cuatro de los seis apóstoles interactúan por parejas: *San Pedro* con *San Andrés* [fig. 76] y *Santo Tomás* con *Santiago el menor*. Sin embargo, en la parte central *Santiago el mayor* y *San Juan evangelista* se contraponen [fig. 77].

²¹ Inspirándose, en realidad, en lo que Jan van Eyck había hecho ya en la *Salutación Angélica* que ocupa el registro central de la cara exterior del *Político del Cordero Místico*. Valga de ejemplo la *Anunciación* de Memling que en su día constituía la cara exterior del tríptico de la *Crucifixión*; en Till-Holger BORCHERT, «Cat. 3. Hans Memling. *La Anunciación*», en Till-Holger Borchert (comis.), *Jan van Eyck...*, pp. 130-133.

²² Sabine BLUMENRÖDER, *Andrea Mantegna – die Grisailen. Malerei Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento*, Berlín, Mann Verlag, 2008.

²³ Vincenzo FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Turín, Einaudi, 1992, pp. 132-154.

²⁴ Guido CORNINI, Anna Maria DE STROBEL y Maria SERLUPPI CRESCENZI, «La Sala Vieja de los Suizos y la Sala de los Claroscuros», en VV. AA., *Rafael en el apartamento de Julio II y León X*, Milán, Electa y ENEL, 1993, pp. 102-117.



76. San Pedro y San Andrés. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro oeste de la capilla de la Purificación.

La serie está encabezada, como es habitual, por *San Pedro*. Luce en la mano derecha las llaves que lo identifican como heredero de la Iglesia de Cristo y custodio de las puertas del cielo; también le acompaña en la parte superior izquierda una tablilla, bastante gastada, en la que se lee *S. PETR[V]S*. Con la mano derecha apunta hacia una cartela de mayores dimensiones ubicada en la parte baja y que reza: *CREDO IN / DEVM PA/TREM OM/NIPOTEN/TEM CREATOREM / CELI ET TER/RE*. Tras la limpieza, al final del artículo del Credo ha aparecido una inscripción — hasta ese momento oculta y de trazo más tenue — que reitera el nombre del apóstol.

El segundo intercolumnio corresponde a *San Andrés*, situado frente a *San Pedro* e identificado mediante la *crux decussata*²⁵ que evoca su martirio y una tablita con su nombre, *S. ANDREAS*. Recoge parte de

²⁵ Cruz en forma de aspa.



77. Santiago el Mayor y San Juan evangelista. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro oeste de la capilla de la Purificación.

su túnica sobre el brazo izquierdo y señala, una vez más, con el derecho hacia la cartela con el siguiente artículo: *ET IN IES/VM CHR/ISTVM FILI/VM EIVS / VNICVM / DOMINV[M] / NOSTRVM*. Al igual que en el caso anterior, en el transcurso de la intervención se ha recuperado una inscripción velada al final del texto de la oración nicena que repite el nombre del apóstol.

Viene a continuación un notable *Santiago el mayor*, de espaldas, pero de bello efecto plástico, con el sombrero y el bordón de peregrino y un paternóster en la mano izquierda. En el fondo de nuevo una tablilla con su nombre, *IACOBVS*, y una *tabula* en acusada perspectiva con un nuevo artículo de la Profesión de Fe: *QVI CO/NCEPTVS EST / DE [E]SPIRI/TV SAN/CTO NA/TVS EX / MARIA / VIRGINE*.

El cuarto intercolumnio de este pórtico «a la antigua» —de aspecto próximo a una *stoa* helenística— lo ocupa *San Juan evangelista*, uno de los personajes más bellos de la serie y dotado de más sentido del

movimiento. Identificado, como era habitual desde la Edad Media, mediante una copa con veneno de la que surge una serpiente,²⁶ no falta tampoco esta vez la tablilla, que pende de un clavo en perspectiva y en la que se lee *IOAN/NES*, así como una *tabula ansata* con el oportuno texto: *PASSVS / SVB PON/CIO PILA/TO CRV/CIFIXVS / MORT[VS] / ET SEPV/LTVS*.

Santo Tomás adopta en el siguiente intercolumnio una postura compleja, marcada por una torsión *serpentinata*, para presentarse de frente al espectador mientras sostiene entre sus manos una alabarda que substituye aquí —de forma errónea— a la escuadra²⁷ y que proyecta una perfecta sombra arrojada. No falta en el fondo de la pared la tablilla con su nombre, *THOMAS*, ni por supuesto tampoco la cartela en perspectiva, en la que se anotó un nuevo artículo del Credo: *DESCEN/DIT AD INFER/OS TER/TIA DI/E REXV/REXIT / A MOR/TVIS*.

El sexto y último apóstol de la pared oeste, en peor estado de conservación que sus compañeros, es *Santiago el menor*, que forma pareja con *Santo Tomás*. No hay esta vez una tablilla con el nombre, que se añadió tras el fragmento del texto del Credo —como en los casos de *San Pedro* y *San Andrés*—. Tampoco exhibe su atributo privativo, pues sostiene con el antebrazo derecho una larga sierra dentada, propia de *San Simón*, en vez del mazo de batán. Con el otro brazo reclama nuestra atención hacia el artículo anotado en una amplia cartela correiforme: *ASCEN/DIT AD / CELOS : / SEDET / AD DEX/TRAM / DEI PAT/RIS OM/NI PO/TENTIS / IACOB[VS] / MINOR*.

La galería prosigue en la pared norte con los otros seis miembros del Colegio Apostólico. Una vez más, se presentan cuidadosamente organizados en parejas que interactúan para así conferir una mayor veracidad a esta vistosa puesta en escena: *San Felipe* y *San Bartolomé*; *San Mateo* y *San Simón* [fig. 78]; y, finalmente, *San Judas Tadeo* y *San Matías*.

Esta segunda serie comienza con *San Felipe*, en deficientes condiciones de conservación. Para subrayar el efecto perspectivo, además de las pilastras que se encuentran en ángulo recto para forman la esquina, Alonso González incluyó en la parte izquierda una retropilas-

²⁶ Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, s. v. «Apóstoles», pp. 136-144, espec. p. 139.

²⁷ En sentido estricto, la albarda es el atributo del apóstol San Matías. Estas mutaciones en la iconografía de los apóstoles son muy frecuentes.



78. San Mateo y San Simón. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro norte de la capilla de la Purificación.

tra de fuste ricamente ornamentado en consonancia con la columna abalaustrada que afianza su coherencia espacial. Dado que el artista no quería ocultar este elemento, prescindió de la tablilla con el nombre, *PHILIPVS*, anotándolo en el frente del zócalo en el que el apóstol apoya su pierna derecha, pero sí concedió el protagonismo habitual a su atributo privativo, la cruz astada, que enarbola con la mano izquierda. Lo que tampoco falta es la cartela con el oportuno artículo de la oración nicena, junto a la cruz: *INDE / VENTVRVS / EST IV / DICARE VI VOS E/T MOR TVOS*.

Viene después *San Bartolomé*. De perfil y girado hacia *San Felipe*, sostiene entre las manos una *tabula ansata* en perspectiva con el artículo que le corresponde: *CREDO / IN SPIRITVM SANCTVM*.²⁸ Al igual que en el caso de *San Felipe*, su nombre, *BARTHOLOMEVS*, aparece en el zócalo sobre el que apoya su pie derecho, en el que tam-

²⁸ La tercera línea está parcialmente oculta tras el brazo izquierdo del apóstol, pero no hay duda de que el artista incurrió en la reiteración de las letras «RI», tal y como hemos recogemos en nuestra transcripción.

bién vemos un gran cuchillo con empuñadura anticuaria en forma de cabeza de águila que evoca su cruento martirio.

El tercer apóstol de este sector es *San Mateo*. También de perfil, torna la mirada hacia nuestra derecha para entablar una suerte de *sacra conversazione* con *San Simón*. El artista recurre una vez más a un apoyo en el suelo sobre el que coloca su pie izquierdo y tras el que se ha situado la tablilla con su nombre, *MATHE[VS]*. Sostiene de modo inapropiado una lanza que descansa en su hombro derecho en vez de la alabarda que le es propia y que, como se recordará, en nuestra capilla porta *Santo Tomás*. El texto del Credo, hacia el que reclama nuestra atención con su mano diestra, expresa: *SANCTA[M] / ECCLESIA[M] / CATHOLICAM SANCTOR[VM] COMMUNIONEM*.

De nuevo de perfil y haciendo pareja con *San Mateo*, hacia quien parece dirigirse, la serie prosigue con *San Simón*, identificado con una tablilla que luce su nombre, *SIMON*, colocada en la parte baja, y erróneamente mediante un mazo de batán que, en justicia, corresponde a *Santiago el menor* —aquí, como se recordará, con una sierra dentada—; cabe, pues, concluir que el pintor intercambió los atributos privativos de ambos personajes. El artículo de la oración, inserta en una artificiosa cartela correiforme colocada en la parte alta, indica: *REMISSI/ONEM / PECATO/[RVM]*.

A destacar que la columna abalaustrada que separa a *San Mateo* y *San Simón* es un poco más corta que el resto con la finalidad de que no quede oculta por el intercolumnio central de los arcosolios, que al adelantarse con respecto al plano principal invade visualmente la zona baja del pórtico.

Uno de los apóstoles mejor resueltos desde un punto de vista plástico del muro septentrional es, sin duda, *San [Judas] Tadeo* que, adoptando un ritmo compositivo similar al de las dos parejas precedentes, se gira hacia nuestra derecha para interactuar con *San Matías*. Con la mano derecha levanta impropriamente una escuadra, el atributo de *Santo Tomás*, en lugar de alguno de los suyos, la maza o la alabarda. Incorpora una tablilla con su nombre, *THADEVS*,²⁹ y un nuevo artículo de la Profesión de Fe: *CARNIS / RESVR/RECIO/NEM*.

²⁹ Sobrepuesta a una primera inscripción con este mismo nombre, perceptible a simple vista incluso antes de la restauración.

Es, pues, evidente, que las grisallas fueron objeto de una «restauración» en fecha que no hemos podido precisar que rehízo parte de los elementos identificativos.

La serie se completa con un deterioradísimo *San Matías*, cuyo nombre se consignó en una tablilla casi perdida de la parte superior, en la que apenas se lee *MAT[IAS]*. Mirando hacia *San Judas Tadeo*, de su mano derecha parece colgar una magnífica cartela de *cuir découpé*⁵⁰ con el último fragmento del Credo: *VITAM / ETER/NAM / AMEN*.

Tal y como había hecho ya —si es que realmente son de su mano— en las grisallas del tambor del cimborrio catedralicio⁵¹ y con absoluta seguridad para varias de las diosas clásicas de yeso de los edículos del tambor de la cúpula de la escalera de la Zuda, González volvió a recurrir al uso de grabados para resolver la composición de algunos apóstoles de modo casi literal, mientras que para otros las estampas brindan un punto de partida reconocible.

Así, los dos casos más claros y que en su día puso ya en evidencia la profesora Carmen Gómez Urdáñez,⁵² corresponden a *San Juan evangelista*, que reitera la solución del *San Pablo expulsando a un demonio* de Giulio Bonasone [figs. 79 y 80], y *San Judas Tadeo*, que el artista ideó a partir del Moisés que dirige la *Recogida del maná* que Agostino Veneziano abrió a partir de un original atribuido a Rafael Sanzio⁵³ [figs. 81 y 82].

A pesar de todo, este tipo de préstamos no es siempre tan literal como en los dos ejemplos mencionados. En este sentido, pensamos que para pergeñar al apóstol *San Pedro* [fig. 83], que encabeza el apostolado en el muro occidental, nuestro artista pudo tomar en consideración varias fuentes gráficas: en primer lugar, uno de los poetas laureados de la parte izquierda del *Parnaso* de Rafael, sirviéndose de la estampa de Marcantonio Raimondi que lo reproduce [fig. 84]; pero, en segundo lugar, también el Moisés de la parte derecha de una

⁵⁰ Cuero recortado. Es decir, un característico motivo de cueros recortados inspirado en el repertorio ornamental de la Escuela de Fontainebleau.

⁵¹ No procede que nos detengamos aquí en el análisis formal de esas grisallas, de extraordinario interés iconográfico, pero en deficiente estado de conservación y que, ocultas bajo el revoco aplicado en 1859-1860 —si es que no fueron censuradas, en realidad, mucho antes—, salieron a la luz durante la última restauración.

Personalmente, nos cuesta mucho esfuerzo admitir que las grisallas del cimborrio salieron de los mismos pinceles que los apóstoles de la capilla Talavera.

⁵² Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración...», ob. cit., pp. 206-209.

⁵³ Sobre la *Recogida del maná*, véase Achim GNANN, «104. La raccolta della manna», en Konrad Oberhuber (a cura di), *Roma e lo stile classico di Raffaello. 1515-1527*, Milán, Electa, 1999, pp. 166-167.



79. San Juan evangelista. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro oeste de la capilla de la Purificación.



80. San Pablo expulsando a un demonio. *Giulio Bonasone (a partir de Perino del Vaga)*.



81. San Judas Tadeo. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro norte de la capilla de la Purificación.



82. Recogida del maná (detalle).
Agostino Veneziano (a partir de Rafael).



83. San Pedro. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro oeste de la capilla de la Purificación.



84. El Parnaso (detalle).
*Marcantonio Raimondi (a partir
 de Rafael).*



85. Recogida del maná (detalle).
*Giulio Bonasone (a partir
 de Parmigianino).*

segunda *Recogida del maná* —invirtiéndola—, la que Giulio Bonasone abrió a partir de un original de Parmigianino [fig. 85].

Por otra parte, la elegante pose girada y de espaldas de *Santiago el Mayor* [fig. 86], que es una de las mejores imágenes del Credo de la catedral de Tarazona, toma como punto de partida la efigie del apóstol homónimo de la célebre serie que abrieron Raimondi [fig. 87] y Marco Dente a partir de diseños de Rafael o, en su defecto, de sus colaboradores más estrechos,³⁴ si bien salta a la vista que el bello personaje

³⁴ La bibliografía sobre los dibujos y sus versiones grabadas es extensa y los cambios de propuesta sobre la autoría de los originales se han ido sucediendo con



86. Santiago el Mayor. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro oeste de la capilla de la Purificación.



87 Santiago el Mayor. *Marcantonio Raimondi* (a partir de *Rafael*).

turiasonense es fruto de una meritoria reelaboración que evidencia la capacidad del artista para variar sus fuentes.

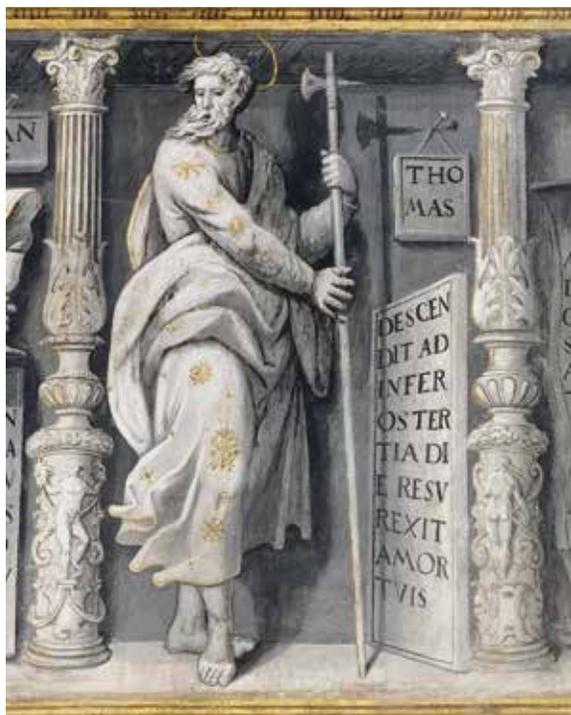
Y para finalizar con el muro occidental, la compleja torsión que González otorga a *Santo Tomás* [fig. 88] parece inspirarse en el *San Felipe* del apostolado de Raimondi-Dente [fig. 89], al que nuestro artista cambia el gesto del brazo derecho y la ubicación del atributo, manteniendo una idea parecida para la colocación de la cabeza y, sobre todo, para el artificioso giro de las piernas.

Pasando ya al muro norte, es posible que el diseño del *San Felipe* de Tarazona se base en una *Santa Margarita de Antioquía* de Raimondi, con la que comparte articulación general; eso sí, con cambios en el brazo izquierdo y, por supuesto, en la cabeza. No albergamos, sin embargo, la menor duda de que la artificiosa postura de *San Bartolomé* [fig. 90], de perfil, con la pierna derecha alzada sobre un pedestal y con los brazos tendidos para sostener una gran *tabula*, deriva de la magnífica *Libra* de Raimondi (invertida), que comparte composición con *Escorpio* en una misma estampa [fig. 91], incluso más allá de los cambios que se advierten en la parte alta de la figura.

Y, al igual que sucedía con *Santo Tomás*, también pensamos que el diseño de *San Simón* [fig. 92] se basa en uno de los apóstoles de Raimondi-Dente, en concreto de *San Judas Tadeo* [fig. 93], siendo en este caso el cambio más relevante el del atributo privativo y la inclinación hacia delante de la figura de Tarazona. De hecho, en esta oportunidad hasta la solución de las respectivas cabezas coincide, algo poco habitual en el proceso de reacomodación al que Alonso González sometió las fuentes impresas que le sirven de inspiración.

Con independencia de las diferencias que derivan del deficiente estado de conservación de una parte de este apostolado, sobre todo las figuras de la galería norte ubicadas en las esquinas, es un trabajo notable cuyo interés excede la cuidada articulación general de la serie y la elaborada composición de la mayoría de los personajes. El artífice se apoya en sus dotes para el dibujo, siempre preciso en los detalles, así como en una sabia aplicación del sombreado, incluidas las sombras arrojadas que confieren volumen. También demuestra un consumado

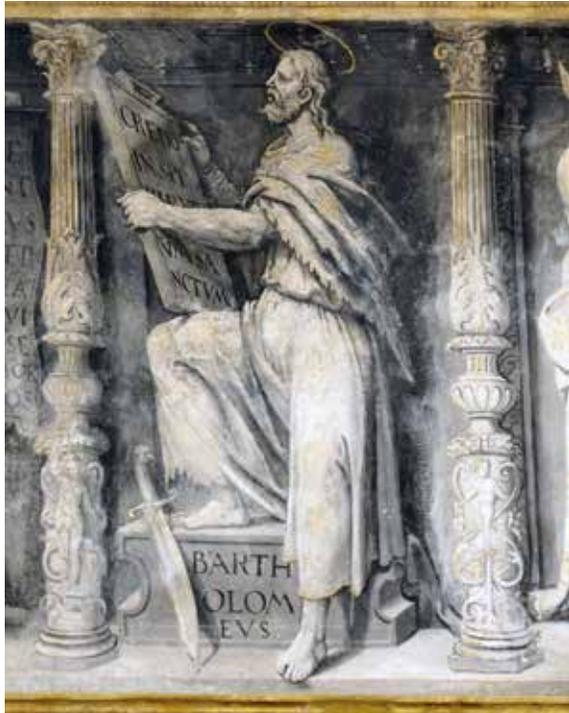
los años. Véase Achim GNANN, «Raffaello 15. San Paolo; Marco Dente da Ravenna 16. San Paolo; Marcantonio Raimondi 17. San Paolo; Raffaello 18. San Giuda Taddeo; Marco Dente da Ravenna 19. San Giuda Taddeo; Marco Dente da Ravenna 20. San Giuda Taddeo», en *ibidem*, pp. 78-81.



88. Santo Tomás. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro oeste de la capilla de la Purificación.



89. San Felipe. *Marcantonio Raimondi* (a partir de *Rafael*).



90. San Bartolomé. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro norte de la capilla de la Purificación.



91. Libra y Escorpio (detalle invertido).
Marcantonio Raimondi (probablemente a partir de Rafael).



92. San Simón. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro norte de la capilla de la Purificación.



93. San Judas Tadeo. *Marcantonio Raimondi* (a partir de *Rafael*).

dominio de la técnica de la grisalla, que le permite establecer medias tintas —sobre gris y sobre blanco— y jugar hábilmente con las zonas de luz, que resalta con toques de albayalde. Asimismo lleva a cabo un sutil empleo del oro mate tanto en los balaustres —donde pervive de modo desigual—, las cartelas o los halos de santidad, como sobre las túnicas de los apóstoles, salpicadas por rameados y púrpuras o «carchofas» doradas;³⁵ es decir, patrones textiles y motivos sobrepuestos que emulan labores de brocado aplicado³⁶ al tiempo que confieren una cualidad sobrenatural a los personajes.

Aunque el apostolado «de blanco y negro» de la capilla de la Purificación es un trabajo que, como el resto del ornato del recinto, no ha sido posible documentar más que en aspectos menores, su realización, que hace años se asignaba a Tomás Peliguet³⁷ (doc. 1537-1578), un relevante pintor italiano afincado en Zaragoza de quien Jusepe Martínez subraya que «su ejercicio fue pintar de blanco y negro como su maestro Polidoro»,³⁸ en realidad tan solo puede atribuirse a Alonso González.

Su principal término de comparación está en la magnífica y bien documentada serie de profetas y antepasados de Cristo que nuestro artista pintó pocos años después, entre 1562 y 1564, en los plementos del tramo poligonal de la bóveda de la capilla mayor del templo

³⁵ Tal y como expresa, por ejemplo, la capitulación para el ornato de la capilla mayor de la Seo, los dieciséis «profetas» de los plementos del tramo poligonal irían «retocados con algunas carchofas de oro sembradas por los bestidos». En Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 760-763, doc. n.º 50, espec. p. 762.

³⁶ Presentes, como ya hemos indicado, también en las imágenes reales de las galerías de la capilla de San Pedro y San Pablo.

³⁷ En concreto, por parte de Carmen MORTE GARCÍA, «Peliguet, Tomás», *Gran Enciclopedia Aragonesa*, vol. X, Zaragoza, Unali, 1982, pp. 2617-2618.

³⁸ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición de M^a Elena Manrique Ara, Madrid, Cátedra, 2006, p. 251. Ni que decir tiene que, hasta donde sabemos, no ha sido posible confirmar la presencia de Peliguet, un artista enigmático e insuficientemente estudiado, en el taller del pintor lombardo Polidoro da Caravaggio.

La más extensa aproximación a Tomás Peliguet en M^a Luisa MIÑANA RODRIGO, Jesús CRIADO MAINAR, Raquel SERRANO GRACIA y Ángel HERNANSANZ MERLO, «El pintor Tomás Peliguet y sus fuentes iconográficas», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXI (Zaragoza, 1995), pp. 59-108. Tampoco ha sido posible documentar la presencia de este pintor en Tarazona.



94. Profeta Jeremías. Detalle de la decoración del tramo poligonal de la bóveda de la capilla mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona.

catedralicio.³⁹ El cotejo formal con estos últimos resulta elocuente [fig. 94]. A pesar de los terribles daños ocasionados por la humedad, el efecto general es espectacular y la restauración nos permite imaginar el fuerte impacto que debió causar tras su conclusión a través de las partes bien conservadas del muro oeste, donde únicamente *Santiago el menor* presenta signos de un deterioro significativo.

La parte figurativa del programa ornamental se completa en zona inferior con una faja pictórica que hace las funciones de arquitrabe del conjunto más allá de que presente *per se* una articulación tripartita: cuenta, en efecto, con sus propios arquitrabe y cornisa dorados que dejan en el centro un friso de pincel con una cuidada decoración polícroma que destaca sobre campo pardo rojizo al tiempo que hace un bello contraste con el apostolado de blanco y negro.

La de la pared oeste incluye tres paisajes insertos en motivos belifontianos de *cuir découpé*⁴⁰ que alternan con sendas cartelas correiformes con bustos en grisalla [figs. 95 a 97]. Motivos de *cuir découpé* con paisajes y cartelas correiformes están aquí ligados por guirnaldas entre las que evolucionan dos parejas de *putti* que repiten con pequeñas variantes una misma combinación, tal vez basada de manera parcial en una estampa italiana o, con más probabilidad, francesa.⁴¹

³⁹ La documentación sobre la decoración de la capilla mayor y un primer estudio de la misma en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 156-167, pp. 760-763, doc. n° 50, pp. 771-772, doc. n° 56, pp. 774-776, doc. n° 59.

Nuevas aproximaciones en Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «La decoración de la cabecera de la catedral de Tarazona (Zaragoza): el revestimiento de una preeminencia espiritual», en M^a José Redondo Cantera (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 491-515; Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «Desde la restauración...», ob. cit., pp. 211-263; y Jesús CRIADO MAINAR, «El Renacimiento...», ob. cit., pp. 177-186.

⁴⁰ El situado en la parte derecha del espectador está casi perdido.

⁴¹ Cercanas a diversas composiciones de Antonio Fantuzzi y Jean Mignon. El primero grabó una serie de cartelas con paisajes inspiradas en las imaginativas creaciones de Rosso para la Galería de Francisco I en Fontainebleau (Henri ZERNER, *École de Fontainebleau...*, ob. cit., láminas A.F. 33 hasta A.F. 37 y A.F. 39) y varias más con cartelas correiformes, guirnaldas y *putti*, que no se ajustan, pese a todo, a lo plasmado en nuestra capilla (*ibidem*, láminas A.F. 40 hasta A.F. 51 y A.F. 79). Por su parte, Mignon grabó combinaciones de *putti*, guirnaldas y cartelas en los marcos que encuadran algunas de sus estampas, en varios casos de espíritu cercano a Tarazona (*ibidem*, láminas J.M. 48, J.M. 55 a y los angelitos de la parte alta de J.M. 3).



95 a, 95 b, 96 a, 96 b y 97. Detalles de la decoración polícroma del muro oeste de la capilla de la Purificación

En el lado norte la articulación es algo más compleja, pues este elemento se corresponde aquí con el friso del entablamento de los arcosolios, sin que ello afecte al repertorio ornamental, que es en todo similar [figs. 98 a 100]. Así, las tres zonas adelantadas se usaron para mostrar la heráldica de los Talavera,⁴² anteponiéndose el escudo que

⁴² La de la parte adelantada en correspondencia con la columna izquierda desde el punto de vista del espectador resulta ilegible. En la del intercolumnio central campea un león rampante que sostiene un ala de gules sobre campo de oro. Por



98, 99, 100. Detalles de la decoración polícroma del muro norte de la capilla de la Purificación.

campea en el intercolumnio central a un pequeño paisaje inscrito, una vez más, en una cartela correiforme. Por su parte, las dos secciones que quedan en un plano retrasado lucen dos paisajes más, de nuevo dentro de cueros recortados, entre guirnaldas con los consabidos desnudos infantiles. Este segundo friso está más deteriorado que el de la pared oeste y la restauración no ha podido recuperar su aspecto original.

Esta decoración reviste un interés singular, pues tiene su punto de partida en la costumbre italiana —y, en particular, romana— de revestir la parte alta de los muros, justo bajo el techo, mediante «frisos» ornamentales⁴³ que suelen englobar *quadri riportati*⁴⁴ con escenas mitológicas, alegóricas o paisajes en alternancia con elementos de arquitec-

último, el que remata la columna derecha ilustra el escudo completo de la familia, idéntico al que corona la reja.

⁴³ Ni que decir tiene que el pequeño friso de la capilla Talavera desempeña en el programa ornamental un cometido que nada tiene que ver con los frisos italianos.

⁴⁴ Composiciones enmarcadas.

tura, *putti*, atlantes, termas u otras fantasías.⁴⁵ Aunque los precedentes remonten a época gótica, la fórmula se reelaboró en clave anticuaria en el ámbito romano de las primeras décadas del siglo XVI, en monumentos como la Villa Farnesina,⁴⁶ para madurar a partir de los años veinte, de manera especial con posterioridad al Saco de 1527; es decir, en manos de los herederos y seguidores de Rafael, en el contexto del manierismo temprano.

Lo más relevante de la versión abreviada de «friso» plasmada en Tarazona es la inclusión en el mismo de cueros recortados con minúsculos paisajes. El recurso a la plasmación de paisajes dentro de *quadri riportati*, cornisas u otras fórmulas en el contexto de los frisos ornamentales⁴⁷ había surgido en la pintura romana en torno a 1540, con testimonios tempranos en las estancias decoradas por entonces en el palacio de los Conservadores, en las salas de las Ocas y las Águilas (ambas hacia 1544).⁴⁸ Tras alcanzar un momento de esplendor en las empresas del papa Julio III (1550-1555) en el Belvedere Vaticano y en su residencia suburbana de Villa Giulia [fig. 101],⁴⁹ los casos se multiplicaron en los años inmediatos.

⁴⁵ Una rigurosa presentación del problema en A. W. A. BOSCHLOO, «Il fregio dipinto nei palazzi romani del Rinascimento: forma e funzione», *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 8 (Roma, 1981), pp. 129-141.

⁴⁶ En la tempranísima banda de temática mitológica que recorre la parte alta de la Estancia del Friso (1507-1508) y en el espectacular friso de la Sala de las Perspectivas (1519-1522), ambos debidos a Baldassarre Peruzzi. Véase Christoph Luitpold FROMMEL, *La Villa Farnesina a Roma*, Módena, Franco Cosimo Panini, 2014, pp. 146-159 [Estancia del Friso]; y pp. 240-249 [friso de la Sala de las Perspectivas]; asimismo A. W. A. BOSCHLOO, «Il fregio dipinto...», pp. 133-134.

⁴⁷ En estos primeros momentos fundamentalmente paisajes de ruinas en los que se representan monumentos antiguos o pasajes histórico-mitológicos inspirados en estampas.

⁴⁸ Giovanna SAPORI, «Perino del Vaga e i fregi dipinti a Roma alla metà del Cinquecento: Palazzo dei Conservatori, Castel Sant'Angelo, Palazzi Vaticani, Villa Giulia», en Antonella Fenech Kroke y Annick Lemoine (dirs.), *Frises peintes. Les décors des villas et palais du Cinquecento*, Roma, Académie de France à Rome, 2016, espec. pp. 76-80.

⁴⁹ Ámbitos en el que el argumento central es la representación de las Siete Colinas de Roma. Sobre las decoraciones del Belvedere (1551-¿1552?) Flaminia ENEA, «I. L'Appartamento di Giulio III», en Vincenzo Francia (a cura di), *Le Stanze Nuove del Belvedere nel Palazzo Apostolico Vaticano*, Ciudad del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2010, pp. 35-45. Y para los frisos de la Villa Giulia (1553-¿1554?) Giovanna Alberta CAMPITELLI, «7.9. Fregio raffigurante vedute di Roma. Sala dei



101. Paisaje con Villa Giulia. Sala dei Sette Colli, Villa Giulia en Roma.

Aunque, como ya hemos indicado, para su elaboración Alonso González pudo recurrir al uso de grabados, el concepto difícilmente podía extraerse de materiales de esa naturaleza, por lo que hay que considerar la posibilidad de que hubiera visualizado ya creaciones parecidas.⁵⁰ Por lo que sabemos hasta ahora, es improbable que esto sucediera antes de su llegada a las comarcas de Borja y Tarazona (en torno a 1546), así que habría que pensar en el palacio de la Zuda, en donde el pintor italiano Pietro Morone,⁵¹ formado en Roma entre 1542 y 1548, trabajó al servicio del obispo Juan González de Munébrega en unas fechas que, si bien no resultan fáciles de precisar,⁵² pudieran ser compatibles con las de la decoración de nuestra capilla (hacia 1552-1554), teniendo en cuenta que, en buena lógica, las pinturas murales de esta última debieron ser lo último en hacerse.

Sette Colli», en Luciana Cassanelli y Sergio Rossi (a cura di), *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*, Roma, 1984, pp. 200-205.

Véanse, asimismo, las nuevas consideraciones propuestas por Giovanna SAPORI, «Perino del Vaga e i fregi dipinti a Roma...», ob. cit., pp. 90-93.

⁵⁰ Ni que decir tiene que los trabajos de limpieza y consolidación de estas pinturas murales han excluido la posibilidad de que este «arquitrabe» polícromo se añadiera *a posteriori*; lejos de ello, no hay duda de que se hizo simultáneamente a las grisallas.

Agradezco expresamente el interés que se tomaron los conservadores-restauradores a cargo de la intervención para corroborar esta cuestión.

⁵¹ Su biografía en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., pp. 526-536.

⁵² Está documentado en Tarazona trabajando para el obispo Munébrega con seguridad entre diciembre de 1554 y enero de 1556; en *ibidem*, p. 718, doc. n.º 24; y pp. 722-723, doc. n.º 27. Y de nuevo en abril de 1558; en José C. ESCRIBANO SÁNCHEZ y M.ª Teresa AINAGA ANDRÉS, «Para el estudio del patio del palacio episcopal de Tarazona (1557-1560)», *Tvriaso*, II (Tarazona, 1981), pp. 187-190, doc. n.º 2.

Así pues, no hay que descartar que micer Pietro hubiera pintado en la residencia de la Zuda algún friso ya desaparecido o que simplemente en la actualidad permanece oculto,⁵³ que sirviera de referente para la labor de Alonso González en la capilla Talavera. Una segunda posibilidad es que, como propusimos en otra ocasión, Morone hubiera jugado algún tipo de papel en la articulación del programa artístico del recinto funerario del chantre, en especial en detalles tan innovadores como el que estamos considerando.⁵⁴

Sea como fuere, lo que nos parece inviable es que el maestro Alonso, sobre cuya formación, como hemos expresado en otro epígrafe, nada sabemos con certeza⁵⁵ pero de quien, desde luego, no consta una supuesta —y de todo punto improbable— estancia en Roma, desarrollara esta innovadora solución a partir de sus propios recursos creativos.⁵⁶

Pero, más allá de las novedades romanas incorporadas a la banda polícroma de la parte baja, el tono general de la decoración de la capilla, tanto en los yesos como en las pinturas, denota una clara familiaridad con el repertorio belifontiano. Así, los motivos del imoscapo de las columnas de los edículos del *pronaos* —máscaras de león entre niños con colgantes— y las cartelas correiformes de la parte superior

⁵³ Como ya hemos indicado, en 2013 salieron a la luz los restos de un friso de articulación muy sencilla, aunque de muy buena calidad [figs. núms. 67 y 68], en una de las salas de la planta alta que debe corresponder a los pinceles del italiano y demuestra que su intervención en los proyectos decorativos del palacio fue mayor de lo que hoy puede verse.

⁵⁴ Como ya sugerimos en Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., p. 206.

⁵⁵ No está de más señalar otra vez el origen leonés del maestro y su cercanía al modo de trabajar de la familia Corral de Villalpando. La última reflexión al respecto en Jesús CRIADO MAINAR, *El palacio de la familia Guaras en Tarazona*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 182-183.

⁵⁶ Muchos doradores de finales del siglo XVI y las primeras décadas del XVII y, entre ellos, turiasonenses como Juan de Varáiz, Francisco Metelín *el Joven*, Agustín Leonardo *el Viejo* o Gil Ximénez Maza, recurrieron con frecuencia a motivos muy similares para decorar los frisos de sus retablos, como se puede ver en el retablo de San Clemente y Santa Lucía de la propia catedral de Tarazona, policromado en 1596-1597 por Varáiz y Metelín. Véase Jesús CRIADO MAINAR, «Juan de Varáiz y la pintura en Tarazona en el último cuarto del siglo XVI», *Tvriao*, XVIII (Tarazona, 2005-2007), espec. pp. 81-86 y figs. 24-25.

de estos y de la hornacina alta del intercolumnio central de los arcosolios atestiguan un manejo suficiente por parte del artista del vocabulario de la Escuela de Fontainebleau⁵⁷ que tiene correspondencia en las grisallas — con más cueros recortados y algunos pequeños estípites —, en la línea de lo que puede verse en conjuntos zaragozanos de similar cronología aunque de tono algo más retardatario en este aspecto como la capilla de San Bernardo (1550-1555) de la Seo de Zaragoza.⁵⁸ Un lenguaje artístico que en Aragón alcanzaría su plena consolidación en el gran retablo mayor (1555-hacia 1565) de la parroquia de San Miguel arcángel de Ibdes (Comarca de la Comunidad de Calatayud), en el que Morone jugó un papel fundamental.⁵⁹

Todo ello sin olvidar, por supuesto, la importancia de las láminas del tratado de Serlio a la hora de resolver detalles como la definición de las diversas partes de los órdenes, la articulación en planta del *pronaos* y el ornato de detalles tales como el intradós del arco que lo cubre o el casetonado del remate hemiesférico de la bóveda.

⁵⁷ Véase, en especial, Jean-Jacques LÉVÉQUE, *L'École de Fontainebleau*, Nèuchâtel, Ides et Calendes, 1984. Y sobre los repertorios gráficos desarrollados en dicho contexto Henri ZERNER, *École de Fontainebleau...*, ob. cit.

⁵⁸ Raquel SERRANO, M^a Luisa MIÑANA, Ángel HERNANDEZ, Rosalía CALVO y Fernando SARRIÁ, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, pp. 206-207; Jesús CRIADO MAINAR, «La capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza (1550-1557), mausoleo del arzobispo Hernando de Aragón», en *La Capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Restauración 2001*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Histórico Español del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Departamento de Cultura y Turismo de la Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2001, pp. 64-70.

⁵⁹ Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, «Estudio histórico-artístico», en Olga Cantos Martínez (coord.), *El retablo mayor de San Miguel arcángel en Ibdes. Estudio e intervención*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2020, pp. 30-41 y 57-75.

*SYMBOLUM
APOSTOLORUM*









SAN
DREA
S

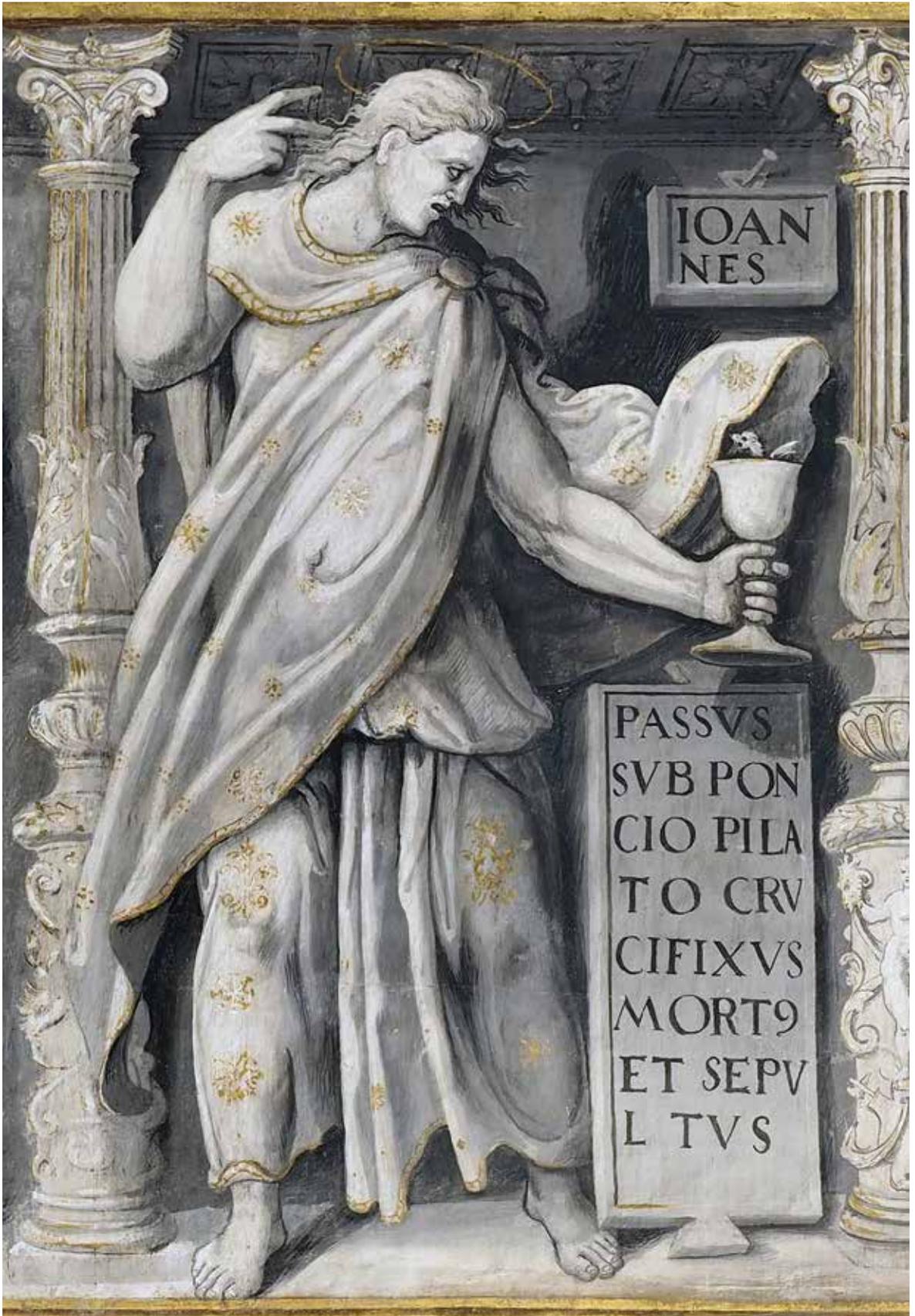
ET IN IES
VM CHRI
STVM FIL
IVM EIVS
VNICVM
DOMINVM
NOSTRVM

ANDREAS



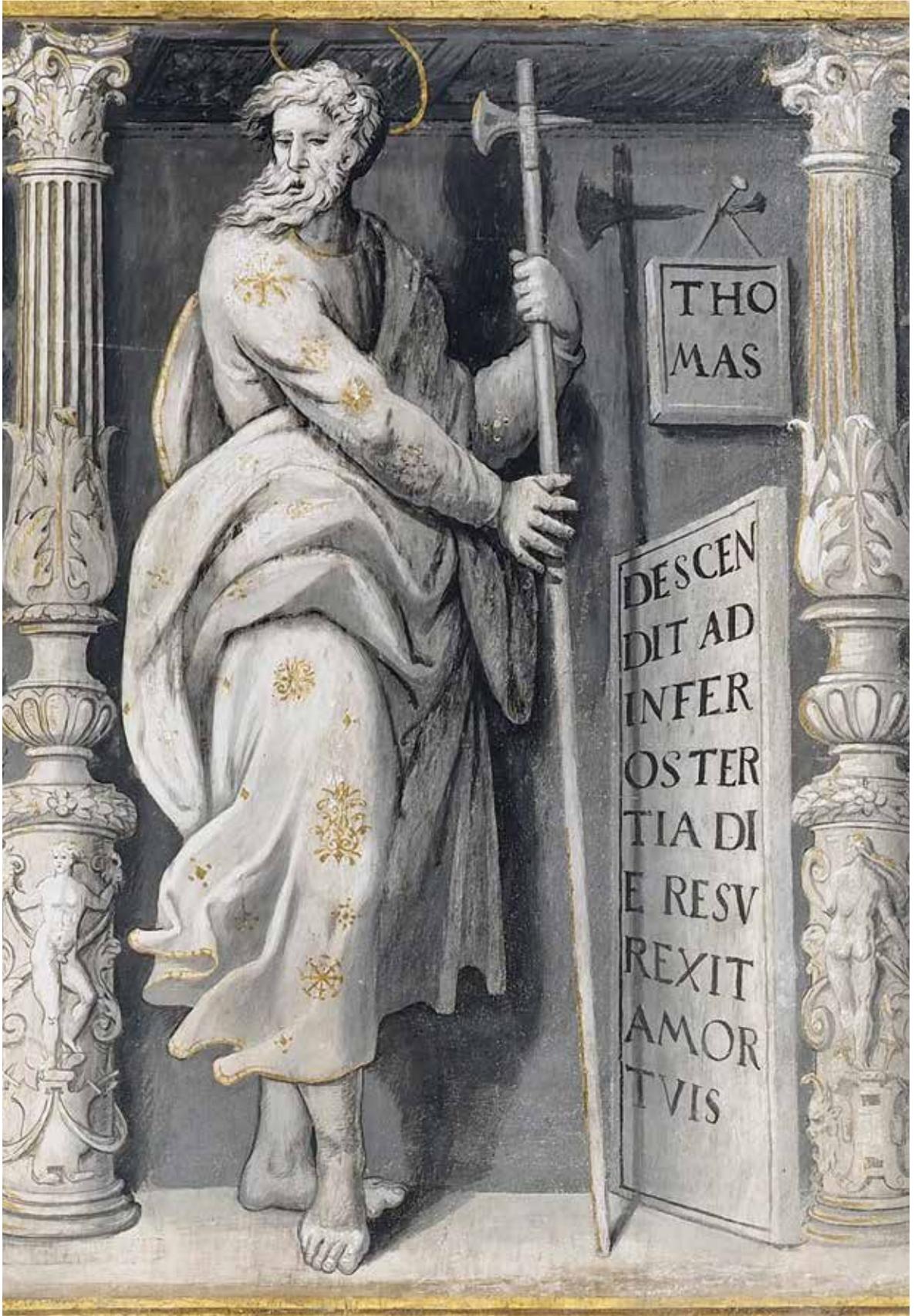
IACO
BVS

QVICO
NCEPT
VSEST
DESPIR
TV SAN
CTONA
TVS EX
MARIA
VIRGINE



IOAN
NES

PASSVS
SVB PON
CIO PILA
TO CRV
CIFIXVS
MORT9
ET SEPV
L TVS





ASCEN
DIT AD
CELOS:
SEDET
AD DEX
TERAM
DEI PAT
RIS OM
NI PO
TENTIS
IACOB⁹
MINOR



INDE
VENT
VRVS
ESEI
DICA
RE VI
VOSE
T MOR
TVOS

PHILIPVS











BIBLIOGRAFÍA



INFORMES INÉDITOS

- José Ramón GARCÍA UREÑA, *Estudio previo de los elementos decorativos de la Capilla de la Purificación de la catedral de Tarazona (Zaragoza)*, Almudévar, Antique, S.L., Restauración, abril de 2019.
- Nerea OTERMIN BERMÚDEZ, *Pinturas aparecidas en el salón de la planta noble del palacio Episcopal de Tarazona*, Tarazona, Fundación Tarazona Monumental, 2013.
- Enrique PARRA CREGO, *Análisis químico de la pintura mural de la capilla de la Purificación. Catedral de Tarazona (Zaragoza)*, Villanueva de la Cañada (Madrid), mayo de 2019.

BIBLIOGRAFÍA

- Gregorio de ARGAIZ, *Teatro monástico de la Santa Iglesia, Ciudad y Obispado de Tarazona*, t. VII de *La Soledad lavreada por San Benito, y sus hijos, en las Iglesias de España*, Madrid, Antonio de Zafra, 1675.
- Joana BARRETO, «La frise marine entre Naples, Florence et Rome: une approche du palais Orsini à Anguillara Sabazia», en Antonella Fenech Kroke y Annick Lemoine (dirs.), *Frises peintes. Les décors des villas et palais du Cinquecento*, Roma, Académie de France à Rome, 2016, pp. 173-191.
- Sylvie BÉGUIN, Oreste BINENBAUM, André CHASTEL, Sylvia PRESSOUYRE, W. McALLISTER JOHNSON y Henri ZERNER, *La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, París, Flammarion, 1972.
- Sabine BLUMENRÖDER, *Andrea Mantegna – die Grisailen. Malerei Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento*, Berlín, Mann Verlag, 2008.
- Till-Holger BORCHERT, «Color lapidum. Una aproximación a las representaciones en grisalla en la Baja Edad Media», en Till-Holger Borchert (comis.), *Jan van Eyck. Grisallas*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009, pp. 13-49.
- , «Cat. 3. Hans Memling. *La Anunciación*», en Till-Holger Borchert (comis.), *Jan van Eyck. Grisallas*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009, pp. 130-133.
- Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, COATZ y CAZAR, 1985, 3 tomos.

- , «La Catedral de Tarazona», *Las Catedrales de Aragón*, Zaragoza, CAZAR, 1987, pp. 117-152.
- A. W. A. BOSCHLOO, «Il fregio dipinto nei palazzi romani del Rinascimento: forma e funzione», *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 8 (Roma, 1981), pp. 129-141.
- Inocencio CADIÑANOS BARDECI, «La Colegiata de San Miguel de Alfaro y su construcción», en Begoña Arrúe Ugarte (coord.), *Historia del Arte en La Rioja Baja. Ámbito y vínculos artísticos. IV Jornadas de Arte Riojano*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, pp. 123-128.
- Giovanna Alberta CAMPITELLI, «7.9. Fregio raffigurante vedute di Roma. Sala dei Sette Colli», en Luciana Cassanelli y Sergio Rossi (a cura di), *Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*, Roma, 1984, pp. 200-205.
- Olga CANTOS MARTÍNEZ, *Recursos plásticos en la escultura policromada aragonesa de la Contrarreforma (1550-1660)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2012.
- Rebeca CARRETERO CALVO y Arturo ANSÓN NAVARRO, «La Catedral en los siglos del Barroco», *La Catedral de Tarazona*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 194-227.
- Rebeca CARRETERO CALVO y Jesús CRIADO MAINAR, «La representación del *Symbolum apostolorum* o Credo de los apóstoles en el Obispado de Tarazona entre los siglos XV y XVIII», en Abraham M. Reina de la Torre y Javier V. Sanz Lozano (comis.), *Symbolon. Brea de Aragón 2013*, Brea de Aragón, Asociación Cultural Juan de Marca, 2013, pp. 37-45.
- Guido CORNINI, Anna Maria DE STROBEL y Maria SERLUPI CRESCENZI, «La Sala Vieja de los Suizos y la Sala de los Claroscuros», en VV. AA., *Rafael en el apartamento de Julio II y León X*, Milán, Electa y ENEL, 1993, pp. 80-117.
- Jesús CRIADO MAINAR, «Las artes plásticas del Primer Renacimiento en Tarazona (Zaragoza). El tránsito del *moderno* al *romano*», *Tvriaso*, X, 2 (Tarazona, 1992), pp. 387-452.
- , *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996.
- , «La residencia suburbana renacentista de La Rudiana en Tarazona (Zaragoza). Claves para su estudio», *Artigrama*, 12 (Zaragoza, 1996-1997), pp. 373-399.
- , «Juan Lucas Botero *el Viejo* y el cimborrio de la catedral de Tarazona», *Tvriaso*, XIV (Tarazona, 1997-1998), pp. 107-132.
- , «La intervención de Alonso González en la edificación de las iglesias parroquiales de Ribas, Albeta y Maleján (Zaragoza). 1555-1566», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, XXXVII-XL (Borja, 1997-1998), pp. 107-148.

- , «El templo de la Seo en la segunda mitad del siglo XVI (1555-1608)», *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998, pp. 275-297.
 - , «La cabalgata triunfal de Bolonia en el Ayuntamiento de Tarazona: su papel en la definición del monumento», en Gonzalo M. Borrás Gualis y Jesús Criado Mainar (dirs.), *La imagen triunfal del emperador: la jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 193-235.
 - , «La Capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza (1550-1557), mausoleo del arzobispo Hernando de Aragón», en *La Capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Restauración 2001*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2001, pp. 37-119.
 - , «Juan de Varáziz y la pintura en Tarazona en el último cuarto del siglo XVI», *Tvriaso*, XVIII (Tarazona, 2005-2007), pp. 43-99.
 - , *El palacio de la familia Guaras en Tarazona*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Fundación Tarazona Monumental, 2009.
 - , «El Renacimiento en la Catedral», *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 156-193.
 - , «Las canteras de alabastro en Aragón. Datos sobre su explotación y uso en la arquitectura y las artes plásticas. 1402-1534», en Francesca Español y Joan Valero (eds.), *Les pedreres medievals a la Corona d'Aragó*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans y Amics de l'Art Romànic, 2017, pp. 89-125.
 - , «La capilla de la Asunción de la Virgen (1549) de la parroquia de Santa María Magdalena de Tarazona, obra del entallador Alonso González», *Tvriaso*, XXIV (Tarazona, 2018-2019), pp. 105-134.
 - , «Un santuario en mitad de la montaña: Nuestra Señora del Moncayo (Zaragoza) en los siglos de la Edad Moderna», en Paolo Cozzo y Pierangelo Gentile (a cura di), *Spazi sacri, luoghi di culto, santuari in area alpina. Persistenze e sviluppi dell'antichità all'età contemporanea*, en prensa.
- Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, «Estudio histórico-artístico», en Olga Cantos Martínez (coord.), *El retablo mayor de San Miguel arcángel en Ibdes. Estudio e intervención*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2020, pp. 15-98.
- Jesús CRIADO MAINAR y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Francisco Santa Cruz (1526-1571), mazonero de aljez», *Artígrama*, 17 (Zaragoza, 2002), pp. 223-273.
- Franz CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, París, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1966, [1ª ed., 1944].
- Pedro L. ECHEVERRÍA GOÑI y Asunción DE ORBE SIVATTE, «El retablo de San Esteban. Estilo e iconografía», *Renacimiento y humanismo en Nava-*

- rra. *El retablo de Genevilla*, en *Panorama*, n° 19, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991, pp. 7-80.
- Flaminia ENEA, «I. L'Appartamento di Giulio III», en Vincenzo Francia (a cura di), *Le Stanze Nuove del Belvedere nel Palazzo Apostolico Vaticano*, Ciudad del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2010.
- José C. ESCRIBANO SÁNCHEZ y M^a Teresa AINAGA ANDRÉS, «Para el estudio del patio del palacio episcopal de Tarazona (1557-1560)», *Tvriaso*, II (Tarazona, 1981), pp. 175-194.
- Juan F. ESTEBAN LORENTE, *El palacio de Zaporta y Patio de la Infanta*. Zaragoza, col. «Musea Nostra» Amberes, Ibercaja, 1995.
- Vicenzo FARINELLA, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Turín, Einaudi, 1992.
- Christoph Luitpold FROMMEL, *La Villa Farnesina a Roma*, Módena, Franco Cosimo Panini, 2014.
- Pedro GALERA ANDREU, *Andrés de Vandelvira*, Madrid, Akal, 2000.
- Amelia GALLEGO DE MIGUEL, «Rejería», en Víctor Nieto Alcaide *et alii*, *Renacimiento y clasicismo*, tomo V de *Historia del Arte de Castilla y León*, Salamanca, Ámbito Editores, 1986, pp. 351-370.
- Jacinto GIL LÁZARO, «IV. Friso de los amantes», en Jacinto Gil Lázaro y Magdalena Lasala, *El Patio de la Infanta*, Zaragoza, Fundación Bancaria Ibercaja, 2018, pp. 107-117.
- Achim GNANN, «Raffaello 15. San Paolo; Marco Dente da Ravena 16. San Paolo; Marcantonio Raimondi 17. San Paolo; Raffaello 18. San Giuda Taddeo; Marco Dente da Ravena 19. San Giuda Taddeo; Marco Dente da Ravena 20. San Giuda Taddeo», en Konrad Oberhuber (a cura di), *Roma e lo stile classico di Raffaello. 1515-1527*, Milán, Electa, 1999, pp. 78-81.
- , «104. La raccolta della manna», en Konrad Oberhuber (a cura di), *Roma e lo stile classico di Raffaello. 1515-1527*, Milán, Electa, 1999, pp. 166-167.
- Teresa GÓMEZ ESPINOSA, Guadalupe SARDIÑA GONZÁLEZ, Rocío BRUQUETAS GALÁN, M^a Luisa GÓMEZ GONZÁLEZ, Irene ARROYO MARCOS, Alfonso MUÑOZ COSME y Bárbara HASBACH LUGO, *La obra en yeso policromado de los Corral de Villalpando*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, 1994.
- Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, «La decoración de la cabecera de la catedral de Tarazona (Zaragoza): el revestimiento de una preeminencia espiritual», en M^a José Redondo Cantera (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 491-515.
- , «Desde la restauración. Estudio histórico-artístico. La configuración de una obra del Alto Renacimiento», *Decoración mural en la Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Restauración 2008*, Zaragoza, Instituto del

- Patrimonio Cultural de España, Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón y Caja Inmaculada, 2009, pp. 9-296.
- , «Alonso González. La decoración de la escalera del Palacio Episcopal de Tarazona (Zaragoza). 1552», en Carmen Morte García (comis.), *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Generalitat Valenciana, 2009, pp. 214-215.
- , *Iluminaciones naturales y revestimientos cromáticos. Historia de los acabados de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (siglos XIII-XXI)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.
- Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Tradición y modernidad en la arquitectura del siglo XVI», en M^a Teresa Ainaga Andrés y Jesús Criado Mainar (coords.), *Comarca de Tarazona y el Moncayo*, Zaragoza, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales del Gobierno de Aragón, 2004, pp. 171-186.
- , «Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragonés», *Artígrama*, 22 (Zaragoza, 2007), pp. 473-511.
- , «La arquitectura en el reino de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento: inercias, novedades y soluciones propias», *Artígrama*, 23 (Zaragoza, 2008), pp. 39-95.
- Juan Bautista LABAÑA, *Itinerario del Reino de Aragón. Por donde anduvo los últimos meses del año 1610 y los primeros del siguiente 1611*, Zaragoza, Prames e Institución Fernando el Católico, 2006.
- Jean-Jacques LÉVÊQUE, *L'École de Fontainebleau*, Nêuchâtel, Ides et Calendes, 1984.
- Fernando MARÍAS y Felipe PEREDA (eds.), *Medidas del Romano de Diego de Sagredo, Ramón de Petras, Toledo, 1526*, Toledo, Antonio Pareja Editor y Colegio de Arquitectos de Toledo, 2000, 2 tomos.
- Alexander MARKSCHIES, «Monocromía y grisalla: una perspectiva europea», en Till-Holger Borchert (comis.), *Jan van Eyck. Grisallas*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009, pp. 84-117.
- Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición de M^a Elena Manrique Ara, Madrid, Cátedra, 2006.
- M^a Luisa MIÑANA RODRIGO, Jesús CRIADO MAINAR, Raquel SERRANO GRACIA y Ángel HERNANSANZ MERLO, «El pintor Tomás Peliguet y sus fuentes iconográficas», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXI (Zaragoza, 1995), pp. 59-108.
- Missalis libri ad sancte Tirasonense ecclesiae ritum*, Zaragoza, Jorge Cocci, 1529.
- Carmen MORTE GARCÍA, «El cimborrio mudéjar de la catedral de Tarazona», *Actas del I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Madrid-Teruel, Diputación Provincial de Teruel y CSIC, 1981, pp. 141-147.
- , «Peliguet, Tomás», *Gran Enciclopedia Aragonesa*, vol. X, Zaragoza, Unali, 1982, pp. 2617-2618.

- , «Aspectos documentales sobre la actividad pictórica en Tarazona durante el siglo XVI», *Tvriaso*, VI (1985), pp. 287-309.
- Carmen MORTE GARCÍA, José Luis PANO GRACIA y Ernesto ARCE OLIVA, «El cielo de alabastro: sepulcros renacentistas en Aragón», en Alberto Castán Chocarro y Concha Lomba Serrano (eds.), *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el Gusto III*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 65-96.
- José G. MOYA VALGAÑÓN, «Algunos ecos del arte de Fontainebleau en el Aragón del siglo XVI», *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, Diputación de Huesca, 1985, vol. II, pp. 267-276.
- M^a Teresa OCHAGAVÍA RAMÍREZ, «Cap. II. 4. El mundo mitológico de Forment», en Francisco Fernández Pardo (coord.), *Damián Forment escultor renacentista. Retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, San Sebastián, Diputación de Zaragoza, Fundación Bancaixa y Fundación El Monte, 1996, pp. 83-96.
- Nuria ORTIZ VALERO, *Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013.
- Mónica PASCUAL MELERO, «La ex-colegiata de San Miguel arcángel», *Graccuriis. Revista de Estudios Alfareños*, 26 (Alfaro, 2015), pp. 15-70.
- Sergio PÉREZ MARTÍN y Josemi LORENZO ARRIBAS, *La obra en yeso de los hermanos Corral de Villalpando, 1525-1575*, Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, 2017. Edición digital disponible en red en: https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10155104.
- Teófilo PÉREZ URTUBIA, *La Catedral de Tarazona. (Guía histórico-artística)*, Tarazona, Imprenta de Félix Meléndez, 1953.
- José M^a QUADRADO, *Recuerdos y Bellezas de España. Aragón*, 1844.
- Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- M^a José REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura, 1987.
- José M^a SANZ ARTIBUCILLA, *Historia de la Fidelísima y Vencedora Ciudad de Tarazona*, Madrid, imp. de Estanislao Maestre, 2 vols., 1929-1930.
- Giovanna SAPORI, «Perino del Vaga e i fregi dipinti a Roma alla metà del Cinquecento: Palazzo dei Conservatori, Castel Sant'Angelo, Palazzi Vaticani, Villa Giulia», en Antonella Fenech Kroke y Annick Lemoine (dirs.), *Frieves peintes. Les décors des villas et palais du Cinquecento*, Roma, Académie de France à Rome, 2016, pp. 75-98.
- , *Decorare i palazzi da Raffaello a Zuccari. Con un censimento tratto dai documenti di archivio (1540-1570) a cura di Patrizia Di Benedetti e Alessandro Giammaria*, Roma, Artemide, 2020.

- Raquel SERRANO, M^a Luisa MIÑANA, Ángel HERNANSANZ, Rosalía CALVO y Fernando SARRIÁ, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992.
- Manuel SERRANO Y SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXI (1914), pp. 433-458.
- , «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXV (Madrid, 1916), pp. 409-421.
- Tercero y quarto libro de architectura de Sebastian Serlio Boloñes...*, Toledo, Juan de Ayala, 1552.
- Paola TOSETTI GRANDI, *I Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna. Fonti umanistiche e cultura antiquaria alla corte dei Gonzaga*, Mantua, Sometti, 2008.
- Alberto VELASCO GONZÁLEZ, «“Para que sus deliberaciones y consejos no vayan herrados, sino acertados”. Gonzalo de la Caballería y el retablo de la capilla del Concejo de Zaragoza (1443)», *Tvriaso*, XXII (Tarazona, 2014-2015), pp. 295-340.
- Joan YEGUAS I GASSÓ, *El mausoleu de Bellpuig. Història i art del Renaixement entre Nàpols i Catalunya*, Bellpuig, Saladrígues, S.L., 2009.
- Henri ZERNER, *École de Fontainebleau. Gravures*, Arts et Métiers Graphiques, 1969.

APÉNDICE DOCUMENTAL



1

1492, agosto, 16

Tarazona

Antón [I] Talavera, canónigo de la catedral de Tarazona, transfiere 2.080 sueldos al cabildo de la Seo para la fundación de 104 sueldos de renta que dicha institución le satisfará durante los días de su vida y que tras su muerte se destinarán a la celebración de misas en su capilla [de Nuestra Señora de la Misericordia].

ACT, Caja n° 162, *Libro negro*, f. 218.

[*Al margen: Censos para las misas que se dizen por mossen Talavera.*]

A XVI de agosto del año mil CCCC LXXXX II vendio el capitol al venerable mossen Anton Talavera, canonge, cien quatro sueldos de cens en cada un año sobre las rendas de Grisel por precio de dos mil ochenta sueldos. De los quales hizo donación el dicho mossen Anton Talavera al dicho capitol con el censal de aquellos con tal condicion que durant su vida el hara de usufructuar los dichos C IIII sueldos censales et apres de su vida ayan de servir para las misas que se han de dezir en su capilla, en los que por el sera ordenado.

Fizo el acto Jeronimo Blasco.

2

1516, diciembre, 19

Tarazona

Antón [III] Talavera, canónigo de la catedral de Tarazona, manifiesta en cabildo su intención de dotar su capilla y de mudar su advocación de Nuestra Señora de la Piedad [o de la Misericordia] por la de la Candelaria.

ACT, Caja n° 149, *Libro rojo*, ff. 117-117 v.

— Documento citado por Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, *Iluminaciones...*, ob. cit., p. 94, nota n° 66.

Viernes a XVIII de deziembre. En capitulo ordinario.

Sobre la capilla de mossen Talavera.

El dicho dia, mossen Anthonio de Talavera, canonigo desta iglesia, dixo que queria dotar su capilla si el cabildo admittia su intincion. Y era que tomara por invocacion de la dicha su capilla la fiesta de Nuestra Señora Candelera, que es el segundo dia de febrero, en cada un año y que para la procession que se acostumbra de hazer a las primeras y segundas vispras daría X sueldos de

renta, como es costumbre, y para que se dixessen en la dicha su capilla las cunpletas daria X sueldos de renta. Con esto que las primeras vispras acabada la dicha procession se dixessen en la dicha capilla por todos los que salliessen en la dicha procession, las cunpletas cantadas como se diria en el coro el dicho día, dando destes X sueldos el un sueldo a seis cantores, los que al dicho cabildo parescera, assaber es, de los conduzidos y que acostumbran cantar en el coro el canto a concierto de contrapunto y canto de organo, que seran dos dineros a cada cantor. Y que dichas las cunpletas se ayan de partir luego dando a cada qual de los presentes lo que cabra de los dichos XX sueldos, segun las particiones de la iglesia y la intencion del dicho dotador. Anssi mismo dixo que por quanto su tio mossen Anthon Talvera, quondam, canonigo que fue, assi mismo [*tachado*: canogō] en esta iglesia, havia dexado un aniversario de XXX sueldos en cada un año y no estaba ahun assentado en que día se tenia de hazer, que suplicava al dicho cabildo mandasen que se hiziesse siempre al otro día de la fiesta de Nuestra Señora, por quanto entendia hazer mayor este dicho aniversario, como los ay otros de distribuciones.

Fue determinado por el dicho cabildo, todos confformes, que en todo lo dicho por el dicho mossen Talavera se hiziesse como lo pidia, quedando a su cargo la dotacion quando la quisiesse hazer.

3

1551, octubre, 10

Tarazona

El cabildo de la catedral de Tarazona concede permiso a Juan Antonio Talavera, chantre de dicha iglesia, para alargar su capilla [de la Purificación de Nuestra Señora] y construir una sacristía para la misma detrás de la capilla de Miguel del Molino [de Santa Marta].

ACT, Caja n° 680, Libro segundo capitular (1530-1603), f. 121.

— Documento citado por Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., p. 204, nota n° 6.

[*Al margen*: La capilla del chantre].

Item [*tachado*: viernes] sabado a X d[e] octubre del dicho año, capitulo ordinario por aber seydo el viernes antes fiesta.

Fue dada licencia al chantre Joan Antonio Talavera que pueda alargar su capilla para fuera hasta en par de la capilla del arcediano de Taracona. Y para hazer una sacristia a las espaldas de la capilla de Miguel del Molino, conque [*palabra emborronada ilegible*] [*añadido entre líneas*: dexe lumbre conpetente a la dicha capilla] de los herederos del dicho Miguel del Molino, que son los hijos de Jorge de Aybar, y conque dicha sacristia no salga mas afuera que la dicha capilla saldra. De manera que la dicha sacristia y capilla, y las capillas de los arcedianos de Taracona y Calatayut hagan todas una pared drecha, que responda con la esquina de la portada de la iglesia. Y sean las dichas sacristia y capilla de la mesma altura por la parte de fuera que agora son las capillas de los dichos arcedianos. Y conque assymismo el dicho chantre haga ençima de las dichas

sacristia y capilla una corona de almenas muy galana, que conbide a los dichos arcedianos a preseguir adelante ençima de sus capillas. Amen.

4

1552, agosto, 14

Tarazona

Pascual Ferrer, carretero, vecino de Borja (Zaragoza), se obliga a transportar para Juan Antonio Talavera, chantre de la catedral de Tarazona, 374 fustes en el plazo de tres meses desde el Prado de Tudela (Navarra) hasta la plaza de la Seo de Tarazona. Le pagará a razón de 8 sueldos por cada carretada y deberá finalizar el transporte para la fiesta de Todos los Santos.

AHPT, Sebastián Salcedo, 1552, ff. 339 v.-340 v.

— Documento citado por Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., p. 204, nota n.º 7.

Eadem die. Tirasone.

Yo, Pascual Fer[r]er, car[r]etero, vezino de la ciudat de Borja, de mi cierta sciencia, prometo y me obligo dentro de tres meses continuos y siguientes de oy adelante contaderos, de traher, car[r]etear, dar y librar desde la ciudat de Tudela, siquiere el Prado de aquella, fasta la presente ciudat de Taracona, siquiere a la placa de la Seo de aquella o al Prado dicho del Alguelca de la dicha ciudat de Taracona, trezientos setenta y quatro [*entre líneas*: fustes] para vos, el muy reverendo don Joan Antonio de Talavera, chantre y canonigo de la iglesia cathedral de Taracona y domiciliado en la dicha ciudat de Taracona.

A saber es, veinte y dos diziochenos, ciento y cinquenta y quatro sezenos, ciento y nobenta y siete quatorzenos. Que todos hacen la suma de los dichos trezientos setenta y quatro fustes [*tachado*: sueldos jaqueses], dando y pagandome por cada una car[r]ertada ocho sueldos, desta manera que se entiende: por un sezeno una car[r]ertada; por un diziocheno una car[r]etada, por dos catorcenos una car[r]etada.

Los quales fustes prometo y me obligo de comencar a traher, y que trahere aquellos de oy adelante con diez carros, y no parar con aquellos fasta haver acabado de traher la dicha fusta.

Et en caso que fasta el dia de Todos Santos primero venidero del presente año la dicha fusta no hubiese sacado y traydo del peligro del rio de Ebro y por alguna creçida o crecidas se perdiese[n] algunas fusta o fustas, que en tal caso yo, dicho Pascual Fer[r]er, sea tenido y obligado de pagar toda la dicha fusta que se perdiese y el dicho rio se l[]ebase.

Et en caso que dentro el dicho tiempo de los dichos tres meses no traxere la dicha fusta a la presente ciudat de Taracona, quiero y me plaze que vos, dicho don Joan Antonio de Talavera, y los vestros, la podais hazer traher a toda costa y daño mio, et cetera.

Et dando y pagandome el dicho prezio por cada una car[r]etada, segun dicho es, prometo y me obligo tomar y cumplir, et cetera. Et si por fazerme tener y cumplir expensas algunas, et cetera. A lo qual obligo mi persona y bienes, et

cetera, y en especial obligo unas casas mias sitias en la dicha ciudat de Borja, que confrentan con casas de Tristan del Arco y con casas de Francisco de Arnedo y calle publica. Item quatro vueyes mios, los tres de pelo royo y el quarto de pelo vayo, de tiempo de ocho años, et cetera. En tal manera, et cetera.

Et yo, dicho don Joan Antonio de Talabera, qui presente soy, teniendo y cumpliendo vos, dicho Pascual Fer[r]er, todo lo sobredicho, prometo y me obligo pagaros por cada una de las dichas car[r]etadas los dichos ocho sueldos dineros jaqueses, segun dicho es, luego en continene que cada una de aquellas truxieredes, et cetera.

Testes mosen Ambrosio Guaras, canonigo de Tarazona, y Miguel de Landecho, habitantes en Tarazona.

5

1553, febrero, 3

Tarazona

Martín Ruiz, algecero de Tarazona, se obliga a suministrar a Alonso González, entallador de la misma ciudad, treinta cahíces de yeso, de ellos veinticuatro de granças y los seis restantes de polvo y grança mezclado, puestos en el corral o casa del yeso de la Seo de Tarazona.

AHPT, Sebastián Salcedo, 1553, f. 94.

— Documento citado por Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., p. 204, nota n° 9.

[*Al margen*: Comanda].

Eadem die. Tirasone.

Que yo, Martin Ruiz, algecero, vezino de la ciudat de Tarazona, de mi cierta sciencia, otorgo tener en comanda, et cetera, de vos, el honorable Alonso Gonçalez, entretallador, vezino de la dicha ciudat, son a saber, treinta cahizes de yeso, los veinte y quatro todo de granças, sin ningun polbo, y los seis de polbo y granca mezclado, mesura de la ciudat de Tarazona, puestos en el cor[r]al o casa del yeso de la Seo de Tarazona.

Los quales, et cetera. Aquellos, et cetera. Et si por demandar, et cetera. A lo qual obligo mi persona y bienes, et cetera, los quales aqui he por nombrados, et cetera, en tal manera, et cetera. Prometo en el tiempo de la execution, et cetera. Renuncio, et cetera. Sometome, et cetera. Juro por Dios, et cetera. Large ut in forma.

Testigos mosen Joan Donelfa y Martin de Nagore, habitantes en Tarazona.

[*Suscripciones autógrafas*: Yo, Martin de Nagore, me firmo por el sobredicho hobligado, que dixo no savia escrivyr.

Yo, Juan Donelfa, soi testigo].

1555, febrero, 15

Tarazona

El cabildo de la catedral de Tarazona concede licencia a Juan Antonio Talavera, chantre de dicha iglesia, para que mude la reja de su capilla de la Purificación de Nuestra Señora, ponga un nuevo retablo en la misma y haga una ventana en su sacristía.

AHPT, Francisco Pobar, 1555, s. f.

— Documento citado por Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., p. 208, nota nº 17.

[*Al margen*: Loacion de capilla y licencia de nuebo].

Eadem die. Tirasone.

Convocado, congregado y ajuntado el capitulo de la yglesia cathedral de Tarazona a son de campana en el capitulo o casa capitular de la dicha yglesia, dia viernes, capitulo ordinario, adonde que por tales y semejantes actos y negocios como el infrascripto el dicho capitulo cada un biernes capitulo ordinario es acostumbrado convocar, congregar y ajuntarse. En el qual capitulo entrevinimos et fuemos presentes, es a saber, nos don Pedro Villalon, arcediano de Calatayud [*tachado*: y presidente] en la dicha iglesia presidente, Martin de Mezquita, thesorero, Alonso Bezerril, arcipreste y vicario general del ilustre y reverendisimo señor don Joan G[onca]lez de Munebrega, por la gracia de Dios y de la [San]ta Sede Apostolica de Roma obispo de Tarazona, de gremio dicti capituli, Luys Goncalvez, Ambrosio de Guaras, Joan Garcia, Joan Sola, Macario Ximenez Sant[per], Pedro de Villar[r]joya, Hieronimo de Silos, Joan de Santa Fe et Joan [*dos palabras perdidas*] de Anyon, canonygos, Miguel Benito, P[edro] Magaña et Miguel de Ayvar, racioneros de la dicha iglesia. Et de si todo el dicho capitulo de la dicha iglesia, capitulantes y capitulo de la dicha iglesia fazientes y representantes, todos concordados y alguno de nos no discrepante ni contradiziente.

Attendientes y considerantes los predecesores del muy reverendo Joan Anthonio de Talavera, canonigo y chantre de la dicha iglesia, haver construydo y edificado en la dicha yglesia una capilla so la invocacion de la Purificacion de Nuestra Señora y otras invocaciones, que conffrenta con capilla del muy reverendo Joan Muñoz, canonigo y arcidiano de la dicha iglesia, y con capilla de los herederos de Miguel del Molino, y con cementerio et calle [*tachado*: de la dicha yglesia] de la dicha yglesia, y el dicho chantre, como señor de la dicha capilla, haver reedificado aquella y hecho una sacristia junto ad aquella, todo en augmento y decoracion del culto divino, y tiene intencion de mudar la rexa de fierro que de presente esta en dicha capilla y hazer retablo y poner [*tachado*: rexa en dicha capilla] otra mejor rexa en dicha capilla, todo en decoracion y honrra de la dicha capilla e iglesia.

Por tanto, de nuestras ciertas y [e]spontaneas voluntades, certificados bien y plenariamente del drecho de los dichos obispo y cabildo, singula singulis pro ut convenit referendo, lohamos y aprobamos todo lo suso dicho. Y si necessario es, de nuebo le damos licencia [*entre líneas*: y facultad] para ello y para que si

querra quitar la dicha rexa lo pueda fazer y poner otra de nuevo [*tachado*: y fazer el y su successores como señores de dicha capilla y sacristia todas las otras cosas que señores de semejantes capillas]. Y en la dicha sacristia poner una ventana o puerta, o dexarla como agora [*laguna por deterioro*]. Y fazer el dicho chantre y sus successores [en] dicha capilla [*añadido entre líneas*: y sacristia] todas las otras cosas que señores de semejantes capillas pueden hazer [*añadido entre líneas*: en las capillas que tienen] en dicha yglesia. Con tal empero pacto y condicion, que hayan de dar el dicho chantre y sus successores una llabe de la puerta de dicha capilla para que la dicha capilla haya de estar y este abierta durante los officios divinos diurnos.

En testimonio y firmeza de todo lo susodicho mandamos dar y damos la presente licencia firmada del señor presidente y sellada con los sellos del [*tachado*: capitulo] señor obispo y capitulo, y por el notario y secretario nuestro infrascripto [*tachado*: refrendado, dada, et cetera, ut supra] signada.

Testigos los venerables [*tachado*: Pedro] Martin Martinez [*tachado*: presbitero] vicario rigiente la vicaria de Grisel, et Joan de Sant Martin, portero de la dicha yglesia. Los quales por testigos y el dicho señor presidente se firmaron en esta mi nota original segun se sigue.

[*Suscripciones autógrafas*: Pedro de Villalon, arcediano y presidente susodicho.

Joan de Sant Martin, testigo.

Jo, Martin Martinez, vicario, soy testigo de lo sobredicho].

LISTADO DE ILUSTRACIONES



INTRODUCCIÓN

1. Capilla de la Purificación después de la restauración. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto José Latova.

2. Retablo de la capilla de la Purificación en 1930. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Martín Bernat (pinturas)*, 1493; *Juan de Heredia (mazonería)*, 1519. Foto Arxiu Max - Institut Amatller d'Art Hispànic (neg. 58558).

LA FAMILIA TALAVERA Y SU PANTEÓN FUNERARIO DE LA CATEDRAL DE TARAZONA

3. Planta de la catedral de Tarazona con la capilla de la Purificación en rojo. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. Planimetría de Ricardo Marco (2013).

4. Divisa heráldica de la familia Talavera en el coronamiento del rejado de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Hernando de Ávila «el Viejo»*, hacia 1555-1558. Foto Diputación de Zaragoza.

5. Bóveda de la capilla de la Purificación antes de la restauración. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto Fernando Alvira (hacia 1990-1992).

6 y 7. Decoración de los muros oeste y norte de la capilla de la Purificación antes de la restauración. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto Fernando Alvira (hacia 1990-1992).

8. *Tabula ansata* del lucillo izquierdo en el muro norte de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto Jesús Criado.

ALONSO GONZÁLEZ, MAZONERO DE ALJEZ, PINTOR Y «ARCHITECTOR»

9. Ventanal del lado este en el brazo meridional del transepto. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Alonso González*, 1547-1552. Foto José Latova.

10. Tramo poligonal de la bóveda de la capilla mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Alonso González*, 1562-1564. Foto José Latova.

11. Cúpula de la escalera de aparato. Palacio episcopal de la Zuda de Tarazona. *Atribuido a Alonso González con colaboración de Pietro Morone*, 1552. Foto José Latova.

12. Cúpula de la capilla mayor. Parroquia de San Juan Bautista de Rodilana. *Atribuido a Juan y Jerónimo Corral de Villalpando*, década de 1560. Foto Jesús Criado.

LA TRANSFORMACIÓN RENACENTISTA DE LA CAPILLA DE LA PURIFICACIÓN

13. Decoración de la nave mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Alonso González*, 1547-1552. Foto José Latova.

14. Exterior de las capillas abiertas al lado del evangelio con coronamiento de almenas. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. A partir de 1551. Foto Ayuntamiento de Tarazona - P.G.O.U. de 1961.

15. Capilla mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Alonso González y Pietro Morone*, 1562-1564/65. Foto José Latova.

16. Coronamiento del rejado de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Hernando de Ávila «el Viejo»*, hacia 1555-1558. Foto Diputación de Zaragoza.

LA CONFIGURACIÓN ARQUITECTÓNICA

17. Planta de la capilla de la Purificación con proyección de su bóveda. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. Planimetría de José Guillermo (2019).

18. Bóveda de la capilla de la Purificación después de la restauración. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto José Latova.

19. Cimbório sobre la encrucijada del transepto. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Juan Lucas Botero «el Viejo»*, 1543-1544 (arquitectura) y *Alonso González*, 1545-1549 (revestimientos interiores). Foto José Latova.

20. Esquema con el funcionamiento estructural de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. Propuesta de José Guillermo (2019).

21. Zona polar de la bóveda de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto Antique, S.L.

22. Laberinto. *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio Boloñes...*, lib. IV, f. 72 v (detalle).

LOS REVESTIMIENTOS INTERIORES DE LAS PARTES NO FIGURATIVAS

23. Despiece isódomo de la parte alta del muro oeste y la zona adyacente de la bóveda de la capilla de la Purificación antes de la restauración, aplicado en 1859-1860. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. Foto Antique, S.L.

24 y 25. Restos del «empedrado» renacentista bajo el despiece isódomo aplicado en 1859-1860 en el luneto del muro este (izda.) y uno de los arcosolios del muro norte (dcha.) de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. Foto Antique, S.L.

26. Ventanal del lado norte del tramo recto de la capilla mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Alonso González y taller*, 1562-1564. Foto Olga Cantos.

27. Reconstitución del «empedrado» renacentista en el luneto del lado oeste de la capilla de la Purificación, con incorporación de los restos originales. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. Foto Jesús Criado.

28. Restos del acabado renacentista bajo la nervatura de la bóveda de la capilla de la Purificación antes de la restauración. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. Foto Antique, S.L.

29. Reconstitución del acabado renacentista en la nervatura de la bóveda de la capilla de la Purificación, con incorporación de los restos originales. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. Foto Jesús Criado.

30. Detalle de uno de los lados del tambor del cimborrio tras su restauración, con restos de «empedrado» grisáceo con lлага blanca. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Alonso González y taller*, 1545-1549. Foto Olga Cantos.

31. Detalle de la reconstitución del «empedrado» renacentista en el luneto del lado oeste de la capilla de la Purificación, con incorporación de los restos originales. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. Foto Jesús Criado.

32. Detalle de la reconstitución del «empedrado» renacentista en el muro del lado oeste de la capilla de la Purificación, en este caso sin restos originales. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. Foto Jesús Criado.

LA PORTADA, EL REJADO Y EL VESTÍBULO

33. Portada y rejado de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554 y después (portada) y *atribuido a Hernando de Ávila «el Viejo»*, hacia 1555-1558 (rejado). Foto Diputación de Zaragoza.

34 y 36. Pilastras de la portada de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554 y después. Fotos Diputación de Zaragoza.

35. Polsera del retablo de la Purísima y el Crucifijo. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Giovanni Moreto*, 1535. Foto Mas - IPCE.

37. Detalle de la enjuta derecha del arco de la portada de la capilla de la Purificación decorada con divinidades marinas. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554 y después. Foto Jesús Criado.

38. Batalla de divinidades marinas. *Andrea Mantegna*, hacia 1470-1480.

39. Friso con divinidades marinas. Palacio de Antonio Guaras en Tarazona. *Atribuido a Pietro Morone*, hacia 1560. Foto José Latova.

40. Motivo ornamental con dragones opuestos y medallas. Friso del entablamiento del rejado de la capilla de la Purificación. *Atribuido a Hernando de Ávila «el Viejo»*, hacia 1555-1558. Foto Diputación de Zaragoza.

41. Motivo ornamental de harpías contrapuestas. *Luca de Leyden*, hacia 1528.

42. Tondo con busto de soldado inserto en un marco de grutescos. *Luca de Leyden*, 1527.

43 y 44. Detalles de los frisos de yeso policromado desplegados en la línea de impostas de la bóveda de la capilla de la Purificación, en los lados oeste (arriba) y norte (abajo). Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Fotos José Latova.

45. Detalle de uno de los frisos desplegados sobre la columnata de la planta baja del Patio de la Infanta de Zaragoza. *Atribuido a Francisco Santa Cruz*, 1550. Foto Jesús Criado.

46. Planta del templo de Baco en Roma pero, en realidad, del mausoleo de Santa Constanza. *Tercero y quarto libro de architectura de Sebastian Serlio Boloñes...*, lib. III, f. 12.

47 y 48. Interior de los pilares del *pronaos* o vestíbulo de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Fotos José Latova.

49 y 50. Frisos ornamentales incorporados al entablamiento de los pilares del *pronaos* o vestíbulo de la capilla de la Purificación con pasajes de la centauromaquia. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Fotos José Latova.

51. Detalle del friso ornamental incorporado al entablamiento de la portada del atrio de la Pabostría con pasaje de la centauromaquia. Catedral metropolitana del Salvador de Zaragoza. *Francisco Santa Cruz*, 1557-1558. Foto Rafael Palacio.

52. Intradós de la bóveda del *pronaos* o vestíbulo de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto Jesús Criado.

53 y 54. Tableros con tramas ornamentales. *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio Boloñes...*, lib. IV, ff. LXXIV v. (detalle) y XXV (detalle).

LOS REVESTIMIENTOS FIGURATIVOS Y LOS ARCOSOLIOS. I. LOS LUCILLOS FUNERARIOS

55. Decoración del muro norte de la capilla de la Purificación después de la restauración. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto José Latova.

56. Intercolumnio central del muro norte de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto José Latova.

57 y 58. Alegorías del lucillo izquierdo del muro norte de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto José Latova.

59 y 60. Alegorías del lucillo derecho del muro norte de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto José Latova.

61. Interior del lucillo derecho del muro norte de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto José Latova.

LOS REVESTIMIENTOS FIGURATIVOS Y LOS ARCOSOLIOS. II. LAS PINTURAS MURALES

62 y 63. *Symbolum apostolorum* desplegado en los muros oeste y norte de la capilla de la Purificación después de la restauración. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Fotos José Latova.

64 y 65. Detalles de los frisos de yeso policromado desplegados en la línea de impostas de la bóveda de la capilla de la Purificación, en los lados oeste (arriba) y norte (abajo). Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Fotos José Latova.

66. Detalle del friso desplegado en la línea de impostas de la cúpula de la escalera de aparato. Palacio episcopal de la Zuda de Tarazona. *Atribuido a Alonso González con colaboración de Pietro Morone*, 1552. Foto Jesús Criado.

67 y 68. Detalles del friso pictórico localizado en una de las salas de la planta superior. Palacio episcopal de la Zuda de Tarazona. *Atribuido a Pietro Morone*, hacia 1552. Fotos Jesús Criado.

69. Detalle del friso de yeso policromado despegado en la línea de impostas de la bóveda de la capilla de la Purificación, en el lado norte. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto Jesús Criado.

70 y 71. Figuras tenantes de la parte meridional de la bóveda de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Fotos Antique, S.L.

72 y 73. Figuras tenantes de la parte septentrional de la bóveda de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Fotos Antique, S.L.

74. Grabado de la decoración de la pared sur del tramo VII de la Galería de Francisco I en el palacio real de Fontainebleau. *Antonio Fantuzzi (a partir de Rosso Fiorentino)*, hacia 1542-1545.

75. Galería de imágenes de la pared oeste de la capilla de San Pedro y San Pablo. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Autor desconocido*, hacia 1523-1532. Foto Diputación de Zaragoza.

76. San Pedro y San Andrés. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro oeste de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto José Latova.

77. Santiago el Mayor y San Juan evangelista. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro oeste de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto José Latova.

78. San Mateo y San Simón. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro norte de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto José Latova.

79. San Juan evangelista. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro oeste de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto José Latova.

80. San Pablo expulsando a un demonio. *Giulio Bonasone (a partir de Perino del Vaga)*.

81. San Judas Tadeo. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro norte de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto José Latova.

82. Recogida del maná (detalle). *Agostino Veneziano (a partir de Rafael)*.

83. San Pedro. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro oeste de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto José Latova.

84. El Parnaso (detalle). *Marcantonio Raimondi (a partir de Rafael)*.
85. Recogida del maná (detalle). *Giulio Bonasone (a partir de Parmigianino)*.
86. Santiago el Mayor. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro oeste de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto José Latova.
87. Santiago el Mayor. *Marcantonio Raimondi (a partir de Rafael)*.
88. Santo Tomás. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro oeste de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto José Latova.
89. San Felipe. *Marcantonio Raimondi (a partir de Rafael)*.
90. San Bartolomé. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro norte de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto José Latova.
91. Libra y Escorpio (detalle invertido). *Marcantonio Raimondi (probablemente a partir de Rafael)*.
92. San Simón. Detalle del *Symbolum apostolorum* en el muro norte de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Foto José Latova.
93. San Judas Tadeo. *Marcantonio Raimondi (a partir de Rafael)*.
94. Profeta Isaías. Detalle de la decoración del tramo poligonal de la bóveda de la capilla mayor. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Alonso González*, 1562-1564. Foto Jesús Criado.
- 95 a, 95 b, 96 a, 96 b y 97. Detalles de la decoración polícroma del muro oeste de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Fotos José Latova.
- 98, 99, 100. Detalles de la decoración polícroma del muro norte de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Fotos José Latova.
101. Paisaje con Villa Giulia. Sala dei Sette Colli, Villa Giulia en Roma. *Prospero Fontana y colaboradores*, hacia 1553-1554. Foto Jesús Criado.
- 102-114. *Symbolum apostolorum*. Muros oeste y norte de la capilla de la Purificación. Catedral de N^a S^a de la Huerta de Tarazona. *Atribuido a Alonso González*, 1551-hacia 1554. Fotos José Latova.

ÍNDICE

Presentación.....	7
La familia Talavera y su panteón funerario de la catedral de Tarazona.....	13
Alonso González, mazonero de aljez, pintor y «arquitector»	25
La transformación renacentista de la capilla de la Purificación	37
La configuración arquitectónica.....	49
Los revestimientos interiores de las partes no figurativas	61
La portada, el rejado y el vestíbulo.....	73
Los revestimientos figurativos y los arcosolios. I Los lucillos funerarios	95
Los revestimientos figurativos y los arcosolios. II Las pinturas murales.....	105
<i>Symbolum apostolorum</i>	145
Bibliografía.....	161
Apéndice documental	171
Listado de ilustraciones.....	179

Este libro se terminó de imprimir el
2 de febrero de 2023, festividad de
Nuestra Señora de la Candelaria.



Lava Deo

