

La escultura del siglo XVI en la diócesis de Teruel-Albarracín: estado de la cuestión

ERNESTO ARCE OLIVA

INTRODUCCION

La simple enumeración de los trabajos publicados sobre escultura aragonesa del siglo XVI, aun excluyendo aquéllos que solamente de modo circunstancial aluden a la misma, desbordaría con mucho los límites establecidos para esta comunicación: no en vano dicha centuria representa la «edad de oro» de la escultura en Aragón y, consiguientemente, una de las parcelas que mayor interés ha suscitado entre los investigadores dentro y fuera del ámbito regional. Por eso no resulta sorprendente que su análisis ocupe un espacio relativamente amplio en la bibliografía artística de carácter general tanto en las obras que tratan de arte aragonés¹, como en las dedicadas al estudio de las artes plásticas o de la escultura españolas del siglo XVI². Y, por otro lado, tampoco ha de extrañar que una buena parte de las biografías de artistas que desarrollaron su quehacer en tierras aragonesas se refiera precisamente a escultores de esta época.

Pero, contrariamente a lo que pudiera parecer, tales circunstancias no han propiciado hasta el momento la confección de una obra de conjunto sobre el tema que, ante todo, pusiera orden en el nutrido y dispar cúmulo de aportaciones precedentes y sirviera, a la vez, de punto de partida para ulteriores investigaciones. Más aun: a pesar de la renovación de nuestros estudios artísticos acaecida en las últimas décadas, superando la tarea de mero acopio documental e incorporando diversos métodos de análisis³, ni siquiera contamos con trabajos sintéticos sobre escultura monumental, retablos, sepulcros o cualquier otro género escultórico que en aquel entonces hubiera podido disfrutar de alguna notoriedad en Aragón.

1. *Vid.*, por ejemplo, TORRALBA SORIANO, F., «Arte», en *Aragón*, Madrid, Fundación Juan March-ed Noguera, 1977; BORRÁS GUALIS, G. M., «LAS ARTES PLÁSTICAS», EN *Los aragoneses*, Madrid, Istmo, 1977; del mismo, *Historia de Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días*, «Enciclopedia Temática de Aragón», Zaragoza, Moncayo, 1987; y referida al ámbito de la provincia de Teruel *vid* la síntesis de SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *La expresión artística turolense*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1972.

2. Ilustrativos al respecto son, entre otros, estos títulos: AZCÁRATE, J.M., *Escultura del siglo XVI*, «Ars Hispaniae», XIII, Madrid, Plus Ultra, 1958; CAMÓN AZNAR, J. *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, «Summa Artis», XVIII, Madrid, Espasa Calpe, 1967, 2.^a edición.

3. Sobre la renovación de los estudios de las artes plásticas de este período en Aragón *vid* BORRÁS GUALIS, G.M., *Historia del Arte II...*, págs. 313 y ss.

Así pues, aun reconociendo lo fecundo de aquel esfuerzo renovador, no es menos cierto que todavía queda mucho por hacer, antes de poder dar respuesta a no pocas cuestiones relativas al particular desarrollo del renacimiento y manierismo escultóricos en Aragón. Y como indicio de ello basta recordar la conclusión fundamental del *V Coloquio de Arte Aragonés* recientemente celebrado (Alcañiz, septiembre de 1987), una de cuyas secciones estuvo dedicada precisamente a la escultura aragonesa del siglo XVI, y que animaba a proseguir las investigaciones orientándolas hacia las tareas básicas de «...consulta exhaustiva de los archivos, incluida la revisión de la documentación ya publicada, e inventario completo de las obras como base de trabajo posterior, comprobando en este caso si ha desaparecido totalmente la escultura considerada como perdida»⁴. Conclusión ésta, en suma, no muy alejada de la que cabía deducir del panorama de los estudios artísticos en Aragón descrito por Gonzalo Borrás Gualis hace ya un par de lustros cuando –según advertía el autor con respecto a la decimosexta centuria⁵– apenas se había sobrepasado el nivel primordial de los estudios documentales.

Interesaba comentar brevemente el estado general de los estudios sobre escultura aragonesa del siglo XVI a fin de poder evaluar mejor la situación de la parcela específica sobre la que versa el presente trabajo: la escultura de la misma época en los territorios meridionales de la región que hoy día conforman la diócesis de Teruel-Albarracín; esto es, la de una zona relativamente extensa y que a la sazón llegó a depender de tres circunscripciones religiosas, el arzobispado de Zaragoza y los obispados de Albarracín y Teruel, este último erigido en 1577, mientras que en lo administrativo estuvo distribuida en su mayor parte entre las comunidades históricas de Daroca, Albarracín y Teruel.

En efecto, integrado en ese contexto historiográfico más amplio, el estudio de la escultura turolense presenta semejantes lagunas y deficiencias que la aragonesa, aunque aquí se manifiestan ampliadas e intensificadas por varias razones: entre ellas, la menor cuantía, fuste y calidad tanto de las obras realizadas, cuanto de las conservadas, sin olvidar las características del propio territorio, cuyas dificultades orográficas, problemas de comunicaciones y lejanía del principal centro aragonés de investigación, la Universidad de Zaragoza, han supuesto un importante freno para el análisis de sus artes plásticas, en general, y de su escultura, en particular. Tanto es así que si bien atesora piezas cuyo conocimiento ha desbordado el estrecho reducto de lo regional, habiendo quedado insertas definitivamente y por derecho propio en el panorama de la historiografía artística española, esto no pasa de ser la excepción, por cuanto la mayoría de ellas –casi todas modestas, eso sí– no han logrado salir del más estricto anonimato.

Inventarios, guías y trabajos documentales. Los géneros escultóricos.

Antes de referirnos los antecedentes bibliográficos de las escasas piezas escultóricas de la diócesis de Teruel-Albarracín que tienen la fortuna de contar con ellos, es preciso mencionar siquiera aquellas publicaciones que constituyen las principales fuentes de conocimiento de su patrimonio artístico y documental.

Al haber quedado inédito el texto del *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel* que redactara Juan Cabré a comienzos de siglo (1909-1910)⁶, a tal fin resultan particularmente útiles los inventarios artísticos y las guías, siendo casi todas las publicaciones de este género fruto del incansable trabajo desarrollado en estas tierras por Santiago Sebastián. Suyas son, por ejemplo, la del *Inventario artístico*

4. *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, s. p.
5. En *Estado actual de los estudios sobre Aragón, II*, Zaragoza, 1979, pág. 1020.
6. El manuscrito se encuentra depositado en el Instituto «Diego Velázquez» de Madrid.

de Teruel y su provincia ⁷, pionero entre los españoles, y la *Guía artística de Teruel y su provincia* ⁸, además de otras análogas de índole comarcal o local ⁹. Y todas ellas representan, en una u otra medida, instrumentos básicos para aproximarnos a la escultura turolense del siglo XVI, aunque sea preciso extremar la prudencia a la hora de manejar la información que contienen a causa de su carácter necesariamente sucinto –y muchas veces simplemente testimonial– y por ir acompañada de un material fotográfico reducido al mínimo. Por lo demás, este problema podía haber quedado en gran parte subsanado con el *Inventario del patrimonio artístico de la diócesis*, elaborado hace ya algunos años y depositado en el palacio episcopal de Teruel, pero lamentablemente resulta de escasa utilidad en vista de sus insistentes errores cronológicos y, sobre todo, de la bajísima calidad de su fotografías.

En el terreno documental, fuera de las esporádicas noticias aportadas por Manuel Abizanda, Angel San Vicente, Carmen Morte y Miguel Azpilicueta ¹⁰, entre otros autores, cabe destacar las pesquisas documentales de César Tomás Laguía, cuyos resultados aparecen compilados en algunos de sus múltiples trabajos que, como los dedicados a las iglesias de la diócesis de Albarracín o a las catedrales de Albarracín y Teruel ¹¹, incluyen interesantes datos acerca de sus respectivos patrimonios escultóricos.

Finalmente, en lo que atañe al estudio de otros géneros escultóricos distintos del retablo, apenas ha sido analizada la escultura monumental, salvo lo poco señalado por Cristóbal Guitart sobre las portadas de templos turolenses levantados en el siglo XVI ¹², y todavía menos la escultura funeraria de esta época, tan importante en otras latitudes, pero prácticamente inexistente en todo el territorio diocesano.

Es, pues, el retablo el único género que ha sido objeto de atención y, por ende, al que vamos a referirnos en las siguientes páginas, comentado aquéllos que han monopolizado el interés de la historiografía artística.

La producción de Gabriel Yoli en Teruel.

Tradicionalmente no sólo se ha consignado en el haber de Gabriel Yoli la decidida irrupción del renacimiento escultórico en tierras turolenses, sino que ha llegado a verse su impronta en cualquier obra de cierta calidad entre las realizadas a lo largo de la centuria en toda la geografía diocesana. Así lo admitió el viajero Antonio Ponz en el siglo XVIII y después de él, ya en el nuestro, autores como Cabré o Ibañez Martín, conformando una suerte de enredo historiográfico que en Aragón ha afectado a bastantes más figuras que la del maestro francés y que sólo una paulatina definición de sus respectivas personalidades artísticas permitirá desenmarañar de modo definitivo.

De los dos retablos que Yoli tiene documentados en la capital, descuella el que

7. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

8. Barcelona, Aries, 1959.

9. *Los monumentos de la ciudad de Teruel*, Teruel, Inst. de Estudios Turolenses, 1963; *Guía artística de Albarracín y su sierra*, Albarracín, 1970; *Guía artística de Orihuela del Tremedal*, Orihuela del Tremedal, 1970; «Catálogo monumental del partido de Albarracín», *Teruel*, 44 (1970), págs. 89-122; SEBASTIÁN LÓPEZ, S. y SOLAZ VILLANUEVA, A., *Teruel Monumental*, Teruel, Inst. de Estudios Turolenses, 1969, Vid. asimismo TORRALBA SORIANO, F., *Guía artística de Aragón*, Zaragoza, Inst. «Fernando el Católico», 1960, del mismo, *Nueva guía artístico-monumental de Aragón*, León, Everest, 1979.

10. ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, 3 vols., Zaragoza, Tip. La Editorial, 1915, 1917 y 1932; SAN VICENTE PINO, A., *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento, 1545-1599*, 3 vols., Zaragoza, Pórtico, 1976; MORTE, C. y AZPILICUETA, M., «El escultor Juan de Rigalte (1559-1600)», *Actas del V Coloquio...*, págs. 37-90.

11. «Las capillas de la catedral de Teruel», *Teruel*, 14 (1955), págs. 147-186; «Las capillas de la catedral de Teruel», *Teruel*, 22 (1959), págs. 4-159; «Las iglesias de la diócesis de Albarracín», *Teruel*, 32 (1964), págs. 5-173.

12. GUITART APARICIO, C., *Arquitectura gótica en Aragón*, Zaragoza, Librería General, 1979.

preside la iglesia de Santa María de Mediavilla, actual catedral de Teruel, que representa la culminación de su trayectoria artística y constituye una obra maestra dentro de la escultura española del siglo XVI.

Desde que Ponz diera a conocer la identidad de su artífice¹³, exhumada en el archivo catedralicio y en el Diario del turolense Gaspar Sánchez Muñoz¹⁴, la mayoría de los autores –comenzando por Ceán Bermúdez y Quadrado¹⁵– han venido reiterando los mismos datos documentales, incluyendo el de su coste estimado en veinte mil sueldos. Ahora bien, el relativo a la fecha de 1536 en que se suponía contratado ha llegado a suscitar muy diversas interpretaciones. Así, teniendo en cuenta que solamente dos años después fallecía en Teruel, muchos dedujeron que Yoli no pudo verlo terminado, bien considerando el remate un añadido posterior (Cabré, Abizanda, Doporto, Camón, et.)¹⁶, bien suponiéndolo parcial y hasta totalmente realizado por algún otro escultor que, en opinión de Gómez Moreno¹⁷ luego recogida Chamoso, Ibáñez Martín, Azcárate y Torralba¹⁸, pudiera tratarse de Juan de Salas.

Sea como fuere, las circunstancias que alentaron esta polémica se vieron modificadas por completo a raíz de que Tomás Laguía, en 1959 y 1976 respectivamente, desvelara dos datos fundamentales como son el permiso concedido el 9 de septiembre de 1536 para mudar el altar mayor de Santa María de Mediavilla, con motivo de la instalación del nuevo retablo dedicado a la Asunción, y el año de 1532 como el de la firma de la pertinente capitulación¹⁹. Con lo que quedaba aclarado que había sido concluido en vida de Yoli, puesto que en 1536 no se produjo su contratación, como ordinariamente se había afirmado, sino su instalación en la cabecera del templo. Y por eso es que, en definitiva, extraña no sólo que aquellos mismos argumentos hayan servido aun posteriormente para negar la intervención de Yoli en la obra, sobre todo teniendo en cuenta que tales noticias han sido recogidas en sucesivas publicaciones por Santiago Sebastián²⁰, sino también el hecho de que éstas hayan sido presentadas como inéditas en una relativamente reciente reunión de carácter científico²¹.

Pero si la paternidad de la talla no admite discusión, no sucede lo mismo con la autoría de la traza, por ser varios los artífices que por aquel entonces recurrían a parecidos esquemas y empleaban análogo repertorio ornamental. Y entre ellos Gil Morlanes el Joven, colaborador habitual de Yoli durante la tercera década de la centuria y del que Abbad llega a asegurar –sin que sepamos con qué fundamento– que se encontraba en Teruel en el momento de construirse el retablo²². Ahora bien, aunque hay que admitir que la mazonería responde a muchos de los principios

13. *Viaje de España*, XIII, Madrid, Aguilar, 1947, pág. 838.

14. SÁNCHEZ MUÑOZ, J.G., *Diario turolense de la primera mitad del siglo XVI*, Madrid, 1902, pág. 64.

15. CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, VI, Madrid, 1800, pág. 18; QUADRADO, J.M.^a, *Recuerdos y Bellezas de España. Aragón*, Zaragoza, Tip. E. Berdejo Casañal, 1937, pág. 636.

16. CABRÉ Y AGUILÓ, J., *op. cit.*, III, lám. 11; ABIZANDA Y BROTO, M., *op. cit.*, I, pág. 145; DOPORTO MARCHORI, E., «Los retablos de Gabriel Yoli en Teruel», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII (1915), págs. 270 y 277-279; CAMÓN AZNAR, J., *op. cit.*, págs. 50-51.

17. GÓMEZ MORENO, M., *La escultura del Renacimiento en España*, Barcelona, 1930, pág. 31.

18. CHAMOSO LAMAS, L., «El Servicio de recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (1943), págs. 206-207; AZCÁRATE RISTORI, J.M.^a, *op. cit.*, págs. 136-137; TORRALBA SORIANO, F., *Nueva guía...*, págs. 149-150; del mismo, «Arte», págs. 258-259.

19. TOMÁS LAGUÍA, C., «Las capillas de la catedral de Teruel», págs. 18-19; del mismo, *Índice de los documentos en papel del archivo de la catedral de Teruel correspondientes al siglo XVI*, Teruel, Inst. de Estudios Turolenses, 1976, pág. 3.

20. *Vid.* nota 9.

21. NOVELLA MATEO, A. y SOLAZ VILLANUEVA, A., «La obra de Gabirel Yoli en Teruel», *Actas del II Coloquio de Arte Aragonés*, en *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV (1981), págs. 85-88.

22. ABBAD RÍOS, F., «Estudios del Renacimiento aragonés I. La vida y el arte de Juan de Moreto», *Archivo Español de Arte*, 69 (1945), págs. 168-171.

elaborados y difundidos por Morlanes, no es menos cierto que la riqueza y finura del lenguaje ornamental hacen factible pensar en la intervención del maestro florentino Juan de Moreto, que por aquellos años colaboraba con Yoli en un retablo para la iglesia zaragozana del Portillo, mientras que las novedades que ostenta su traza permiten ver a Borrás la impronta del propio Yoli que a su entender, a partir del retablo de Aniñón (1525-1530), habría abordado personalmente el problema tocante al diseño de las mazonerías ²³.

Fuera de esto, solamente Santiago Sebastián –como en el mayor de San Pedro– ha llegado a interesarse por el posible significado de su programa escultórico que, trascendiendo lo puramente narrativo, asume un sentido doctrinal que interpreta como una imagen simbólica de la propia Iglesia ²⁴; esto es, una imagen en la que aparecen consignadas la notas distintivas de una institución identificada con la figura de María en su papel de intercesora entre Dios y los hombres. Pero si este sentido genérico que le otorga Sebastián resulta perfectamente aceptable, lo que no advierte en el transcurso de su lectura iconográfica es que en realidad muestra el tema ya entonces tradicional de los gozos terrenales de la Virgen cuyas representaciones, incluida la Asunción que lo preside, ocupan el cuerpo del retablo.

Pareja disparidad de atribuciones ha tenido lugar en torno al pequeño retablo de los Santos Cosme y Damián que atesora la iglesia turolense de San Pedro. Y ello aun después de ser documentalme nte acreditada la autoría de Yoli merced a un albarán dado a conocer por Abizanda, fechado el 11 de octubre de 1537 y por el que el escultor otorga haber recibido setecientos sueldos jaqueses «...en parte de pago y solución de un retablo que yo he fecho para dicha cofraria» de médicos, boticarios y cirujanos de la ciudad de Teruel ²⁵. Así, sin especificar más, Weise intuye en los relieves del banco la mano de otro artista ²⁶ –cosa lógica por cuanto se trata de una producción inmersa en el complejo mundo del taller y en el no menos complejo y normal de la colaboración entre diferentes talleres– en tanto que Chamoso Lamas ²⁷ –al que luego sigue Azcárate, aunque no sin ciertas reservas ²⁸– va mucho más lejos que esto y lo adjudica a Juan de Salas.

Lo último, sin embargo, no pasa de ser una mera conjetura que no cuenta con apoyo estilístico ni, por supuesto, documental, y que, por el contrario, contrasta con la mayoritaria opinión de la crítica que ve en él impreso el sello personal e inconfundible de Yoli. Es más, para algún autor como Torralba, que vincula el retablo mayor a Salas, retablos como el de los Santos Médicos, «pequeños y graciosos pero sin genialidad alguna» serían lo más típico de la producción de Yoli ²⁹, quedando configurado un abanico de propuestas que no es sino una muestra más de las dificultades que entraña la precisa caracterización de la personalidad artística de nuestros escultores del siglo XVI.

Curiosamente, nadie se ha manifestado en este caso sobre la posible paternidad de la mazonería a excepción de Borrás que, defendiendo la dedicación de Yoli como tracista de retablos, percibe en ella una rememoración yoliesca de los diseños arquitectónicos de Morlanes ³⁰.

23. BORRÁS GUALIS, G.M., *Historia del Arte II...*, pág. 356.

24. *Id.*, entre otros trabajos del mismo autor, *Iconografía e iconología en el arte de Aragón*, Zaragoza, Guara, 1980, págs. 98-100.

25. ABIZANDA Y BROTO, M., *op. cit.*, I, pág. 145.

26. WEISE, G., *Die plstik der Renaissance und des Frühbarock im Nördlichen Spanien*, I, Tübingen, 1959, pág. 36.

27. CHAMOSO LAMAS, M., *op. cit.*, pág. 174.

28. AZCÁRATE RISTORI, J.M., *op. cit.*, págs. 136-137.

29. TORRALBA SORIANO, F., «Arte», págs. 258-259.

30. BORRÁS GUALIS, G.M., *Historia del Arte II...*, pág. 357.

Mucho menos conocido es el tercero y, a tenor de lo conservado, último de los retablos turolenses vinculables a la actividad de este maestro: el que estuvo dedicado a Nuestra Señora de Loreto en el templo parroquial de San Martín.

De él apenas se conserva la mazonería, presidida por un busto del Padre Eterno y guardada desde hace algunos años en la parroquial de Bronchales (Teruel). Pero, aparte de estos restos conocidos, en los fondos del Museo Diocesano de Teruel hay una pequeña imagen de la Virgen, procedente asimismo de la iglesia de San Martín y que –según creemos– debió de pertenecer al Calvario que ocupaba el ático del retablo.

A diferencia de las anteriores, sobre esta pieza apenas existen antecedentes bibliográficos, tal vez a causa de su mutilación durante la guerra civil y, en mayor medida, de la total inexistencia de noticias documentales acerca de su realización. Y ello a pesar de que Ponz la destaca en su libro describiéndola en los siguientes términos: «Es digno de observarse –dice refiriéndose al templo de San Martín– un retablo antiguo detrás de la capilla mayor, aunque de arquitectura menuda, el cual consta de tres cuerpos, y en ellos hay repartidos muchas estatuitas y mediorrelieves relativos a la vida de Ntra. Sra., diligentemente ejecutados. En medio se expresa la Traslación de la Santa Casa de Loreto...»³¹.

De todos modos, Ponz omite cualquier alusión a su posible autoría. Y así habrá que esperar hasta comienzos de este siglo para que Cabré, en su inédito *Catálogo monumental*, vincule por vez primera el retablo con el nombre de Gabriel Yoli, aportando además una somera descripción iconográfica³². Ahora bien, contrariamente a lo que hubiera sido de desear, el texto de Cabré no produjo sino los efectos lógicos de su casi nula difusión, dificultando la ulterior emergencia de propuestas y discusiones acerca de esta misma relación, con la única salvedad de las esporádicas y tardías referencias de Sebastián y Solaz que, citándolo equivocadamente como retablo de Nuestra Señora del Rosario, lo consideran próximo a Yoli³³.

El retablo mayor de la parroquia de San Pedro (Teruel).

Aun más divergentes que en los casos anteriores han sido las opiniones que ha suscitado el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Pedro, esta vez alimentadas por la absoluta falta de noticias documentales que lo ha convertido, con mucho, en el más enigmático de cuantos se han conservado en Teruel.

Su semejanza con el retablo de la Asunción indujo a Ponz³⁴ a atribuirlo a Gabriel Yoli, parecer luego suscrito por muchos autores como Ceán Bermúdez, Cabré, Doporto, Ibáñez Martín –quien sin fundamento alguno asegura que fue realizado en 1533– Camón o Martín González³⁵. Incluso recientemente Novella y Solaz³⁶ han mantenido esta atribución, aunque suponiéndolo concluido por Juan de Salas.

Pero nuevamente había sido Gómez Moreno³⁷ el primero en negar su raigambre yoliesca y en adjudicarlo íntegro a Salas, es decir, al escultor que en su opinión había rematado el catedralicio y al que asimismo asigna el de San Pedro de Albarracín y el mayor de la parroquial de Cella. Y tras él otros investigadores como Chamoso,

31. PONZ, A., *op. cit.*, pág. 1189.

32. CABRÉ Y AGUILÓ, J., *op. cit.*, III, lám 14, fig. 311.

33. SEBASTIÁN LÓPEZ, S. y SOLAZ VILLANUEVA, A., *op. cit.*, págs. 147-148.

34. *op. cit.*, pág. 1191.

35. CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *op. cit.*, págs. 18-20; CABRÉ Y AGUILÓ, J., *op. cit.*, III, fig. 306; DOPORTO MARCHORI, E., *op. cit.*, págs. 274-277; IBÁÑEZ MARTÍN, J., *Gabriel Yoli, su vida y su obra*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1956; CAMÓN AZNAR, J., *op. cit.*, págs. 50 y 195; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXX (1964), págs. 43-44.

36. *Op. cit.*, pág. 89.

37. *Op. cit.*, pág. 31.

Azcárate o Torralba³⁸ lo han juzgado del mismo modo, hasta el punto de que este último ha visto en su estilo vigoroso y dramático la inequívoca firma de Salas.

Entretanto, el alemán Weise³⁹ optaba por una solución intermedia, más certera y menos comprometida, al limitarse a señalar las diferencias estilísticas de esta obra con la de Yoli y a considerarlo, junto con el de Cella, realizado a mediados de la centuria. Y precisamente han sido las noticias que de forma paulatina han ido conociéndose acerca del último retablo las pautas seguidas por Sebastián, en sus sucesivas publicaciones sobre arte turolense, a la hora de señalar la posible paternidad del retablo de San Pedro. Así, si en primera instancia se limita a atribuirlo a un discípulo de Yoli, luego se inclina sucesivamente por Bernardo Pérez y por Cosme Damián Bas tras conocerse, respectivamente, la presencia del primero en Cella en 1560 y la intervención del segundo en la obra de su retablo mayor⁴⁰. Por lo demás, las mismas circunstancias le han llevado a modificar su supuesta datación y a situarlo en distintos momentos desde los primeros años del segundo tercio del siglo XVI, como fecha más temprana, hasta el año 1575.

Adscrito al primer manierismo derivado de Yoli, hoy por hoy lo más aceptable –siguiendo a Weise– es ponerlo en relación con parte de la escultura del fragmentado retablo mayor de Cella, en cuya ejecución intervinieron los escultores Bernardo Pérez y Cosme Damián Bas. De hecho, hallamos cierto grado de parentesco con trabajos documentalmente asignados o simplemente atribuidos a Bernardo Pérez y, en general, al círculo de maestros que trabajaron en la capilla propiedad del arzobispo don Hernando de Aragón en la Seo de Zaragoza. Y por ello no parece descabellado asignar el retablo turolense al quehacer de este círculo, del que formó parte Pedro de Moreto antes de su muerte acaecida en 1555, y situarlo cronológicamente en la quinta década del siglo XVI. Ahora bien, aunque esto concuerda en lo fundamental con sus rasgos estilísticos, es preciso ser sumamente cautos y, como ha indicado Borrás⁴¹, analizar con el máximo cuidado en influjo que en todas estas obras pudo tener la figura aun no bien perfilada de Bernardo Pérez.

Cosme Damián Bas y la introducción del romanismo miguelangelesco.

Prescindiendo de que con antelación bien pudo haber mantenido relaciones con el círculo artístico que intervino en el antedicho retablo, la figura de Cosme Damián Bas aparece vinculada a la de Bernardo Pérez hacia los años 1560-1562, cuando ambos maestros colaboran en la hechura del retablo mayor de la localidad turolense de Cella. Dedicada al tema de los gozos terrenales de María, la obra tiene una historia crítica no menos larga y confusa que las precedentes, aunque su estudio –justo es reconocerlo– se ha visto dificultado al haber quedado reducida a unos cuantos fragmentos a causa del hundimiento parcial del templo acaecido a comienzos del siglo pasado.

El largo rosario de juicios emitidos acerca de su paternidad se remonta hasta Ponz quien, precisamente a causa de su parecido con el de la catedral de Teruel, lo consideró obra de Gabriel Yoli⁴². Y es también el primero en proporcionarnos una descripción del mismo que, no obstante su carácter sumario, es de indudable utilidad para hacernos una idea aproximada de su primitiva fisonomía: «Consiste el de Celda

38. CHAMOSO LAMAS, M., *op. cit.*, pág. 47; AZCÁRATE RISTORI, J.M.^A, *op. cit.*, págs. 36-37; TORRALBA SORIANO, F., «Arte», pág. 259; del mismo, *Nueva guía...*, pág. 151.

39. *Op. cit.*, pág. 36.

40. SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Guía artística de Teruel...*, págs. 56-58; *Los monumentos...*, págs. 71-73; *La tradición artística...*, pág. 67; *Cella y su pozo artesiano*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1976, pág. 14; *Iconografía e iconología...*, págs. 94-97; SEBASTIÁN LÓPEZ, S. y DE LA VEGA Y DE LUQUE, C.L., «Noticia iconográfica de la ciudad de Teruel», *Teruel*, 53 (1975), págs. 27-29; Sebastián López, S. y Solaz Villanueva, A., *op. cit.*, págs. 137-149.

41. *Historia del Arte II...*, págs. 372-373.

42. PONZ, A., *op. cit.*, XIII, pág. 95.

–escribe Ponz– en cinco cuerpos de arquitectura menuda, llena de labores en las columnas, y lo demás del retablo. En los intercolumnios hay muchos medios relieves con asuntos de la Vida, y Pasión de Christo: muchos santos en los nichos, y en fin todo el retablo desde arriba abaxo está lleno de Imágenes y ornatos...».

Poco después, en 1800, Ceán Bermúdez ⁴³ reitera la atribución y casi literalmente la descripción de Ponz, añadiendo únicamente que debió realizarlo, a la vez que el de San Pedro de Teruel, con anterioridad al catedralicio. E invariablemente compartirán idéntico parecer cuantos autores –Cabré, Doporto Marchori, etc. ⁴⁴– se ocupen de él, ya en nuestro siglo, en los años inmediatos al descubrimiento de sus restos por parte de Severiano Doporto en 1901 y hasta que en 1933 surja al respecto la primera voz disonante, la de Gómez Moreno ⁴⁵, negando que las figuras conservadas fueran de Yoli y adjudicándolas a Juan de Salas.

Es a partir de este momento cuando las opiniones se dividen y, paralelamente, comienzan a considerarse una serie de detalles estilísticos que desacreditan todo lo anteriormente expuesto acerca de su paternidad. Así, mientras autores como Ibañez Martín y Azcárate mantienen la discusión en estos mismos términos, desempolvando la tradicional filiación yoliesca y recogiendo la propuesta por Gómez Moreno ⁴⁶ respectivamente, George Weise ⁴⁷, sin arriesgar ninguna atribución concreta, lo considera obra más avanzada que lo sospechado hasta entonces dentro del siglo XVI.

Así las cosas, la revelación del contenido de un documento relativo a la presencia de Bernardo Pérez como vecino de Cella en 1560, exhumado por Berges y Sebastián ⁴⁸, pareció dejar zanjada definitivamente la cuestión, puesto que permitió a dichos autores adjudicar el retablo a este maestro, juntamente con Pedro de Moreto a quien se suponía su colaborador habitual. Y sin embargo nada más lejos de la realidad, ya que luego se sabría que Pedro de Moreto había muerto en 1555, mientras que nuevas noticias documentales, esta vez difundidas por Carlos-Luis de la Vega y Pascual Deler, vendrían a prolongar esta larga historia y de nuevo, al menos aparentemente, a echar por tierra todo lo anterior al vincular el retablo a la actividad del escultor Cosme Damián Bas. Ahora bien, ni el contrato descubierto por el primero ⁴⁹ y fechado en 1579 tiene nada que ver con este encargo, ni la partida de defunción de Bas publicada por el segundo ⁵⁰ –en la que se le llama «illustrissimo y famosissimo imaginario y maestro del altar mayor de esta iglesia parroquial»– excluye la intervención de Bernardo Pérez, al contrario, todo este cúmulo de indicios apunta hacia una colaboración –no saemos si sucesiva o simultánea– entre ambos maestros, pudiendo adjudicarse a Bernardo Pérez la traza y las pequeñas figuras y escenas, esto es, lo mejor del retablo.

Desde su taller establecido en Cella –prácticamente el único digno de este nombre radicado durante la centuria en territorio diocesano– Bas desarrollará una intensa labor artística de la que serán fruto, entre otros, el retablo mayor de la catedral de Albarracín, dedicado a la Transfiguración, y el de San Juan Bautista en Santa Eulalia del Campo, población próxima a Cella en la que aun puede adjudicársele las imágenes de la portada de su iglesia parroquial. De indudable gusto manierista, estas obras denotan un lenguaje romanista más avanzado que el que representa Bernardo Pérez y, desde luego, no resulta factible asignarlas a este maestro –como hizo Berges

43. *Op. cit.*, IV, pág. 19.

44. CABRÉ Y AGUILÓ, J., *op. cit.*, III, lám. XIII; DOPORTO MARCHORI, L., *op. cit.*, págs. 279-281.

45. *Op. cit.*, pág. 31.

46. IBÁÑEZ MARTÍN, J., *op. cit.*, págs. 30-32; AZCÁRATE RISTORI, J. M.^A, *op. cit.*, pág. 136.

47. *Op. cit.*, pág. 37.

48. BERGES SORIANO, M., «El escultor Bernardo Pérez en tierras de Teruel», *Teruel*, 22 (1959), págs. 207-212.

49. Fue dado a conocer por SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Cella...*, págs. 10-15.

50. DELER, P., «Nueva aportación al estudio del retablo de Cella», *Teruel*, 64 (1980), págs. 65-73.

y, tras el Sebastián ⁵¹– a partir de sus similitudes con algunos restos del retablo de Cella. Por lo demás, fue César Tomás Laguía ⁵² quien publicó la capitulación correspondiente al primero de ellos, firmada entre los canónigos residentes en Albarracín y Cosme Damián Bas en 1566. Y en cuanto al segundo, su estrecho parentesco con el retablo albarracinense nos exime de hacer cualquier comentario acerca de su filiación.

Más discusiones ha suscitado la última de las piezas tradicionalmente asignadas a la producción de Yoli, el pequeño retablo de San Pedro, procedente de la iglesia de Santa María de Albarracín y actualmente instalado en una de las capillas del templo catedralicio de la misma ciudad.

En contra de esta opinión –emitida por Ponz y sucrita en nuestro siglo por Cabré e Ibáñez Martín ⁵³, entre otros– nuevamente Gómez Moreno lo atribuyó a Juan de Salas, posibilidad que tampoco descartan Azcárate y Torralba, manifestando este último su mayor calidad con respecto a lo que considera habitual en Yoli ⁵⁴.

Santiago Sebastián, por su parte, llegó a sugerir el nombre de Bernardo Pérez como posible responsable del retablo, si bien en otras muchas ocasiones ha optado por una postura más prudente, siguiendo en esto a Weise, limitándose a considerarlo de un discípulo de Yoli y –eso sí– a relacionarlo con la mayoría de los retablos recién comentados ⁵⁵.

Finalmente, Martín Almagro aun dió un paso más en esta dirección, subrayando el parentesco de su traza con la del retablo mayor de la catedral de Albarracín y apuntando la posibilidad de que ambos fueran del mismo maestro ⁵⁶. Apreciación esta que, por nuestra parte, juzgamos correcta y, entre las mencionadas, la que cuenta con más sólidos argumentos en su defensa. Y ello a pesar del clasicismo de su traza, que aun observa un estricto respeto a la idea de la superposición de órdenes, y del menos acentuado romanismo que muestra su figuración. Ahora bien, la presencia de este lenguaje, aun vinculado al primer manierismo, obliga a sacar a colación nuevamente la advertencia de Borrás acerca de la necesidad de determinar el papel que pudo desempeñar Bernardo Pérez con respecto a la implantación, mantenimiento y difusión del mismo en estos territorios.

Fuera de esto, apenas pueden considerarse estudiadas un par de piezas realizadas a finales del siglo XVI y principios del siguiente: el retablo del Rosario de San Martín del Río (Teruel), concertado en 1590 entre la cofradía del Rosario de este lugar y el escultor Andrea Fortunato de Peregrinis, domiciliado en Calatayud, y el de la misma advocación del Calamocha (Teruel), encomendado al mazonero Jaime Viñola y al escultor Pedro Martínez, ambos vecinos de Calatayud, y concluido antes de abril de 1606 ⁵⁷. Lo cual, en suma, viene a acreditar la irradiación del taller bilbilitano hacia el sur, en concreto hacia la amplia demarcación en torno a Daroca y a lo largo del Alto Jiloca, donde en aquellas fechas llegara a entablar una cierta competencia a los talleres de Daroca y Zaragoza que, en cierto modo, van a monopolizar los encargos escultóricos de esta zona.

51. *Vid. supra.*

52. «Las capillas de la catedral de Albarracín», págs. 151-155.

53. CABRÉ Y AGUILÓ, J., *op. cit.*, III, lám. XIII; IBÁÑEZ MARTÍN, J., *op. cit.*, págs. 30-31.

54. GÓMEZ MORENO, M., *op. cit.*, págs. 31; AZCÁRATE RISTORI, J.M.A., *op. cit.*, pág. 136; TORRALBA SORIANO, F., «Arte», pág. 259; del mismo, *Nueva guía...*, pág. 50.

55. *Vid. supra.*

56. ALMAGRO BASCH, M., «Albarracín y su comunidad», Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1976, pág. 17.

57. ARCE OLIVA, E., «Actividad de escultores de Calatayud en Daroca y el Alto Jiloca a fines del siglo XVI y comienzos del XVII, *Actas de V Coloquio...*, págs. 11-36; sobre el primero de los retablos *vid. asimismo* ABBAD RÍOS, «Dos retablos de San Martín del Río», *Teruel*, 3 (1950), págs. 96-104.

Final

En vista de lo expuesto en las páginas precedentes, y sea cual fuere su utilidad, no queda sino recordar algo ya planteado en la introducción: la necesidad –especialmente urgente en el caso de Teruel– de proseguir una tarea que ante todo demanda continuidad cual es la de extraer nuevos datos de nuestros archivos y, a la vez, proceder al estudio de las obras a fin de caracterizar con la mayor precisión posible las personalidades artísticas de los distintos escultores activos en estos territorios durante el siglo XVI. Y a partir de aquí, ir incorporando de modo decidido otros métodos de análisis que, como el iconográfico o los derivados de la historia social del arte, ayudarán a aclarar el todavía oscuro panorama de la escultura realizada en Teruel en el transcurso de dicha centuria; y, lo que es más importante, a facilitarnos un mejor conocimiento de una importante parcela de nuestro pasado histórico.

BND