

San Blas de Sebaste

Autor desconocido

85 x 58 cm

Madera de conífera. Dorado y policromía al óleo

Hacia 1580 (busto) y hacia 1660–1675 (policromía)

VILLANUEVA DE HUERVA (Zaragoza), iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles. Arzobispado de Zaragoza

RESTAURACIÓN

Plan 2004–2005. Teresa Martínez Mateo (Zaragoza). 2005

La obra objeto de estudio es un busto de muy probable uso procesional en cuyo caso su realización hubo de llevar apagado el encargo de una peana para transportarlo. No figura recogido en el inventario de Francisco Abbad¹ ni tampoco ha sido posible localizar documentación alguna relativa a su ejecución, pero es una pieza de cierta calidad que se atiene a los modelos tipológicos consolidados en el transcurso del siglo XVI y que, además, encaja en los presupuestos formales de la escultura llevada a cabo en el último cuarto de dicha centuria, dentro de la fase avanzada



San Gil abad. Iglesia de Villanueva de Jiloca (Zaragoza).

del Segundo Renacimiento. Como veremos, algunos detalles de la obra aconsejan ponerla en relación con los talleres activos por entonces en la ciudad de Daroca.²

Tal y como ha desvelado el meticuloso proceso de restauración a que ha sido sometido, nuestro busto ha sufrido importantes alteraciones con el paso del tiempo, incluida la completa reelaboración de la policromía, que debe fecharse ya en torno a 1660-1675. En nuestra opinión, también la mitra que el prelado luce en la actualidad procede de una reforma tardía que bien pudiera coincidir con la citada operación de repolicromado.

El busto de Villanueva de Huerva presenta coincidencias significativas de estilo con la escultura titular del retablo renacentista de la parroquia de San Gil de Villanueva de Jiloca, en la comarca del Campo de Daroca. Los regidores del templo contrataron la obra en 1578 con el mazonero Arnau de Berbes de acuerdo con los contenidos de una traza elaborada previamente por el pintor Martín de Tapia,³ si bien no parece seguro que este artífice fuera el autor material de la imagen, siendo más probable que cediera la misma a un especialista en este tipo de cometidos.

Ambas piezas comparten, en efecto, una misma rigidez compositiva que resulta muy clara en el tratamiento otorgado a la zona de los hombros y, sobre todo, muestran una concepción dulce y ligeramente idealizada del rostro, tan sólo en apariencia más alargado en el caso de nuestra imagen debido a que la mitra apenas está encajada en las sienes, al contrario de lo que sucede con el San Gil abad de Villanueva de Jiloca.

Las coincidencias no son menos significativas por lo que respecta a la ejecución de los ropajes, tanto en el alba –en particular, en las empuñaduras y el cuello– como en la capa –que dibuja una ligera incurvación hacia el interior a la altura del broche–, provista de un *fres* de pedrería en el que alternan gemas romboidales y ovaladas virtualmente idénticas en ambos casos, que también adornan el broche. La principal diferencia radica en la mitra, mucho más desarrollada en nuestro busto y cuyas joyas no fueron talladas para dotarlas de mayor volumetría y realismo, como en el caso de San Gil de Villanueva de Jiloca, sino añadidas a pincel.

La policromía que luce nuestro busto corresponde a la fase final de la etapa que conocemos como *policromía contrarreformista*⁴ o *del natural*.⁵ Por entonces el repertorio ornamental de carácter naturalista típico del momento, a base de series de rameado vegetal en las que se insertan niños, querubines y pájaros, tiende a simplificarse. Los motivos, de concepción muy pictórica, se hacen más voluminosos y resaltan vivamente contra el fondo bruñido del oro, tal y como vemos en la parte posterior de la capa, en cuyo capillo pudo haberse pintado en origen alguna escena narrativa vinculada a la vida del titular, al modo de algunos bustos relicarios de plata fechados a partir de los años centrales del siglo XVI –como el de San Blas⁶ (1559-1561) de la parroquia de San Pablo de Zaragoza o el de San Pedro apóstol⁷ (1560-1561) de Ayerbe– y en ejemplares líneos como el busto de San Gregorio de la Langosta de Ibdes, obra documentada del escultor Pedro Martínez *el Viejo*, que lo ejecutó en 1608 con ayuda del pintor Francisco Ruiseco.⁸

Jesús Criado Mainar



- 1 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, t. I, pp. 451-454.
- 2 Sobre dicho taller, amén de estudios sobre obras concretas, puede consultarse la breve síntesis de ARCE OLIVA, Ernesto, "Retablos de los siglos XVI y XVII", en MAÑAS BALLESTÍN, Fabián (coord.), *Comarca del Campo de Daroca*, Zaragoza, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales del Gobierno de Aragón, 2003, pp. 195-205.
- 3 *Ibidem*, p. 200.
- 4 Según la propuesta de ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 236-239.
- 5 De acuerdo con la evolución que plantea BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R., *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001, pp. 186-192.
- 6 ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, t. III, 1932, pp. 159-163; y SAN VICENTE PINO, Ángel, *La platería de Zaragoza en el Barroco Renacimiento*, Zaragoza, Pórtico, 1976, t. II, p. 168.
- 7 *Ibidem*, t. I, pp. 241-252, y t. III, pp. 59-60, doc. 25.
- 8 CRIADO MAINAR, Jesús, "El busto relicario de San Gregorio Ostiense de Ibdes", *El Pelado de Ybdes*, 29, Ibdes, 2010, pp. 14-15.

RESTAURACIÓN



Observando el interior de la imagen por su base, se puede ver el sistema de elaboración y el de talla de la escultura. En el caso de la imagen de San Blas, la talla está confeccionada por varias piezas de madera encoladas entre sí; de esta forma la madera se comporta mejor que si se parte de una única pieza. Una vez que se tenía el bloque de partida, se procedía a la talla y, concluida ésta, al vaciado de la misma, aligerando así la imagen de peso. Toda la labor de "enlenzado" o "encañamado" realizada con lino o cáñamo para reforzar las uniones o reparar las grietas, era muy importante ya que evitaba que esas grietas recorriesen también la policromía. El aparejado de la talla era el último paso previo antes de que la imagen pudiera recibir la policromía; consistía en aplicar varias manos de yeso y cola.

Santa Ana triple

Autor desconocido

73 x 57,5 cm

Madera de conífera. Dorado y policromía al óleo

Finales del siglo XVI (busto) y hacia 1660–1675 (policromía)

VILLANUEVA DE HUERVA (Zaragoza), iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles. Arzobispado de Zaragoza

RESTAURACIÓN

Plan 2004–2005. Teresa Martínez Mateo (Zaragoza). 2005

Como sucede con el busto de San Blas de Villanueva de Huerva, presente asimismo en la exposición, este grupo de Santa Ana triple es una pieza de probable uso procesional en cuyo caso su realización hubo de conllevar el encargo de una peana para transportarlo. Tampoco está recogido en el inventario de Francisco Abbad¹ ni ha sido posible localizar datos documentales referentes a su ejecución, pero creamos que puede datarse en los últimos años del siglo XVI. Al igual que el citado busto de San Blas, fue repolicromado hacia 1660–1675, sin duda por el mismo artista y con certeza en el mismo momento.

La obra obedece a una fórmula iconográfica de origen bajomedieval que alcanzó gran arraigo en el arte español de la primera mitad del siglo XVI y que había de rebrotar en torno a 1615–1620, cuando sus implicaciones inmaculistas recuperaron plena actualidad en el contexto del impulso otorgado por entonces a la doctrina de la Inmaculada Concepción de María.² En Aragón, su punto de partida artístico debe buscarse en el magnífico busto de plata gótico de la basílica de Nuestra Señora del Pilar³ (hacia 1480), que inspiró otros de similar iconografía y presentación confeccionados en madera al modo del conservado en Pozuelo de Aragón⁴ (hacia 1540–1545). A pesar de todo, los bustos de Santa Ana triple nunca fueron tan comunes como los grupos de formato completo que mantienen idéntica organización piramidal, modalidad a la que pertenecen ejemplares como el del Museo Parroquial de Tauste⁵ (hacia 1520–1525) o el de la ermita de la Virgen del Pilar en Salvatierra de Escá⁶ (hacia 1530), piezas ambas que se han puesto en relación con las gubias de Damián Forment.

El busto de Santa Ana triple de Villanueva de Huerva resulta algo desconcertante, pues ya en un análisis preliminar se advierten diferencias entre la concepción formal de Santa Ana e, incluso, la Virgen, cercanas a los modelos de la plástica hispanoflamenco, y el Niño Jesús, de ejecución bastante tosca pero dentro ya de los presupuestos renacentistas. No obstante, el tratamiento suave y curvilíneo aplicado a los plegados del atuendo de la abuela y la madre nada tiene que ver con la tradición de plegados angulosos del gótico fi-

nal. Por todo ello, desde un punto de vista formal consideramos como la opción más prudente proponer su datación dentro de los años finales del siglo XVI.

Sin embargo, no podemos obviar esa proximidad al mundo hispanoflamenco, sobre todo si comparamos la figura de Santa Ana con el busto de plata de la basílica de Nuestra Señora del Pilar. Las coincidencias resultan notables tanto en el tratamiento del óvalo facial como en el atuendo, evidentes en la toca y el velo que enmarcan el rostro pero, sobre todo, en el manto, orlado por una pasamanería con piedras engastadas bien visible tanto por la delantera como por la trasera. Una solución peculiar que, desde luego, no comparten otros bustos aragoneses de Santa Ana triple, caso del ya citado de Pozuelo de Aragón o los conservados en Castejón de Valdejasa o Fuentes de Ebro (ambos de comienzos del siglo XVII), entre otros.

En este sentido, interesa advertir que algunos contratos rubricados para la realización de bustos de plata imponen a los artistas como modelos piezas anteriores de singular calidad o prestigio confeccionadas en ese mismo material. Tal sucedió, por ejemplo, cuando en 1509 los cofrades de la Once mil Virgenes del convento de Santo Domingo de Zaragoza exigieron a Martín Durán que utilizara como referente el desaparecido busto de Santa Engracia para la realización del de Santa Isabel de Bretaña,⁷ asimismo cuando en 1560 los plateros Juan de Ansa y Juan Vela se comprometieron a hacer el rostro del nuevo busto argénteo de



Santa Ana, busto de plata. Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza.





Santa Ana triple (reverso). Villanueva de Huerva.



Santa Ana, busto de plata (reverso).
Basilica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza.

San Antolín de Sariñena siguiendo el de San Lorenzo de la Seo de Zaragoza;⁸ y, finalmente, cuando en 1620 el concejo de Tarazona impuso a Claudio Yenequi como patrón del busto de plata de San Atilano los de San Gaudioso de la Seo de Tarazona y San Valero de la metropolitana.⁹ Con la salvedad del busto de San Gaudioso, obra renacentista del platero Pedro Los Clavos,¹⁰ las otras piezas de referencia forman parte del conjunto que Benedicto XIII donó a la catedral del Salvador y otros templos aragoneses –en concreto, el santuario de las Santas Masas de Zaragoza y la iglesia de San Pedro mártir de Calatayud– poco antes de entrar en el cónclave que le proclamaría papa en 1394, si bien no llegaron a la ciudad del Ebro hasta 1406.¹¹

La hipótesis de que el anónimo autor del busto de Santa Ana triple de Villanueva de Huerva pudo inspirarse en la cabeza argéntea de la basílica del Pilar no es, en absoluto, arriesgada, pues existen dos testimonios muy próximos en el tiempo que acreditan situaciones similares. Consta, en efecto, que en 1586 el mercader Domingo Dalmao concertó los servicios del imaginero Domingo [Fernández] de Yarza para esculpir un busto de pino de dicha advocación “conforme y de la manera, alteza, ancheça, garvo y modelo de la caveza de plata de señora Sancta Ana que esta en la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de la ciudad de Caragoça, pareciente todo lo posible a la dicha caveza de plata... sin coronas ni diadema”, sin que el texto notarial precise, por desgracia, el destino del encargo.¹² Unos años después, en 1596, Juan Pérez, vecino de Codos, confió al

pintor Miguel Abejar la realización de otra pieza línea de similar advocación “conforme esta la de Nuestra Señora del Pilar [de Zaragoza]”.¹³

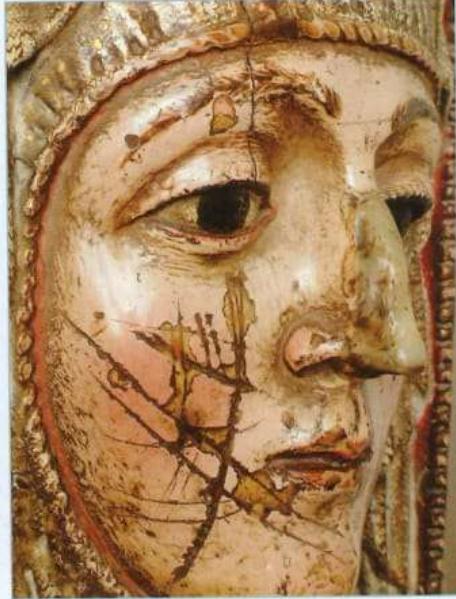
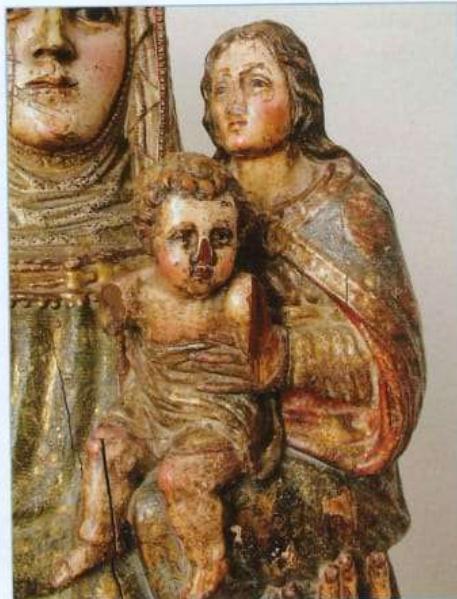
La policromía –al parecer, la segunda, aplicada de forma simultánea a la que luce el busto de San Blas del mismo templo– corresponde a la fase final de la etapa que conocemos como *policromia contrarreformista*¹⁴ o *del natural*.¹⁵ Por entonces el repertorio de carácter naturalista típico del momento, a base de series de rameado vegetal en las que se insertan niños, querubines y pájaros, tiende a simplificarse. Los motivos, de concepción muy pictórica, se hacen más voluminosos y resaltan vivamente contra el fondo bruñido del oro.

El anónimo autor del trabajo pictórico se sirve tanto de la técnica del esgrafiado como del estofado a punta de pincel. Con los grafios sacó la bella labor de encaje de la toca de la abuela y la emulación de tejido adamascado de su saya, en la que dibuja sobre campo verde un motivo de brocado sobre fondo rajado; sin embargo, el espectacular manto se decora con rameado vegetal y aves aplicados a punta de pincel sobre el oro bruñido, quedando la orlatura también en oro, sin duda para establecer un acusado contraste cromático con la pedrería –efecto ahora perdido-. María, por su parte, lleva un llamativo manto esgrafiado de azul en el haz y rojo en el envés, en origen salpicado de motivos florales de oro ahora casi desbaratados.

Jesús Criado Mainar

- 1 ABBAD RIOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España*. Zaragoza, Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1957, t. I, pp. 451-454.
- 2 STRATTON, Suzzane, "La Inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, 2, Madrid, 1988, pp. 24-25.
- 3 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "114. Imágenes de Santa Ana, la Virgen y el Niño. Zaragoza", en CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (comis.), *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1992, pp. 201-203.
- 4 SANCHO BAS, José Carlos, y HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis, *Pozuelo de Aragón. Patrimonio artístico religioso*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 1999, pp. 64-76.
- 5 MORTE GARCÍA, Carmen, "Santa Ana con la Virgen y el Niño", en CASTILLO MONTOLAR, Margarita (coord.), *Tesoros artísticos de la villa de Tauste*, Zaragoza, Adefo Cinco Villas y Parroquia de Santa María de Tauste, 2003, pp. 58-61.
- 6 MORTE GARCÍA, Carmen, "Santa Ana, la Virgen y el Niño; Nuestra Señora de las Nieves", en MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *El esplendor del Renacimiento en Aragón* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, de junio a septiembre de 2009; Museo de Bellas Artes de Valencia, de octubre de 2009 a enero de 2010; y Museo de Zaragoza, de febrero a abril de 2010), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Generalitat Valenciana, 2009, pp. 185-187.
- 7 CRIADO MAINAR, Jesús, "La tradición medieval en los bustos relicarios zaragozanos al filo de 1500. Las esculturas de plata de San Gregorio Ostiense y Santa Isabel de Bretaña", *Homenaje al Profesor Emérito Ángel San Vicente Pino, en Aragón en la Edad Media*, XVI, Zaragoza, 2000, pp. 235-236, doc. 3.
- 8 SAN VICENTE PINO, Ángel, *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento. 1545-1599*, Zaragoza, Pórtico, 1976, vol. III, pp. 55-58, doc. 23.
- 9 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, vol. III, pp. 28-30, doc. 18.
- 10 Pieza contratada en 1578. Véase AINAGA ANDRÉS, Mª Teresa, y CRIADO MAINAR, Jesús, "Los bustos relicarios de San Gaudioso y San Prudencio de la catedral de Tarazona", *Tviriaso*, XIII, Tarazona, 1996, pp. 118-124 y 131, doc. 3.
- 11 CRIADO MAINAR, Jesús, y ESCRIBANO SÁNCHEZ, José C., "El busto relicario de San Valero de la Seo de Zaragoza. Noticia de su reforma por Fran-
- cisco de Agüero (ca. 1448-1452)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIX-LX, Zaragoza, 1995, pp. 119-150.
- 12 SAN VICENTE PINO, Ángel, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, p. 396, doc. 312.
- 13 *Ibidem*, p. 524, doc. 431.
- 14 Según la propuesta de ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, pp. 236-239.
- 15 De acuerdo con la evolución que plantea BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R., *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001, pp. 186-192.

RESTAURACIÓN



Las mutilaciones que había sufrido esta imagen eran evidentes. A los tres rostros de los personajes les habían cortado la nariz, y al Niño Jesús además los brazos. La imagen de Santa Ana había sido reparada en alguna ocasión, rehaciéndole la nariz con un estuco de cera, el cual se ha respetado tal y como estaba. Estas pérdidas provocadas intencionadamente se han mantenido, ya que no se sabe cómo serían esas partes en origen. Su reposición hubiera sido una intervención muy abusiva, teniendo en cuenta que no había documentación fotográfica antigua.