

El retablo de San Miguel en la colegiata de Daroca (Zaragoza), obra de Martín del Cano, 1421-1425

The altarpiece of San Miguel in the collegiate church of Daroca (Zaragoza), a work by Martín del Cano, 1421-1425

Aurelio Á. BARRÓN GARCÍA

Universidad de Cantabria

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo. Departamento de Historia Moderna y contemporánea. Avda. de los Castros, 52. 39005 – Santander

barrona@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7608-5923>

Fecha de envío: 10/7/2025. Aceptado: 29/9/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2025), pp. 15-88.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.01>

ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Generación de Conocimiento PID2022-

141043NB-I00, *Intercambios artísticos entre el Norte y el Sur: escultores septentrionales en el valle del Ebro durante la Edad Moderna*, Universidad de Zaragoza.



Resumen: Estudiamos el retablo de la iglesia de San Miguel de Daroca, hoy en la colegiata de Santa María, que es obra maestra del pintor Martín del Cano. Presentamos el retablo de la iglesia de San Pedro que se tomó como precedente. En este último retablo pudo intervenir Martín del Cano bajo la dirección de un pintor que demuestra conocer los plorantes de Claus de Werve y que seguramente sea un artista del foco de Olite que trabajaba para Carlos III de Navarra.

Palabras clave: pintura gótica; Gótico internacional; Martín del Cano; retablo; iconografía de San Miguel; Aragón; Daroca; Zaragoza; Navarra; Olite.

Abstract: We study the altarpiece of the church of San Miguel of Daroca, now in the Collegiate church of Santa María, which is a masterpiece of the painter Martín del Cano. We present the altarpiece of the church of San Pedro, which is considered as a precedent. Martín del Cano may have been involved in the latter altarpiece under the direction of a painter who demonstrates familiarity with the mourners of Claus de Werve and who was surely an artist from the Olite school who worked for Carlos III of Navarre.

Keywords: Gothic painting; International Gothic; Martín del Cano; altarpiece; iconography of Saint Michael; Aragón; Daroca; Zaragoza; Saragossa; Navarre; Olite.

En la iglesia de Santa María de Daroca se llevó a cabo un intenso proceso de renovación desde que fue elevada a colegiata en 1377 por el arzobispo Lope Fernández de Luna. Las obras concluyeron hacia 1420 con la construcción en la primitiva cabecera de un tabernáculo monumental pétreo, o retablo-jubé, para albergar a los Corporales del milagro de Luchente. Esta innovación ar-



Fig. 1. *Retablo de San Pedro*. H. 1417. Colegiata de Santa María. Daroca. Todas las fotos del autor

tística, impulsada en la colegiata —que incluso aspiró, sin éxito, a ser elevada a catedral en las últimas décadas del siglo XIV¹—, provocó la reacción de las otras seis parroquias, siempre celosas de su posición y propensas a mantener un equilibrio de poder e influencia entre los parroquianos de Daroca, que no eran muchos para tantas iglesias. Por ello, se produjeron numerosas dispu-

1 CANELLAS LÓPEZ, Ángel, “Cronicón profano y eclesiástico darocense”, *Cuadernos de Aragón*, 21 (1990), p. 7. La colegial pretendió ser sede catedralicia. No cejó en el intento y todavía lo solicitaba en 1601 a Felipe III.

tas que afectaron a la consideración jerárquica de unas y otras y, en última instancia, a sus rentas y supervivencia.

La primera desavenencia versó sobre las rentas y prerrogativas de Santa María —primera parroquia fundada poco después de la toma de la ciudad en 1122—. La inició en 1378 Juan Morell, prior de la colegial desde 1372 a 1394. En 1375 rompió el pacto de gobierno unitario de las iglesias de Daroca, conocido como Capítulo General de las iglesias. Los canónigos de la colegiata dejaron de asistir a las reuniones y de acatar las resoluciones de los prebendados de las demás iglesias. Para resolver el pleito y alcanzar una sentencia eclesiástica, hubo que esperar hasta 1423. El fallo fue favorable a Santa María². A Morell le sucedieron como priores Francisco Clemente Pérez (1394-1404), hechura de Benedicto XIII, y Francisco Tovía, familiar del papa Luna que fue un firme protector de la colegiata. En las disputas del Capítulo General, la iglesia de San Miguel actuaba como receptora de las querellas entre Santa María y las otras seis iglesias de la ciudad.

1. EL RETABLO DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE DAROCA

Se conservan algunas tablas de estas primeras décadas del siglo XV en el Museo de Historia y de las Artes de Daroca, aunque se desconoce su procedencia. Las más conocidas son tres tablas de *Santa Bárbara*, *San Bernabé* y *Santa Apolonia*, que se han vinculado a Nicolás Solano, pero su personalidad artística aún debe delimitarse.

A día de hoy, parece que la primera parroquia que renovó el altar mayor —simultáneamente o poco después de que la colegiata emprendiera las obras de la cabecera— fue la iglesia de San Pedro (Fig. 1). Lo hizo, en buena medida, en los mismos años —entre 1417 y 1420— en que la colegial de

2 CANELLAS LÓPEZ, Ángel, “Cronicón profano...”, pp. 25-26. Las discrepancias no terminaron. En 1573 el arzobispo Hernando de Aragón intentó una sentencia, para concordia de las partes, sobre el orden en las procesiones y las prerrogativas de Santa María y las demás iglesias. Aún en 1691 se publicó un informado escrito en defensa de las seis parroquias contra la intención de considerar matriz a la colegial y contra lo que había defendido Rodríguez Martel, canónigo de Santa María, en un manuscrito, no peor argumentado, de 1675 que circuló por Daroca pero que no se publicó hasta el siglo XIX: NÚÑEZ Y QUILES, Christóbal, *Antigüedades de la nobilissima ciudad de Daroca, y argumento historial y juridico, en defensa de Cabildo General de las seis insignes iglesias parroquiales de S. Pedro Apostol, San Andres, San Tiago, Santo Domingo de Silos, San Juan de la Cuesta y San Miguel Arcangel*, Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer, 1691. Este autor publica las sentencias pronunciadas sobre los desacuerdos entre las iglesias de Daroca. RODRÍGUEZ MARTEL, Juan Antonio, *Antigüedad célebre de la santa iglesia colegial de Santa María la Mayor de Daroca... Año 1675*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1877, con mucho más que la historia de la colegial: la fundación de las iglesias de la ciudad, la organización del Capítulo General de las iglesias, el protocolo en las procesiones, el reparto de rentas, el relato de los Corporales, la reedificación de la colegial a partir de 1585...

Santa María levantaba un innovador retablo-*jubé* que es, además, tabernáculo y ciborio para cobijar la reliquia de los Corporales³. Los canónigos y parroquianos de San Pedro optaron por un retablo de tablas pintadas, una solución más común, aunque en Daroca no parecía haberse extendido —salvo precisamente en la colegiata—, pues las cabeceras de las iglesias mostraban grandes conjuntos murales, si bien algunos adoptaban la apariencia de retablos.

No se conserva o no se conoce la documentación sobre la contratación y hechura del retablo de San Pedro de Daroca, pero se menciona como modelo ya realizado —y seguramente concluido poco antes— en el contrato de Martín del Cano para un retablo de Santa Cecilia en la iglesia de Santiago fechado en noviembre de 1421. Se podría deducir que este pintor también había participado en la obra del retablo de San Pedro y, ciertamente, algunas figuras pueden atribuirse a su mano. Pensamos que Del Cano pudo formarse o completar su formación con quienes trabajaron en el retablo de San Pedro, actualmente conservado en el museo de la colegiata de Santa María, ya que la iglesia de San Pedro fue derribada en 1902⁴.

Pero lo verdaderamente sorprendente, a nuestro parecer, es que en el retablo de San Pedro se pueden observar otras manos directoras. Una de ellas demuestra un evidente conocimiento de las composiciones y tipos de ascendencia borgoñona. En la escena del *Entierro de San Pedro* por sus discípulos, el sepulcro se dispone en diagonal, en una perspectiva típicamente gótica que adopta un punto de vista alto. Detrás del sepulcro se sitúan cinco personajes dolientes y tres de ellos son encapuchados⁵ que transmiten su

3 Sobre la función de umbral y a la vez de puente de relación entre lo terreno y lo divino que desempeñaban estas pantallas arquitectónicas en los coros de Francia y Alemania, JUNG, Jacqueline E., *The gothic screen: space, sculpture, and community in the cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 45-70. Comenta que estas pantallas abiertas buscaban provocar empatía y reflexión, y que canalizaban la mirada de los fieles hacia el altar. Además, eran un poderoso medio para transmitir mensajes religiosos, en nuestro caso en relación con el milagro de los Corporales. Igualmente; JUNG, Jacqueline E., "Moving pictures on the Gothic choir screen", en BUCKLOW, Spike; MARKS, Richard y WRAPSON, Lucy (eds.), *The art and science of the church screen in medieval Europe. Making, meaning, preserving*, Woodbridge (Suffolk), The Boydell Press, 2017, pp. 176-194.

4 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Programa de fiestas Corpus Christi 1985. Fascículo dedicado a la Arquitectura religiosa en Daroca*, Daroca, Ayuntamiento, 1985, p. 5. Reproduce parte de un informe escrito en 1925 por el párroco José María Gil Oroquieta —*Breve memoria sobre la parroquia de Daroca*— en el que señala que las iglesias de San Pedro y San Andrés se derribaron en 1902.

5 Post llamó la atención sobre estos encapuchados en la obra que adjudicó a Nicolás Solana. Los plorantes de rostro oculto del retablo de San Pedro los destacó como representación de la angustia en hombres barbudos. De un modo menos llamativo encontró otro plorante de este tipo en una predela de la Galería Pardo de París; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume XII*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1958, pp. 603-604.



Fig. 2, izq. Entierro de San Pedro con plorantes encapuchados y Prendimiento de San Pedro (der.), con un soldado embozado. H. 1417. Retablo de San Pedro. Daroca

aflicción mediante la disposición de la capucha o el gesto de las manos (Fig. 2, izq.). Uno se tapa la boca para evitar el sollozo, y solo se le ve la nariz. A otro tampoco se le perciben los ojos, aunque el pintor logra transmitir una profunda pena con su disposición severa y contenida. El pintor recurre, por tanto, a un estilema de la escultura borgoñona contemporánea y posterior a Claus Sluter y Claus de Werve: los plorantes encapuchados, introducidos poco antes en Pamplona por Johan Lome de Tournai y los miembros de su taller en Olite⁶. Son conocidas las intensas relaciones entre los artífices de

6 En la rica biblioteca de Carlos III se conservaba un *Libro de horas* —hoy en el Museo de Cleveland— que debió de adquirir en París en 1404, en un taller de la ciudad donde fue iluminado para su venta sin encargo específico, aunque se le añadieron los escudos del rey de Navarra, conde de Evreux y duque de Nemours. La obra fue realizada por varios artistas, entre los que destacan el Maestro de las Iniciales de Bruselas —un italiano del norte, posiblemente originario de Verona o Padua— y el Maestro de Egerton. Una de las ilustraciones del primero representa unos funerales con cantores y dolientes encapuchados junto a un sepulcro, y se encuentra en la página 415 del manuscrito. En ella aparecen, por primera vez en Navarra, los dolientes al modo de Claus de Werve. Este pintor desempeñó un papel singular en la aparición y desarrollo del estilo internacional en la miniatura, e incluso en la pintura, mediante la incorporación de escenas enmarcadas en arquitecturas. Algunas de sus soluciones compositivas fueron retomadas por el Maestro de las Horas del mariscal Boucicaut, así como

los palacios de Carlos III de Navarra y el equipo de Maestre Isambart, que trabajó en Daroca y Zaragoza.

En la misma escena del *Entierro de San Pedro* hallamos otro doliente de gestos expresivos, pues se encuentra mesándose los cabellos. Nos parece del mismo maestro, que de alguna manera posee formación borgoñona y demuestra una capacidad de caracterización expresiva individual, propia de los artistas conocedores del arte del escultor Claus de Werve y, en nuestro caso, del estilo introducido por franceses, flamencos y brabantones en los palacios del rey Carlos III de Navarra, especialmente en los sepulcros de Tudela y Pamplona —siendo el más notable Johan Lome—, aunque en el retablo de San Pedro se interprete con rudeza y, a veces, sin eludir la distorsión o lo grotesco.

Post, que estudió el retablo muy pronto, cambió radicalmente de opinión entre la primera y la última vez que escribió de estas pinturas⁷. Lo ads-

por Jacquemart du Hesdin y los Hermanos Limbourg; WIXOM, William D., "The Hours of Charles the Noble", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 52/3 (1965), pp. 80-81; MEISS, Millard, *French painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth century and the patronage of the Duke*, London, Phaidon Press, 1967, vol. I, pp. 237-238. Sobre el *Libro de horas de Carlos III*, WIXOM, William D., "The Hours of Charles the Noble...", pp. 50-83, con la iluminación de los funerales en p. 68; WIXOM, William D., "The Hours of Charles the Noble (Cleveland Museum of Art)", *The Burlington Magazine*, 108/760 (1966), pp. 367-368, 370 y 373; MEISS, Millard, *French painting in the time...*, pp. 229-241 y láminas 729-734; WINTER, Patrick M. de, "Bolognese Miniatures at the Cleveland Museum", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 70/8 (1983), pp. 338-344; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *Arte y monarquía en Navarra. 1328-1425*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1987, pp. 341-342; CHÂTELET, Albert, *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du Maréchal Boucicaut*, Dijon, Editions Faton, 2000, pp. 94-97.

7 En 1930 Post relacionó el retablo con el mural de San Valero de la iglesia de San Miguel y encontró que en el autor pervivían elementos italianizantes sobrepuestos a las retardatarias formas del gótico lineal, aun reconociendo la complejidad de las pinturas; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting, Volume II*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930, p. 97. El retablo se exponía en el museo colegial en un puzzle con otras tablas que contribuyeron a la confusión del investigador americano. En el mismo año de 1930 volvió a escribir del retablo en el que apreció varias manos: las escenas narrativas las continuó considerando más retardatarias —entre lo italiano y el gótico lineal francés— mientras que incluyó en el gótico internacional al titular entronizado; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume III*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930, p. 203. En 1950, después de volver a ver el retablo, ahora con su mazonería aunque sin el banco, reconoció que había tenido un desliz grave en el comentario y adscripción del retablo. A través de varias comparaciones con otras obras se inclinó por asignarlo a Nicolás Solano que en su opinión fue rival de Martín del Cano, como otros han repetido. Todavía dudaba si no se habría formado el pintor en la tradición franco-gótica antes de asumir los estilemas del estilo internacional, comentario que nos parece muy acertado, pues Nicolás era hijo de un pintor de la generación anterior con el que se habría formado y, si estamos en lo cierto, el desconocido pintor de estas tablas conocía el arte del Norte de Francia y la Borgoña, aspecto que hubo de ser lo que tanto alteró los comentarios de Post; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish*

cribió a Nicolás Solano —presentado como Solana en todos sus escritos— por la presencia de algunos personajes con tocado muy extendido, cabellos redondeados y barbas partidas y puntiagudas, como las que ciertamente se observan en Agripa en la historia en la que Pedro comparece ante él, gobernador de Nerón. Este tipo de barba se aplica a Cristo en la escena del *Quo vadis*, en el *Rescate de San Pedro pescador*, en el Crucificado del *Calvario* y en el Salvador de la *Coronación*. También aparece en uno de los soldados en la *Elección* de morir en una cruz invertida —escena poco común que se repite en el retablo de Langa— y en un juez que asiste a la *Presentación ante Agripa* y en la *Crucifixión de San Pedro* (Fig. 3). Son muchos los rostros adornados con este tipo de barba, aunque otros pintores también la utilizaron, como se observa en la tabla del evangelista Mateo del retablo de San Miguel de Daroca.

La opinión de Post ha sido mantenida por algunos investigadores⁸, mientras que otros han apuntado a un autor levantino⁹. Sin embargo, encontramos que, si bien se localizan los estilemas señalados que apuntan a un estilo atribuido a Solano, también se aprecia la intervención de un artista de formación distinta, borgoñona, que imprime a las escenas un dinamismo y una gesticulación diferentes. No duda en componer las figuras en posiciones inverosímiles ni en forzar la expresión para caracterizar el sentimiento, algo que destacamos particularmente. Como hemos escrito, ese pintor debió conocer los plorantes de Johan Lome, derivados del hacer de Claus de Werve, tallados en la tumba de Carlos III y Leonor de Castilla en la catedral de Pam-

painting. Volume X, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1950, pp. 323-327 del apéndice. El último comentario del investigador americano data de 1953. Volvió a asignar el retablo a Nicolás Solano al atribuirle dos tablas del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Dijo que su estilo se caracteriza por unos rostros, a veces sonrientes, con tocados caprichosos y cabellos salientes en disposición curvilínea que singulariza en la *Apolonia* del Museo de Daroca. Además, el pintor tiende a lo excéntrico en la fealdad de algunos rostros y a lo extravagante en la multitud de detalles que incorpora siguiendo las preferencias de los pintores del gótico internacional; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume XI*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1953, pp. 401-402 del apéndice.

8 GUDIOL, José, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1971, p. 41. Soldevilla comentó las pinturas del Museo en 1934, cuando con el retablo de San Pedro y los restos de otras obras de Martín del Cano se habían compuesto dos retablos que mezclaban las tablas de unos y otros conjuntos. Por esta razón relacionó el retablo de San Pedro con el del santo obispo o abad —San Bernardo o San Gilberto—, que creyó San Martín. SOLDEVILLA FARO, José, “Los retablos de Daroca”, *Aragón*, 111 (diciembre de 1934), pp. 245-248. En la página 247 reprodujo el retablo de “San Martín” sedente que contenía seis tablas del retablo de San Pedro, las tres tablas del retablo de San Bernardo y la predela y el ático llegados del hospital de la ciudad. El conjunto era un puzle de pinturas distintas, como dijo Post.

9 TORRALBA SORIANO, Federico, *Iglesia colegial de Santa María de los Santos Corporales de Daroca*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1954, pp. 35-36. Mañas apuntó al influjo de Pere Nicolau y Miguel de Alcañiz; MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Guara Editorial, 1979, p. 104.

plona. Además, demuestra una gran libertad en el trazo y una imaginación muy personal para componer, de modo que no se pueden encontrar verdaderas referencias en lo conservado. Han llegado muy pocas y muy fragmentadas pinturas del foco pictórico que el rey de Navarra reunió en Olite. Con lo conservado no se puede establecer relación, acaso y limitadamente con la figura de un San José que guarda el Museo de Navarra y procede de la capilla de la Virgen del Campanal en San Pedro de Olite.

Juan Francisco Esteban mantuvo la atribución del retablo de San Pedro a Nicolás Solano y, como Post¹⁰, vio muy próximas las figuras de sus historias a las de las tablas de *Santa Bárbara*, *San Bernabé* y *Santa Apolonia* del Museo de Historia y de las Artes de Daroca¹¹. Por la misma autoría se inclina Mañas en los escritos en los que lo ha citado¹². Recuerda la relación que se ha supuesto que tenía Solano con Juan de Leví y Benito Arnaldín, y también que “últimamente se cree obra del taller de Martín del Cano, de hacia 1420”, en posible referencia a la voz sobre este pintor en la *Gran Enciclopedia Aragonesa*.

No descartamos, como veremos, que Martín del Cano participara en esta obra, aunque otras manos comenzaron e intervinieron en el retablo. Como decimos, una de ellas muestra conocimiento del arte de Borgoña, mientras otra recurre a los estilemas que caracterizan las obras atribuidas a Nicolás Solano. Es posible que el maestro principal fuera un pintor zaragozano: Solano, u otro que hubiera estado establecido durante algún tiempo en Olite, residencia que con anterioridad había mantenido Enrique de Estencop. Con

10 Post consideraba que Nicolás Solano era el más importante descubrimiento que había encontrado desde la publicación del volumen IV del año anterior; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume V*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1934, p. 304. Calificó a Solano como un temprano y distinguido exponente del estilo internacional franco-flamenco. Corroboró la autoría de una *Epifanía* magnífica en el Instituto Valencia de Don Juan, en Madrid. Adjudicó con reservas las tablas de *Santa Bárbara*, *San Bernabé* y *Santa Apolonia* de Daroca. Añadió dos apóstoles de la colección Junyer con una firma muy desgastada que leyó “Nicolas Solanna me pintx”. De su autoría consideró un San Pedro de pie de la colección del barón Kuffner, dos tablas del Museo de Bilbao y una predela de la Galerie Pardo de París; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume V...*, pp. 305-310; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume VI*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1935, pp. 601-602; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume VIII*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1941, pp. 662-663; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume X...*, p. 323-327; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume XI...*, pp. 401-402; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume XII...*, pp. 603-604.

11 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Museo Colegial de Daroca*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, pp. 15, 18 y 19.

12 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “Museo Colegial de Daroca”, *Artígrama*, 29 (2014), p. 230; También, MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “Las Artes en época medieval”, en MAÑAS BALLESTÍN, Fabián (coord.), *Comarca del Campo de Daroca*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2003, p. 158.

ello, apuntamos a la posibilidad de que estemos ante uno de sus colaboradores.

Debió existir una relación continuada entre los talleres de Olite y Zaragoza en estos años, y no parece casual que Francés de Villaespesa, canciller de Carlos III de Navarra, buscara—antes de 1409¹³— al pintor zaragozano Bonanat Zahortiga para realizar el retablo de su capilla en la entonces colegiata de Tudela. En este templo trabajó Johan Lome de Tournai en una primera sepultura para Sancho Sánchez de Oteiza, mientras era deán de la colegial del Ebro, antes de asumir el obispado de Pamplona en 1420. Tampoco sabemos si Villaespesa, natural de Teruel y canciller de los reyes navarros desde 1385 hasta su fallecimiento en 1421, pudo intermediar en la presencia de artistas del taller de Olite en Daroca.

La documentación proporcionada por las cuentas del palacio real de Olite ha rescatado el nombre de varios pintores. Destacamos a Maestre Enrich, sin duda Enrique Estencop, quien dirigió el taller de pintura de Olite hasta su fallecimiento. Sus colaboradores más próximos fueron Domingo de Valencia y Domingo de Mainar —nombre de un lugar del campo darocense—, muy expertos a juzgar por el salario que percibían. A Estencop le sucedió Juan de Laguardia, y también se menciona en su obrador a Pedro Martínez de Laguardia. Precisamente entre los oficiales que colaboraron con Maestre Isambart y Pedro Jalopa en Zaragoza se documenta en 1418 a Pedro Laguardia¹⁴, mientras sus jefes se encargaban de las obras del tabernáculo y retablo-jubé de Daroca y de la capilla de San Agustín en la seo de Zaragoza. Se desconoce si el Laguardia documentado en Zaragoza era pintor y tampoco es seguro que se corresponda con el artífice estante en Olite. Esperemos que nueva documentación pueda esclarecer la autoría del retablo de San Pedro, pero resulta muy sugerente la presencia de un Laguardia en Zaragoza. Tanto Juan como Pedro Laguardia, de quienes no se conoce obra propia, podrían haber participado en el retablo mayor de San Pedro de Daroca. En Olite se constata el trabajo colegiado de varios oficiales bajo la dirección de

13 GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, “Nuevos documentos sobre los pintores Zahortiga”, *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 64 (2021), pp. 28-29, doc. 2. Fecha el documento el 13 de julio de 1410, pero Jesús Criado, que conocía el documento y lo ha leído y releído, data el pago en 1409 y pudiera corresponder con el segundo plazo a mitad de obra. De hecho Zahortiga se obligó a entregarlo al cabo de un año siendo el retablo de tan gran tamaño. El pintor volvió a recibir otro albarán a cuenta tres años después y tornó a comprometerse a concluirlo; CABEZUDO ASTRAIN, José, “Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV”, *Seminario de Arte Aragonés*, 7-8-9 (1957), pp. 76-77.

14 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y CRIADO MAINAR, Jesús, “El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza”, en JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (ed.), *La piedra postrera. V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Tvrris fortissima, 2007, vol. 2, pp. 88-90.



Fig. 3. *Calvario y Crucifixión de San Pedro*. H. 1417. Retablo de San Pedro. Daroca

un maestro principal. Lo mismo hubo de ocurrir en Daroca, tanto en la confección de este retablo como en la erección del retablo-*jubé* de la capilla de los Corporales.

Por último, recordamos que se considera cierto que el taller de escultores de Daroca habría regresado a Navarra para encargarse del enterramiento del cardenal Villaespesa en Tudela, monumental sepultura que algunos han datado entre 1418 y 1425¹⁵. Pero dado que el retablo fue contratado por el canciller en 1409 —o 1408—, es muy posible que escultores de formación francesa y borgoñona realizaran el sepulcro antes del inicio de la nueva capilla de Daroca, y que el viaje de los artífices fuera nuevamente de Navarra a la ciudad de los Corporales. De hecho, la sepultura estaba “ordenada” —entendemos que concluida, aunque también podría indicar que los esposos habían dispuesto ser sepultados allí— cuando el 1 de octubre de 1418 testó Isabel de Ujué¹⁶, cónyuge de Villaespesa, pues dejó varias mandas para obras

15 Sobre la tumba del canciller Francés de Villaespesa y su mujer, Isabel de Ujué, FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara, “Escultura. Johan Lome y los talleres coetáneos”, en FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara (dir.), *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 534 y 541, que recoge las últimas investigaciones.

16 JANKE, R. Steven, *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1977, p. 214.



Fig. 4, izq. *Elección de la cruz*. Fig. 5, der. *Liberación de San Pedro*. H. 1417. Retablo de San Pedro. Daroca

en diversas partes y lugares sin mencionar su capilla, lo que sugiere que ya estaría terminada.

Volviendo al retablo, otros personajes también evocan lo borgoñón. En el *Prendimiento de San Pedro* el rostro de uno de los soldados recuerda a los encapuchados¹⁷, pues permanece casi oculto por la visera y la babera del yelmo (Fig. 2, der.). Otro tanto se observa entre los milites del fondo de la escena de la *Crucifixión*. En este caso, se agrupan en distintos niveles, de abajo hacia arriba, con solapamientos de cuerpos o rostros sobre los de atrás para conseguir un ambiente perspectivo, aspecto común entre los pintores aragoneses de principios del siglo XV, que conservan la manera de repartir el espacio de la pintura italo-gótica en la que se habían formado, pero incorporan el

¹⁷ Los encapuchados se vuelven a encontrar en otras pinturas vinculadas con el taller o con los seguidores de Martín del Cano, pero nunca más de manera tan llamativa. En el Museo de Historia y de las Artes de Daroca se guarda una tabla de un retablo que representa la *Crucifixión* en la que Nicodemo, que junto a José de Arimatea se ubica al lado de San Juan, lleva un tocado semejante al de los encapuchados del retablo de San Pedro, si bien muestra el rostro completo. Este pintor, cuya colaboración con Del Cano suponemos, caracteriza las facciones de los personajes dolientes mediante gestos de cierta fealdad o contorsión facial, rasgos que también se aprecian en la imagen de María en el *Calvario* del retablo de San Miguel.

naturalismo, el amor por el detalle, las maneras elegantes y un rico abanico de colores.

Muy notable por su atrevimiento es la figura de un soldado completamente de espaldas en la escena de la preparación del *Martirio de San Pedro*. El soldado sujeta una larga hacha con pica, y la capellina, vuelta hacia el espectador, le oculta completamente la cabeza (Fig. 4). Más sofisticada es la disposición de las múltiples figuras con las que se compone el *Calvario* (Fig. 3), o la historia de la *Liberación de San Pedro* por un ángel (Fig. 5). En esta última, tres soldados se sitúan en primer plano, dando paso a la arquitectura poliédrica de la cárcel, con San Pedro en el centro junto a la vestimenta y alas de un ángel sin rostro ni cuerpo, porque la leyenda de su vida —San Pedro *ad vincula*—, recogida en el libro de los santos de Santiago de la Vorágine, relata que el ángel se presentó milagrosamente y lo liberó tras romper las cadenas. Por el zócalo que separa ambas figuras discurre una inscripción ilegible escrita con caracteres que imitan la letra cúfica. El uso de falsas cúficas —y en ocasiones verdaderas letras árabes en mayúscula— se utilizará en otras composiciones de pintores vinculados a los talleres de Daroca o Calatayud. Así ocurre en la escena central del banco de un retablo dedicado a los Santos Fabián y Sebastián que se encuentra repartido entre la colegiata de Daroca y el Museo de Historia y de las Artes de Daroca. Esta circunstancia permite proponer que en el retablo de San Pedro colaboró un pintor local, probablemente Martín del Cano. También apuntan a la participación de un pintor darocense las estrellas mudéjares de seis puntas dibujadas en el escudo de un soldado en el *Prendimiento de San Pedro*¹⁸ (Fig. 2, der.).

La identificación del retablo con la obra de Nicolás Solano no nos parece del todo convincente, pues en las obras que se le adjudican no se aprecia la variante borgoñona. Si Solano es el pintor de las elegantes figuras de la Epifanía del Instituto Valencia de Don Juan, no parece posible adscribirle también las del retablo de San Pedro, muchas de ellas con rostros expresivos y exagerados (Fig. 3). En las historias de San Pedro se percibe una vivacidad nerviosa y natural que no concuerda con los reyes magos de la Epifanía.

Sin embargo, nada se ha venido atribuyendo a su hermano Juan Solano (1398-1412), hijo del pintor Juan Solano y hermano de Nicolás Solano. Juan era capaz de acometer retablos como los documentados en Zaragoza, alguno con su hermano Nicolás y otro en 1402 para Badules, en el Campo Romanos de Daroca, en compañía del pintor Gabriel Talarn (1402-1424)¹⁹. Reciente-

18 Estrellas de ocho puntas, con un trazado más complejo, se ven en la tarima del trono de *Santa Cecilia*, obra de Martín del Cano conservada en el Museo de Historia y de las Artes de Daroca.

19 GRACIA DIESTRE, Agustín, "Tabla de pintores en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza. Siglo XIV (1316-1416)", *Aragonia Sacra*, 23 (2015), pp. 314-316.



Fig. 6. *Coronación de María*. Martín del Cano. H. 1419. Retablo de San Pedro. Daroca

mente se ha añadido otro contrato, de nuevo en el Campo Romanos de la Comunidad de Daroca: en julio de 1403 firmó, como pintor de Zaragoza, un recibí por valor de 700 sueldos como segunda paga de un retablo para Villarreal de Huerva²⁰. El 5 de agosto de 1412, siendo habitante en Daroca, otorgó otro albarán de 60 sueldos por las armas que había pintado en un paño a utilizar por la Comunidad de Aldeas de Daroca en el recibimiento del primogénito del rey²¹. Se desconoce su estilo, pero su autoría no puede descartarse. Siendo su padre pintor en Zaragoza, hubo de conocer a Estencop y a quienes se desplazaron hacia Navarra.

Algunas escenas de este retablo se asemejan a las que Del Cano pintó en el retablo de San Pedro de Langa del Castillo. En ciertos personajes creemos ver el estilo pausado y hermoso que caracterizará sus obras en solitario: tal vez en la figura de *San Pedro en cátedra* que preside el retablo, pero sobre todo en los ángeles músicos del ático y en la *Coronación de María*, dispuesta a los lados del *Calvario* (Fig. 6). El rostro del Salvador coronante²², así como las

20 GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel y PARDILLOS MARTÍN, David, "Documentos sobre la producción de arte en Daroca y su Comunidad de Aldeas (1403-1554)", *Xiloca*, 45 (2017), p. 169, doc. 1."

21 GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel y PARDILLOS MARTÍN, David, "Nuevos documentos sobre la producción de obras de arte en Daroca y su Comunidad de Aldeas (1389-1601)", *Xiloca*, 48 (2020), p. 200, doc. 2.

22 El *Salvator Mundi* sujeta un orbe tripartito con divisiones curvas para sugerir la esfericidad del globo terráqueo, aunque no está rematado por una cruz, como es usual en los orbes crucíferos que desde la Alta Edad Media mostraban los emperadores bizantinos, los empera-

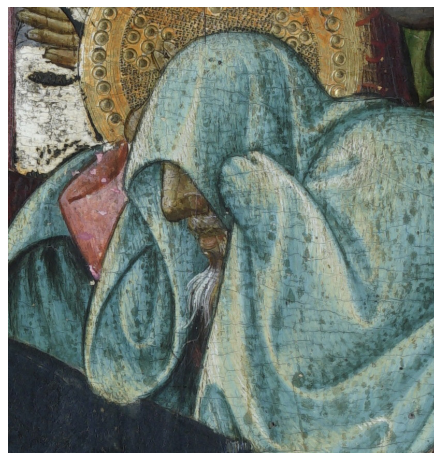


Fig. 7. Tránsito o Dormición de María y detalle con plorante. H. 1420. Maestro de Retascón. Retablo de Retascón (Zaragoza)

fisonomías de María, San Juan y las otras tres Marías en el *Calvario*, evocan ligeramente la obra del denominado Maestro de Retascón, cuyo genio singular podría haber sido condicionado por el gusto del contratista principal, que suponemos fue un pintor desconocido con formación borgoñona. De hecho, los plorantes encapuchados del retablo de San Pedro fueron retomados en la obra del Maestro de Retascón. Así, en la escena del *Tránsito de María* del retablo de Retascón, un apóstol barbado —con la cabeza casi oculta por la túnica— se inclina sobre la Virgen con una efusiva expresión de dolor (Fig. 7).

En cualquier caso encontramos otros dos estilemas que, aunque no son exclusivos de los pintores de Daroca, se utilizaron abundantemente en este foco artístico y en particular en el taller de Martín del Cano: el empleo de escritura caligráfica que reproduce puntualmente los textos sagrados, y la utilización de un encadenado regular de curvas y contracurvas festoneadas

dores germánicos, algunos reyes y también Cristo Salvador. Se trata de un orbe o mapa T en O invertido pero no muestra letreros identificatorios de los continentes y se ha dibujado con desconocimiento, o sin consideración, de la descripción del *Orbis Terrarum* que San Isidoro escribiera en las *Etimologías*, donde dispone que Asia se ha de colocar ocupando la mitad superior del mundo. Desde el siglo XIV se había ido abandonando la representación del *Salvator Mundi* sujetando un orbe tripartito sin cruz dispuesto al modo isidoriano. Veremos que el globo terráqueo que muestra el Salvador del retablo de San Miguel —y el que sujeta con los pies la tabla del Salvador del Museo de Bellas Artes de Bilbao— se pintó de un modo peculiar, con Europa —denominada “Oropa”— en la mitad inferior y Asia y África en la parte superior, de tal modo que, por influjo de los orbes crucíferos tripartitos, se modifica la disposición de los continentes del *Orbis Terrarum* isidoriano, o mapa T en O, que dispone Asia en la mitad superior y Europa y África separadas por el mar Mediterráneo en la parte inferior.



Fig. 8. *San Pedro con libro abierto y escrito*. H. 1417. Retablo de San Pedro. Daroca

para delimitar el espacio celestial. Esta ondulación nebulosa, que se repetirá con frecuencia en la obra de Martín del Cano, aparece por primera vez en el retablo de San Pedro, concretamente en el fondo de la escena de la *Coronación de María*, que hemos señalado anteriormente como posible obra de su mano. Este recurso se emplea para delimitar la Gloria celestial, tal como se venía representando desde hacía años: así ocurre en los tapices del Apocalipsis de Angers, (Francia) tejidos entre 1377 y 1382 a partir de cartones de Hennequin de Bruges, por ejemplo en el que representa el combate de San Miguel con el dragón. Posteriormente, se utilizó en la pintura y el grabado flamenco de la segunda mitad del siglo XV, en las representaciones de María con el Niño enmarcada por el sol —Apocalipsis 12, 1: *mulier amicta sole*— y rodeada de rosas o cuentas del rosario. Estas imágenes acabaron por fundirse en una sola, como puede observarse en una estampa de Israhel van Meekenem, grabada hacia 1480, que muestra a María con el Niño sobre la media luna, rodeada por un rosario y por nubes similares a las usadas por Martín del Cano. Este grabado presenta, en la parte inferior, un texto alusivo a las indulgencias concedidas por el papa Sixto IV a quienes rezaran el rosario y veneraran la imagen de María *virginis in sole*, tal como también lo recordaban breviarios, libros como el *Hortulus animae* —con ediciones en latín y alemán: Estrasburgo, Wilhelmum Schaffener, 1498, f. XCIX; 1503: Johem Wehinger,

f. 103v y Hans Grüninger, f. CVI— o un *Libro de horas* de Juana I de Castilla, iluminado hacia 1500 y conservado en la *British Library* de Londres (Add MS 35313, f. 237; existe edición facsimilar).

En el libro que sostiene San Pedro, el pintor, o un miniaturista colaborador²³, ha escrito con precisión los párrafos que el apóstol muestra desde la cátedra (Fig. 8). Esta manera de acometer la escritura es uno de los estilemas característicos de los pintores que trabajaron en Daroca. El uso de escritura litúrgica acompañando a las pinturas del foco darocense había comenzado cuando Enrique de Bruselas ejecutó las pinturas de la capilla de los Corporales en 1372. En el caso que nos ocupa, San Pedro sostiene un libro en el que se muestra un largo párrafo, bien escrito en letra gótica *textura litteralis*, con escasas erratas, lo que permite suponer que el pintor era culto, incluso erudito. Aunque también es posible que algún canónigo de la iglesia le proporcionara el texto o que, como apuntamos, interviniera un miniaturista²⁴. El escrito comienza con un pasaje del Evangelio de San Mateo (16, 16): “Tu es Xpi, filius Dei vivi”. Sigue con Mateo 16, 18-19:

“Et ego dico tibi, qui tu es Petrus, et super hanc petram edificabo eccam [ecclesiam] meam, et porte inferi non prevalebunt adversus eam. Et tibi dabo claves regni celorum. Et quecumque ligaveris super terram, erunt ligata in celis. Et quecumque solveris super terram, erunt soluta et in celis”.

A continuación, se introduce el versículo 32 del Salmo 106: “Ergo [por Et] exaltem eum in ecclesia plebis, et in cathedra seniorum laudent eum” Se añade después un párrafo de los Hechos de los apóstoles (12, 11), que recuerda cómo un ángel liberó a San Pedro de la cárcel romana: “Nunc scio vere quia misit Dominus angelum suum, et eripuit me de manu Herodis et de omni expectatione plebis iudeorum”. Este texto también corresponde a una antifona cantada desde hacía siglos en Laudes, así como en las tres fiestas del calendario litúrgico dedicadas a San Pedro: la cátedra de San Pedro, la festividad de los santos Pedro y Pablo, y San Pedro *ad vincula*. Además, el acontecimiento relatado en este rezo y canto se ofrece en el retablo que co-

23 En el equipo de artistas de la corte de Carlos III de Navarra participaron pintores capacitados en la realización de miniaturas: Juan Climent, pintor de Bretaña, participó en la decoración pictórica del palacio de Tafalla y, además, como miniaturista, iluminó en 1412 un libro de horas para el rey, y en 1421 otros dos libros más; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *Arte y monarquía...*, p. 343; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, “Artistas de la Corona de Aragón al servicio de Carlos II (1349-1387) y Carlos III (1387-1425) de Navarra”, en YARZA LUACES, Joaquín y FITÉ I LLEVOT, Francesc (eds.), *L'artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó. Actes, Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998*, Lérida, Universitat de Lleida – Institute d'Estudis Ilerdencs, 1999, p. 251

24 Alguna letra capitular se pinta en dos colores —rojo y negro— como sucedía en la escritura de los libros sagrados. Aunque el diptongo ae se sustituye por la e, como en la lengua romance, las palabras están correctamente escritas, si tenemos en cuenta que el retablo es anterior a la imprenta. Incluso los vocablos se separan en líneas con precisión ortográfica, incluida alguna separación de difícil ortografía: “ter-ram”.

mentamos. La escritura del libro concluye con la presentación de San Pedro a los espectadores del retablo: “Hic Petrus apostolis domini”. Los pasajes citados de San Mateo y el tomado de los Hechos de los Apóstoles se encuentran reproducidos en el Misal zaragozano dentro del oficio de la festividad de la cátedra de San Pedro que se celebraba en febrero, así como en la fiesta de San Pedro *ad vincula* de agosto²⁵. El versículo del Salmo 106 se incluye únicamente en la festividad de la cátedra²⁶.

Este magnífico y peculiar retablo de San Pedro fue alabado por Torralba quien destacó su estilo nervioso y decorativo, algo tosco, y su rico colorido. Consideró la tabla del *Calvario* como la más bella, por la armonía y los ritmos lineales de las vestimentas, y la vinculó con el arte levantino²⁷. No le pasaron desapercibidos los apóstoles “ribaltescos” de la predela. Las siete tablas del banco fueron repintadas en las primeras décadas del siglo XVII, cuando se reordenó la mazonería y se sustituyeron los pináculos góticos por pirámides y frontones clásicos. Bajo la pintura de los apóstoles se aprecia el trabajo de enyesado, dorado y punteado de los fondos y aureolas, situadas en la parte alta de las tablas, lo que sugiere que originalmente los efigiados pudieron ser apóstoles de cuerpo entero —como vemos en el retablo de Retascón— o en figura de tres cuartos.

2. EL RETABLO DE SAN MIGUEL

2. 1. Ruina de la iglesia e instalación en el Museo de la colegial

Tras la ruina de la torre de la iglesia de San Miguel, se realizaron algunas reparaciones y restauraciones que terminaron con la instalación en la colegial de sus dos grandes retablos, el lateral de Santo Tomás y el de San Miguel. Este último se instaló hacia 1920 en una capilla de la epístola, correspondiente a la renovación completa de la iglesia comenzada en 1585: la capilla de

25 Se incluyen en el folio 83 del Misal zaragozano publicado en 1498 y muy probablemente también en los misales manuscritos del tiempo de la pintura del retablo. Véase, *Missale secundum morem ecclesie Caesaraugustane*, Cesaraugustan, Iussu et impensis Pauli Hurus Constantiensis Germanici, 1498, Augustus, Vincula sancti Petri Officium, f. LXXXIII (segunda numeración). El párrafo tomado de San Mateo, se repite en el folio 50v, dentro de la fiesta de San Pedro *in Cathedra*. Otro tanto en la edición del misal publicada en 1485 por el mismo impresor que no se conserva completa por lo que preferimos la de 1498; así en el misal de 1485, *Incipit Ordo missalis secundu[m] consuetudine[m] sancte ecclesie [C]es[ar]eugust[an]e*, Ces[ar]auguste, in officina magistri Pauli Hurus de Co[n]stantia impmi iussit, 1485, Cathedra sancti Petri officium, ff. XXXXVIIIv-XXXIXr (segunda numeración).

26 *Missale secundum morem ecclesie Caesaraugustane...*, Februarius, Cathedra sancti Petri officium, f. Lv [50v]. También en folio 48v de la edición de 1485.

27 TORRALBA SORIANO, Federico, *Iglesia colegial...*, pp. 35-36.

Nuestra Señora Coronada, también conocida como la “*Goda*”, pues por su antigüedad —del tiempo de los godos— así la consideró García de Loaysa, arzobispo de Toledo y ayo del futuro Felipe III, durante su visita en 1585²⁸. Esta capilla fue la tercera ubicación de la titular de la iglesia, pues con anterioridad se había desplazado de la capilla mayor original del templo a la capilla de la epístola.

A la nueva capilla de María Coronada también se trasladaron los entierros que se hallaban en el ábside original de la epístola, antes de la erección de la capilla Terror. El sepulcro principal pertenecía a Violante de Luna, vizcondesa de Perellós y Roda, miembro de la familia de los señores de Villafeliche, integrada en el siglo XVII en el marquesado de Camarasa. Violante, había testado en 1452 a favor de su ánima, solicitando ser enterrada en la capilla de Nuestra Señora Coronada²⁹. Por falta de recursos o de interés —al haber perdido el lugar de honor que anteriormente ocupaba— sus herederos dejaron de pagar el mantenimiento del entierro y sepultura durante 24 años, incumpliendo el testamento. La iglesia buscó nuevos propietarios y no fue tarea fácil. Finalmente la nueva capilla se entregó a la familia de la Cueva. Desde mediados del siglo XVII, los descendientes de Francisco de la Cueva, caballero de Montesa, aportaban una importante cantidad de cera a cambio. Una parte alumbraba la capilla de los Corporales y otra se utilizaba para iluminar el rejado de la capilla de Nuestra Señora la Coronada en el día del Corpus y su octava.

Rodríguez Martel añadió que esta última ubicación era “la niña de los ojos” de la iglesia, por albergar la primera imagen de María³⁰. Los de la Cueva dedicaron un altar a la Virgen del Rosario y esta denominación competía en 1675 con la de Nuestra Señora Coronada para nombrar la capilla. Es posible que la escultura de María Coronada se colocara sobre el altar de azulejería, que hubo de traerse también desde la capilla desaparecida cuando se emprendió la construcción impulsada por el arzobispo Terror.

Desde que escribiera Rodríguez Martel, nada se sabe de lo acaecido con el viejo retablo de pinturas. La imagen de Santa María Coronada se ubica hoy en un pilar que separa esta capilla de la de San Salvador. Si alguna parte del retablo persistía en el siglo XX, desapareció al instalarse allí el retablo de San Miguel.

Durante el siglo XX, varias iglesias de Daroca sufrieron las consecuencias de un prolongado abandono, acentuado tras su supresión —excepto la

28 RODRÍGUEZ MARTEL, Juan Antonio, *Antigüedad ...*, pp. 230-231.

29 CANELLAS LÓPEZ, Ángel, *Inventario de los fondos del Archivo de la Colegiata de los Corporales de Daroca*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, p. 169, doc. 1316.

30 RODRÍGUEZ MARTEL, Juan Antonio, *Antigüedad célebre...*, p. 232.

de Santa María— en 1902. Las iglesias de San Pedro y San Andrés fueron demolidas, aunque la de San Pedro contaba con elementos mudéjares singulares. La torre de San Miguel también presentaba graves daños. Se intentó conservarla hasta 1919, cuando, con permiso del arzobispo, fue demolida. Con el derribo se hicieron algunas restauraciones en el interior y se descubrieron pinturas del siglo XIV³¹ detrás del retablo de Martín del Cano y en una capilla lateral.

En la colegiata se pretendía ubicar un museo de pinturas y, tras el derribo, se trasladó el retablo mayor de San Miguel a la capilla de Nuestra Señora la Coronada —hacia 1920, y con seguridad antes de junio-septiembre de 1928—³². Post publicó en 1930 una fotografía de la pintura mural de la *Coronación*, tomada a través de la trabazón original de madera que había sustentado el retablo de Martín del Cano, desmontado previamente³³.

31 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Programa de fiestas Corpus Christi...*, pp. 5-6 y 9. Reproduce parte de un informe escrito en 1925 por el párroco José María Gil Oroquieta sobre la demolición y ruina de las iglesias: *Breve memoria sobre la parroquia de Daroca*.

32 LÓPEZ LANDA, José María, "Excursión a Maluenda y Daroca", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 36 (septiembre de 1928), p. 241 y fotografía de J. Mora Insa (Fototipia Hauser y Manet, Madrid). Se ha dicho que el retablo se instaló en 1933; LACARRA DUCAY, María del Carmen, "Dos tablas góticas del pintor darocense Martín del Cano en el Museo Diocesano de Zaragoza", en ÁLVARO ZAMORA, María Isabel; LOMBA SERRANO, Concha y PANO GRACIA, José Luis (coords.), *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza - Institución Fernando el Católico, 2013, p. 418. Esta fecha de 1933 dará cuenta de alguna reforma, pues en la visita del día del Corpus de 1928, que López Landa publicó, se refiere al retablo de San Miguel en la capilla donde ahora está —como lo demuestra la fotografía que acompaña la publicación— y parece deducirse que compartía espacio con los retablos de Santo Tomás y San Martín que, si fue así, pudieron pasar al museo en 1933. En la fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España se guarda una fotografía del ábside de San Miguel, ya sin el retablo, que se data hacia 1920 porque corresponde a la campaña de fotos que realizó Cabré para preparar el *Catálogo monumental de Zaragoza*, que se le encargó en 1918. En el material preparatorio del catálogo incluyó la fotografía —página 240 de la edición digital—. Una vez que se resumieron todas las parroquias de Daroca en la de Santa María, el párroco, José María Gil Oroquieta, había reunido en San Miguel obras de las iglesias cerradas para organizar un museo de arte cristiano. Con anterioridad al derribo de la torre en 1919, o poco después, se desmontaron los retablos y se llevaron a la colegiata con lo que aparecieron los murales de la *Coronación*, que dató en el siglo XIV, y el de San Valero y Santo Tomás, fechado por él —con dudas— en el siglo XIII; CABRÉ, Juan; *Catálogo monumental de España, Zaragoza* manuscrito, https://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_zaragoza.html. La fotografía de la cabecera en, Fototeca del IPCE, Archivo Cabré, Cabré-2706, <https://catalogos.cultura.gob.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefoto/OQ2HHqcioP7CDWQAuc6qelpn1DW/NT2>. Sobre el catálogo de Cabré, LOZANO PÉREZ, Juan Carlos, *El Catálogo Monumental de la provincia de Zaragoza de Juan Cabré Aguiló, un proyecto inacabado*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis – Imprenta Provincial de la Diputación de Zaragoza, 2018.

33 POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume II*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930, p. 69, fig. 106. En las páginas 190 y 191 estudia el retablo

El párroco de Daroca, José María Gil Oroquieta, elaboró un proyecto que comunicó al arzobispo para establecer un pequeño museo en la colegial, “semejante al del Cabildo de Toledo”³⁴. Es probable que compartiera la iniciativa con el II marqués de la Vega Inclán (1858-1942), Comisario Regio de Turismo, quien fundó el Museo del Greco en Toledo, la Casa Cervantes de Valladolid y el Museo del Romanticismo de Madrid. También creó el Patronato de la Alhambra, entre otras iniciativas en Andalucía. Pues bien, el II marqués de Viana (1870-1927), amigo del rey Alfonso XIII, escribió en 1926 al arzobispo de Zaragoza, a petición del marqués de la Vega Inclán, asumiendo como propia la propuesta museística. En la carta presentó al Comisario Regio de Turismo quien solicitaba ayuda económica tras exponer su deseo de crear un museo “que principalmente tenderá a la instalación de un museo de tablas de antiguos retablos, hoy deshechos y a punto de perderse en la Iglesia Parroquial de Santa María” de Daroca. El marqués de Viana comentó que el marqués de la Vega Inclán había financiado sus iniciativas mayoritariamente con recursos propios, dada la colaboración “limitada y de difícil y lenta tramitación” por parte del Estado. Añadió que le había pedido ayuda económica “con motivo de una excursión que hace poco hemos realizado por Aragón”³⁵. En otra carta, fechada en Madrid el 19 de junio de 1926, escribe al marqués de la Vega Inclán informándole de la misiva enviada al arzobispo —“veremos si se traga el anzuelo”— y le confiesa la ilusión que le produjo la excursión que ambos realizaron a Daroca junto con el profesor e historiador del arte Francisco Javier Sánchez Cantón: “Mucho me alegro de haber hecho la excursión a Daroca y con tu protegido el Sr. Sánchez Cantón; lo pasé muy bien en aquella venta donde con tanto apetito y gusto te vi comer. Que se repitan esas excursiones es lo que desea tu buen amigo que te abraza. Pepe”³⁶, pues el marqués era conocido como Pepe Viana.

La empresa de crear un museo de primitivos en Daroca siguió adelante. En 1927, el ministro de Fomento —Rafael Benjumea, conde de Guadalhorce— recibió al marqués de la Vega-Inclán, quien solicitó que el Estado

de San Miguel y dice que “ahora” —el libro se publicó en 1930— se ha unido a las pinturas de otros lugares de Daroca que hacen de la colegiata un auténtico museo.

34 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “Museo Colegial...”, pp. 213-214. La iniciativa del párroco pudo contener la pérdida de patrimonio que se realizó con la participación de anticuarios. Emilio de Apraiz denunció el menoscabo del patrimonio en Teruel y comentó que sabía, por la información que le proporcionaron José Borobio y un carpintero de Daroca, que desde Valencia ofrecían 17 000 pesetas por los frescos de la darocense iglesia de San Miguel y que se habían vendido a españoles, alemanes y americanos obras de arte desde hacía ocho o diez años; APRAIZ, Emilio de, “Sobre unas graves denuncias. El despojo artístico de España”, *La Voz de Teruel*, VII/868 (12 de noviembre de 1930), p. 1.

35 Museo Nacional del Romanticismo, FD2149.

36 Museo Nacional del Romanticismo, FD2135.

fomentara las comunicaciones “que favorezcan el acceso al Museo de Primitivos Españoles que se trata de establecer en Daroca”. También propuso crear un servicio de hoteles y fondas en las carreteras, muy necesarios para el turismo³⁷. En marzo de 1928, Ricardo del Arco escribió sobre el propósito del Comisario Regio de Turismo de abrir un Museo de Primitivos en la colegial. Denunció el negocio de los marchantes de arte con el tesoro artístico aragonés y señaló que en la iglesia de Santa María estaban recogidos retablos y muchas tablas de primitivos. Esperaba que se incorporaran otras pinturas y que se depositara la gran tabla de Santo Domingo de Silos —obra de Bartolomé Bermejo— que se encontraba en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid³⁸. Pero el fallecimiento del marqués de Viana, que debía ser el promotor financiero del proyecto, detuvo la apertura del museo.

En abril de 1929, Emilio Alfaro animó a la ciudad a asumir el pequeño coste que suponía poner en marcha el museo³⁹. Los hermanos Albareda trazaron un proyecto inicial a instancias del Patronato Nacional de Turismo, que en septiembre de 1931 envió al arquitecto Miguel Durán Salgado para supervisar⁴⁰. Dos meses después se comunicó la aprobación del plan y su puesta en marcha mediante la colaboración del Patronato, el Arzobispado, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento y la colegiata⁴¹. Finalmente se inauguró el 19 de marzo de 1939⁴².

37 *La Libertad*, IX/2191 (31 de marzo de 1927), p. 3. La primera medida para poner en marcha el museo fue organizar una exposición. Así se anunció en la prensa: “Exposición de Daroca. Hoteles y fondas. El Delegado Regio de Turismo, señor marqués de la Vega de Inclán, ha visitado hoy al conde de Guadalhorce para interesarle facilidades en el tránsito de las vías que conducen a Daroca, con motivo de la Exposición de los primitivos españoles que allí ha de celebrarse. También se habló de la conveniencia del establecimiento de hoteles y fondas en las carreteras, para facilitar el turismo”; *La Correspondencia de Valencia*, 20212 (30 de marzo de 1927), p. 2.

38 ARCO, Ricardo del, “Un Museo de ‘primitivos’ en Daroca”, *La Esfera*, XV/741 (17 de marzo de 1928), pp. 40-41.

39 ALFARO, Emilio, “Arte aragonés. El museo de la ciudad del Sacramento”, *La Voz de Aragón. Diario gráfico independiente*, V/1216 (20 de abril de 1929), p. 9. Alfaro era miembro del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón dentro del Patronato Nacional del Turismo, Sub-delegación de Cataluña, Aragón y Baleares. Esquiú escribió que el Sindicato “tiene una gran admiración e interés por Daroca, trabaja sin cesar por la formación de un Museo para recoger todo cuanto de alhajas, ropas y pintura hay en la actualidad y organizar y catalogar todos los objetos”, ESQUIÚ, Arcadio, “Daroca, ciudad de arte”, *La Voz de Aragón. Diario gráfico independiente*, VIII/2239 (30 de noviembre de 1932), p. 10.

40 ALBAREDA, Hermanos, “El futuro Museo de la Colegial de Daroca. Una visita del arquitecto del P. N. T., señor Durán. Excursión a Maluenda y Calatayud”, *Aragón*, 72 (septiembre de 1931), p. 171.

41 “El Museo de la Colegiata de Daroca”, *Aragón*, 74 (noviembre de 1931), p. 205.

42 ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Gráficas Gon-

2. 2. *El primer contrato y su verdadera realización, 1421-1425*

Chandler R. Post bautizó como Maestro de Langa a un pintor que trabajó en el ámbito de Daroca y realizó la pintura del retablo mayor de Langa del Castillo y parte de la del antiguo retablo mayor de la primitiva iglesia de Retascón⁴³. Aunque se había dado a conocer tempranamente la documentación sobre dos retablos —uno para la iglesia de Santiago y otro para la de San Miguel de Daroca— fue María del Carmen Lacarra quien relacionó la obra del Maestro de Langa con Martín del Cano⁴⁴, tras la relectura de dos documentos del Archivo Parroquial de Daroca y la identificación de una obra del estilo del Maestro de Langa con la tabla central del retablo de Santa Cecilia, que Cano había contratado para la iglesia de Santiago o San Jaime de Daroca.

De nuevo, la revisión y lectura completa de los documentos permite ahora precisar algunos aspectos. Gonzalo Gómez de Mengucho ordenó en su testamento, otorgado el 28 de abril de 1419, vender sus propiedades inmuebles en Luco de Huerva —hoy un despoblado del término de Herrera

zález, 1957, p. 487; MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “Museo Colegial...”, pp. 214-215.

43 Post trató varias veces del Maestro de Langa que comenzó relacionándolo con Juan de Leví por seguir su estilo de alguna manera; POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume V...*, p. 304 (retablo de Langa del Castillo); POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume IX*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1947, pp. 778-782 (es en este tomo cuando acuña el término y define la personalidad del Maestro de Langa a través de la obra del retablo de San Miguel de Daroca y las atribuciones de obras publicadas en los volúmenes anteriores); POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume X...*, pp. 318-323 (restos de un retablo de *San Bernardo*, *abad mitrado* [o de *San Gilberto*], tabla de una santa sin atributo [*Santa Cecilia*], fragmentos de un retablo con la vida de María, Virgen de la colección Soltmann, *Virgen sedente* colección Bauzá, algunas tablas del retablo de Retascón); POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting. Volume XII...*, p. 601: *San Pedro entronizado* de H. P. Buchen de Berlín; vendido en 2018, https://www.kollerauktionen.ch/en/330904-0001-1184-MEISTER-VON-LANGA.-Thronender-1184_447219.html. Sobre esta tabla; VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, *Spanish paintings from 14th to 16th Centuries*, [Madrid], Caylus | Sam Fogg, [2019], pp. 66-73.

44 La identificación del Maestro de Langa con Martín del Cano la propuso la profesora Lacarra al estudiar los retablos de San Pedro de Langa y de Retascón que habían sido restaurados en 2006 (retablo de la Virgen con el Niño en Retascón) y 2010 (retablo de San Pedro en Langa del Castillo). Poco después lo volvió a señalar al presentar dos tablas del Museo Diocesano de Zaragoza que proceden de Villafeliche. LACARRA DUCAY, M^a Carmen, “Retablo de San Pedro Pontífice”, en CALVO RUATA, José Ignacio (ed.), *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, pp. 53-60 con el retablo de la Virgen de Retascón en las páginas 61-65; LACARRA DUCAY, María del Carmen, “Dos tablas góticas...”, pp. 411-421. La regesta de los documentos conservados en el Archivo Parroquial de Daroca se había publicado con anterioridad, pero ningún estudioso había relacionado la tabla de *Santa Cecilia* con Martín del Cano ni tampoco el retablo de San Miguel, aludido en uno de los documentos; CANELLAS LÓPEZ, Ángel, *Inventario de los fondos del Archivo...*, pp. 129 y 130, docs. 995 y 1005; MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “La escuela de pintura de Daroca: documentos para su estudio”, *El Ruego*, 2 (1996), p. 54, docs. II y III.

de los Navarros, en la Comarca Campo de Daroca—. Dispuso que lo que se consiguiera con la venta se repartiera a partes iguales para la realización de dos retablos: uno para el altar de San Miguel, en la iglesia de esta advocación en Daroca, de la que era parroquiano; y otro para el altar de Santa Cecilia, en la iglesia de San Jaime de la misma localidad. A diferencia de este altar, el de San Miguel correspondía a la capilla principal de la iglesia. Además, ordenó que en ambos retablos se incluyeran “sus armas et senyales segunt consta et parece por el tenor del dito testament”⁴⁵.

Gonzalo Gómez de Mengucho, parroquiano de San Miguel, había sido justicia de la villa en varios años. En 1381 fue jurado del concejo; en 1382 aparece como vecino de Daroca, y de nuevo consta como miembro del concejo en 1392, cuando se renovaron los estatutos con los que los jurados habían de regir la villa cada año⁴⁶. Mencionado frecuentemente con el título de “don” en los registros municipales, aparece alternativamente como jurado o vecino entre 1381 y 1418, como regidor desde 1400 y como justicia —“por el señor rey”, según se apostilla algunas veces— en intervalos que cubren los años 1407 a 1418⁴⁷.

El justicia era la máxima autoridad municipal: presidía el concejo y administraba las causas civiles y criminales. En principio, era elegido anualmente por el rey, a partir de una terna propuesta por los hombres de Daroca, conforme a un privilegio otorgado por Jaime I. El juez ejercía como alcaide de la cárcel y juez de causas menores, mientras que el almutazaf se encargaba del control de los pesos y medidas. Justicia, juez y almutazaf eran las tres autoridades principales del concejo, asistidas por andadores o mensajeros, sayones o pregoneros, y corredores de ventas. Además, se elegía a un lugarteniente del justicia, un procurador y un notario. Los siete jurados, uno por cada parroquia, completan los oficios de la administración local⁴⁸.

45 Archivo Parroquial de Daroca [en adelante, APD], Sig. 995/1420 que recoge la fecha y párrafos del testamento. La reseña de este documento fue publicada por CANELLAS LÓPEZ, Ángel, *Inventario de los fondos del Archivo...*, p. 129, doc. 995; MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “La escuela de pintura de Daroca...”, p. 54, doc. II.

46 RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca a fines de la Edad Media. Selección documental (1328-1526)*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 1999, pp. 239, 245 y 505.

47 FALCÓN PÉREZ, María Isabel, *Ordenanzas y otros documentos complementarios relativos a las Corporaciones de oficio en el reino de Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 141-142, doc. 100. RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca...*, pp. 253, 255, 261, 414, 459, 505, 649, 651, 653, 655.

48 En 1256 el rey Jaime I concedió al concejo de Daroca facultad para elegir anualmente justicia, juez y jurados, pero en lo referido al justicia se conocen varios nombramientos reales directos: Archivo Municipal de Daroca [en adelante, AMD], PL/4. En 1372 Pedro IV otorgó a la ciudad el privilegio de proponer una terna para la elección del justicia; AMD, PL/55. Describen los cargos y sus funciones ÇELAYA, Andrés, *Historia de la ciudad de Daroca, dictada por un eclesiástico en el año 1629, a ruego de Andrés Çelaya para la librería manuscrita del conde de*

Gonzalo Gómez de Mengucho probablemente descendiera de otros Mengucho documentados en Daroca desde el siglo XIII, con notable influencia en la ciudad durante el siglo XIV⁴⁹.

Fallecido Gómez de Mengucho, su sobrino Fabián Sánchez de Ravanera, testamentario y heredero universal, vendió las tierras de Mengucho en Luco por 1500 — “mil cincientos” — sueldos jaqueses el 17 de mayo de 1420⁵⁰. El lote constaba de cinco piezas que se vendieron en pública subasta al mejor postor, tras ser pregonadas durante 60 días por el corredor público de la villa. Interesa señalar que los adquirientes fueron dos vecinos de Daroca: Jaime Mofort, boticario⁵¹, y Jaime Calcón, pues este último intervino en el contrato del retablo de Santa Cecilia.

También Fabián Sánchez de Ravanera fue un destacado miembro de la comunidad darocense, con posibles antepasados documentados desde comienzos del siglo XIII. Fue jurado de la villa en 1433⁵² y aparece como justicia

Guimerá, Madrid, Imprenta de E. de la Riva, 1878, pp. 16-19; NÚÑEZ Y QUILES, Christóbal, *Antigüedades...*, pp. 25-26; *Ordinaciones reales de la ciudad de Daroca*, Calatayud, por Christóbal Gálbez, 1683, pp. 9-27. Se estudian los oficios a finales del siglo XV en, CORRAL LAFUENTE, José Luis, “La ciudad de Daroca según el libro de Actas de 1473”, *Aragón en la Edad Media*, 4 (1981), pp. 165-169; CORRAL LAFUENTE, José Luis, *Historia de Daroca*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 1983, pp. 69-70.

49 Egidius de Mengucho testificó en un acto notarial el 28 de noviembre de 1221; MAJARENA GONZALVO, Luis Alberto, *El Libro Bermejo del Archivo Colegial de Daroca*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 1989, p. 17. En febrero de 1328 Domingo Martín de Mengucho consta como uno de los procuradores del concejo darocense; CAMPILLO, Toribio del, *Documentos históricos de Daroca y su comunidad*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1915, pp. 126 y 456-457. Domingo Martín de Mengucho continuaba siendo procurador de la villa en 1330. Nicolás de Mengucho era jurisperito de Daroca en 1350; En 1378 Martín de Mengucho fue uno de los redactores absueltos por el rey de haber elaborado unos estatutos de la villa contra el fuero del reino. Martín de Mengucho, canónigo en Tarazona, fue comisionado por el delegado papal en 1395 para tomar las cuentas de las primicias de Daroca; MAJARENA GONZALVO, Luis Alberto, *El Libro Bermejo...*, pp. 484, 507, 517. En 1379 Juan Martínez de Mengucho asistió a un concejo de la ciudad; RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca...*, pp. 237 y 410. Y en 1411 Antón Martínez de Mengucho fue juez y carcelero de la villa y jurado en 1417 y 1422; pp. 109, 272 y 594-595.

50 APD, Sig. 995/1420.

51 Jaime Mofort fue jurado de la ciudad en 1417, año en el que aparece relacionado como uno de los cuatro mercaderes y banqueros de Daroca. En 1446 y 1449 está documentado un Jaime Mofort como infanzón; RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca...*, pp. 109, 162, 435 y 461.

52 MAJARENA GONZALVO, Luis Alberto, *El Libro Bermejo...*, p. 207. En la misma publicación se documenta a Minguos de Ravanera en 1205; a Sancho de Ravanera en 1325 y 1375; y a Nicolás Sánchez de Ravanera en 1397 como donante a la colegial de Daroca de un frontal rico de seda con sus armas y acompañado de imágenes bordadas y flores doradas. También había donado una cortina de tafetán rojo y blanco forrada en lino verde que servía para cubrir los santos Corporales; MAJARENA GONZALVO, Luis Alberto, *El Libro Bermejo...*, pp. 16, 76, 109,

en 1423 y 1431. El mismo Fabián de Ravanera —o un familiar o heredero suyo— fue elegido justicia en 1449 y juez en 1457⁵³.

Un año y algunos meses después de la venta de los bienes de Gómez de Mengucho, el 21 de noviembre de 1421, Martín del Cano, pintor y vecino de Daroca, contrató la hechura de un retablo para el altar de Santa Cecilia con los mayordomos o tercios de la iglesia de San Jaime: el bachiller en decretos Francisco Martínez Sebastian, clérigo y vicario de la iglesia, y Jaime Calcón, terciario laico⁵⁴. El precio se fijó en 110 florines de oro del cuño de Aragón, equivalentes a 1100 sueldos de los 1500 obtenidos en el remate de los bienes de Mengucho en Luco.

El retablo debía seguir la tipología y el acabado del retablo de San Pedro de Daroca, circunstancia que había pasado casi inadvertida⁵⁵ hasta hoy: “la maçoneria et obra sera segunt el retaulo del altar de Sant Pedro de la dita ciudat”, lo que indica que este último ya estaba acabado en esta fecha. Además, debía finalizar en piñón —“que sea puntagudo de la par de suso”—, como ahora finaliza el de San Pedro, aunque su remate original fue sustituido por un frontón a principios del siglo XVII. Sin las “pulseras” o guardapolvos, el retablo debía medir doce palmos de ancho por quince de alto, es decir, dos metros y medio escasos de ancho por tres de alto, si consideramos que cada palmo equivalía a unos 20 o 21 centímetros, medida habitual en Aragón. Se trataba, por tanto, de un retablo de tamaño moderado, comparable al de San Andrés en Torralba de Ribota, atribuido al llamado Maestro de Torralba de Ribota. Este maestro suele identificarse —a nuestro parecer, de forma errónea— con Juan de Arnaldín, pues creemos que el retablo de San Andrés es

182 y 183. La donación de Nicolás Sánchez de Ravanera había sido publicada por CANELLAS ANOZ, Magdalena, “La iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca y su prior don Francisco Clemente, según un vade-mecum inédito de 1397”, *Cuadernos de historia Jerónimo Zurita*, 41-42 (1982), pp. 81, 136 y 137. Nicolás Sánchez de Ravanera, hijo de Nicolás Sánchez de Ravanera, fundó en 1416 varios aniversarios en Santa María por la memoria de su padre y en cumplimiento de una manda de su madre, Elvira Ruiz, hecha en su testamento de 1415: CANELLAS LÓPEZ, Ángel, *Inventario de los fondos del Archivo...*, docs. 923, 942 y 949 pp.120 y 122-123. Nicolás Sánchez de Ravanera está documentado como jurado de Daroca en 1385, 1390 y 1404, como procurador de la villa en diciembre de 1406 y como justicia por nombramiento real en 1398 y 1408. Por su parte Sancho Garcés de Ravanera fue almutacén en 1361; RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca...*, pp. 40, 228, 243, 246, 252, 585 y 592.

53 RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca...*, pp. 46, 48, 53, 55, 71, 174, 275, 315, 429, 467, 523, 525 y 608.

54 APD, Sig. 1005/1421. La reseña de este segundo documento también fue publicada por CANELLAS LÓPEZ, Ángel, *Inventario de los fondos del Archivo...*, p. 130, doc. 1005; MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “La escuela de pintura de Daroca...”, p. 54, doc. III.

55 Se menciona en la voz Martín del Cano de la *Gran Enciclopedia Aragonesa* y se sugiere que el retablo de San Pedro le corresponde, descartando la atribución a Nicolás Solano que se había realizado.



Fig. 9. *Santa Cecilia y detalle*. Martín del Cano. 1421-1422. Museo de Arte e Historia de Daroca

contemporáneo o ligeramente anterior al contrato del retablo de Santa Cecilia de Martín del Cano⁵⁶ (Fig. 9).

El contrato del retablo de Cano para la iglesia de Santiago especificaba con detalle la calidad de los materiales. El oro destinado a las diademas de las imágenes “y en los lugares necesarios” debía ser oro fino, es decir, oro puro de la máxima calidad, sin partir ni rebajar la liga del metal. Asimismo el pintor estaba obligado a emplear azul de Acre o lapislázuli molido y un carmesí de gran finura⁵⁷.

56 Al Maestro de Torralba de Ribota adjudicamos el retablo que procedente del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar se conserva en Torres de Medina (Burgos). Su mano nos parece fácilmente reconocible en la predela. Se pintó por encargo de Juan de Velasco y seguramente se había comenzado en 1414, antes de que testara el señor de Medina de las Torres. BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “El retablo de Torres de Medina y las empresas artísticas de Juan Fernández de Velasco, Camarero Mayor de Castilla”, *Revista Goya*, 322 (2008), pp. 23-46; BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Precisiones, rectificaciones y noticias sobre la promoción de los Velasco en tierras de Burgos”, *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 23-24; Criado Mainar data entre 1420 y 1430 los retablos de Torralba de Ribota pintados por el desconocido Maestro de Ribota y los aparta de Juan Arnaldín; CRIADO MAINAR, Jesús, “Arte y cultura en Aragón en tiempos de los primeros Trastámaras (1412-1458)”, *Lambard: Estudis d'art medieval*, 26 (2014-2016), pp. 165-166.

57 Era habitual que en los contratos se especificaran los materiales a utilizar, sobre todo el

Las cuentas de la tesorería de Carlos III de Navarra confirman que tanto el oro fino como los pigmentos extraordinarios se adquirían habitualmente en Zaragoza y, en ocasiones, en los puertos levantinos de la Corona de Aragón⁵⁸. Al mercado zaragozano debió de acudir Martín del Cano, quien, a juzgar por la obra conservada, utilizó ricos colores —aunque el azul de la santa parece corresponder más bien a azurita— y materiales de notable calidad. Conviene recordar que desde 1383 los tejedores de Daroca disfrutaban de un privilegio real otorgado por Pedro IV que les permitía emplear los tintes grana, brasil —nombre dado entonces a un colorante rojizo extraído de un árbol del sudeste asiático, antes del descubrimiento del Brasil—, índigo y otros pigmentos para teñir lana⁵⁹. Es verosímil, por tanto, que en el mercado de Daroca se pudieran adquirir al menos los pigmentos más comunes.

El contrato estipulaba que el retablo debía concluirse en el plazo de dos años, para el 21 de noviembre de 1423, víspera de la festividad de Santa Cecilia. Lamentablemente, se han perdido las tablas laterales, que debían narrar “la istoria de Santa Cecilia”, un ciclo iconográfico poco frecuente en la época.

2. 3. Comentario del retablo de San Miguel

Sobre Martín del Cano apenas han llegado noticias documentales seguras. Aparte del contrato del retablo de Santa Cecilia, fechado en noviembre de 1421 y con entrega prevista para noviembre de 1423, la profesora Lacarra relacionó con Cano una noticia del 19 de diciembre de 1411⁶⁰. En esa fecha,

empleo de oro y del costosísimo azul de Acre —en algunos momentos de la Edad Media con un precio superior al del oro— que se aplicaba en los mantos de María y de las demás Marías que la acompañan en las escenas de la Pasión, aunque dicho mandato era frecuentemente incumplido. Ejemplos de la obligación de utilizar estos materiales al contratar un retablo, en AINAGA ANDRÉS, M^a Teresa, “Datos documentales sobre los pintores Guillén de Leví y Juan de Leví, 1378-1410”, *Tvriaso*, 14 (1998), p. 98, doc. 10: el 23 junio de 1399 Juan de Leví, pintor habitante en Zaragoza, contrató con Pedro Bolea, canónigo de la Seo, el retablo para la capilla de San Nicolás de la seo zaragozana por 70 florines. Debía emplear buena fusta seca y bellos colores siendo el azul de Acre y los demás colores tan buenos como los del retablo de Beltrán de Coscón colocado en el monasterio de San Francisco. El 2 de febrero de 1404 Juan de Leví ajustó otro retablo por 50 florines para Castejón de Monegros (Huesca) con la obligación de usar oro fino donde fuere necesario y en “las Marias de azur d’Acre”, doc. 14, pp-99-100. Todavía el 8 de marzo de 1406 Juan de Leví, pintor avecindado en Zaragoza, se obligó a realizar por 45 florines un retablo de San Bartolomé para la iglesia de Santa María de Altabás de Zaragoza: “figurado de fino oro, et de azur de Acre, et finos colores” que debían tasar dos maestros pintores puestos por las partes; doc. 17, pp. 101-102.

58 MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, “Artistas de la Corona de Aragón...”, p. 244.

59 CAMPILLO, Toribio del, *Documentos históricos de Daroca...*, p. 179. Confirmado por Juan I en 1392.

60 FERNÁNDEZ SERRANO, Francisco, “El último obispo Teldense, Fr. Jaime Olcina, en 1411”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 16 (1970), p. 323; LACARRA DUCAY, María del Carmen,



Fig. 10. *Retablo de San Miguel*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Colegiata de Santa María. Daroca

fray Jaime Olcina, obispo de Telde en Gran Canaria, confirmó en Zaragoza a “Martinus del Cano, scol[arem]. fil[ium] Martini del Cano, ciuitatis Daroce”. Si se tratara del pintor, habría tenido un hijo homónimo que iniciaba la carrera eclesiástica, aunque no es el único darocense con ese nombre.

“Dos tablas góticas...”, p. 418, nota 12.

Un “Martín Cano” figura como campanero de la colegial de Daroca en agosto de 1410⁶¹, sin que pueda descartarse que se trate del pintor. Asimismo, un labrador llamado Martín del Cano participó en el concejo del 6 de octubre de 1409⁶². Este mismo personaje, o quizá el pintor, aparece en las actas de los concejos celebrados el 17 de abril de 1407, 3 de septiembre de 1411, 6 de octubre de 1415, 16 de septiembre de 1417, 11 de noviembre de 1422 (como jurado de la ciudad), 6 de enero y 1 de octubre de 1423. También consta como jurado del concejo en la sesión del 1 de noviembre de 1422⁶³. Paralelamente, un Juan López del Cano participó en diversos concejos entre 1375 y 1414, y todavía se menciona a Martín López del Cano en diciembre de 1402 y, junto a Juan López del Cano, en julio de 1408⁶⁴.

Las tablas del retablo de San Miguel (Fig. 10) presentan el mismo estilo, composición, colorido, labrado, dorado y punzonado que la tabla de *Santa Cecilia*, atribuida sin duda a Martín del Cano. También se le relaciona con el retablo de San Pedro de Langa del Castillo y con parte del retablo de Retascón. Gastados 110 florines en el retablo pintado para la iglesia de Santiago, quedaban 400 sueldos, o 40 florines, procedentes de la venta de los bienes de Gonzalo Gómez de Mengucho. Aunque este personaje había dispuesto realizar dos retablos de igual tamaño y coste, el de San Miguel excede notablemente las dimensiones previstas para el de Santa Cecilia, que se concertó en unos 250 por 300 cm. Sus dimensiones son 812 cm de altura por 595 de ancho, el doble del de Santa Cecilia. El de San Miguel mide 812 cm de altura por 595 de ancho, lo que duplica el anterior. La magnitud del retablo contrasta con la escasa cantidad remanente, lo que hace inviable que el contrato se realizara con tan limitada asignación.

Este retablo se conserva en muy buen estado y es evidente que nunca mostró las armas ni las insignias que el comitente había ordenado incluir. Se desconoce qué ocurrió, si Fabián Sánchez de Ravanera —justicia de Daroca en 1423— aportó los 40 florines como estaba obligado, o si contribuyó además con su propio peculio. En cualquier caso, la iglesia se dotó, de una u otra manera, de un monumental retablo dispuesto en la cabecera de la iglesia.

61 CANELLAS ANOZ, Magdalena, “La iglesia de Santa María...”, p. 99, apéndice I.

62 RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca...*, p. 457.

63 RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca...*, pp. 263, 272, 427, 429, 459, 509, 649 y 651.

64 RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca...*, pp. 237 (17 de diciembre de 1379), 239 (1382), 241 (1385), 247 (1398), 250 (diciembre de 1402), 259 (1414), 411 (11 de julio de 1379), 454 (1382), 503 (5 de julio de 1375), 505 (agosto de 1381), 592 (3 de julio de 1408) y 651 (3 de septiembre de 1411).



Fig. 11, izq. *Sagrario*. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca
 Fig. 12, der. *San Pedro*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel.
 Daroca

El ábside principal de San Miguel se adornaba con un retablo pintado directamente sobre el muro, de considerable tamaño. Es probable que los canónigos y parroquianos aceptaran la donación de Gómez de Mengucho, aunque pronto comprenderían que era insuficiente para cubrir el altar mayor y sustituir las pinturas murales del primer retablo, que debía tener doble advocación: a San Miguel —posiblemente representado en una talla en la parte inferior central— y a la *Coronación de María*, acompañada por un nutrido coro de ángeles músicos y de los apóstoles. Esta doble advocación se mantuvo en el nuevo retablo, que sin duda fue concertado pronto con Martín del Cano, aunque dadas sus dimensiones, debió formalizarse mediante un capitulado distinto al de Santa Cecilia.

El retablo de San Miguel es de gran tamaño, pues fue concebido para sustituir al retablo mural que cubría todo el ábside mayor. Asienta sobre una predela compuesta por seis tablas pintadas, dispuestas a ambos lados de un sagrario de arquitectura dorada. La restauración emprendida recientemente, al retirar el sagrario, ha permitido comprobar que en el contrato inicial se tuvo en cuenta el retablo de San Pedro, conforme a la voluntad testamentaria

de Gonzalo Gómez de Mengucho. En la parte central de la predela se había comenzado a preparar una tabla de pintura que pronto se abandonó, pues se decidiría modificar el contrato e incluir un sagrario monumental.

Los ventanales, pináculos y demás elementos arquitectónicos del sagrario (Fig. 11) coinciden plenamente con los de la mazonería del retablo, lo que confirma que ambos —sagrario y estructura— se ejecutaron de manera simultánea. El mazonero o carpintero responsable incorporó motivos curvilíneos propios del flamígero, introducidos en Daroca por Maestre Isambart y sus colaboradores en el retablo-*jubé* de la capilla mayor. Algunos trazados de ventanas y rosetones de la polsera, de las charnelas, de las divisiones de cuerpos, así como del propio sagrario, se incurvan en formas de lágrima y se organizan en agrupaciones ternarias de evidente simbolismo trinitario⁶⁵. También se mantienen los adornos cuadrilobulares característicos de la fase radiante del Gótico. Lo más singular es que el mazonero del sagrario debió de seguir dibujos precisos de Martín del Cano, pues los detalles arquitectónicos coinciden con los dibujados en la escena de la *Presentación en el templo*.

El interior del sagrario fue policromado y dorado a finales del siglo XVI. En la parte superior se dispuso un Dios Padre bendiciente con el globo crucífero en la mano izquierda, acompañado de un coro de ángeles que cubre la parte posterior. Las puertas y laterales se adornan con decoración vegetal de ritmos simétricos, esgrafiada en oro sobre azul. El diseño de este esgrafiado imita los ensanches y estrechamientos de una reja con la intención de sugerir un cerramiento protector para la reserva eucarística.

El retablo se organiza en tres cuerpos de cinco calles. La calle central, ligeramente más ancha, contiene únicamente las figuras titulares. *San Miguel arcángel*, representado venciendo al dragón, ocupa el espacio de los dos primeros cuerpos y se realza mediante una charnela voladiza de tres lados, cuidadosamente trabajada en calado. Bajo ella se dispone un abovedamiento con crucerías y plementería pintada en azul con estrellas doradas. Por encima, la *Virgen con el Niño* desborda la altura del tercer cuerpo, aunque su tabla es de dimensiones algo menores que la de San Miguel. El espacio de María se dignifica con otra charnela de tres lados a modo de palio. Las chambranas que enmarcan a San Miguel y a la Virgen son muy semejantes a la dibujada en la *Presentación en el templo*, incluso con el abovedamiento inferior de plementería pintada en azul. Todo ello indica que Cano proporcionó los modelos arquitectónicos a los mazoneros.

En el ático, el *Calvario* ocupa la zona central, dividido en tres partes mediante contrafuertes escalonados (Fig. 13). Este recurso permite que la caja

65 Si se mira el sagrario de frente, aunque la planta es un hexágono, únicamente se ven tres ventanales, tanto en el primer cuerpo como en el remate. En el segundo cuerpo o remate cada ventana se rasga en tres unidades y se corona con un rosetón de tres lóbulos



Fig. 13. *Calvario con Nicodemo y José de Arimatea en las entrecalles*. Martín del Cano.
H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

del *Calvario* se eleve sobre la charnela de la Virgen y quede plenamente visible, evitando que el vuelo inferior la oculte. Se trata de un planteamiento elegante y sofisticado, que revela la atención prestada a la visibilidad de la escena principal. Algo debió de ocurrirle al pintor cuando finalizaba el retablo porque es evidente que la tabla del *Calvario* no le pertenece, pues presenta anomalías estilísticas. Aunque la escena estaba preparada desde la fase de enyesado, no se siguió el esquema previsto por las aureolas. Las cabezas de Cristo y de San Juan, que ocupan el centro de las aureolas, parecen obra de Cano, pero el cuerpo de Cristo, de anatomía desproporcionada, y la figura de María, de rasgos endurecidos y envejecidos, difieren claramente de su estilo, pues contradicen los estilemas empleados por Cano en las figuras femeninas. La posición de la aureola de María, además, no se respeta, hecho único en todo el retablo. Estas irregularidades sugieren la intervención de otra mano. La ausencia de documentación impide afirmarlo con certeza, pero cabe la hipótesis de que Cano enfermara gravemente o falleciera en el tramo final de la obra. Se ha supuesto que el retablo de Retascón se contrató en colaboración de los dos maestros intervinientes, y realmente así pudo suceder. Pero el fallecimiento de Cano, que podemos presuponer que contó con el favor de la clientela local, también ayudaría a explicar la dualidad estilística presente en el retablo de esa población. Los diferentes temperamentos de ambos pintores chocan antagónicamente en Retascón con una intensidad poco común en los retablos de la época.

El cuerpo del ático del retablo de San Miguel alcanza aproximadamente la altura de los tres pisos inferiores, aunque se diferencia por el uso de tablas más estrechas. Estas contienen ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión, intercalados con espacios decorados con simulaciones de ricos terciopelos azules con alcachofado dorado. En el ático del retablo de San Pedro se habían representado ángeles músicos. La inclusión de ángeles en el último cuerpo del retablo de San Miguel es otro indicio de que se partió de la tipología del retablo de San Pedro para concertar el de San Miguel, del mismo modo que Fabián Sánchez de Ravanera lo había contemplado para el de Santa Cecilia.

Es muy probable que el heredero de Gómez de Mengucho cumpliera la voluntad de su tío e interviniera en el contrato del retablo de San Miguel, aportando recursos propios, ya que la dotación testamentaria se había destinado en gran parte al de Santa Cecilia. En cualquier caso, el retablo debió de contratarse entre 1421 y 1423, y ejecutarse en los años inmediatamente posteriores, hasta 1425.

Todo el conjunto del retablo se protege y unifica con un guardapolvo de decoración arquitectónica, cuya ligera inclinación en voladizo contribuye a mantener la limpieza de la obra.

Los dos primeros apóstoles en dignidad y los cuatro evangelistas se efigian en el banco del retablo. Son de figura entera y es posible que el retablo de San Pedro incluyera las mismas representaciones. En el centro pudo haberse previsto la colocación de un *Cristo de Piedad* o *Imago Pietatis*, aunque el repintado de la predela del retablo de San Pedro impide confirmarlo. En el retablo de San Miguel, la tabla de San Pedro lo muestra sentado en un asiento bajo y sin respaldo (Fig. 12). Con una mano sostiene una gran llave, semejante a la que aparece en la tabla del mismo santo en Langa o en San Pedro de Daroca, y con la otra sujeta un libro con un texto alusivo a su persona, que se analiza más adelante. A diferencia del *San Pedro entronizado* del retablo de San Pedro —y del que Martín del Cano pintó en Langa del Castillo—, aquí no lleva tiara, pues se ha querido efigiarlo como apóstol.

Los evangelistas, de cuerpo entero, se sientan en tres cuartos en escritorios provistos de variados tinteros, plumas, velas, tijeras y cuchillos. El gusto por el detalle naturalista se aprecia, por ejemplo, en San Juan, representado mientras saca punta a la pluma, o en la silla de San Marcos, cuyos laterales sugieren un trenzado de paja. Las superficies de las mesas se resuelven de variadas formas: en ocasiones imitan las vetas de la madera, y en otras —como en el escritorio de San Marcos— parecen taraceadas con estrellas de ocho puntas de diseño mudéjar. Estrellas entrelazadas semejantes a las de las yeserías y techumbres mudéjares cubren el suelo de la tabla de San Juan. La presencia de una numerosa población islámica en la ciudad explica la in-



Fig. 14. *San Mateo*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

corporación de estos motivos, que el pintor adopta en muchas de sus obras. El uso de elementos mudéjares en la pintura constituye, de hecho, un criterio útil para atribuir obras a Cano y seguir su influencia en los pintores de generaciones posteriores.

En la tabla de San Marcos, parte del suelo se ha dibujado con regla y cartabón, formando cuadrados entrelazados. El desgaste de la pintura permite apreciar la precisión del dibujo lineal, realizado en la fase de enyesado. Las composiciones de los evangelistas son armoniosas y distinguidas, con rostros idealizados. San Marcos y San Lucas aparecen como hombres maduros, con barba y vestiduras de pliegues sueltos, mientras que San Juan y San Mateo son jóvenes. Este último, concentrado en la escritura, presenta un rostro de gran belleza, con barba puntiaguda y bífida (Fig. 14). Lejos de resultar grotesca o risible —como sucede en algunas figuras atribuidas a Nicolás Solano—, esta barba recuerda la que se aplicaba al Salvador, especialmente tras la difusión de la visión mística de Santa Brígida. En Cano, incluso cuando la emplea en el Anticristo, la barba bífida no transmite valores negativos, pues manifiesta predilección por los personajes elegantes.

La tabla central del retablo representa a *San Miguel de pie, victorioso sobre el dragón* (Fig. 15). Viste armadura completa y empuña una lanza dirigida contra el monstruo, de rostro humanoide y patas palmeadas. Porta además



Fig. 15. *San Miguel*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

un escudo de extremos enrollados, decorado en el centro con la cruz de la Victoria de Cristo, originalmente roja sobre fondo blanco, como en la escena del combate con los ángeles rebeldes, aunque en esta ocasión se había dibujado la cruz sobre pan de plata. El fondo de la tabla es particularmente rico: sobre el yeso de base se trazaron motivos de diademas y sobrepuestos, completados en el dorado y martilleado de la superficie, que se extiende también por el peto de la coraza, la placa oval del sobrepeto y las divisiones del faldellín (Fig. 16). El rostro, de gran idealización, responde a los estilemas característicos de Cano: cara oval con protuberancia mentoniana circular evidente, ojos aparentemente grandes porque el sombreado deja marcadas las órbitas oculares, piel tersa, cabellos acaracolados —estilema del autor para los varones jóvenes, mientras que son abundantes las trenzas largas en los personajes femeninos de semejante edad—, expresión serena, gesticulación suave, mirada dulce, acentuada por el color azul de los ojos. La composición es equilibrada y elegante, con un ritmo marcado por las curvas de los contornos y los pliegues de las vestiduras. San Miguel aparece como guerrero invencible y protector, caminando sobre cielos sugeridos mediante ondas



Fig. 16. *Tabla de San Miguel, detalles*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

circulares contrapuestas, otro de los estilemas recurrentes en la obra de Cano y de larga pervivencia en su taller y seguidores.

El ciclo narrativo de San Miguel ocupa seis escenas en el lado izquierdo del retablo, representadas con originalidad⁶⁶. En la parte superior, su primera *Aparición en el monte Gargano*, seguida de la *Victoria de los ángeles*, comandados por San Miguel, sobre los rebeldes⁶⁷. Debajo, *San Miguel es armado caballero* y elegido príncipe del ejército de Dios. A su derecha, la segunda *Aparición en lo alto del castillo Sant'Angelo*, durante la procesión organizada por San Gregorio en Roma. Lo singular de esta escena es que la aparición se produce sobre una estructura cúbica cubierta por un paño verde con bordaduras, cuya semejanza con la Kaaba resulta sorprendente y única en la pintura de este tiempo. En el primer cuerpo, *San Miguel vence y derriba al Anticristo*, falsamente resucitado y elevado por diablillos de colorido siniestro. Lenguas de sangre y fuego caen a la tierra, mientras asisten extasiados o expectantes la mayor parte de los humanos que contemplan el prodigio. Unos pocos parecen compungidos. Entre los representados se distinguen un rey,

66 Si en la escena de la *Vocación de San Pedro* del retablo de Langa del Castillo se puede apreciar semejanza con la que Lluís Borrassà pintó en el retablo mayor de San Pedro en Tarrasa, las historias del retablo de San Miguel de Martín del Cano son más modernas y realistas que las pintadas por Borrassà en el retablo del monasterio de San Miguel de Cruilles (hoy en el Museo de Gerona) que contrató en 1416.

67 Uno de los ángeles que ayudan a San Miguel enarbola un hacha con pica parecida, pero más sutilmente dibujada, a la que aparece en la escena en la que San Pedro suplica a sus verdugos que le crucifiquen boca abajo en el retablo de San Pedro de Daroca.



Fig. 17. *San Miguel vence al Anticristo y Peseje de las almas en el día del Juicio Final*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

un cardenal, un cisterciense y variados personajes con ricas vestimentas y tocados sofisticados. Probablemente sean realistas las vestimentas y sombreros; algunos pueden corresponder a los que vestía la población musulmana del lugar. De hecho Satanás, el Anticristo, porta un tocado árabe⁶⁸ (Fig. 17). La sexta escena muestra a *San Miguel en el día del Juicio Final*, cuando se producirá la resurrección de los cuerpos; pesa las almas ante Cristo resucitado en la decisión definitiva del destino de cada uno. Cristo está acompañado de santos y santas, enmarcados por las peculiares nubes onduladas para delimitar la Gloria que son características del pintor.

Aparte de alguna alusión indirecta, el arcángel únicamente es mencionado en cinco pasajes de la Biblia —tres en el Antiguo Testamento: Daniel (10, 13 y 21; 12, 1), más una alusión en Daniel 10, 21; y en dos ocasiones en el Nuevo Testamento: Apocalipsis 12, 7-9 y Epístola de Judas 9—. Sin embargo, en la Edad Media se desarrolló una abundante literatura legendaria⁶⁹. La

68 Martín del Cano en Langa pintó, bajo el manto de la Virgen de la Misericordia a dos interesantes grupos de hombres y mujeres con adornos muy elaborados. Una de las mujeres lleva tocado corniforme y es una de las más antiguas representaciones de este peculiar tocado que, extendido por la mitad norte de España, acabó relegado a la costa cantábrica con el paso del tiempo; MEDINA GONZÁLEZ, Amaya, “El tocado corniforme femenino en la Baja Edad Media”, *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 231-232.

69 SPADAFORA, Francesco y MARA, Maria Grazia, “Michele, arcangelo, santo”, en CA-

mayor parte de las veces aparece vinculado a escenas escatológicas y apocalípticas sobre la vida particular y colectiva acerca de la promesa de salvación en el reino de los cielos. En este sentido San Miguel actúa como intermediario entre la vida terrenal y el paraíso celestial, como guardián de las almas e intercesor, y se complementa con la función intercesora de María, con quien comparte el retablo de San Miguel. Ambos encarnan la victoria definitiva sobre el mal: San Miguel como vencedor del maligno y María como madre de Cristo participa en la redención humana, la definitiva victoria⁷⁰.

La devoción a San Miguel se remonta al Oriente Próximo antiguo y alcanzó pronto a Occidente, siendo significativo que su primer santuario se situara en el monte Gargano, en Apulia, en un ámbito fuertemente helenizado. Desde allí se difundió al norte de Italia y de Francia. En el arte oriental, los arcángeles Miguel y Gabriel aparecen con atuendos suntuosos, vestidos de púrpura y portando lanzas, como en los mosaicos de San Apolinar in Classe, en Rávena, donde flanquean el arco triunfal que conduce al ábside. Otro ejemplo temprano es el díptico de marfil bizantino del siglo VI conservado en el *British Museum* (Inv.Nr. MLA OA 9999), en el que San Miguel sostiene la lanza en la izquierda y el globo crucífero en la derecha.

La escena de la *Aparición en Gargano*, cuyo santuario data del siglo VI, se documenta ya en torno al año 1053, en el *Evangelario de Saint-Mihiel* de Reichenau (con anterioridad en la Bibliothèque de l'Université catholique de Lille; hoy J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Ms. 125, f. 210, 2023.6.210)⁷¹.

RAFFA, Filippo (dir.), *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Instituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1967, 9.º vol., c. 410; JOHNSON, Richard F., *Saint Michael the Archangel in medieval English legend*, Woodbridge, The Boydell Press, 2005, pp. 9 y 116-136 donde relaciona los textos que citan a San Miguel directa o indirectamente. Sobre los arcángeles y su iconografía, SPADAFORA, Francesco y BOSI, Maria Cirmeni, "Arcangeli", en CARAFFA, Filippo y MORELLI, Giuseppe (dirs.), *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Instituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1962, 2.º vol., cc. 349-373. También, RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia – Antiguo Testamento. Tomo I, vol. 1*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pp. 67-76.

70 Philippe de Mézières escribió en 1372 un drama litúrgico —*Representación figurativa de la Presentación de la Virgen María en el Templo*— en el que el arcángel San Miguel actúa en la cercanía de la Virgen y con el mismo propósito intercesor y militante frente al mal; ZNOROVSKY, Andrea-Bianka, "Mary, Michael, and the Devil. An eschatological-iconographic perspective on the Liturgical Drama of Philippe de Mézières", en ZNOROVSKY, Andrea-Bianka y JARITZ, Gerhard, *Marian devotion in the Late Middle Ages. Image and performance*, New York, Routledge, 2022, pp. 144-164.

71 Otras imágenes de San Miguel acompañando a Cristo, vencedor del dragón-Satanás y psicopompo en, SCHALLER, Andrea, *Der Erzengel Michael im frühen Mittelalter. Ikonographie und Verehrung eines Heiligen ohne Vita*, Bern, Peter Lang AG, 2006. También, ARNOLD, John Charles, *The footprints of Michael the Archangel. The formation and diffusion of a saintly cult, c. 300–c. 800*, New York, Palgrave MacMillan, 2013. Asimismo, PERRY, Mary Phillips, "On the Psychostasis in Christian Art-I", *The Burlington Magazine*, 22/116 (1912), pp. 94-97 y 100-105;

Comenta Johnson⁷² que el impacto de la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine —Iacopo da Varazze— en el desarrollo de la historia legendaria de San Miguel fue decisivo en la Baja Edad Media, pues consolidó las tres funciones principales del arcángel: guardián de las almas y defensor de los fieles, vencedor del mal y juez benévolo. El arcángel fue muy querido por el público por ser el guardián de las almas y psicopompo en el día del Juicio. La lectura del difundido texto del *Transitus Mariae* sobre la Asunción y el *Evangelió de Nicodemo* con la Bajada de Cristo a los Infiernos acompañado de San Miguel contribuyeron a que se le considerara el psicopompo por excelencia, hasta el punto de que incluso Cristo confió a Miguel el alma de su madre⁷³.

Cuenta Varazze en la *Leyenda dorada* sobre San Miguel⁷⁴ que se le encomiendan las empresas que requieren una fuerza especialísima:

“El será, asegura Daniel [Daniel 12,1], quien, cuando el Anticristo venga a la tierra, aparecerá entre los hombres para defenderlos y protegerlos; él fue el que luchó contra el dragón y sus secuaces, los arrojó del cielo y obtuvo sobre ellos una imponente victoria [Apocalipsis 12, 7-9]; también fue él quien disputó con el diablo cuando este enemigo infernal trató de destruir el cuerpo de Moisés para hacerse pasar por Dios y conseguir que el pueblo judío le adorara [Judas 9]; él es igualmente el que al fallecer los fieles se hace cargo de sus almas y las introduce en el paraíso glorioso [I Epístola del apóstol Pablo a los Tesalonicenses 4, 16; Beleth, *Somma de eccl. officiis*, cap. 154]. Si en tiempos de la antigua ley este arcángel fue el príncipe de la sinagoga, desde que comenzó a regir la ley nueva es el príncipe de la Iglesia [Daniel 12, 1], porque así expresamente lo ha querido el Señor. Comúnmente se tiene por cierto que él fue quien envió las plagas sobre los egipcios, quien separó las aguas del mar Rojo [Beleth, *Somma de eccl. officiis*, cap. 154], guio al pueblo a través del desierto, y lo condujo a la tierra de promisión. Él es el abanderado de Cristo en el ejército de los Santos Ángeles [Apocalipsis 12, 7] y él será quien en cuanto el Señor le dé la orden, matará valientemente al Anticristo en la cima del monte Olivete, y quien dará la voz para que los muertos resuciten [Daniel 12, 1-2], y quien el día del juicio presentará ante el tribunal la Cruz, los clavos, la lanza y la corona de espinas”.

En la escena del Juicio San Miguel sostiene la balanza y acompañan a Cristo santos con la cruz, los clavos, la lanza, la corona y los azotes. Otro tan-

PERRY, Mary Phillips, “On the Psychostasis in Christian Art-II”, *The Burlington Magazine*, 22/118 (1913), pp. 208-211 y 214-218. Para la aparición y desarrollo en España de la balanza asociada a San Miguel en la Alta Edad Media, YARZA LUACES, Joaquín, “San Miguel y la balanza: notas iconográficas”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 6-7 (1981), pp. 5-36.

72 JOHNSON, Richard F., *Saint Michael...*, p. 66.

73 JOHNSON, Richard F., *Saint Michael...*, pp. 72-86.

74 VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982, t. 2, p. 621. La edición italiana crítica, VARAZZE, Iacopo da, *Legenda Aurea con le miniature del codice Ambrosiano C 240 mf. Testo critico riveduto e commento a cura di Giovanni Paolo Maggioni*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2007, con la leyenda de San Miguel en pp. 1104-1121.

to vale para las apariciones de San Miguel o sus victorias. Esta fidelidad al texto de Varazze la observamos en otros retablos. Comentamos más adelante que en Daroca circulaba al menos un ejemplar de la *Leyenda dorada* en 1397 y Martín del Cano hubo de conocerla. En el retablo de San Pedro de Langa desarrolla tan pormenorizadamente la leyenda de San Pedro que no puede sino pensarse que algunos pasajes, que ya llamaron la atención de Post por su rareza, los ideó tras la lectura de la vida del santo en la *Leyenda dorada*. Incluso se podría pensar que la mujer que oculta su rostro en las escenas del martirio de San Pedro no ha de ser una musulmana sino que posiblemente se recoja la historia de Gala que se cuenta en la vida de San Pedro apóstol: Gala, una mujer viuda rica y virtuosa, que prefirió vivir en un convento, a pesar de saber que si no consentía en volverse a casar le sobrevendría una deformidad monstruosa en el rostro y le creciera barba⁷⁵. Cano habría ocultado la deformidad sobrevenida a Gala con el extraño velo que se ve en dos escenas del retablo de Langa.

Las historias de San Miguel en Daroca lo presentan como guerrero y defensor del pueblo cristiano, en consonancia con los pasajes bíblicos de Daniel (10, 13 y 20; 12, 1), Judas (9) y Apocalipsis (12, 7-9). Como guerrero se le invocó pronto en Zaragoza, pues habría ayudado al rey Alfonso I a tomar la ciudad a los árabes⁷⁶. En el retablo, además de la tabla central, destaca la escena en la que Cristo lo arma caballero, es decir, lo escoge como jefe del ejército del cielo, en una iconografía excepcional derivada de la Coronación de María. En Francia había aparecido como guerrero con coraza desde el siglo XIII, a semejanza de un cruzado, pero en Daroca se representa en la ceremonia feudo-vasallática de armarlo caballero (Fig. 18) y contraportada). Cano lo representa arrodillado —elegantísimo y dibujado con precisión—, con armadura realista y cota de malla, suspendido en el cielo junto a Cristo, quien viste túnica y manto de color púrpura, símbolo del poder desde la Antigüedad romana. El reverso del manto es verde y las mangas rojas. Se trata de la misma armonía cromática que emplearon abundantemente los pintores flamencos. Cristo bendice con la diestra y con la otra mano sujeta un globo tripartito sin cruz. En los continentes se lee “Asia, Africa, Oropa”. Ocupa Europa todo el hemisferio inferior mientras que en los globos isidorianos se sitúa en la mitad occidental del hemisferio inferior, pues se reserva el hemisferio superior para Asia. La singular variante de la denominación de Europa como Oropa aparece también en el globo que dibujó el Maestro de Retascón a los pies del *Salvator Mundi* del Museo de Bellas Artes de Bilbao. No es una casualidad. Martín del Cano y el Maestro de Retascón colaboraron en la hechura del retablo de esta localidad de la Comunidad de Daroca.

75 VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada...*, t. 1, pp. 355-356.

76 SPADAFORA, Francesco y MARA, Maria Grazia, “Michele...”, 9.º vol., c. 429.



Fig. 18. *San Miguel es armado caballero y nombrado príncipe de los ejércitos del Cielo. Aparición en Roma sobre el castillo de Santángelo. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca*

Hemos supuesto que pudieron participar en el retablo de San Pedro bajo la firme dirección de otro pintor. La colaboración continuó más largamente y esta coincidencia en la escritura de Europa, aunque puede resultar anecdótica, habla de la relación que tuvieron ambos pintores de personalidad tan distinta. Nerviosa y expresiva la del Maestro de Retascón. Serena y dulce la de Martín del Cano, pero ambos magníficos dibujantes y extraordinarios coloristas.

Pocos ejemplos nos han llegado con un desarrollo tan detallado de la leyenda de San Miguel. En el Museo del Prado se guardan las tablas de otro retablo aragonés en el que se repiten algunas de las escenas analizadas. Son del Maestro de Arguis, un artista un poco posterior a Cano y por ello no se pueden establecer comparaciones. Algunas de las historias representadas no son comunes, lo que hace pensar que el retablo original tenía un desarrollo excepcional de la iconografía del arcángel. Dos tablas de un retablo dedicado a San Miguel, que se muestran en el Museo de Zaragoza procedentes de Villafeliche, se han atribuido a Martín del Cano⁷⁷. No alcanzan la belleza ni se han pintado con el primor del retablo de Daroca, pero las escenas guardan

⁷⁷ LACARRA DUCAY, María del Carmen, "Dos tablas góticas...", pp. 411-421.

parecido así como otros detalles menores propios del taller, como la forma del escudo o el empleo de los colores.

Otra de las representaciones habituales de San Miguel es como psicopompo. San Miguel ha tenido un papel primordial en la configuración de la escatología cristiana medieval. La vida eterna que predicó el cristianismo en sus orígenes supuso el desarrollo de un paraíso y entre los cristianos fue general la preocupación por las postrimerías. La escatología judía ayudó, ya que pensaban que los ángeles conducían las almas al juicio divino. Desde comienzos del siglo III han quedado testimonios de la representación de ángeles cristianos pesadores de almas y una inscripción recogida en el Corpus CIL —*Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL X, n. 761)— invoca precisamente a San Miguel⁷⁸. En realidad el pesaje de las almas existía desde el antiguo Egipto y en la Biblia se alude varias veces: Job 31, 6; Daniel 5, 27-28. También lo señala San Agustín: Sermo I in vig. Pentecostes 16⁷⁹. Los apócrifos le adjudicaron la función de supervisor del Paraíso e insistieron en su función como jefe de todos los ángeles del cielo y como tal acompaña y presenta a las almas a Dios. Incluso en el apócrifo *Del tránsito de María* Jesucristo encarga a Miguel el alma de su madre. La literatura medieval presentó a los ángeles como psicopompos y especialmente al arcángel San Miguel⁸⁰.

En el *Pesaje de las almas* del retablo de San Miguel aparece un ángel tocando el cuerno o trompeta anunciadora del Juicio Final (Fig. 16). El pasaje se fundamenta en el Apocalipsis de San Juan cuando dice que apareció acompañado por Gabriel, el ángel mensajero, y así ha de interpretarse la escena de Daroca⁸¹; Miguel con la balanza y Gabriel con el cuerno, hinchados los carrillos de un modo expresivo.

La primera *Aparición en Gargano* se representa en Daroca con un paisaje bien distribuido, de acento italiano y un rebaño pintado con notable realismo (Fig. 19). Vacas y toros se solapan unos a otros y el sombreado de la vaca superior, de color más claro, es digno de mención. La leyenda, recogida en el *Liber de apparitione Sancti Michaelis in Monte Gargano* del siglo IX⁸² y difundida por Varazze, narra cómo el toro perdido de Gargano fue hallado en la cum-

78 SPADAFORA, Francesco y MARA, Maria Grazia, "Michele...", 9.º vol., c. 432.

79 SPADAFORA, Francesco y MARA, Maria Grazia, "Michele...", 9.º vol., c. 433.

80 SPADAFORA, Francesco y MARA, Maria Grazia, "Michele..." 9.º vol., c. 433. Johnson ha relacionado los textos que hablan de San Miguel como psicopompo JOHNSON, Richard F., *Saint Michael...*, p. 137. Otros textos como intercesor y protector del pueblo elegido, pp. 138-139; las referencias sobre la caída de los ángeles, p. 139; como custodio del paraíso, p. 139; y como mensajero de Dios, p. 139. Véase también, pp. 87-104.

81 JOHNSON, Richard F., *Saint Michael...*, p. 138

82 JOHNSON, Richard F., *Saint Michael...*, pp. 36-41. Reproduce el texto del *Liber de apparitione Sancti Michaelis in Monte Gargano* entre las páginas 110-115, en latín e inglés



Fig. 19. *Aparición de San Miguel en el monte Gargano y detalle del ganado*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

bre del monte, a la entrada de una cueva, y cómo la flecha disparada contra él retornó milagrosamente para herir al dueño del rebaño en uno de sus ojos para que todos conocieran la elección de morada por el arcángel “vigilante y custodio de esa cueva que hay en la cima del Monte”.

La tercera *Aparición* se ubica en Roma, en tiempos del papa San Gregorio. Dice el texto de la *Leyenda*:

“Había el mencionado papa san Gregorio organizado más rogativas para impetrar del Señor la salud del pueblo y la terminación de una peste llamada inguinal, que hacía estragos entre la gente; un día de esas rogativas, yendo los fieles por las calles de la ciudad procesionalmente cantando las letanías, el papa, que presidía la procesión, vio sobre el castillo que por entonces y desde tiempos antiguos llamaban de Adriano, la figura de un ángel del Señor que limpiaba una espada bañada en sangre y la guardaba en su vaina. El santo pontífice entendió que Dios, a través de aquella visión, quería manifestarle que había oído sus preces y las de los creyentes, y que daba por terminado el castigo de la peste. En agradecimiento a este favor divino y en memoria de la aparición referida, el papa mandó construir en la fortaleza de Adriano una iglesia dedicada al Santo Angel. A partir de entonces la fortaleza, durante tanto tiempo llamada de Adriano, comenzó a llamarse castillo de *Santángelo*”⁸³.

83 VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada...*, t. 2, p. 622.

Es posible que el pintor o sus comitentes quisieran establecer un paralelismo con el cubo de La Meca, del que Cano podría tener noticia dado que su visita es una de las obligaciones religiosas del islam y en Daroca existió una morería hasta el decreto de expulsión de 1609. Con menor probabilidad, podría interpretarse el castillo como una tumba, al conocerse que la fortaleza de Adriano fue originalmente su mausoleo. Sin embargo, esta hipótesis resulta poco verosímil, ya que lo representado tiene forma de tienda o tabernáculo textil, lo que sugiere una estructura efímera. Más adelante se propone otra posible interpretación. En cualquier caso, en la escena el arcángel no envaina la espada sangrante, como indica el relato de Varazze, sino que la dirige hacia un dragón a sus pies, tal como ocurre en la tabla principal del retablo (Fig. 17).

Martín del Cano, que evidentemente no conocía Roma, sitúa el castillo —o más bien el cubo— en lo alto de un monte, siguiendo la tradición de emplazar los templos dedicados a San Miguel en lugares elevados, como ocurre con la iglesia de Daroca. La procesión asciende por las laderas en una curva escalonada. La encabeza un diácono con un guion, y la cierra el papa San Gregorio, vestido con capa y tocado con una mitra perlada, idéntica a la que Cano pintó en el retablo de San Bernardo o San Gilberto del Museo de Arte e Historia de Daroca. El pintor reproduce con gusto realista el modelo de mitra empleado en su época. El obispo de Tarazona, Fernando Pérez Calvillo (1391–1404), donó a la catedral varias “mitras llenas de perlas”⁸⁴, del tipo dibujado por Cano. Cierran la procesión varios laicos, el primero de ellos —probablemente el de mayor jerarquía— adornado con un complejo tocado característico del repertorio del pintor. Al fondo, Roma aparece imaginada como una ciudad amurallada⁸⁵.

84 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., “Jocalias de la Catedral”, en *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación Provincial, 2013, p. 229.

85 La iconografía de la procesión en la *Aparición del arcángel en Roma* no había aparecido hasta el siglo XIV y las características de la representación se estaban configurando. Pocos conocían la forma del mausoleo de Adriano y en el imaginario fue fácil ubicarlo en la cima de una de las siete colinas de la ciudad. El Maestro de Arguís hizo aparecer al arcángel sobre una iglesia pues el relato de Varazze señalaba que el papa había ordenado levantar un templo sobre la mole, seguramente a imitación de los santuarios del arcángel ubicados en las alturas —el más conocido y temprano, aparte de Gargano, es el del Monte Saint-Michel (Normandía, Francia), que también se comenta en la *Leyenda dorada* como la segunda aparición del arcángel. Sobre las primeras iconografías de la aparición en Roma; CANNATA, Pietro, “Gregorio I, detto Magno, papa, Dottore della Chiesa, santo. Iconografia”, en CARAFFA, Filippo (dir.), *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1966, 7.º vol., c. 283. Gregorio I elegido papa tras la muerte de Pelagio II, ocurrida durante la peste bubónica del 590, ordenó construir un santuario sobre el mausoleo. Como en Gargano es a la vez templo y cueva, y consta como edificado antes del 625. Varazze fue el primero en registrar la leyenda de la fundación del santuario sobre la mole tras la celebración de una



Fig. 20. Un ángel ataca desde el espacio de la entrecalle a un demonio en la Victoria de San Miguel sobre los demonios. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

Dos de las narraciones recogidas en el retablo se reservan para las principales victorias del arcángel. La segunda, según el relato de Varazze, corresponde al momento en que San Miguel arroja de la gloria a Lucifer y a sus secuaces:

“Recordemos en segundo lugar la victoria que san Miguel arcángel, obtuvo sobre los demonios cuando arrojó de la gloria a Lucifer y a todos sus secuaces. El Apocalipsis [12, 7-9] alude a ella en el pasaje que dice: ‘Hubo en el cielo una contienda imponente: Miguel, etc’. Efectivamente: el arcángel san Miguel, abanderado del ejército celestial, viendo que Lucifer quería equipararse a Dios, se lanzó contra él y sus partidarios, los expulsó de la bienaventuranza y los dejó aherrojados hasta el día del juicio en las capas inferiores del aire en medio de un ambiente caliginoso”⁸⁶.

En la escena los ángeles conservan la serenidad característica del estilo del pintor pese a encontrarse en el fragor de la batalla. San Miguel luce la misma armadura, de nuevo dibujada primorosamente y con detalles tan veraces como los guanteletes, el ristre y la cota de mallá. Los pequeños ángeles situados en las entrecalles de la izquierda participan activamente en la batalla; uno de ellos hiere a un rebelde que cae al abismo cabeza abajo (Fig. 20). Este detalle menor confirma la capacidad creativa del pintor, que desborda el marco arquitectónico para integrar la figura en el espacio narrativo, algo que no ocurre de forma aislada en esta escena.

procesión penitencial; SCHALLER, Andrea, *Der Erzengel Michael...*, pp. 130-131.

86 VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada...*, t. 2, p. 625.

Sorprende comprobar que en varias historias del retablo las figuras de las entrecalles interactúan con las imágenes de las escenas colindantes. Hemos visto que en el retablo de San Pedro la escena de la *Coronación de María* se distribuye en dos cuadros separados, a ambos lados del *Calvario*. En el retablo de San Miguel, la interacción entre figuras es aún más intensa, aunque estén contenidas en marcos arquitectónicos individuales. El conjunto responde a un diseño unitario, obra de un pintor único. Cano pudo contar con colaboradores, pero se siguió estrictamente su dibujo preparatorio. En el cuerpo del ático, las entrecalles del *Calvario* —del que hemos destacado su originalidad por haber considerado el punto de vista del espectador— se reservan para Nicodemo y José de Arimatea⁸⁷, que de esta manera se integran en el *Calvario* a pesar de su menor tamaño. En las tablas laterales se disponen ángeles pasionarios con los instrumentos de la Pasión: escalera y tenazas; columna y azotes; los clavos y el martillo; y esponja y vinagrera. Además, en los pequeños contrafuertes que separan a estos ángeles portadores de mayor tamaño, aparecen otros ángeles de menor escala: uno con el paño de la Verónica —desbordando libremente su marco—, otro con la lanza —dibujada aprovechando el contorno de la ventana del contrafuerte—, otro con una vara de abedul y una linterna —de nuevo fuera del marco: con la caña con la que se fustigó el rostro de Cristo y se le presentó al pueblo judío como cetro burlesco—; y, finalmente, otro ángel porta la corona de espinas. En total son trece las *arma Christi* representadas, un repertorio poco frecuente que revela la inventiva del pintor.

En el cuerpo inferior a *María con el Niño* la rodean cuatro angelitos vueltos hacia ella. En las entrecalles de la *Anunciación* se han elegido santas con atributos; ángeles para la *Natividad*; santos —uno con mitra perlada— para la *Presentación en el templo*; ángeles para la *Adoración de los Reyes*; San Lorenzo y Santo Domingo para el *Tránsito de María*; y ángeles músicos para la *Coronación*. Cuatro ángeles armados —desbordando ampliamente sus marcos— rodean la imagen de *San Miguel sobre el dragón*. Se representan santas en las apariciones del arcángel en Gargano y Roma, así como en la *Victoria sobre el Anticristo* y en el *Pesaje de las almas*. Para la escena de *San Miguel armado caballero* se han elegido ángeles-soldado, uno de ellos con un escudo de la Victoria decorado con brazos flordelisados combinados con una cruz en sotuer recortada. La elección de los santos y de los elementos iconográficos es coherente y, en muchos casos, significativa.

87 José de Arimatea va vestido con ropa lujosa de color morado y alto sombrero. Este personaje, tras solicitar el cuerpo de Jesús a Poncio Pilato, lo enterró, con ayuda de Nicodemo, en la sepultura que había preparado para sí mismo. Uno y otro personaje no son fáciles de identificar. En los cuatro Evangelios se menciona a Arimatea como un rico seguidor de Cristo, aunque Nicodemo igualmente era un acaudalado fariseo, miembro del Sanedrín, pero solía ser presentado con colores más oscuros, como interpretamos aquí.



Fig. 21. *San Miguel vence al demonio sobre un tabernáculo o pabellón cúbico en la Aparición en Roma sobre el castillo de Santángelo*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

La victoria sobre el Anticristo, descrita por Varazze como la cuarta, futura y última gran victoria del arcángel, se vincula con la *Aparición en Roma*:

“Recordemos finalmente una cuarta victoria: la que el arcángel san Miguel obtendrá sobre el Anticristo cuando le dé muerte. En relación con esto leemos en el capítulo 12 de Daniel: ‘Entonces se alzaré Miguel, el gran príncipe, el defensor de los hijos de tu pueblo’. Así ocurrirá: se alzaré, ejerceré su función de protector de los elegidos, y se opondrá valientemente al Anticristo, el cual, según dice la Glosa al comentar estas palabras del capítulo 13 del Apocalipsis ‘vi herida de muerte a una de las cabezas de la bestia’, [Glosa ordinaria a Ap 13 y a 2 Tes 2] se hará el muerto, se ocultará durante tres días, y al cabo de ellos se presentará nuevamente ante el pueblo diciendo que ha resucitado, y con la ayuda de sus artes mágicas y la que le presten los demonios se elevará en el aire, conseguirá que las multitudes entusiasmadas le adoren, se trasladará posteriormente al monte Olivete y allí, en el mismo lugar desde el que Cristo ascendió a los cielos, montará su tienda; pero cuando esté dentro de ella sentado en su trono, llegará Miguel y le matará. ‘El Señor Jesús le destruirá con el aliento de su boca’, dice la Glosa en su comentario al capítulo segundo de la segunda carta a los Tesalonicenses. En el capítulo 12 del Apocalipsis se dice: ‘Hubo en el cielo un gran combate; Miguel, etc’. Pues bien; san Gregorio opina que este pasaje se refiere a la pelea que ha de tener lugar entre el Anticristo y Miguel, y a la victoria de éste sobre Aquél”⁸⁸.

A propósito de la *Aparición del arcángel en Roma* hemos comentado la extrañeza de ver a San Miguel sobre una estructura cúbica, que podría aludir de forma críptica y crítica a la Kaaba (Fig. 21). Si se relaciona esta escena con la *Victoria sobre el Anticristo*, se advierte que en ambos relatos se menciona a

88 VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada...*, t. 2, p. 626.

San Gregorio y que, en el segundo, se describe cómo el Anticristo ascenderá al monte de los Olivos e instalará su “tienda” —*papilione*, en la versión latina y en la *Glossa ordinaria*—, y cómo Miguel lo abatirá, acción que en el cuadro ejecuta el arcángel. Esta coincidencia refuerza la intencionalidad de la representación y acentúa su carácter antimusulmán si, como parece, se vincula al Anticristo con Mahoma y el islam, tal como lo hiciera Nicolás de Lira (h. 1270-1348), cuyas apostillas a la *Glossa ordinaria* —*Postilla super totam bibliam*, en particular los comentarios al capítulo 13 del Apocalipsis— pudo haber conocido el pintor, o su mentor, pues estaban ampliamente difundidas. Ciertamente, en la escena se observa que el Anticristo caído lleva un turbante sarraceno, mientras diablillos de tonos verdes, negruzcos y rojizos intentan sostenerlo en el aire. La lucha se intuye feroz, aunque San Miguel y el Anticristo permanecen serenos. Por su parte, los demonios muestran rostros grotescos o animalescos. Únicamente en la parte terrenal se expresa algún sentimiento. La mayoría de los asistentes al combate parecen a la expectativa. Uno se cubre el rostro, otros bajan la mirada. A la derecha, un personaje con turbante gesticula con la mano y parece asombrado o perplejo; en el lado opuesto, otro con tocado similar vuelve el rostro y parece dolerse de lo que sucede.

La tabla de *María con el Niño* (Fig. 22), segunda titular del retablo en un tiempo de intenso fervor devocional por María intercesora⁸⁹, se sitúa en la calle central, sobre la imagen de San Miguel. Está sentada sobre un almohadón⁹⁰ de tela brocada, dispuesto sobre un pavimento de azulejería de dibujo tan regular y frontal que parece caer en vertical, fuera de toda perspectiva, a pesar de seguir líneas cuadrangulares del dibujo de base, o tal vez por ello. Viste un amplio manto azul con reverso bermellón, colores que evocan la pureza de María y el dolor de la pasión que vendrá. Bajo el manto asoma una camisa brocada en morado sobre oro, posiblemente sustituido por el naranja del bol. Su mirada es melancólica, con ojos grandes y cabellos rubios que realzan el rojo del tocado, pues aquí se muestra el reverso de mantón. El azul de la túnica, que no es de Acre sino azurita, aparece desvaído por el paso del tiempo. Sobre él se añadieron flores de brocado de aplicación, casi desaparecidas, semejantes a las que empleó Juan de Leví en el manto de Santa Catalina del retablo de la catedral de Tarazona. Por los restos conservados —y a la espera de un análisis químico— se diría que están realizadas en plata, con algún aglutinante y adherente aplicado sobre el azul mediante

89 TABURET-DELAHAYE, Elisabeth (com.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI*, cat. exp. (Louvre), Paris, Réunion des musées nationaux – Fayard, 2004, pp. 324-339; VILLELA-PETIT, Inès, *Le gothique international. L'art en France au temps de Charles VI*, Paris, Hazan – Louvre, 2004, pp. 88-97.

90 Esta disposición la comparó Post con una pintura de Lorenzo Monaco (h. 1370-h. 1425); POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting, Volume II...*, pp. 190-191.



Fig. 22. *María con el Niño*. Martín del Cano. H. 1421-1425.
Retablo de San Miguel. Daroca

plantilla. El fondo dorado se ha rellenado con brocados incisos que simulan tejidos riquísimos de terciopelo brocado en oro. El dibujo sigue fielmente los desarrollos de las cintas, ramilletes de alcachofas y flores abiertas que tenían los terciopelos italianos.

El brocado inciso con motivos de alcachofas y el delicado adorno de las aureolas de María y el Niño confieren a esta tabla una riqueza excepcional dentro del retablo. El fondo dorado actúa como auténtico paño de honor, realzando el sencillo trono de la Virgen. Se aprecia que el pan de oro es de notable grosor, pues ha resistido bien el paso del tiempo, y solo en zonas muy limitadas asoma el bol sobre el que se aplicó, antes de ser bruñido y grabado. En la aureola del Niño se ha trazado en rojo una cruz, evocación del *globus crucifer*, motivo habitual entre los pintores del gótico internacional en Aragón durante las primeras décadas del siglo XV. Además de aludir a la cruz, remite a la primacía del poder divino y a Cristo como *Salvator Mundi*. El Niño, vestido de púrpura —color asociado al poder imperial romano—, está modelado con sombreado volumétrico natural, alcanzando un alto grado de realismo, especialmente en la tela anudada a la cintura, ejecutada primorosamente.



Fig. 23. *Anunciación y Nacimiento*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

mente. La belleza de los rostros de María y del Niño, el cromatismo refinado y la cadencia de las líneas curvas en los vestidos expresan con claridad el refinamiento del gótico internacional.

A la derecha de María se suceden de izquierda a derecha y de arriba abajo, que es el orden de lectura para las dos partes del retablo, las historias de la *Anunciación*, el *Nacimiento* en el portal de Belén, la *Adoración de los Reyes*, la *Presentación del Niño en el templo*, el *Tránsito de María* y la *Coronación*. La *Anunciación* ocurre dentro de una arquitectura abierta, al modo de la pintura italiana (Fig. 23). El pintor se ha guiado por las líneas geométricas del dibujo de base, y la casa o templo que cobija la escena aparece frontal, sin concordancia entre la entrada y la inclinación en perspectiva del muro derecho. No obstante, las figuras son estilizadas y de gran belleza. El detalle con que se dibuja la paloma del Espíritu Santo vuelve a evidenciar la inclinación del pintor por los elementos naturalistas. En la misma línea incide el calcetín roto de San José, figurado mientras se calienta tras regresar a casa en un día invernal. Esta escena y la anterior están ejecutadas enteramente a pincel, sin dorado, lo que favorece el desahogo espacial y la coherencia compositiva. También la historia de los Reyes Magos está ejecutada a pincel, salvo los copones de ofrenda —realizados sobre dorado— y las telas de los tres personajes, pintadas sobre dorado con ayuda de mordiente o directamente sobre bol.



Fig. 24. *Presentación de María, detalle con las líneas del dibujo de base.* Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

Como es habitual en la pintura de este periodo, el pintor busca que los personajes sean fácilmente identificables. En coherencia con este propósito, se repiten los rostros de San Miguel, María y San José en las distintas escenas, así como sus vestimentas y colores. Una vez individualizados, los rostros se mantienen constantes en las diversas historias en las que intervienen, e incluso se proyectan desde el mismo ángulo para facilitar su reconocimiento y lectura.

La escena de la *Presentación* es una de las que mejor conserva, y en mayor número, las líneas geométricas y de separación de dorados trazadas en el dibujo preparatorio (Fig. 24). Para el altar se diseñó un esquema hexagonal que pretendía generar profundidad, aunque la pintura, al menos tal como se conserva, no ha logrado aprovechar plenamente el volumen sugerido. También el ciborio hexagonal que cubre el altar busca crear espacio y relieve. Su forma y decoración son muy similares a las chambranas colocadas sobre San Miguel y sobre María con el Niño. El altar está presidido por una custodia de asiento, sencilla y cerrada⁹¹, semejante a otra más austera que Cano pintó en

91 Sobre las custodias en las escenas de la *Presentación* y su significado en las pinturas góticas aragonesas, MACÍAS PRIETO, Guadaira, "El Templo de Jerusalén en la pintura aragonesa de los siglos XIV-XV: del Arca de la Alianza a la custodia eucarística", *Artigrama*, 38 (2023), pp. 187-209.



Fig. 25. *Coronación de María*.
Martín del Cano. H. 1421-1425.
Retablo de San Miguel. Daroca

el retablo de Retascón. La escena transmite ternura: María acaba de entregar al Niño al sacerdote, y este se revuelve hacia ella. La composición del Niño se repetirá en las historias de los Reyes en Retascón y Langa.

La historia del *Tránsito de María* se fijó iconográficamente muy pronto, y Enrique Estencop la representó en 1372 en el muro de la cabecera de la iglesia de Santa María. En el retablo que comentamos está ejecutada a pincel —salvo el sepulcro—, muestra a los apóstoles reunidos en torno a la Virgen, con un punto de vista elevado que permite transiciones espaciales entre los del primer plano —uno completamente de espaldas— y los situados al otro lado del sepulcro. Cristo recibe el alma de María, como era habitual en este tipo de escenas, y como estaba pintado en la cabecera mayor de Santa María. El resultado es más logrado que en otras composiciones del retablo.

La *Coronación*, pintada sobre una preparación de base muy cuidada, muestra a Cristo y María al pie de un trono gótico monumental, con planos abiertos en diagonal (Fig. 25). La escena sigue un esquema compositivo bien trazado, que contribuye a la armonía visual del conjunto. Este modelo contaba con una larga tradición y con un ejemplar notable en el mural de la propia iglesia de San Miguel, lo que probablemente motivó su ejecución detallada.

Es, sin duda, una de las escenas más logradas del retablo. La *Coronación* tiene lugar en la ciudad de Dios, sugerida en la parte inferior mediante ángeles adorantes y las curvas y contracurvas características que Cano emplea para separar el espacio divino del terrenal. Un contrato de la época ayuda a comprender el significado de la escena y la presencia del trono: el 11 de junio de 1419, Berenguer Ferrer, pintor de Zaragoza, contrató la realización de un retablo dedicado a María para doña Gracia Pérez de Escatrón. La escena central se describe así: “la Coronacion la Magestat el dia del juicio con angeles que tienen el solio [trono] de la Pascua et la Virgen et los apostoles”⁹².

2. 4. Aspectos técnicos de la ejecución del retablo

La retirada del sagrario durante la limpieza del retablo ha permitido observar detalles inéditos de la tabla central de la predela. En el momento de la contratación, parece que se tomó como referencia el retablo de San Pedro, compuesto por siete tablas figurativas, y se proyectó incluir una imagen central en el banco. Poco después, se modificó el plan y se ideó un pequeño sagrario adosado a las tablas centrales, ya enyesadas. Se aplicó entonces un fondo azul con estrellas doradas, semejantes a las que se ven en las tablas definitivas del retablo, aunque de ejecución más rudimentaria. Esta zona habría funcionado como trasera de aquel sagrario, y aún se conserva el perímetro de yeso que debía acogerlo. Sin embargo, esta solución tampoco fue definitiva: durante el proceso se optó por incorporar un sagrario exento, de madera dorada. La arquitectura de este tabernáculo coincide con la de las charnelas y guardapolvos, y con la que se dibujó en escenas como la *Coronación*, lo que confirma que todo el retablo fue concebido por un único director y dibujante, responsable tanto de la parte figurativa como de la arquitectónica.

Como el centro de la predela quedó oculto por el tabernáculo superpuesto, se conserva tal como lo dejó el pintor al interrumpir su trabajo. Son visibles algunos dibujos sobre el yeso, entre ellos el inicio de una gran aureola que sugiere la intención de incluir una figura, posiblemente una séptima tabla figurativa, como en el retablo de San Pedro. También se aprecian pequeños círculos trazados a compás, con el punto central rehundido en el yeso, y curvas recorridas por medios círculos que forman anagramas en su interior. Podrían tratarse de ejercicios de enseñanza para algún colaborador. Lo conservado en esta zona constituye un testimonio directo del proceso de ejecución del retablo, pues en los extremos de las tablas de los evangelistas se conservan restos de color que no estaban destinados a ser visibles, y que revelan la manera de proceder del pintor.

92 GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, *Documentos sobre pintura gótica en Aragón en el siglo XV*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2023, doc. 7, p. 62



Fig. 26. *Trabajos en el dorado*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

Tras preparar las tablas, se encolaba la superficie con telas finas que reforzaban las junturas de la madera y facilitaban la aplicación del yeso⁹³. En el extremo superior de la zona descubierta quedan a la vista flecos enyesados del lienzo superficial. Asimismo, en las junturas abiertas de algunas tablas — sin llegar a romperse— se distingue claramente la trama del lienzo, como en el pequeño ángel del ático que sostiene una vara de abedul con la que se azotó el rostro de Cristo. En Aragón, donde abundan las minas de aljez, algunas de tipo alabastrino, se obtenía un yeso muy fino y resistente, empleado tanto en yeserías como en pintura al temple. En este caso, se aplicaba cuidadosamente en capas sobre las tablas, se dejaba secar y endurecer, y luego se lijaba con esmero hasta lograr una superficie lisa y uniforme.

93 El 27 de septiembre de 1417 los pintores Berenguer Ferrer y Miguel de Alcañiz contrataron la realización de un retablo para la Seo de Zaragoza con “condicion que siades tenidos de encolar et entrapar et iessar bien et proveytosament el dito retaulo”; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y ANDRÉS CASABÓN, Jorge, *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media a primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús, 2016, p. 269, doc. 70.

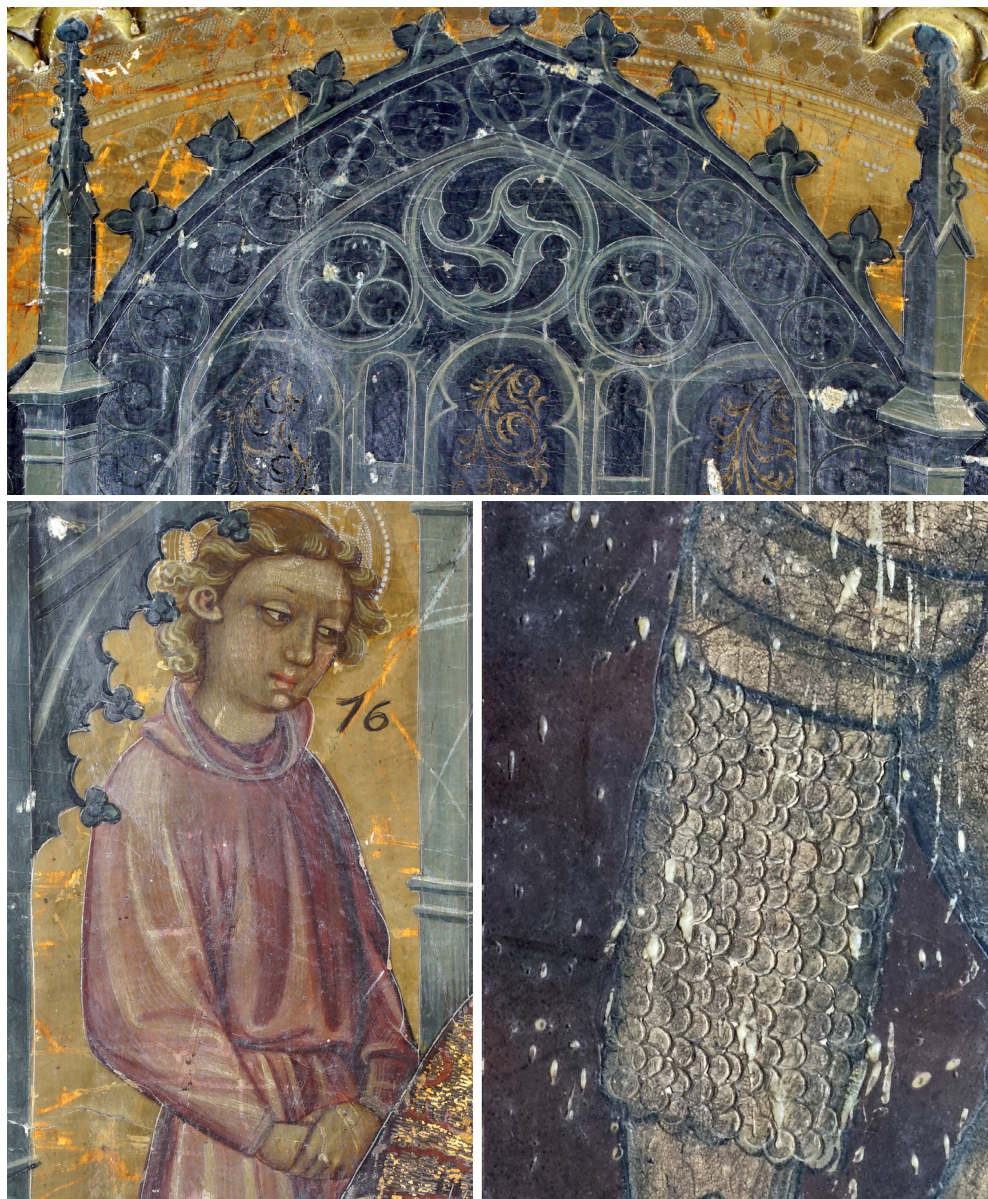


Fig. 27. Líneas de dibujo y separación de zonas a colorear o dorar en la Coronación de María [arriba e izq]. Cota de malla de San Miguel pesando las almas [der.]. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

Antes de iniciar el dibujo, las escenas debían estar preparadas en patrones. A continuación, se aplicaba de forma limitada el bol, una tierra muy fina de color anaranjado —en nuestro caso, probablemente bol arménico—,

destinado a las zonas previamente marcadas para dorar. El bol recibe mejor el pan de oro que el yeso y realza el brillo cálido del metal. Las áreas destinadas al color y al dorado se separaban mediante una línea incisa y blanca, trazada con estilete que es claramente visible en muchas tablas del retablo de San Miguel. Dado el gran tamaño del retablo, se ajustaron al máximo las superficies doradas para economizar un material tan costoso (Figs. 26 y 27).

Los contratos de retablos aragoneses revelan el sistema de pago habitual a los artistas, generalmente dividido en tres partes. El primer pago, sustancioso, se realizaba al contratar la obra, dado que los materiales absorbían buena parte del presupuesto. Como se observa en el contrato del retablo de Santa Cecilia, era frecuente exigir el uso de colores ricos y oro fino —de veinticuatro quilates o florines de Florencia⁹⁴— así como el costoso azul ultramar, conocido como azul de Acre por el puerto de embarque, aunque en realidad se trataba de lapislázuli molido procedente de Afganistán. Este pigmento se reservaba para el manto de la Virgen, especialmente en retablos como el de San Miguel, donde María es figura titular y su relato ocupa gran parte del conjunto. Sin embargo, en este caso, como en otros, no se empleó ni azul de Acre ni oro auténtico. Los análisis químicos realizados por ARTE-LAB S. L. han detectado plata dorada en proporciones elevadas y azurita en lugar de azul de Acre, tanto en el manto de María como en la figura de San Miguel⁹⁵. La magnitud del retablo justifica el uso de estos materiales como medida de contención presupuestaria.

El segundo pago se efectuaba cuando el retablo estaba enyesado, dibujado y con el bol aplicado —a veces exigido expresamente como bol arméni-

94 “qui sea dorado de fino oro de florin de Florença et de azur dacre et de las otras colores et que sia bien entrapado et encolado”; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y ANDRÉS CASABÓN, Jorge, *La catedral de Zaragoza...*, p. 266, doc. 66; contrato de un retablo de San Bartolomé para la Seo de Zaragoza suscrito, el 4 de noviembre de 1416, por el prior de la Seo y los pintores Johan Just y Miguel de Alcañiz.

95 En el fondo de los vestidos alcachofados el pan aplicado lleva oro y plata en proporciones cercanas al 50% para cada metal. En el escudo de San Miguel la plata sube al 96 % y en la coraza al 100%, pero en estos casos, como en la espada de San Pablo, la coraza quería imitar el brillo blanquecino de la plata para lograr una mejor imitación del acero. *Estudio de materiales en micromuestras tomadas del Retablo de San Miguel de Daroca*, ARTE-LAB S. L., Referencia: 8B_2025; análisis encargado por Mónica Sanz Abad. En ocasiones, cuando el cliente deseaba asegurarse del empleo de oro fino y ricos colores, se entregaba a los pintores. Así, el 27 de septiembre de 1417 Johan del Arcipreste, arcediano de Zaragoza, contrató con los pintores Berenguer Ferrer y Miguel de Alcañiz un retablo para la capilla de las Santas Catalina y Lucía de la Seo por la pequeña cantidad de 50 florines, pero con la “condicion que yo sia tenido de dar uos todo el oro et todas las colores que y sera menester para azer et obrar el dito retaulo, assi que vosotros no siades tenidos de poner sino cola, trapos, i iesso et las manos”; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y ANDRÉS CASABÓN, Jorge, *La catedral de Zaragoza...*, p. 269, doc. 70.

co⁹⁶— en las zonas destinadas al dorado. en las zonas destinadas al dorado. También se aplicaba bol en las vestimentas que se iban a brocar o a imitar como brocado de oro, como en las telas de María y Cristo en la *Coronación*, la túnica de Cristo en el Juicio Final, la capa de Jesús en la *Investidura de San Miguel*, la camisa de *María con el Niño*, los ropajes de los Reyes Magos, el arcángel Gabriel en la *Anunciación*, San Miguel sin armadura, el Anticristo, el altar de la *Presentación*, el sepulcro de María y el escudo del titular San Miguel. La documentación confirma que este pago intermedio se realizaba cuando el retablo estaba “obrado, engesado et debuxado”⁹⁷. El último pago se efectuaba una vez concluida la obra y colocada en el altar correspondiente.

La pérdida superficial de materia pictórica en el retablo de San Miguel permite observar con claridad el uso de compás, regla y cartabón. En las aureolas y en los motivos ornamentales dorados se aprecian trazados circulares, con huellas visibles del punto central. Como ya se ha comentado, en la zona descubierta tras el sagrario se conservan estos trazados sobre el yeso. El dibujo preparatorio revela el uso sistemático de líneas regulares para delimitar mesas, tronos, camas y otros elementos geométricos. Destacan las escenas de la *Presentación del Niño en el templo* y la *Coronación de María*. Además del trazado a compás de las aureolas y vanos arquitectónicos, la pintura del trono de Dios muestra un dibujo previo sobre el yeso, realizado con abundante

96 SERRANO SANZ, Manuel, “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 35 (1916), p. 418, doc. XIV: “el retaulo sera engesado e debuxado e meso en boli armenich”; retablo de Berenguer Ferrer para la iglesia de San Juan el Viejo de Zaragoza, contratado el 11 de junio de 1419. Sobre los aspectos técnicos de la construcción de retablos en Aragón: MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “Sistema de trabajo en la escuela de pintura gótica de Calatayud”, en *Primer Coloquio de Arte Aragonés*, Teruel, Diputación Provincial, 1978, pp. 177-196; FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, “El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón. Aspectos documentales”, *Locvs Amoenvs*, 3 (1997), pp. 40-49; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, “El precio de la belleza. Mercado y cotización de los retablos pictóricos en la Corona de Aragón (siglos XIV y XV)”, en DENJEAN, Claude (ed.), *Sources sérielles et prix au Moyen-Âge*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2009, pp. 253-290.

97 AINAGA ANDRÉS, M^a Teresa y CRIADO MAINAR, Jesús, “Enrique de Estencop (1387-1400) y el tránsito al estilo internacional en la pintura gótica aragonesa: el retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de Longares (Zaragoza)”, *El Ruego*, 4 (1998), pp. 135-136, doc. 9. En las páginas 127 y 128 publican el contrato de otro retablo, dedicado a San Mateo, para la iglesia de San Felipe de Zaragoza, suscrito por Enrique Estencop el 14 de julio de 1390. Las partes acordaron que se pagaran 650 sueldos. En el momento de protocolizar el compromiso se abonaron 250 sueldos. Otros 200 debían entregarse cuando el “retaulo sera enjesado et debuxado” Y los últimos 200 sueldos una vez acabado y puesto en el altar. Estencop debía utilizar “buenas colores et finas, de buen oro et azur d’Acre, a conoximiento de maestro, et buena fusta [madera], et bien enjesado, et bien enbernicado”, en alusión al barnizado con el que se finalizaba el tratamiento de la pintura sobre tabla.

uso de regla y cartabón para trazar líneas y paralelas. El pintor aprovecha las líneas rectas de base como referencia para dibujar otras a mano alzada.

En la escena de la *Aparición del arcángel en el monte Gargano*, los campos o contornos de color están delimitados por dibujo inciso, lo que facilita la aplicación cromática y la sugerencia de volumen. Se trata de una tabla casi enteramente coloreada, con escasos fondos dorados —salvo el recorte celeste superior—, lo que confiere al resultado una modernidad que aproxima la pintura de Cano a la italiana del Trecento. De valor y modernidad semejantes son las escenas de la *Aparición en Roma*, la *Natividad* y la *Anunciación*, en las que el pan de oro se ha aplicado de forma muy contenida. En los evangelistas y en las figuras titulares, esta reserva del dorado favorece el resultado pictórico y permite a Martín del Cano demostrar su habilidad —incluso su virtuosismo— como pintor de pincel.

La línea incisa mencionada separa las zonas coloreadas de las doradas, donde se aplica el grabado a punzón. Esta estría blanca es claramente visible en los ángeles pasionarios del ático y en la *Presentación*, y aunque está presente en todas las escenas, se ha disimulado con mayor cuidado en la parte inferior y en las imágenes de la calle central.

Buena parte de los elementos aplicados sobre las vestimentas para simular brocados se han perdido. En la imagen titular de María entronizada, bajo el Niño —cuya cinta está modelada con gran precisión cromática— se conserva una flor de aplicación casi completa, posiblemente de plata. En otros mantos de María, en las escenas laterales, se ha utilizado pigmento que imita la plata, y su conservación es mejor.

Dadas las dimensiones del retablo, es razonable suponer que, para reducir costes, el pan de oro se aplicó con moderación, incluso con cierta austeridad si se compara con otros conjuntos, como el de Santa Cecilia. Sin embargo, el resultado no se ha visto comprometido, al menos desde la perspectiva actual, que valora especialmente la pintura directa sobre lienzo, sin el uso de oro ni otros materiales de aplicación.

Salvo en las escenas de la calle mayor y en los evangelistas y santos del banco, la lámina de oro se ajusta con notable precisión al límite de las zonas coloreadas de las figuras e historias, lo que sugiere un propósito de ahorro material. El retablo de San Miguel, por su gran tamaño, debió suponer un esfuerzo considerable para la parroquia, lo que probablemente condicionó la cantidad de oro empleada. No obstante, el fondo se ha preparado con minuciosidad sobre el yeso, como se ha señalado al describir el dibujo preciso de las arquitecturas y sus detalles. Antes de aplicar el bol o el oro, se dibujaron tanto las historias como los elementos ornamentales que las complementan. Tras la aplicación del pan de oro, este se gofró o grabó con buriles de distintas puntas: unas convexas, que generan un punteado de diminutas perlitas,

y otras huecas, que marcan el perfil redondo del punzón y sugieren finas mallas metálicas mediante una labor meticulosa. En la escena del *Pesaje de las almas*, San Miguel aparece con armadura completa sobre una malla sugerida con gran habilidad. En las mangas, donde la malla queda visible, se ha martilleado con un punzón redondo y hueco, aplicando los golpes con ligera inclinación lateral para que los aritos resultantes queden en relieve, reforzando el efecto realista de la cota de malla. Esta misma técnica se observa en la armadura de dos soldados del retablo de San Pedro, en la escena de la *Elección de cruz* y en la *Liberación de San Pedro* (Figs. 4 y 5). El resultado, perceptible al observar de cerca, es cautivador y coincide en intención con lo practicado por otros artistas de la época, como el escultor que labró el bulto funerario del conde Gottfried IV von Arnsberg en la catedral de Colonia. El repertorio técnico del pintor es amplio, y no menos eficaz resulta la impresión de la cota de malla en la escena de la *Investidura de San Miguel* como jefe de los ejércitos celestiales, donde la malla ha sido enteramente dibujada en negro. Asoma en las mangas, bajo el faldón y en el cuello, donde contribuye a resaltar el modelado suave del rostro angelical del arcángel.

Con buriles y punzones se dibujan también rameados vegetales y ventananas con lóbulos, trilóbulos y cuadrilóbulos, que adoptan la forma curvilínea flamígera presente en el retablo-*jubé* recientemente edificado en la capilla mayor, de donde se tomaron los modelos. Esta labor, conocida como fresadura⁹⁸ —por la herramienta (fresa) con la que se labraba el oro— se ejecuta con precisión y el resultado es refinado, lujoso y encantador. Destaca especialmente en los fondos dorados de las figuras principales, como San Miguel —incluido su escudo y coraza— y en la tabla de *María con el Niño*. Todo se matiza mediante sugerencias diversas, logradas con trabajo minucioso a buril y punzón. No parece que se hayan empleado moldes de estampación.

2. 5. La escritura de textos litúrgicos en el retablo

En 1397, Francisco Clemente, prior de Santa María de Daroca, realizó un inventario de los bienes de la colegiata, en el que se menciona la existencia en el coro de varios libros litúrgicos: un libro grande de los oficios de las misas dominicales con notación musical; otro de los oficios de los santos, también con notas de canto; un libro antiguo de los oficios festivos; varios antifonarios y responsorios con notación; un libro común de los santos con lecturas y responsorios; varios libros de misa; y dos grandes leccionarios de “*legenda sanc-*

98 Como fresaduras se califican las labores a realizar sobre el oro en el contrato que suscribió Juan de Leví con Julián de Loba, procurador del cardenal Fernando Pérez Calvillo, el 28 de enero de 1404: “devense fazer las diademas de las ymagenes e do se requiere fresaduras o otras cosas semblantes [semejantes] de oro”; LACARRA DUCAY, M^a Carmen, “La pintura gótica en los antiguos reinos de Aragón y Navarra (ca. 1379-1416)”, *Artígrama*, 26 (2011), p. 315.

torum". Uno de estos comenzaba con "Eri celebravimus" y concluía con "ubi presentantur beneficia rei". El otro iniciaba con "De vincula sancti Petri" y "Cunctis sancte ecclesie" y terminaba con "ad ornandum comendandam", lo que sugiere que podría tratarse de una copia de la *Leyenda dorada* o de un *flos sanctorum* hispano en dos volúmenes manuscritos, aunque en los breviarios la fiesta de San Esteban comenzaba precisamente con "[H]Eri celebravimus". Además, se registran un calendario o martirologio de santos, una Biblia en dos volúmenes de letra redonda, otra en letra menuda que comenzaba con la epístola de San Jerónimo —es decir, una copia de la *Vulgata*—; un salterio y otro libro titulado "*flores sanctorum*" —denominación habitual en España para las recopilaciones de las vidas de santos— que comenzaba "Purpurea sanctorum". Entre los libros de la sacristía se mencionan varios misales, un evangeliario antiguo y otro nuevo —que comenzaban *In illo tempore*—, un libro de constituciones y sínodos provinciales, y el tratado *De officiis ecclesiasticis*, del liturgista del siglo XII Jean Beleth, cuyo texto —fundamental para la organización eclesiástica— fue utilizado por Varazze como fuente en su célebre obra⁹⁹. Es razonable suponer que los canónigos de San Miguel manejaban libros semejantes, aunque en la visita pastoral de 1388 fueron amonestados para que, en el plazo de un año, completaran la iluminación de un evangeliario, adquirieran un epistolario nuevo y repararan un misal con el *Te igitur* deteriorado¹⁰⁰. La presencia de un *Flos sanctorum*¹⁰¹, breviarios y misales resulta significativa, pues obras de este tipo debieron emplearse para la elaboración de las historias del ciclo de San Miguel y para la selección de los textos que se comentan a continuación.

Como se ha señalado, en la pintura gótica de Daroca —y también en otros centros aragoneses, así como en la miniatura— se insertan textos litúr-

99 CANELLAS ANOZ, Magdalena, "La iglesia de Santa María...", pp. 131-134. Varazze, como Beleth, señala que San Miguel es prepósito del paraíso y custodio de las almas; del francés tomó la noticia sobre la intervención del arcángel en Egipto, asistiendo a los israelitas mediante el envío de las plagas y el paso del mar Rojo, episodio que se ha mencionado más arriba; BELETH, Iohannis, *Somma de ecclesiasticis officiis. Textvs – Indices*, Turnholt, Brepols, 1976 [ed. Heriberto Douteil], Capitulum 154, De festo beati Michaelis et angelorum, pp. 295-296.

100 BLASCO, Asunción, "Libros litúrgicos en iglesias de la diócesis de Zaragoza (siglos XIV-XV)", *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 25 (2003), p. 756. Sobre la liturgia, el breviario y el ceremonial en la diócesis de Zaragoza: GALINDO Y ROMEO, Pascual, *El breviario y el ceremonial cesaraugustanos. Siglos XII-XIV*, Zaragoza-Tudela, 1930, pp. 169-181; MIGUEL GARCÍA, Isidoro, "Liturgia y ceremonial cesaraugustanos", *Aragonia sacra: revista de investigación*, 16-17 (2001-2003), pp. 247-280.

101 El recurso al *Flos sanctorum* para buscar escenas de las vidas de los santos y dibujarlas está documentado en el año 1500, cuando la imprenta lo había divulgado, pero es seguro que se leía desde el siglo XIV. Véase el contrato de un retablo para Los Molinos (Huesca) suscrito por Francisco Baget el 21 de diciembre de 1500; ARCO, Ricardo del, "Documentos inéditos de arte aragonés", *Seminario de Arte Aragonés*, 4 (1952), pp. 64-65.

gicos transcritos con notable precisión. En el retablo de San Miguel, al igual que en el de la iglesia de San Pedro, los textos están escritos en letra gótica denominada *textura litteralis* o *littera textualis*. La caligrafía, algo más irregular que en el retablo de San Pedro, presenta los ojales hexagonales habituales, y las astas tienden a ser cuadrangulares, aunque algunos trazos se incurvan.

En el banco del retablo se disponen los evangelistas con libros abiertos, flanqueados por San Pablo y San Pedro. Como en el retablo de San Pedro de Daroca, este último sostiene una gran llave con la mano derecha y un libro abierto con la izquierda, orientado hacia su figura como leyéndolo:

“Petrus / apostolus Ihesu Xpisti [Christi], e-/lectis adve-/nis dispersionis / Ponti, Galatie, / Capadocie, Asie, / et Bitynnie, se-/cundum pre-saentiam [sic por praescientiam] / Dei Patris / in sanctifi-/cationem / spiritus, in / obedientiam, / et asp[er]sio[n]em / sanguinis / Ihesu Xpisti / gratia vo-/bis et pax / multiplicetur”.

El texto es correcto, salvo por la omisión del diptongo *ae* —una práctica común en la época— y una errata en la transcripción de *prescientiam*. En otros textos, que se transcriben más adelante, se observan separaciones silábicas incorrectas, lo que sugiere que los textos fueron facilitados por los canónigos, aunque la escritura es tan legible y bella que no cabe dudar de la capacidad lectora y escritora del pintor. Dado que la caligrafía no alcanza la perfección de la empleada en el retablo de San Pedro —donde podría haber intervenido un miniaturista—, es probable que haya sido realizada por el propio Cano, quien demuestra un dominio excelente del dibujo¹⁰².

102 Debemos apuntar que en algunas pinturas del foco darocense los libros que aparecen en las historias no llevan texto y se muestran en blanco, ni siquiera con renglones simulados, como si hubiera quedado a la espera de que pasara un miniaturista o escritor de libros que lo rellenara. Así sucede en la escena de la *Anunciación* en el retablo de Retascón, que corresponde a Martín del Cano. En este singular retablo, las tablas que corresponden al Maestro de Retascón muestran escrituras correctas incluso en filacterias muy delgadas que es imposible leer a simple vista: véase los escritos que acompañan a las diminutas figuras de los profetas Isaías y Jeremías dispuestos a los lados del trono de María. Más curiosas y excepcionales son las filacterias de los ángeles que rodean la *Coronación de María*, que también corresponde a lo pintado por el Maestro de Retascón. Una de ellas se ha rellenado con el inicio de un himno de la liturgia de las horas, mientras que las otras tres cintas enseñan composiciones musicales en notación cuadrada, con el texto dispuesto debajo de las notas; ZAVALA ARNAL, Carmen M., “Una visión de la música a través de algunas fuentes pictóricas medievales de la comarca de Campo de Daroca (Zaragoza)”, en RODRÍGUEZ, Gerardo y CORONADO SCHWINDT, Gisela (dirs.), *Abordajes sensoriales del mundo medieval*, Mar del Plata, Universidad de Mar del Plata, 2017, p. 159; señala la autora que de uno de los himnos, el que no se acompaña de música, se ha conservado un fragmento musical en Daroca; CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *Fragmentos litúrgico-musicales (ss. XIII-XVI) del Archivo Histórico Notarial de Daroca (Zaragoza)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011, p. 357; véase igualmente la página 386 con el responsorio *Benedicamus patrem* que se cantaba en la fiesta de la Trinidad, y la página 911 con el himno *Gloria in excelsis Deo* correspondiente a la fiesta de la Asunción. Estas circunstancias demuestran, a nuestro parecer, que el pintor contó con la ayuda de un especialista. Las cintas son casi imperceptibles desde el punto de vista del espectador. Además incorporan un canto



Fig. 28. *Libros escritos de los evangelistas Marcos, Mateo y Lucas*. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

El texto reproducido corresponde al inicio de la primera epístola de San Pedro en la versión *Vulgata* de la Biblia¹⁰³, y figura en el misal zaragozano al comienzo de las lecturas de la festividad de la cátedra de San Pedro¹⁰⁴.

Resulta llamativo que San Pablo mantenga el libro cerrado, sin mostrar escritura alguna, aunque tanto el misal como el breviario zaragozanos contenían presentaciones del apóstol tomadas de la primera epístola a los Romanos, en la que se define como apóstol de todas las gentes —“omnibus gentibus” — tal como era conocido y denominado¹⁰⁵.

real. Otro tanto puede confirmar el libro que sostiene el *Salvator Mundi* del Museo de Bilbao, obra del mismo maestro. Una página entera está vuelta hacia el espectador pero no contiene texto alguno. Se diría que el pintor la preparó para recibir un texto pero nunca llegó el escritor de libros para completar la página.

103 Epistola B. Petri Apostoli Prima 1, 1-2.

104 *Missale secundum morem ecclesie Caesaraugustane...*, Februarius, Cathedra sancti Petri, Lectio epistole beati Petri apostoli I, I, f. Lv[erso]. El comienzo de la epístola se reproduce igualmente en el breviario zaragozano medieval que fue llevado a la imprenta en 1496; *Breviarium ecclesie Caesaraugustane*, Venetiis, Franciscus Gyrardengus, 1496, In cathedra sancti Petri apostoli, f. XLVIr. Tanto el breviario como el misal impresos reproducen en letras de molde textos manuscritos que circulaban en tiempos de la confección del retablo. Debemos advertir a quienes contrasten la información que el misal impreso contiene dos numeraciones y el breviario consta de tres enumeraciones distintas: una primera de 197 folios con el breviario propiamente dicho; la segunda de 214 folios con salmos, himnos, algunos oficios extraordinarios (de Santa María virgen, de difuntos) y un santoral con las celebraciones de la iglesia cesaraugustana; y un tercer cómputo de 24 folios con algunas lecturas y celebraciones de evangelistas, apóstoles, mártires y algunos confesores y pontífices.

105 *Missale secundum morem ecclesie Caesaraugustane...*, In vigilia nativitatis domini, f. Xr.;

Los evangelistas del banco se identifican por sus símbolos del Tetramorfos y por los letreros de las filacterias que los acompañan: “Matheus”, “Mar-chus”, “Iohannes”, “Luchas”. Están representados como escribas, con pluma y tintero, en el acto de redactar el texto evangélico, por lo que los escritos se orientan coherentemente hacia sus figuras (Fig. 28).

San Mateo tiene el Evangelio abierto en la página correspondiente al capítulo 8, versículos 1-4, pero comienza con “In illo tempore”, expresión que se introduce en las lecturas evangélicas incluidas en el breviario o en el misal zaragozanos para garantizar la vinculación del texto con el tiempo de Jesús¹⁰⁶:

“In illo tempore: /cum ascendisset [por descendisset] / dominus Ihesus / de monte, secu-/te sunt eum tu-/rbe multe, et / ecce leprosus / veniens, ado-/rabit eum, dic-/ens: Domine, / si vis, potest / me mundare. / Et extendens / Ihesus manum / tetigit eum, / dicens: Volo m-/undare. Et con-/festim mundata / est lepra ejus. Et / ait illi Ihesus: / Vide nemini dix-/eris: sed vade /ostende te sacer-/doti, et offer m-/unus quod pre-/cepit Moyses in / testimonium il-/lis. Cum”.

El último vocablo, correspondiente al versículo 5, no tiene continuidad. El resto de la página quedó en blanco. Además, algunas palabras presentan separaciones silábicas irregulares, lo que permite suponer que el pintor recibió un texto que no comprendía plenamente en todos sus términos.

En este caso, el texto pintado no se corresponde fielmente con la versión *Vulgata* de la Biblia, que comienza “Cum autem descendisset de monte, secutae”, sino que sigue la redacción de antiguos evangeliarios. En el *Evangelistarium Sangallense*, en la Dominica III post theophaniam, bajo la rúbrica *Sequentia sancti evangelii secundum Matthaeum*, 8, 1, se lee: “In illo tempore. Cum descendisset Ihesus de monte, secutae”¹⁰⁷. De evangeliarios tan antiguos como el de San Gall, datado entre el 875 y el 900, el texto pasó al breviario y al misal antiguos de la diócesis zaragozana, que incorporan la palabra

Breviarium ecclesie Cesaraugustane..., Domenica I post octavam epiphanie, f. XLIIIIr.

106 Así lo había aconsejado Guillelmum Duranti o Guillaume Durand (h. 1230—1296) en *Rationale divinarum officiorum*, libro muy difundido que recopilaba y explica la liturgia y su celebración; DURANTI, Guillelmum, *Rationale divinarum officiorum*, Basilee, Nicolaus Kesler, 1488, Liber Quartus, De Evangelio, f. 63r. Salvo que las expresiones *Initium sancti Evangelii* o *Sequentia sancti Evangelii* precedan a la lectura del Evangelio, se antepone el prefacio *In illo tempore* cuando no puede determinarse con certeza el tiempo a partir de las palabras de la lectura. El *Rationale* fue impreso por primera vez en 1459, pero no lo utilizamos porque sus páginas no están numeradas; *Incipit Rationale divinarum officiorum*, Maguntia, per Johannem Fust... et Petrum Gernszheym, 1459.

107 Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 9453, Evangélaire, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000464r/f4.image.r=%EF%BF%BDvang%EF%BF%BDliaire%20.langFR>

“dominus” delante de “Ihesus”¹⁰⁸. Por tanto, puede afirmarse con seguridad que la fuente utilizada por el pintor —o por el comitente que le proporcionó los textos— fue el breviario, o más probablemente el misal zaragozano, ya que este último libro transcribe íntegramente el pasaje que escribe San Mateo en el retablo de San Miguel.

El evangelista Marcos aparece escribiendo un pasaje tomado de Marcos 6, 1–2, transcrito a partir del misal zaragozano¹⁰⁹, que lo copia de nuevo de un evangeliario antiguo como el de San Gall:

“In illo tempore: / Egressus: / est Ihesus ve-/nit in patri-/am suam / sequebantur / illum discip-/uli sui. Et / facto sabbato / cepit in sina-/goga docere et / ¿modu? / multi au-/dientes / admira-/bantur in doctri-/na eius, dicentes”.

El texto difiere ligeramente del ofrecido por la *Vulgata*, que no incluye el prefacio *In illo tempore* ni la frase “venit in patriam suam”. El pasaje elegido destaca la enseñanza de Jesús en sábadó, contraviniendo la ley judaica, lo que podría ser significativo en una ciudad con presencia judía, al seleccionarse este fragmento como lectura para la festividad de San Marcos.

Al evangelista Juan se le representa en un descanso en la escritura del Evangelio, aprovechado para sacar punta a la pluma. Por ello, su mano oculta una pequeña parte del texto:

“In principio erat / [tapado por la mano: verbum] et / verbum erat apud / Deum. Et Deus erat / verbum. Hoc e-/rat in principio / apud Deum. / Omnia per ipsum / facta sunt, et si-/ne ipso factum est / nichil [nihil]”.

El párrafo reproduce el inicio del Evangelio de San Juan 1, 1-3. Esta frase se incluye entre los cánones generales del Evangelio que se recuerdan al sacerdote al comienzo del misal zaragozano. Los tres versículos se transcriben completos en la lectura correspondiente a la festividad del nacimiento de Jesús¹¹⁰. En el misal se concluye con la palabra “nichil”, en lugar de “nihil”, en coincidencia exacta con el texto pintado.

Diferente es la transcripción del Evangelio de San Lucas que se encuentra leyendo su Evangelio y pasando las hojas, por lo que la mano derecha oculta parte del texto. El pintor, en coherencia con lo natural, ha omitido las

108 *Missale secundum morem ecclesie Caesaraugustane...*, Domenica III post epiphaniam officium, Secundum Matheum XVIII: f. XIXv: “In illo tempore. Cum descendisset **dns** [dominus] Ihs de monte, secute...”; *Breviarium ecclesie Caesaraugustane...*, Domenica II post octavam Epiphanie, Lectio VI, Secundum Matheum, f. XLVIv: “In illo tempore. Cum descendisset **dns** Iesus de monte sequite”.

109 *Missale secundum morem ecclesie Caesaraugustane...*, Ebdomada II post Epiphaniam, Feria IIII secundum Marchum VI, a, f. XIXr.

110 *Missale secundum morem ecclesie Caesaraugustane...*, f. CCVIIIv; *Breviarium ecclesie Caesaraugustane...*, Natalis domini, Lectio sancti Evangelij secundum Ioannes, f. XXVIr.

letras cubiertas por la mano. El pasaje procede de Lucas 2, 15–18, tomado del misal zaragozano¹¹¹, como en los casos anteriores:

“In illo tempore. / Pastores lo-/quebantur ad invicem / dicentes: / T-/ran-seamus / usque / Bethle[tapado por la mano:hem] / et vi [tapado:deamus] / hoc [tapado: verbum, quod factum] est / q- [tapado:uod] Do / [tapado:minus] os-ten-/dit no-/[tapado:bis]. Et vene-/runt festinantes, / et invenerunt / Mariam, et Io-/seph, et infantem / positum in pre-/sepio. Videntes / [tapado: autem] cogno / [tapado:verunt] de / [tapado:verbo], qu [tapado:od] / dictum / [tapado: erat] illis / de pu [tapado: ero] hoc. / Et omnes qui audierunt / mi-/rati sunt, et de”.

Otros letreros se colocan en diversas escenas del retablo y se transcriben con fidelidad textual, aunque se sitúan en posiciones elevadas, imposibles de leer para los fieles o incluso para el sacerdote oficiante. En estos casos, se trata de frases que expresan y afirman la fe religiosa, dirigidas directamente a la divinidad.

En la escena de la *Anunciación*, María ha sido sorprendida por Gabriel mientras leía el Evangelio que muestra varios marcadores como detalle naturalista. El libro está abierto en el pasaje de Lucas 1, 38: “Ece anci-/la [omite: Domini] fiat michi [mihi] / secun-/dum ve-/rbum [tuum]”. En la página derecha se ha copiado un versículo del *Liber Ecclesiasticus* 24, 14: “Aben-/icio [Ab initio] / et an-/te se-/cula / crea-/ta [sum]”. La primera frase es también una antifona que se cantaba *ad laudes* y *ad nonam* y con mayor solemnidad en la octava de la Natividad de María y en la fiesta de marzo dedicada a la Anunciación¹¹². La segunda locución, dedicada al Espíritu Santo —la Sabiduría—, se aplica a María y puede interpretarse como un texto inmaculista. Esta cita se empleaba en fiestas y cánticos marianos, y, muchos años después, fue recogida por Claudio Monteverdi en su conocido *Vespro della beata vergine*, publicado en 1610. En el breviario zaragozano se menciona en el oficio de la virgen María y se repite en la festividad de Santa María de las Nieves¹¹³.

En la escena del *Tránsito de María* uno de los apóstoles sostiene un libro que contiene el Salmo 6, 2-3, atribuido al rey David:

111 *Missale secundum morem ecclesie Caesaraugustane...*, In nativitate domini, Secundum Lucham II, c, f. XIIr.

112 *Breviarium ecclesie Caesaraugustane...*, Per octavam nativitatis Marie virginis, f. CLVII. En el breviario zaragozano publicado en 1505 se señala que en la fiesta de marzo dedicada a María se entonaba: “Cantate, Antiphona. Ecce ancilla domini fiat mihi secundum verbum tuum”: *Breviarium Caesaraugustanum*, [Zaragoza, h. 1505 que se adjudica al impresor Jorge Coci], f. LVI.

113 *Breviarium ecclesie Caesaraugustane...*, Officium beate Marie virginis, f. XCVIv y Capituletur de sancta Maria de nive, f. XCIXv (segunda numeración). El misal zaragozano indica que se leía en la fiesta de la Asunción: *Missale secundum morem ecclesie Caesaraugustane...*, Augustus. Octavo die transfigurationis. Officium et reliqua omnia dicant sicut in die. Vigilia assumptionis, Lectio libri sapientie, XXIII, b, f. XCr.



Fig. 29. Orbe tripartito, detalle de San Miguel armado caballero. Martín del Cano. H. 1421-1425. Retablo de San Miguel. Daroca

“Domine, / ne in fur-/ore tuo / arguas / me neque / in ira tu-/a corrip-/ias me. / Miserer-/e mei, / domine, quoniam. Miserere / mei domine/ quoniam infi-/rmus [tapado: sum], / sana [tapado: me] / domine, q[tapado: uoniam] / oturba-/ta [por conturbata] sunt o-/ssa mea”.

Este es el primero de los siete salmos penitenciales incluidos en los salterios. Se reproduce entre los salmos que incorpora el breviario zaragozano publicado en 1498, incluso con la errata “oturba” por “conturbata”¹¹⁴, lo que confirma nuevamente las fuentes utilizadas para extraer los textos litúrgicos del retablo.

Especialmente significativa es la inscripción que acompaña las partes del globo terráqueo sostenido por el Salvador en la escena en que bendice y nombra jefe de los ejércitos celestiales a San Miguel, representado con armadura medieval y arrodillado ante Cristo, en una composición semejante a la que Benito Arnaldín, su contemporáneo, empleó en la escena de San Martín siendo armado caballero en un retablo de Torralba de Ribota. Con una letra gótica similar a las demás inscripciones, pero más libre y cuajada de adornos y ligaduras, se ha escrito: “Asia | Africa/ Oropa” (Fig. 29) en un orbe tripartito que refleja un mapa T en O invertido, en el que Europa ocupa la mitad del globo en lugar de Asia, aunque se sitúa en la parte inferior,

114 *Breviarium ecclesie Cesaraugustane...*, Incipit liber psalmorum, David primus..., II, III, IIII, quintus, VI: “Domine ne in furore tuo arguas me, neque in ira tua corripas me. Miserere mei, dne [Domine], qm [quoniam] infirmus sum; sana me dne [Domine] qm [quoniam] oturbata [por conturbata] sunt ossa mea”, f. IIv de la segunda paginación.

junto con África, como en el *Orbis terrarum* descrito por San Isidoro en sus *Etimologías*¹¹⁵. Como los orbes altomedievales isidorianos que sostienen las imágenes del Salvador, no aparece coronado por la cruz, pero se divide de forma inversa al mapa T en O por influjo de la disposición del orbe o globo crucífero tripartito.

Esta peculiar denominación del continente europeo como “Oropa” coincide con la utilizada por el Maestro de Retascón en el *Salvator Mundi* del museo de Bilbao. Martín del Cano colaboró con él en el retablo de esta localidad. Ambos pintores se repartieron la obra, a menos que el de Retascón abandonara el proyecto y le dejara a Del Cano a cargo de su finalización, o fuera éste el que no pudiera continuar por enfermedad o fallecimiento. Martín del Cano, cuya mano nos parece reconocer en algunas tablas del retablo de San Pedro, conoció al Maestro de Retascón y, aunque sus personalidades artísticas son distintas, comparten algunos estilemas. Las obras de Martín del Cano demuestran que fue un pintor con una formación técnica sólida y encomiable. Pintor culto, empleó composiciones variadas, aunque tendía a repetir escenas en los retablos a modo de recetas de taller. Demuestra conocer, y seguramente haber leído, la *Leyenda dorada* de Iacopo da Varazze, fuente literaria que utilizó para resolver y desarrollar con detalle la biografía de santos como San Pedro, a quien dedicó un número excepcional de escenas iconográficas en el retablo de Langa del Castillo, interpretables con la lectura del citado texto del obispo genovés. En este sentido, resulta lamentable la pérdida de las historias que completaban el retablo de Santa Cecilia, ya que su iconografía aún no se había definido de forma definitiva en aquellos años.

2. 6. Valoración del pintor

El retablo, alabado por todos los estudiosos que lo han comentado, constituye la mejor muestra pictórica del foco darocense y es una de las obras más destacadas del arte gótico internacional en Aragón. Chandler Post se refirió a su autor como un pintor de auténtica distinción, practicante de un estilo vinculado al ámbito valenciano¹¹⁶. Torralba también lo consideró próximo a los talleres de Valencia¹¹⁷, y es probable que Martín del Cano conociera a

115 San Isidoro señaló que, dividido el orbe circular en dos partes iguales —Oriente y Occidente—, “Asia erit in una, in altera vero Europa & Affrica”; *Isidori iunioris Hispalensis episcopi Ethimologiarum libri numero viginti*, Augsburg, per Guntherum Zainer ex Reutlingen progenitum, 1472, Liber quartusdecimus de Terra incipit foeliciter, f. 189. La descripción del *Orbis terrarum* por San Isidoro se acompaña del primer mapa impreso del tipo T en O.

116 POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting, Volume II...*, p. 191.

117 Daroca se encuentra en el camino que une Valencia y Zaragoza, dos ciudades fundamentales de la Corona de Aragón en el siglo XV. Se ha insistido en la fuerte relación con lo valenciano que se aprecia en los retablos de la Comunidad de Daroca —recientemente, KROESEN,

artistas de esa ciudad, como su colaboración con el Maestro de Retascón sugiere. Es común señalar que este último pudo haber llegado a Daroca desde Valencia, aunque no se dispone de documentación que permita relacionarlo directamente con dicha procedencia, a pesar de tratarse de un maestro excepcional. A Torralba le agradó la belleza rítmica de las líneas curvas de su dibujo: “Los arabescos de línea, sobre todo en la figura del Arcángel, son de gran belleza rítmica, casi musical; y esa misma cualidad de ritmo puede notarse en la composición de las tablas y sobre todo de las figuras, en especial de la predella”¹¹⁸. Cabe suponer que escribió con cierta reserva, al no haber podido examinar de cerca las tablas mayores, tan extraordinarias —o incluso más— que las dedicadas a los evangelistas. Aunque Mañas dató el retablo en fecha tardía —“de hacia 1440”— lo consideró “mejor realizado y de mayor delicadeza” que las demás obras atribuidas al Maestro de Langa¹¹⁹.

Si realmente fue Cano quien escribió los textos analizados, se constata que lo hizo con una caligrafía elegante, lo que no sorprende si se considera su predilección por la línea curva en los contornos y pliegues de las vestimentas, que destacan por la finura y elegancia del trazo, los arabescos decorativos y la expresión serena, contenida y refinada de los rostros.

Cuando todavía no se conocía el nombre del maestro de Langa, Mañas Ballestín identificó ciertas afinidades estilísticas entre su obra y las pinturas murales de las iglesias de la localidad¹²⁰ lo que le llevó a suponer que se trataba de un artista asentado en Daroca, dada la cantidad de tablas conservadas y el influjo que ejerció sobre pintores posteriores. Escribió elogiosamente sobre su producción y consideró el retablo de San Miguel como su obra más lograda. Relacionó su estilo con el de Juan de Leví y Benito Arnaldín. En efecto, su pintura es deudora del buen hacer de Leví, y los recursos que emplea son semejantes a los de otros pintores aragoneses de su generación. Dado que se conocen muy pocos nombres y fechas con certeza, no es posible establecer relaciones definitivas. Fue contemporáneo de Bonanat Zahortiga, con quien comparte afinidades en el uso del color y en el tratamiento del dorado. En estos aspectos coincide también con el desconocido maestro de Torralba de Ribota, que también es un contemporáneo con obra un poco anterior a la de Cano, por lo que se acentúa el parecido estilístico, a pesar de la distinta

Justin E. A., *Staging the liturgy. The medieval altarpiece in the Iberian Peninsula*, Leuven – París – Walpole MA, Peeters, 2009 pp. 85-86–, pero la documentación revela la presencia frecuente de pintores zaragozanos y Daroca es una colegiata de la archidiócesis de Zaragoza. Hemos visto que igualmente llegaron artistas de Navarra y del Norte de Europa.

118 TORRALBA SORIANO, Federico, *Iglesia colegial...*, pp. 24-25.

119 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Pintura gótica aragonesa...*, pp. 105-107.

120 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, “Pintura Gótica en ‘Campo Romanos’. I. La Escuela Gótica de Daroca”, *Zaragoza*, 23 (1981), p. 26.

personalidad artística del de Torralba que, como el de Retascón aunque con distintos resultados, busca la expresividad y no duda en recurrir a un cierto feísmo como recurso para comunicar con mayor intensidad el sentimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAD RÍOS, Francisco, *Catálogo monumental de España*. Zaragoza, Madrid, Gráficas González, 1957.
- AINAGA ANDRÉS, M^a Teresa, "Datos documentales sobre los pintores Guillén de Leví y Juan de Leví, 1378-1410", *Torriaso*, 14 (1998), pp. 71-105, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=666807>
- AINAGA ANDRÉS, M^a Teresa y CRIADO MAINAR, Jesús, "Enrique de Estencop (1387-1400) y el tránsito al estilo internacional en la pintura gótica aragonesa: el retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de Longares (Zaragoza)", *El Ruejo*, 4 (1998), pp. 107-140.
- ALBAREDA, Hermanos, "El futuro Museo de la Colegial de Daroca. Una visita del arquitecto del P. N. T., señor Durán. Excursión a Maluenda y Calatayud", *Aragón*, 72 (septiembre de 1931), p. 171, <https://bibliotecavirtual.aragon.es/es/publicaciones/verNumero.do?idNumero=2005166>
- ALFARO, Emilio, "Arte aragonés. El museo de la ciudad del Sacramento", *La Voz de Aragón. Diario gráfico independiente*, V/1216 (20 de abril de 1929), p. 9.
- APRAIZ, Emilio de, "Sobre unas graves denuncias. El despojo artístico de España", *La Voz de Teruel*, VII/868 (12 de noviembre de 1930), p. 1.
- ARCO, Ricardo del, "Un Museo de 'primitivos' en Daroca", *La Esfera*, XV/741 (17 de marzo de 1928), pp. 40-41.
- ARCO, Ricardo del, "Documentos inéditos de arte aragonés", *Seminario de Arte Aragonés*, 4 (1952), pp. 53-89, <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/54>
- ARNOLD, John Charles, *The footprints of Michael the Archangel. The formation and diffusion of a saintly cult, c. 300–c. 800*, New York, Palgrave MacMillan, 2013.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "El retablo de Torres de Medina y las empresas artísticas de Juan Fernández de Velasco, Camarero Mayor de Castilla", *Revista Goya*, 322 (2008), pp. 23-46.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Jocalias de la Catedral", en *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación Provincial, 2013, pp. 229-257.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Precisiones, rectificaciones y noticias sobre la promoción de los Velasco en tierras de Burgos", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 17-90, <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.01>
- BELETH, Iohannis, *Svmma de ecclesiasticis officiis. Textos – Indices*, Turnholt, Brepols, 1976 [ed. Heriberto Douteil].
- BLASCO, Asunción, "Libros litúrgicos en iglesias de la diócesis de Zaragoza (siglos XIV-XV)", *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 25 (2003), pp. 745-766, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3273085>
- Breviarium Caesaraugustanum*, [Zaragoza, h. 1505; se adjudica al impresor Jorge Coci].
- Breviarium ecclesie Caesaraugustane*, Venetiis, Franciscus Gyrardengus, 1496.

- CABEZUDO ASTRAIN, José, "Nuevos documentos sobre pintores aragoneses del siglo XV", *Seminario de Arte Aragonés*, 7-8-9 (1957), pp. 65-78, <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/175>
- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *Fragmentos litúrgico-musicales (ss. XIII-XVI) del Archivo Histórico Notarial de Daroca (Zaragoza)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011.
- CAMPILLO, Toribio del, *Documentos históricos de Daroca y su comunidad*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1915.
- CANELLAS ANOZ, Magdalena, "La iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca y su prior don Francisco Clemente, según un vade-mecum inédito de 1397", *Cuadernos de historia Jerónimo Zurita*, 41-42 (1982), pp. 7-157, <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/09/02/1mcanellas.pdf>
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel, "Cronicón profano y eclesiástico darocense", *Cuadernos de Aragón*, 21 (1990), pp. 5-62, <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/1435>
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel, *Inventario de los fondos del Archivo de la Colegiata de los Corporales de Daroca*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988.
- CANNATA, Pietro, "Gregorio I, detto Magno, papa, Dottore della Chiesa, santo. Iconografia", en CARAFFA, Filippo (dir.), *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1966, 7.º vol., cc. 278-287.
- ÇELAYA, Andrés, *Historia de la ciudad de Daroca, dictada por un eclesiástico en el año 1629, a ruego de Andrés Çelaya para la librería manuscrita del conde de Guimerá*, Madrid, Imprenta de E. de la Riva, 1878.
- CHÂTELET, Albert, *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Chales VI et les Heures du Maréchal Boucicaut*, Dijon, Editions Faton, 2000.
- CORRAL LAFUENTE, José Luis, "La ciudad de Daroca según el libro de Actas de 1473", *Aragón en la Edad Media*, 4 (1981), pp. 157-194, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=108348>
- CORRAL LAFUENTE, José Luis, *Historia de Daroca*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 1983.
- CRIADO MAINAR, Jesús, "Arte y cultura en Aragón en tiempos de los primeros Trastámaras (1412-1458)", *Lambard: Estudis d'art medieval*, 26 (2014-2016), pp. 149-189.
- DURANTI, Guilhelmum, *Rationale divinatorum officiorum*, Basilee, Nicolaus Kesler, 1488.
- ESQUIU, Arcadio, "Daroca, ciudad de arte", *La Voz de Aragón. Diario gráfico independiente*, VIII/2239 (30 de noviembre de 1932), p. 10.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Museo Colegial de Daroca*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- FALCÓN PÉREZ, María Isabel, *Ordenanzas y otros documentos complementarios relativos a las Corporaciones de oficio en el reino de Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997.
- FERNÁNDEZ SERRANO, Francisco, "El último obispo Teldense, Fr. Jaime Olcina, en 1411", *Anuario de Estudios Atlánticos*, 16 (1970), pp. 287-323, <https://revistas.grancanaria.com/index.php/aea/article/view/221>

- FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria, "El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón. Aspectos documentales", *Locvs Amoenvs*, 3 (1997), pp. 40-49, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2803158>
- FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara, "Escultura. Johan Lome y los talleres coetáneos", en FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara (dir.), *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 513-551.
- GALINDO Y ROMEO, Pascual, *El breviario y el ceremonial cesaraugustanos. Siglos XII-XIV*, Zaragoza-Tudela, 1930.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, "El precio de la belleza. Mercado y cotización de los retablos pictóricos en la Corona de Aragón (siglos XIV y XV)", en DENJEAN, Claude (ed.), *Sources sérielles et prix au Moyen-Âge*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2009, pp. 253-290, <https://doi.org/10.4000/books.pumi.37336>
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel y PARDILLOS MARTÍN, David, "Documentos sobre la producción de arte en Daroca y su Comunidad de Aldeas (1403-1554)", *Xiloca*, 45 (2017), pp. 155-202, <https://espacioxiloca.org/revista-xiloca/>
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel y PARDILLOS MARTÍN, David, "Nuevos documentos sobre la producción de obras de arte en Daroca y su Comunidad de Aldeas (1389-1601)", *Xiloca*, 48 (2020), pp. 185-246, <https://espacioxiloca.org/revista-xiloca/>
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, "Nuevos documentos sobre los pintores Zahortiga", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 64 (2021), pp. 11-63.
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, *Documentos sobre pintura gótica en Aragón en el siglo XV*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2023, https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/39/80/_ebook.pdf
- GRACIA DIESTRE, Agustín, "Tabla de pintores en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza. Siglo XIV (1316-1416)", *Aragonia Sacra*, 23 (2015), pp. 289-336.
- GUDIOL, José, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1971.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y ANDRÉS CASABÓN, Jorge, *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media a primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús, 2016.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y CRIADO MAINAR, Jesús, "El maestro Isambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza", en JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (ed.), *La piedra postrera. V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Tvrris fortissima, 2007, vol. 2, pp. 75-113.
- Incipit Ordo missalis secundu[m] consuetudine[m] sancte ecclesie [C]esasceugust[a]n[e], Ces[ar]auguste, in officina magistri Pauli Hurus de Co[n]stantia impmi iussit*, 1485.
- Isidori iunioris Hispalensis episcopi Ethimologiarum libri numero viginti*, Augsburg, per Guntherum Zainer ex Reutlingen progenitum, 1472.
- JANKE, R. Steven, *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1977.

- JOHNSON, Richard F., *Saint Michael the Archangel in medieval English legend*, Woodbridge, The Boydell Press, 2005.
- JUNG, Jacqueline E., "Moving pictures on the Gothic choir screen", en BUCKLOW, Spike; MARKS, Richard y WRAPSON, Lucy (eds.), *The art and science of the church screen in medieval Europe. Making, meaning, preserving*, Woodbridge (Suffolk), The Boydell Press, 2017, pp. 176-194.
- JUNG, Jacqueline E., *The gothic screen: space, sculpture, and community in the cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- KROESEN, Justin E. A., *Staging the liturgy. The medieval altarpiece in the Iberian Peninsula*, Leuven – Paris – Walpole MA, Peeters, 2009.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen, "La pintura gótica en los antiguos reinos de Aragón y Navarra (ca. 1379-1416)", *Artigrama*, 26 (2011), pp. 287-332, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3975921>
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen, "Retablo de la Virgen de Retascón", en CALVO RUATA, José Ignacio (ed.), *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, pp. 61-65.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen, "Retablo de San Pedro Pontífice", en CALVO RUATA, José Ignacio (ed.), *Joyas de un Patrimonio IV. Estudios*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, pp. 53-60.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen, "Dos tablas góticas del pintor darocense Martín del Cano en el Museo Diocesano de Zaragoza", en ÁLVARO ZAMORA, María Isabel; LOMBA SERRANO, Concha y PANO GRACIA, José Luis (coords.), *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza - Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 411-421, <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3298>
- LÓPEZ LANDA, José María, "Excursión a Maluenda y Daroca", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 36 (septiembre de 1928), pp. 234-242.
- LOZANO PÉREZ, Juan Carlos, *El Catálogo Monumental de la provincia de Zaragoza de Juan Cabré Aguiló, un proyecto inacabado*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis – Imprenta Provincial de la Diputación de Zaragoza, 2018, https://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/pdfs_libro/DiscursoJ-CLozano.pdf
- MACÍAS PRIETO, Guadaira, "El Templo de Jerusalén en la pintura aragonesa de los siglos XIV-XV: del Arca de la Alianza a la custodia eucarística", *Artigrama*, 38 (2023), pp. 187-209, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9621231>
- MAJARENA GONZALVO, Luis Alberto, *El Libro Bermejo del Archivo Colegial de Daroca*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 1989.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "La escuela de pintura de Daroca: documentos para su estudio", *El Ruejo*, 2 (1996), pp. 33-92.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Las Artes en época medieval", en MAÑAS BALLESTÍN, Fabián (coord.), *Comarca del Campo de Daroca*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2003, pp. 139-180, <https://bibliotecavirtual.aragon.es/es/consulta/registro.do?id=3263>
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Museo Colegial de Daroca", *Artigrama*, 29 (2014), pp. 213-238, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5130697>

- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Guara Editorial, 1979.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Pintura Gótica en 'Campo Romanos'. I. La Escuela Gótica de Daroca", *Zaragoza*, 23 (1981), pp. 25-26.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, *Programa de fiestas Corpus Christi 1985. Fascículo dedicado a la Arquitectura religiosa en Daroca*, Daroca, Ayuntamiento, 1985.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Sistema de trabajo en la escuela de pintura gótica de Calatayud", en *Primer Coloquio de Arte Aragonés*, Teruel, Diputación Provincial, 1978, pp. 177-196.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, "Artistas de la Corona de Aragón al servicio de Carlos II (1349-1387) y Carlos III (1387-1425) de Navarra", en YARZA LUACES, Joaquín y FITÉ I LLEVOT, Francesc (eds.), *L'artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó. Actes, Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998*, Lérida, Universitat de Lleida – Institute d'Estudis Ilerdencs, 1999, pp. 241-258.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, *Arte y monarquía en Navarra. 1328-1425*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1987.
- MEDINA GONZÁLEZ, Amaya, "El tocado corniforme femenino en la Baja Edad Media", *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4 (2021), pp. 215-244, <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.08>
- MEISS, Millard, *French painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth century and the patronage of the Duke*, London, Phaidon Press, 1967, vol. I.
- MIGUEL GARCÍA, Isidoro, "Liturgia y ceremonial cesaraugustanos", *Aragonia sacra: revista de investigación*, 16-17 (2001-2003), pp. 247-280.
- Missale secundum morem ecclesie Caesaraugustane*, Cesaraugustan, Iussu et impensis Pauli Hurus Constantiensis Germanici, 1498.
- NÚÑEZ Y QUILES, Christóbal, *Antigüedades de la nobilissima ciudad de Daroca, y argumento historial y juridico, en defensa de Cabildo General de las seis insignes iglesias parroquiales de S. Pedro Apostol, San Andres, San Tiago, Santo Domingo de Silos, San Juan de la Cuesta y San Miguel Arcangel*, Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer, 1691.
- Ordinaciones reales de la ciudad de Daroca*, Calatayud, por Christóbal Gálbez, 1683.
- PERRY, Mary Phillips, "On the Psychostasis in Christian Art-I", *The Burlington Magazine*, 22/116 (1912), pp. 94-97 y 100-105.
- PERRY, Mary Phillips, "On the Psychostasis in Christian Art-II", *The Burlington Magazine*, 22/118 (1913), pp. 208-211 y 214-218.
- POST, Chandler Rathfon, *A history of Spanish painting, Volume II-XII*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930-1958.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia – Antiguo Testamento. Tomo I, vol. 1*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.
- RODRIGO ESTEVAN, María Luz, *La ciudad de Daroca a fines de la Edad Media. Selección documental (1328-1526)*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 1999, <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2087>
- RODRÍGUEZ MARTEL, Juan Antonio, *Antigüedad célebre de la santa iglesia colegial de Santa María la Mayor de Daroca... Año 1675*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1877.

- SCHALLER, Andrea, *Der Erzengel Michael im frühen Mittelalter. Ikonographie und Verehrung eines Heiligen ohne Vita*, Bern, Peter Lang AG, 2006.
- SERRANO SANZ, Manuel, "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 35 (1916), pp. 415-421.
- SOLDEVILLA FARO, José, "Los retablos de Daroca", *Aragón*, 111 (diciembre de 1934), pp. 245-248, <https://bibliotecavirtual.aragon.es/es/publicaciones/verNumero.do?idNumero=2005477>
- SPADAFORA, Francesco y BOSI, Maria Cirmeni, "Arcangeli", en CARAFFA, Filippo y MORELLI, Giuseppe (dirs.), *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Instituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1962, 2.º vol., cc. 349-373.
- SPADAFORA, Francesco y MARA, Maria Grazia, "Michele, arcangelo, santo", en CARAFFA, Filippo (dir.), *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Instituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1967, 9.º vol., cc. 410-446.
- TABURET-DELAHAYE, Elisabeth (com.), *Paris, 1400. Les arts sous Charles VI*, cat. exp. (Louvre), Paris, Réunion des musées nationaux – Fayard, 2004.
- TORRALBA SORIANO, Federico, *Iglesia colegial de Santa María de los Santos Corporales de Daroca*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1954.
- VARAZZE, Iacopo da, *Legenda Aurea con le miniature del codice Ambrosiano C 240 mf. Testo critico riveduto e commento a cura di Giovanni Paolo Maggioni*, Firenze, SIS-MEL – Edizioni del Galluzzo, 2007.
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto, *Spanish paintings from 14th to 16th Centuries*, [Madrid], Caylus | Sam Fogg, [2019].
- VILLELA-PETIT, Inès, *Le gothique international. L'art en France au temps de Charles VI*, Paris, Hazan – Louvre, 2004.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982.
- WINTER, Patrick M. de, "Bolognese Miniatures at the Cleveland Museum", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 70/8 (1983), pp. 314-351.
- WIXOM, William D., "The Hours of Charles the Noble", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 52/3 (1965), pp. 50-83.
- WIXOM, William D., "The Hours of Charles the Noble (Cleveland Museum of Art)", *The Burlington Magazine* 108/760 (1966), pp. 367-368, 370 y 373.
- YARZA LUACES, Joaquín, "San Miguel y la balanza: notas iconográficas", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 6-7 (1981), pp. 5-36.
- ZAVALA ARNAL, Carmen M., "Una visión de la música a través de algunas fuentes pictóricas medievales de la comarca de Campo de Daroca (Zaragoza)", en RODRÍGUEZ, Gerardo y CORONADO SCHWINDT, Gisela (dirs.), *Abordajes sensoriales del mundo medieval*, Mar del Plata, Universidad de Mar del Plata, 2017, pp. 150-167, <https://giemmardelplata.org/wp-content/uploads/2017/11/Abordajes%20sensoriales%20del%20mundo%20medieval.pdf>
- ZNOROVSKY, Andrea-Bianka, "Mary, Michael, and the Devil. An eschatological-iconographic perspective on the Liturgical Drama of Philippe de Mézières", en ZNOROVSKY, Andrea-Bianka y JARITZ, Gerhard, *Marian devotion in the Late Middle Ages. Image and performance*, New York, Routledge, 2022, pp. 144-164.