Novedades sobre Gabriel Joly en Calatayud y Daroca (Zaragoza). Viejas obras y nuevas propuestas

News about Gabriel Joly in Calatayud and Daroca (Zaragoza). Old works and new proposals

Jesús Criado Mainar

Universidad de Zaragoza
Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras
C/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 – Zaragoza
jcm@unizar.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8328-1642
Fecha de envío: 10/7/2025. Aceptado: 10/11/2025
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, Extraordinario 1, "Escultores franceses en la Península Ibérica durante la Edad Moderna" (2026), pp. 141-170.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.Extra.01.04
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: La recuperación en fecha muy reciente de una parte de los elementos sustraídos en 1989 en el retablo mayor de la parroquia de Santa María de Olvés (Comarca de la Comunidad de Calatayud, Zaragoza) y su devolución en 2025 mediante sentencia judicial a su lugar de procedencia ha permitido estudiar en directo estas interesantes piezas, obra del imaginero francés Gabriel Joly, y aportar una nueva visión sobre las mismas que ha servido como argumento de fondo para analizar una *Virgen Dolorosa* de colección particular de Calatayud que se ha puesto en relación con este artista —pero que, en realidad, no le corresponde— y también para reconsiderar la vieja atribución a este artífice de un *Crucificado* de la colegial de los Sagrados Corporales de Daroca (Zaragoza), recientemente recuperado para su exposición en el templo.

Palabras clave: Renacimiento; Aragón; escultura; Gabriel Joly; patrimonio artístico recuperado.

Abstract: The very recent recovery of some of the elements stolen in 1989 from the main altarpiece of the parish church of Santa María de Olvés (Comarca de la Comunidad de Calatayud, Saragossa) and their return in 2025 by court order to their place of origin has allowed for the direct study of these interesting pieces, the work of the French sculptor Gabriel Joly, and has provided a new perspective on them. This has served as a basis for analyzing a *Virgin of Sorrows* in a private collection in Calatayud that has been linked to this artista —but which, in reality, does not belong to him— and also for reconsidering the old attribution to this artist of a *Crucifix* from the Collegiate Church of the Sacred Corporals of Daroca (Saragossa), recently restored for display in the church.

Keywords: Renaissance; Aragon; sculpture; Gabriel Joly; recovered artistic heritage.

*****

Gabriel Joly (doc. 1514-1538, †1538) es uno de los grandes protagonistas del Primer Renacimiento escultórico en Aragón. Oriundo de la región francesa de Picardía, las fuentes notariales registran su presencia en nuestro territorio de manera ininterrumpida a partir de 1514, cuando lo sitúan en Zaragoza en el entorno de Damián Forment (act. 1495-1540, †1540),[1] y hasta su muerte, acaecida en Teruel el 1538. La documentación publicada acredita su ejercicio profesional en solitario desde 1518, momento en que contrató su primer aprendiz.[2] Dos años después lo vemos ya asociado al retablo de Santiago el Mayor —y ahora de San Agustín— (1520-1521) del templo metropolitano[3] y al titular (1520-1524) de la parroquia de Santa María de Tauste (Comarca de las Cinco Villas);[4] en ambos casos colaborando con Gil Morlanes *el Joven* (doc. 1514-1547, †1547).

Mantuvo su taller casi de manera continua en Zaragoza, al menos hasta que en 1532 se trasladó a Teruel para encargarse del retablo mayor (1532-1536) de la colegiata de Santa María de Mediavilla, y aún entonces dejó en la capital aragonesa una delegación al frente de la que quedó su oficial Juan Pérez Vizcaíno (doc. 1530-1565, †1565), uno de sus colaboradores de mayor confianza.[5] No parece, pues, que abrigara la intención de abandonar la Ciu-

1 SERRANO, Raquel; CALVO, Rosalía; HERNANSANZ, Ángel; MIÑANA, M.ª Luisa y SARRIA, Fernando, "Gabriel Joly y la corriente escultórica francesa", *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, p. 115, nota 1.

2 SARRIA ABADÍA, Fernando; SERRANO GRACIA, Raquel; CALVO ESTEBAN, Rosalía; HERNANSANZ MERLO, Ángel y MIÑANA RODRIGO, M.ª Luisa, "Contratos de aprendizaje en la escultura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI", *Actas del V Coloquio…*, p. 102, cuadro 1, n.º 14.

3 ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos sobre la historia artística y literaria de Aragón. Procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, t. I, 1915, pp. 119-120 [escultura] y 125-126 [policromía]. Más noticias sobre su policromía en MORTE GARCÍA, Carmen, "Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. I", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX (1987), p. 169, doc. n.º 51, y p. 170, docs. núms. 53 y 54.

4 ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos…*, t. II, 1917, pp. 115-117; SARRIA ABADÍA, Fernando y MIÑANA RODRIGO, M.ª Luisa, "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Tauste", *Suessetania*, 17 (1998), pp. 10-19; MORTE GARCÍA Carmen y CASTILLO MONTOLAR, Margarita, "Estudio histórico-artístico", en MORTE GARCÍA Carmen y CASTILLO MONTOLAR, Margarita (coords.), *El retablo mayor renacentista de Tauste*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 11-113.

5 Como estudiamos en HERNANSANZ MERLO, Ángel; MIÑANA RODRIGO, M.ª Luisa; SERRANO GRACIA, Raquel y CRIADO MAINAR, Jesús, "La transición al Segundo Renacimiento en la escultura aragonesa. 1550-1560", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, L (1992), pp. 131-135. La biografía de Vizcaíno en CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 558-564.
La cronología se deduce de las noticias dadas a conocer por TOMÁS LAGUÍA, César, "Las

dad del Ebro más allá de que la muerte le sorprendiera lejos de ella, quizás negociando la contratación del enigmático retablo titular de la parroquia turolense de San Pedro, que ya no le corresponde.

En los siete años inmediatos a la conclusión de la máquina de Tauste salieron de su obrador obras notables, empezando por el retablo de Santo Tomás de Canterbury (hacia 1525-1526) de la parroquia de la Magdalena de Zaragoza, del que subsiste la imagen titular y un grupo de la *Piedad*.[6] Asimismo la magnífica *Virgen del Oro* de Villafeliche (Comarca del Campo de Daroca), único resto conservado del retablo que confeccionó en 1526-1527 para Juan de Luján, maestresala del arzobispo Juan II de Aragón.[7] Poco después debería fecharse un expresivo *Crucificado* que dio a conocer Fernando Tabar, siempre que proceda del retablo que hizo en 1528 para la cofradía de la Trinidad, San Juan y San Miguel de Alagón (Comarca de la Ribera Alta del Ebro).[8] Finalmente, entre 1529 y 1530 residió en el monasterio de Sijena (Comarca de los Monegros), donde materializó un interesante conjunto de piezas ahora en estado fragmentario.[9]

Estos trabajos, bien documentados, constituyen tan solo una parte de su producción de ese periodo. Tal y como han establecido diferentes investigaciones, también participó en empresas a cargo de su compatriota Esteban de Obray (doc. 1519-1551, †1551) como el retablo titular de la parroquia navarra

capillas de la catedral de Teruel", *Teruel*, 22 (1959), pp. 13-14 y nota 1 de la p. 14 [capitulación en 1532]; y LLABRÉS, Gabriel, "Diario turolense de la primera mitad del siglo XVI por D. Juan Gaspar Sánchez Muñoz", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XXVII (1895), p. 68, reg. n.º 268 [finalización en 1536].

6 CRIADO MAINAR, Jesús, "El retablo de Santo Tomás de Canterbury (1526-1528) de Santa María Magdalena de Zaragoza y el escultor Gabriel Joly", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCVI (2005), pp. 295-318. El grupo de la *Piedad* procedente de su predela, ahora en el Museo Diocesano Alma Máter de Zaragoza, ya había sido atribuido a nuestro escultor antes de la publicación de las fuentes que lo confirman, tal y como se recoge en p. 305.

7 El dato del encargo en ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos…*, t. II, pp. 119-120. La identificación y estudio de la imagen en CRIADO MAINAR Jesús, "La Virgen del Oro de Villafeliche (Zaragoza), 1526-1527. Una obra identificada de Gabriel Joly", *Artigrama*, 19 (2004), pp. 393-408.

8 TABAR ANITUA, Fernando, "Un Crucificado atribuible a Gabriel Joly", *Ars Bilduma*, 1 (2011), pp. 121-128, donde se argumenta la hipótesis que relaciona la pieza con el encargo de Alagón. Las referencias documentales en SERRANO GRACIA, Raquel, "Joly, Gabriel", en ÁLVARO ZAMORA, M.ª Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1993, p. 210; y CRIADO MAINAR, Jesús, "El retablo de Santo Tomás…", p. 302, nota n.º 28.

9 Reunidas en su día en el Museo Diocesano de Lérida y ahora retornadas al cenobio, donde se muestran en los nuevos espacios expositivos.
El testimonio documental de su paso por Sijena en SERRANO, Raquel; MIÑANA, M.ª Luisa; HERNANSANZ, Ángel; CALVO, Rosalía y SARRIA, Fernando, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, p. 273, tabla 7.

de San Juan Bautista de Cintruénigo (1525-después de 1530).[10] Del mismo modo, en varios de los proyectos que el entallador normando debió asumir tras su traslado a Calatayud para erigir la portada y las puertas (1525-hacia 1528) de la colegiata de Santa María[11] y la sepultura (1529) del secretario Juan Ruiz de Calcena y su esposa, Catalina de Urriés, en la capilla mayor de la iglesia de Santa Clara de Calatayud, de la que nada subsiste ya.[12]

La estancia del maestro Obray en la Ciudad del Jalón se prolongó hasta 1532 y en ese tiempo debió de dirigir, sin duda, la erección del retablo mayor (hacia 1525-1530) de Nuestra Señora del Castillo de Aniñón[13] y el titular (hacia 1530-1532) de Santa María de Olvés,[14] localidades cercanas a Calatayud. En estos dos muebles, en relación con los que no se han descubierto fuentes escritas que establezcan su autoría, la implicación de Joly junto a Obray parece incontestable.

La reciente recuperación de una parte de las piezas que fueron sustraídas en 1989 en el retablo de Olvés, unida a la localización en Calatayud de una *Dolorosa* que se ha juzgado próxima al estilo de Joly y un *Crucificado*, esta vez en Daroca, que luce estilemas cercanos, nos ha llevado a proponer esta

10 ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos…*, t. II, p. 35; CASTRO, José R., "Escultores navarros. Esteban de Obray", *Príncipe de Viana*, XIV (1944), pp. 26-27, y pp. 33-34, doc. II; MORTE GARCÍA, Carmen, "Estudio histórico-artístico de una obra renacentista", en JOVER HERNANDO, Mercedes (coord.), *El retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cintruénigo. Historia y conservación*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009, pp. 17-21.

11 AMADA SANZ, Salvador, "Estudio histórico-artístico de la portada y puertas de la colegiata de Santa María de Calatayud", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LI (1947), pp. 177-209; CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico y Comarca Comunidad de Calatayud, 2008, pp. 71-74; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, *La portada de Santa María de Calatayud. Estudio documental y artístico*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, 2012.

12 MIÑANA RODRIGO, M.ª Luisa; SARRIA ABADÍA, Fernando; SERRANO GRACIA, Raquel; CALVO ESTEBAN, Rosalía y HERANSANZ MERLO, Ángel, "Aportación al estudio de la obra de Esteban de Obray en Calatayud", *Actas del II Coloquio de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, 1989, pp. 387-395, donde publican la capitulación del sepulcro y analizan su contenido, amén de aportar otros datos sobre la presencia de Obray en Calatayud.

13 Francisco Abbad lo consideró fruto de la asociación de Gil Morlanes *el Joven* y Gabriel Joly; en ABBAD RÍOS, Francisco, "Seis retablos aragoneses de la época del Renacimiento", *Archivo Español de Arte*, 89 (1950), pp. 55-59 y láms. II-III. Sin embargo, Raquel Serrano lo atribuyó en su tesis de licenciatura de 1985 a Obray y Joly, tal y como publicaría más tarde en SERRANO GRACIA, Raquel, "El retablo mayor de Aniñón", *Documentos y notas. Armantes*, I (1994), pp. 5-47.

14 CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés. Las claves del Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, 2018.

nueva reflexión en torno a la actividad de este excelso imaginero francés en el área del Bajo Jiloca, entre Calatayud y Daroca, en esta fase crucial de su carrera, antes de que su instalación en Teruel propiciara una evolución en su estilo hacia formas más expresivas que, no obstante, tal y como veremos hunden sus raíces en algunos ensayos de los últimos años veinte.

1. Las escenas del retablo mayor de Santa María de Olvés

La noche del 23 al 24 de enero de 1989 tuvo lugar la sustracción de cuatro relieves y una imagen del retablo mayor renacentista de la parroquia de Santa María de Olvés (Comarca Comunidad de Calatayud). El párroco denunció los hechos el mismo día 24 en el Juzgado de 1.ª Instancia e Instrucción de Calatayud y a raíz de ello se iniciaron Diligencias Previas que finalmente quedaron sobreseídas "por falta de autor conocido". A partir de ese momento se pierde toda pista de las piezas expoliadas: una escultura de bulto redondo de *San Juan Evangelista* procedente de la predela y las cuatro escenas alojadas en el primer piso del cuerpo en torno a la imagen titular de la *Virgen con el Niño*, bajo título de la *Anunciación*, la *Pentecostés*, la *Epifanía* y la *Resurrección de Cristo*. En la denuncia se hizo constar de manera difícilmente explicable que las obras extraídas del mueble eran cinco imágenes de apóstoles, una de ellas de *San Pedro*,[15] si bien dicho error puede subsanarse con facilidad a la vista del propio retablo, que posteriormente no ha sufrido más mutilaciones.

Por fortuna, el retablo mayor de Olvés figuraba entre los bienes registrados en el *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia. Partido Judicial de Calatayud*, elaborado en 1981 por Agustín Rubio Semper a instancias del Ministerio de Cultura. El original de este trabajo, inédito, se custodia en el Archivo General del Instituto del Patrimonio Cultural de España e incluye varias fotografías en blanco y negro del mueble, efectuadas en un momento en el que todavía estaba completo.[16] A estos valiosos materiales gráficos hay que unir una instantánea en color (Fig. 1) que tomaron los técnicos del Servicio de Restauración de la Diputación Provincial de Zaragoza semanas antes de la desaparición de las piezas. Todos fueron reproducidos y analizados en el estudio que dedicamos al conjunto en 2018, en compañía de Olga Cantos Martínez.[17]

---

15 Descritas literalmente en el documento como "cinco tallas en madera policromada de 75 cms. de altura, representando a cinco apóstoles, entre ellos a San Pedro".

16 Archivo General del Instituto del Patrimonio Cultural de España [AGIPCE], Inventario de Patrimonio Artístico, Caja 567.

17 CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés*…, p. 5, fig. 1 [vista general]; p. 84, fig. 70 [*Anunciación* y *Pentecostés*]; p. 86, fig. 76 [*Epifanía*]; y p. 87, fig. 80 [*Resurrección de Cristo*].



Fig. 1. *Retablo mayor*. Esteban de Obray y Gabriel Joly (atribución). Hacia 1530-1532. Olvés. Foto: Servicio de Restauración de la Diputación de Zaragoza

El 26 de octubre de 2020 José Luis Cortés Perruca, Licenciado en Historia y Profesor Tutor del Centro Asociado de la UNED de Calatayud, fue requerido por una sala de subastas de Barcelona para emitir un informe pericial sobre la autoría y estimación económica de tres relieves a los que se presuponía una posible procedencia aragonesa. Dedicados a la *Anunciación*, la *Epifanía* y la *Resurrección de Cristo*, el profesor Cortés Perruca advirtió de inmediato que estas piezas se correspondían con absoluta certeza con tres de los cuatro relieves expoliados en Olvés en 1989, por lo que, tras informar a la casa de subastas, lo puso en conocimiento del Obispado de Tarazona, el Ayuntamiento de Olvés y el Gobierno de Aragón.[18] Esto dio lugar a una nueva denuncia ante los Juzgados de Calatayud que meses después conllevó la incautación cautelar de los relieves por parte de la Unidad Central Operativa de la Guardia Civil y su depósito provisional en el Museo de Santa María de Calatayud.

A partir de entonces se desarrollaría un largo y complejo procedimiento judicial que no ha lugar desmenuzar ahora y que ha finalizado con la sentencia dictada por el Juzgado de Primera Instancia e Instrucción n.º 1 de Calatayud, con fecha 26 de mayo de 2025, fallando que los tres relieves son propiedad del Obispado de Tarazona y la Parroquia de Santa María de Olvés, y levantando su depósito en el Museo de Santa María de Calatayud con el propósito de que puedan ser trasladados a Olvés.[19] Dado que la parte demandante —es decir, quienes tenían las piezas en su poder en el momento de su incautación judicial— no ha recurrido la sentencia, esta ya es firme y el procedimiento ha quedado cerrado. Así pues, a día de hoy tan solo siguen pendientes de localización la imagen de *San Juan Evangelista* y la escena de la *Pentecostés*, sobre cuyo paradero actual no ha sido posible averiguar nada.[20]

No son tantas las ocasiones en las que se logra localizar obras de arte retiradas ilícitamente del emplazamiento para el que se hicieron y aún menos aquellas en las que, una vez establecido su origen, la Justicia dispone de argumentos para dictaminar su retorno a su lugar de procedencia. Todo ello incrementa el interés de este episodio, que confiamos permitirá recomponer en breve, casi completo, este conjunto.

El retablo de Olvés es una obra fundamental para estudiar la actividad en la comarca bilbilitana de sus autores, Esteban de Obray y Gabriel Joly,

18 A quien debemos expresar todo nuestro reconocimiento y gratitud, tanto por su acertada intuición, a la que no es ajena su constante labor de tutela del patrimonio artístico bilbilitano, como por la generosidad de compartirla con la Olga Cantos y conmigo.

19 Sentencia 101/2025 del Juzgado de Primera Instancia en Instrucción n.º 1 de Calatayud.

20 Pero de las que afortunadamente también tenemos imágenes. En CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés…*, p. 71, fig. 55 [*San Juan Evangelista*], y p. 84, fig. 70 [*Pentecostés*].



Fig. 2. *Anunciación*. Olvés. Foto: Luisma G.ª Vicén

quienes lo erigieron en torno a 1530-1532. A ello es preciso añadir que conservamos la capitulación rubricada en 1558 para la realización de su magnífica policromía con los pintores Pietro Morone (act. 1542-1577, †1577) y Gonzalo de Villapedroche (doc. 1527-1575), que desarrollaron un trabajo muy original y de gran calidad.[21]

21 ACERETE TEJERO, José Miguel, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVI*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernan-

El hecho de que las piezas hayan permanecido depositadas en el Museo de Santa María de Calatayud desde el 15 de junio de 2021 ha facilitado su estudio y fotografiado en condiciones óptimas.[22] Pretendemos así que este texto sirva de *addenda* al libro que dedicamos al retablo en 2018 en compañía de Olga Cantos. La previsible restauración de su mazonería en un plazo breve, unida a la de los elementos escultóricos que nunca abandonaron la localidad —que ya se está llevando a cabo en el Instituto de Patrimonio Cultural de España bajo la supervisión de la Dra. Cantos—, permitirá volver a disfrutar en poco tiempo de una obra de gran relevancia que se cuenta entre las más destacadas del Primer Renacimiento aragonés.

Junto a los seis *apóstoles* de la predela, la monumental imagen titular y el *Calvario* que culmina el conjunto, en el mueble de Olvés se ensamblaron seis escenas en relieve: las cuatro ya mencionadas del primer piso del cuerpo —entre ellas, las tres recuperadas en 2021 y recientemente restituidas— más dos bellas historias alojadas en el segundo piso, a los lados de un óculo presidido por un busto de *Dios Padre*; estas últimas representan el *Tránsito de la Virgen* —en el lado del evangelio— y el *Nacimiento del Salvador* —a la parte de la epístola—. Aunque ya tratamos de todas ellas en la monografía de 2018, la posibilidad de analizar en directo estas piezas justifica el que formulemos ahora nuevas puntualizaciones.

La primera de las tres escenas recobradas es la *Salutación angélica* (Fig. 2).[23] Con un tamaño de 51 x 37 cm, ocupaba el compartimento exterior del lado del evangelio en el primer piso del cuerpo. El escultor picardo se sirvió para ella de una fórmula que poco antes había desarrollado en Aniñón (Fig. 3), cercana también a la que años después usaría en Santa María de Teruel (Fig. 4). La figura del arcángel Gabriel deriva, en efecto, de manera literal de Aniñón, con la que comparte una misma propuesta compositiva, el recurso a un canon esbelto y una factura próxima; la similitud entre ambas constituye argumento suficiente para establecer una autoría común. La inclusión de un reclinatorio junto a la figura de María hace, sin embargo, que la articulación de esta parte varíe para acercarse más a la pieza turolense, que como ya sabemos está bien documentada. Dejando de lado el cambio de postura, el rostro ausente de María, inclinado y absorto en la contemplación del misterio de

do el Católico, 2001, p. 422, nota n.º 198; CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés…*, pp. 197-199, doc. n.º 3 [capitulación de la policromía].

22 Queremos agradecer a Luisma García Vicén las fotografías de estos tres relieves que hemos incorporado al texto. Nos sentimos especialmente obligados con él por atender con exquisita amabilidad y diligencia nuestras reiteradas peticiones de imágenes de detalle y vistas singulares necesarias para corroborar la procedencia de estas piezas del retablo de Olvés.

23 CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés…*, pp. 83-85 y figs. 70-73.





Fig. 3, izq. *Anunciación*. Gabriel Joly (atribución). Hacia 1525-1530. Aniñón, retablo mayor. Foto: Antonio Ceruelo
Fig. 4, dcha. *Anunciación*. Gabriel Joly. 1532-1536. Teruel, catedral de Santa María, retablo mayor. Foto: Aurelio Á. Barrón





Fig. 5, izq. *Epifanía*. Olvés. Foto: Luisma G.ª Vicén
Fig. 6, dcha. *Epifanía*. Gabriel Joly. 1520-1521. Zaragoza, catedral del Salvador, retablo de San Agustín (y antes de Santiago el Mayor). Foto: Camino Roberto

la Encarnación, es idéntico en las dos últimas piezas y muy característico de Joly.

La *Anunciación* de Olvés aporta como principal novedad con respecto a las otras dos un fondo arquitectónico abreviado, quizás para ajustarse al espacio algo más reducido del que el artista disponía esta vez. Asimismo, la solución otorgada al reclinatorio, de desarrollo convexo y provisto de pie en forma de garra, que contrasta con la simplicidad que este aditamento tiene en Teruel. Más allá del aspecto actual, que demanda una limpieza, en especial en zonas como las carnaciones, alcanza una calidad de ejecución elevada que se acerca a la de Aniñón.

La segunda historia recuperada es una *Adoración de los magos* (Fig. 5), alojada en su día en el compartimento interior del lado de la epístola.[24] Alcanza unas dimensiones de 61 x 38 cm, algo mayores que las de la pieza anterior debido a que las hornacinas colaterales a la casa titular son algo más anchas y permiten desarrollar composiciones ligeramente más amplias; además, según se aprecia en la imagen general del retablo, en este caso el portal del fondo invadía la concha que remata el compartimento.

El escultor ilustró reiteradamente este pasaje, inspirado en el Evangelio de San Mateo 2, 12, por lo que contamos con más elementos de comparación entre los que, no obstante, falta esta vez Aniñón; a pesar de ello, ninguno repite al pie de la letra nuestra solución. De composición invertida, la *Epifanía* del retablo de San Agustín —y antes de Santiago el Mayor— del templo metropolitano (Fig. 6) proporciona un buen punto de partida para un episodio sobre el que Gabriel Joly no dejó de reflexionar con el propósito de encontrar la fórmula idónea. No obstante, el referente más cercano lo hallamos en Tauste (Fig. 7), donde la Sagrada Familia y Melchor anticipan los personajes homónimos de Olvés, a diferencia de lo que sucede con los reyes Gaspar y Baltasar y los pajes que los acompañan, de distinta concreción. También advertimos relación compositiva con una preciosa pieza de alabastro conservada en la capilla del castillo navarro de Javier (Merindad de Sangüesa) (Fig. 8) pero menos con la de Santa María de Teruel (Fig. 9), de formato algo más ancho, lo que claramente resta tensión al resultado.

Las coincidencias figurativas y de estilo con algunos personajes del relieve taustano nos parecen evidentes, si bien en Olvés no se logra la alta calidad de esta creación; asimismo observamos cercanía formal con la escena de Teruel. Una vez más, estas correspondencias con obras seguras del imaginero picardo avalan su autoría sobre nuestro retablo, más allá de la ausencia de datos de archivo que la refrenden. Como sucede en los mejores pasajes de Aniñón, Joly demuestra en la *Epifanía* de Olvés una sutil habilidad

24 CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés…*, pp. 85-87 y figs. 76-79.





Fig. 7, izq. *Epifanía*. Gabriel Joly. 1520-1524. Tauste, parroquia de Santa María, retablo mayor. Foto: Aurelio Á. Barrón
Fig. 8, dcha. *Epifanía*. Gabriel Joly (atribución). Hacia 1525-1530. Castillo de Javier, capilla. Foto: Jesús Criado



Fig. 9. *Epifanía*. Gabriel Joly. 1532-1536. Teruel, catedral de Santa María, retablo mayor. Foto: Aurelio Á. Barrón

para componer, sin duda fraguada a la sombra de Forment, con personajes bien distribuidos y trabados entre sí, y un sabio empleo de los pliegues para dotar de corporeidad a las figuras sugiriendo un movimiento contenido que anuncia tímidamente el dinamismo de la etapa final de su carrera.

El tercer y último relieve recobrado en 2021 ilustra el pasaje de la *Resurrección de Cristo* (Fig. 10), que ocupaba el compartimento exterior en el lado de la epístola.[25] Sus medidas, de 61 x 38 cm, coinciden en anchura con las de la *Anunciación*, pero la altura es similar a la de la *Adoración de los magos*. Tal y como revelan las fotografías del *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia*, custodiadas en el AGIPCE, la composición casi llenaba el espacio disponible en la hornacina, incluida una parte de la venera. No resulta fácil buscar esta vez comparaciones en la obra del imaginero francés, pues su otra versión del tema identificada, en el retablo de Teruel (Fig. 12), es diferente. Sin embargo, como ya indicamos en 2018, no hay duda de que el artista tuvo en cuenta el relieve que cierra el ciclo de la predela (1509-1512) del retablo mayor de Nuestra Señora del Pilar, verdadera escuela para los artistas zaragozanos de los años veinte.[26]

La magnífica "historia" pilarista (Fig. 11) luce, en efecto, una solución próxima que como apuntó Carmen Morte deriva, a su vez, del trabajo de Fernando Yáñez y Fernando Llanos en las puertas (1506-1510) del retablo mayor de la catedral de Valencia.[27] Frente a los esfuerzos de Forment para dotar a su relieve de un encuadre apropiado —si bien todavía de tradición tardogótica—, la falta de espacio obliga a Joly a centrar su atención en la componente figurativa, dominada por un *Cristo Resucitado* muy monumental y omitiendo, en la práctica, toda evocación al sepulcro, que pasa de un protagonismo relevante en el Pilar a casi desaparecer en Olvés. Los cinco soldados que completan la puesta en escena integran un catálogo variado de soluciones formales y gestuales que enriquecen la propuesta, al tiempo que la disminución de escala hacia arriba, combinada con la tradicional superposición de planos —una vez más, de pervivencia medieval—, sugiere con timidez la tercera dimensión.

---

25 CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés…*, pp. 87 y 89, y fig. 80 en la p. 87.

26 Recuérdese que las dos primeras noticias documentales exhumadas sobre Joly lo sitúan junto a Forment a finales de 1514, en un momento en el que el imaginero valenciano trabajaba en las partes altas del retablo mayor del Pilar. Véase, en particular, lo apuntado por SERRANO, Raquel; CALVO, Rosalía; HERNANSANZ, Ángel; MIÑANA, M.ª Luisa y SARRIA, Fernando, "Gabriel Joly…", pp. 117-118.

27 MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2009, pp. 47 y 52; y p. 140 [con reproducción del relieve]. La autora subraya la dependencia del *Cristo Resucitado* con respecto al personaje homónimo del panel de la *Resurrección* de las puertas valencianas, aunque lo cierto es que no constituye una copia literal.





Fig. 10, izq. *Resurrección*. Olvés. Foto: Luisma G.ª Vicén
Fig. 11, dcha. *Resurrección*. Damián Forment. 1509-1512. Zaragoza, concatedral de N.ª S.ª del Pilar, retablo mayor. Foto: Isaac González, cortesía del Excmo. Cabildo Metropolitano

Interesa, pues, a nuestro escultor poner el acento antes en la tensión narrativa que en lograr una construcción "a la antigua", basada en la primacía del espacio y acorde con el nuevo lenguaje renacentista. Eso sí, incidiendo en la exhibición de diferentes expresiones anímicas que nos aproximan a las nuevas propuestas de la plástica italiana de los albores del siglo XVI en torno a la ilustración de los afectos. El artista se aventura así en una línea de investigación que conduce a las puestas en escena de fuerte emotividad que caracterizan a las creaciones de la etapa final de su carrera; no en vano, la fecha avanzada del retablo de Olvés, que suponemos realizado hacia 1530-1532, nos sitúa ya en el horizonte de esas búsquedas con precedentes en la imponente *Virgen del Oro* (1526-1527) de Villafeliche —que tiene un eco indubitable en la *María* de nuestra *Salutación angélica*— y también en la predela de Aniñón.[28]

28 Una reciente reflexión en torno a todas estas cuestiones en NALDI, Riccardo, "'…son de madera incorruptible…'. Due *Ladroni* in legno di bosso di Gabriel Joly, 'aquila' dimenticata del Rinascimento mediterraneo", en *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti*



Fig. 12. *Resurrección*. 1532-1536. Teruel, catedral de Santa María, retablo mayor. Foto: Aurelio Á. Barrón

La afortunada recuperación de los relieves de Olvés nos brinda herramientas valiosas para contextualizar este conjunto de manera adecuada. Además, y aunque no sea el objetivo prioritario de estas páginas, junto a la contemplación de los elementos del retablo que siempre han permanecido *in situ*, permite recuperar la estampa cromática de unas piezas que fueron

2015, Nápoles, Fondazione Giuseppe e Margaret de Vito per la Storia dell'arte moderna a Napoli, 2015, pp. 10-34.

coloreadas de forma sutil por Pietro Morone y Gonzalo de Villapedroche. Su propuesta supera los presupuestos de la policromía del romano para iniciar la siguiente fase, la de la policromía contrarreformista, merced a la introducción de nuevos recursos plásticos y perceptivos como el empleo de aguadas monocromáticas aplicadas a punta de pincel sobre el oro bruñido o el manejo de un repertorio renovado de motivos esgrafiados, en el que el tradicional lenguaje de los grutescos se enriquece ahora con el más innovador de los morescos.[29]

2. Una *Virgen Dolorosa* en colección particular de Calatayud

En fecha reciente apareció en el mercado del arte una *Virgen Dolorosa* (Figs. 13 y 14) con atribución al taller de Gabriel Joly, procedente de una colección particular de Calatayud.[30] Esta imagen constituye un valioso testimonio de la actividad escultórica de los obradores bilbilitanos de las décadas centrales del siglo XVI, pero pensamos que no debe ponerse en relación con la obra del maestro picardo; de hecho, debió esculpirse unos años después de su fallecimiento. A pesar de todo, puede establecerse una conexión entre su verdadero autor, a nuestro modo de ver Juan Martín de Salamanca (doc. 1547-1580, †1580),[31] y el retablo de Olvés.

La imagen tiene una altura de 54 cm[32] y en su día debió formar parte de un *Calvario* en el contexto de un retablo o de una pieza de oratorio, dado que el reverso está sin trabajar y, lógicamente, sin policromar. Presenta un estado de conservación aceptable, con daños evidentes en la zona de apoyo que han afectado a los pies, ahora perdidos, y también en la mano izquierda, en la que faltan las últimas falanges del dedo meñique. El revestimiento cromático está bastante barrido, pero lo que subsiste del mismo permite adscribir su ejecución a una fase avanzada dentro de la policromía del romano, confirmando una datación que puede situarse al filo de 1550,[33] y constatar el

29 CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés…*, pp. 113-132.

30 *La Suite* de Barcelona, subasta n.º 107, lote 35 (31 de octubre de 2024); y de nuevo en la subasta n.º 109, lote 11 (20 de febrero de 2025). En ambas oportunidades la pieza quedó sin adjudicar. Aunque los correspondientes catálogos no citan su procedencia, estamos en condiciones de afirmar que en ese momento formaba parte de una colección bilbilitana.
Agradecemos a Beatriz du Breuil, gerente de *La Suite*, la amable cesión de las imágenes de la pieza que acompañan a este texto.

31 La biografía de este escultor castellano afincado en la Ciudad del Jalón en CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas…*, pp. 505-513.

32 Con la peana, que es un añadido ajeno, alcanza los 68 cm.

33 En vigor en Aragón durante el periodo 1510-1550.



Figs. 13 y 14. Virgen Dolorosa. Juan Martín de Salamanca (atribución). Hacia 1550. Calatayud, colección particular. Fotografías: cortesía de la Galería La Suite de Barcelona

empleo de las técnicas habituales de esgrafiado sobre oro bruñido con carnaciones mates que parecen originales.[34]

La *Dolorosa* bilbilitana carece de la complejidad compositiva de las diferentes versiones que Gabriel Joly ideó a lo largo de su carrera de dicha iconografía, caracterizadas por su mayor volumetría corporal y la utilización de un contraposto siempre marcado que les confiere un acento clásico enriquecido en ocasiones con la aflicción dramática que conviene al personaje. Valgan como ejemplos las *Dolorosas* de Aniñón y Teruel —de poderosa

34 Ello no es óbice para descartar la posibilidad de que la pieza haya sido objeto de una limpieza superficial. Agradecemos las amables observaciones sobre este particular de la Dra. Olga Cantos, Restauradora del Área de Escultura del Instituto del Patrimonio Cultural de España.





Fig. 15, izq. *Virgen Dolorosa*. Olvés. Foto: Luisma G.ª Vicén
Fig. 16, dcha. *Virgen Dolorosa*. Juan Martín de Salamanca. 1556-1558. Ibdes, parroquia de San Miguel arcángel, retablo mayor. Foto: Jesús Criado

expresividad y muy parecidas entre sí—; y, por supuesto, la de Olvés (Fig. 15), algo más cercana por solución compositiva —aunque no por estilo— a la pieza que estudiamos.[35]

Sabemos con seguridad que Juan de Salamanca conocía la *Dolorosa* de Olvés, dado que en el transcurso de los trabajos de policromía de dicho re-

35 El ático del retablo de San Cosme y San Damián de la parroquia de San Pedro de Teruel, que Joly terminó de cobrar en 1537, conserva una *Dolorosa* de planteamiento similar en todo a la de Olvés, aunque de ejecución más sumaria y también más tosca. El albarán en ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos…*, t. I, p. 145.

tablo hizo cuatro paneles ornamentales con motivos antropomorfos que se acomodaron en los extremos del segundo piso del cuerpo y a los lados del ático.[36] No extraña, pues, que la incluida en el *Calvario* del retablo mayor de San Miguel arcángel de Ibdes (Comarca de la Comunidad de Calatayud) (Fig. 16), materializado entre comienzos de 1556 y finales de 1558,[37] tome como punto de partida —sin copiarla de forma literal— la olvesana, modificando la disposición de los brazos, algo adelantados, para mostrarnos a María en gesto de oración.

La escultura de Ibdes propone una radical simplificación del atuendo que luce la de Olvés, carente de los elaborados pliegues habituales de Joly. Y es justamente con la *Dolorosa* de Ibdes, realizada por Juan de Salamanca o alguno de los imagineros de su taller,[38] con la que debemos relacionar la talla que salió a subasta en Barcelona en 2024-2025, pues comparte con ella muchas características y ofrece una versión abocetada de la misma al simplificar, si cabe aún más, la vestimenta, siendo la diferencia más evidente la postura de las manos, que en Ibdes aparecen entrelazadas. Las dos presentan un tratamiento del rostro similar, de ojos caídos y entornados, boca bien dibujada y nariz recta, a lo que se suma un gesto sereno, casi inexpresivo, de resignación ante la muerte del Redentor. Vemos asimismo coincidencias en la disposición del velo, con pequeños pliegues, y el manto, que cubre la cabeza con un efecto casi geométrico.

No hay, pues, duda de que esta *Dolorosa* de colección privada bilbilitana es ajena a la producción de Gabriel Joly, aunque su presumible autor, Juan Martín de Salamanca, conociera de primera mano creaciones del picardo como el retablo de Olvés, que sin duda había estudiado y utilizó como repertorio de modelos para la creación de encargos pergeñados en su obrador tales como nuestra imagen.

---

36 Entre la documentación generada por el encargo de la policromía y otras noticias complementarias se incluye un cartel sin fecha redactado en el reverso de la almoneda de bienes del pintor Francisco Padilla, efectuada el 5 de noviembre de 1558 —dos meses y medio después de la capitulación de las labores de policromado—, mediante el que Juan de Salamanca se obliga a confeccionar dichos complementos. En CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés…*, pp. 65-68, y p. 202, doc. n.º 6.

37 La más reciente revisión de la cronología del mueble en CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, "Estudio histórico-artístico", *El retablo mayor de San Miguel arcángel de Ibdes*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2020, pp. 15-22.

38 Pensamos que Juan de Salamanca era, en lo fundamental, un entallador con buenas dotes para el dibujo y que debía trazar las obras a su cargo, pero es probable que para los trabajos escultóricos contara con la ayuda de colaboradores. Esta situación está bien acreditada en su último gran encargo, las partes bajas (1577-1578) del retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Valtierra, en Navarra, pero carecemos de una información equiparable para Ibdes. Véase CRIADO MAINAR, Jesús, *Las artes plásticas…*, pp. 377-392 [retablo mayor de Valtierra].

3. El *Crucificado* del Museo Comarcal de Daroca

Completaremos esta revisión con un *Cristo Crucificado* (Fig. 17) custodiado en la reserva del Museo Comarcal de Daroca hasta fechas recientes y ahora expuesto en la colegiata de los Sagrados Corporales.[39] El primero que reparó en él fue Juan Cabré, que lo vio en el templo colegial y lo incluyó en su inacabado *Catálogo Monumental de Zaragoza* con atribución a Gabriel Joly.[40] Con posterioridad, Federico Torralba recogería la imagen en su monografía sobre el monumento, indicando que "la atribuyen a Forment", si bien "sería preciso estudiar[la] más despacio", no sin corroborar que pertenecía al periodo renacentista y advirtiendo con sagacidad "que las manos ofrezcan cierta desproporción con el resto".[41] Sin embargo, no hemos sido capaces de localizar la pieza en la caótica descripción de los bienes patrimoniales de Daroca que efectúa Francisco Abbad en su *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*.[42]

Desafortunadamente, Juan Cabré no precisa en qué punto exacto del edificio contempló la escultura, pero cuando la estudió Federico Torralba formaba parte ya del Museo de la Colegiata, expuesta en un oratorio abierto a su primera sala.[43] Sin embargo, en 1978, cuando Juan Francisco Esteban

---

39 Agradezco a Emilio Martínez, estudioso del patrimonio artístico darocense, su amabilidad por llamar mi atención sobre esta interesante pieza, así como su generosa ayuda en las consultas que le he efectuado en relación con la misma.

40 AGIPCE, CABRÉ AGUILÓ, Juan, *Catálogo monumental de España, Zaragoza*, manuscrito sin paginar. La mención aparece en la parte final del volumen, en la que se refiere a la colegiata darocense. La tarea de catalogación se llevó a cabo, con interrupciones, entre 1918 y 1922.
Al estudiar las piezas de escultura menciona y reproduce este *Crucificado*, con el siguiente texto: "Núm. 1.- Cristo de nogal sin pintar. Mide 0,85 x 1,04 metros. Siglo XVI. Esta escultura probablemente es obra de Gabriel Yoli, que en la primera mitad del siglo XVI trabajó mucho para Aragón, y en particular en Teruel, en donde labró los retablos mayores de la Catedral [y] de San Pedro, etc., etc. (y a la vez en donde murió) cuando era obispo de su diócesis el que fue arzobispo de Zaragoza, Terrer, uno de los más grandes protectores que ha tenido Daroca. Quizá este Crucifijo fuera regalo de tal artista a su prelado, o encargado por este a él".
El autor incurre en un error cronológico de alcance, ya que Joly falleció, en efecto, en Teruel en 1538, pero el darocense Martín Terrer de Valenzuela no ocupó la sede turolense hasta 1596-1614 y el arzobispado de Zaragoza hasta 1630-1631.

41 TORRALBA, Federico, *Iglesia colegial de Daroca*, "Monumentos de Aragón", Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1954, p. 36, y fig. 28.
No hemos identificado el origen de esta segunda propuesta, que no aparece en la monografía que Manuel Abizanda había dedicado unos años antes al artista. ABIZANDA BROTO, Manuel, *Damián Forment. Escultor de la Corona de Aragón*, Barcelona, Ediciones Selectas, 1942, p. 27, donde el autor hace un breve repaso de los *Crucificados* de Forment.

42 ABBAD RIOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto "Diego Velázquez" del CSIC, 1957, pp. 473-495.

43 El Museo se inauguró en 1939 con el propósito de recoger dignamente piezas de la propia colegiata y de las parroquias suprimidas en 1902. Con dicho fin se acondicionó el espacio de



Fig. 17. *Crucificado*. Gabriel Joly y taller (atribución). Hacia 1530. Daroca, colegiata de los Sagrados Corporales. Foto: Aurelio Á. Barrón

publicó su guía del Museo, es muy probable que ya hubiera sido retirada, dado que en el texto no se hace alusión a ella.[44]

La asignación de la autoría de este *Crucificado* a Joly no es fácil de establecer. No obstante, su elevada calidad y el recurso en él a unos esquemas figurativos compartidos por otras piezas de idéntica advocación que se estiman obra del imaginero picardo —de quien, a nuestro juicio, se encuentra mucho más cerca que de Forment— justifica la redacción de un epígrafe en este texto sobre novedades en torno al artista.

la sacristía y la sala capitular. En MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Museo Colegial de Daroca", *Artigrama*, 29 (2014), pp. 213-238.

44 ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Museo Colegial de Daroca*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, pp. 47-48 [escultura].

No hay constancia de ningún encargo a Gabriel Joly para Daroca, pero conviene recordar que el maestresala Juan de Luján le comisionó un retablo para su capilla familiar en la parroquia de San Miguel de Villafeliche, localidad que formó parte de la histórica Comunidad de Aldeas de Calatayud —y ahora, de la comarca homónima— pero que pertenece al Arzobispado de Zaragoza, dentro del arciprestazgo de Daroca. Como ya hemos referido, de este retablo procede la magnífica *Virgen del Oro*, una de las esculturas marianas más inspiradas por su maestría y sutileza iconográfica salidas de las gubias de nuestro escultor, quien la hizo entre 1526-1527, por los años en los que se erigía el retablo de Aniñón. Más allá de este hecho, carecemos de información respecto a cómo pudo entrar en contacto con algún cliente darocense o, en su defecto, en qué circunstancias llegó una obra suya a la Ciudad de los Corporales; cuestiones ambas, en todo caso, adjetivas que no afectan al problema de su autoría.

El *Crucificado* de Daroca es una creación impactante. De tamaño menor que el natural, puesto que tiene una altura de 104 cm y 85 cm de envergadura, tal y como advierte Cabré se talló en madera de nogal que quedó en buena medida sin policromar con la salvedad del paño de pureza, el cabello y la barba, así como las huellas de sangre en el rostro y el tórax. Aunque estas dimensiones no excluyen que se esculpiera para un retablo, su acabado apurado hace más plausible que se trate de una imagen de devoción, destinada a presidir un oratorio u otro espacio singular.

Su rasgo más definitorio es su extrema delgadez, lo que no obsta para que recibiera un modelado exquisito que se traduce en unas formas anatómicas suaves en las que, como advirtió el profesor Torralba, llaman la atención unas manos algo grandes y de ejecución menos sutil que el resto, que delatan la ayuda de un colaborador inexperto. La cabeza se inclina hacia la parte derecha de la imagen y presenta un perfil alargado, con ojos cerrados, larga nariz recta y boca entreabierta, al tiempo que la barba acaba en un mechón partido. Finalmente, la cabellera está peinada a partir de la zona frontal y cae en una guedeja vertical sobre la izquierda del observador, ahora fracturada,[45] mientras que en el lado opuesto dibuja un amplio mechón que se incurva para liberar la oreja; un gesto muy característico en otros crucificados del maestro picardo. El paño de pureza se organiza en pequeños pliegues paralelos que van modelando la anatomía subyacente al tiempo que se anuda, como es habitual, sobre el lado izquierdo. Al igual que sucede con las manos, también los pies son algo más grandes de lo que corresponde, pero este nuevo defecto es menos evidente.

45 Como puede comprobarse al estudiar la talla en directo.



Fig. 18. *Crucificado*, detalle. Daroca. Foto: Aurelio Á. Barrón

No compartimos por completo la opinión de Federico Torralba, que juzga el *Crucificado* darocense como una escultura "muy elegante y clásica, de tipo claramente italiano". Esta apreciación es válida para algunos de los crucificados de Damián Forment,[46] con quien este investigador relaciona —no sin reservas— nuestra imagen, pero el canon alargado aplicado en esta oportunidad, unido a un modelado plástico muy suave, se traduce en una apariencia casi famélica que deriva antes de la tradición de los cristos dolo-

46 Véase MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment…*, lám. de la p. 402 [calvarios de Damián Forment].



Fig. 19. *Crucificado*. Gabriel Joly (atribución). Hacia 1528. Madrid, colección particular. Foto: Fernando Tabar





Figs. 20 y 21. *Crucificado*. Entorno de Gabriel Joly. Hacia 1525-1530. Zaragoza, monasterio de las Canonesas del Santo Sepulcro, claustro. Fotos: Jesús Criado

rosos góticos[47] que de las investigaciones de los escultores italianos del Renacimiento temprano, que abordaron la representación del cuerpo de Cristo desnudo —o casi— como un ejercicio anatómico orientado a la consecución de unas formas de belleza ideal. Estos últimos ensayos, en particular los efectuados en la Florencia del *Quattrocento*, tuvieron un peso indubitable en la configuración de los crucificados del Alto Renacimiento, de los que derivan un buen número de piezas aragonesas confeccionadas durante el primer tercio del siglo XVI.

Más allá de lo que acabamos de referir, no advertimos una relación literal entre el *Cristo* de Daroca (Figs. 17 y 18) y los crucificados bien documentados o de atribución segura a Gabriel Joly, en particular los de Tauste (1520-1524), Aniñón (hacia 1525-1530), Olvés (hacia 1530-1532) o la catedral de Teruel (1532-1536), todos dotados de una mayor corporeidad y, en general, de descripción anatómica más detallada. Es cierto, sin embargo, que sí existen coincidencias claras en la forma de plasmar la cabeza con los de Tauste y Olvés, y en menor medida con los más expresivos de Aniñón y Teruel.

Esta propuesta anatómica de formas tan esbeltas se aproxima al *Crucificado* que publicó Fernando Tabar y que sus propietarios adquirieron, al parecer, en Alagón, donde Joly hizo en 1528 un retablo bajo título de la Trinidad (Fig. 19). Este último es, a su vez, bastante similar al ligeramente más corpulento *Crucificado* del claustro de las Canonesas del Santo Sepulcro de Zaragoza (Figs. 20 y 21), una pieza sobre la que no disponemos de información documental, ni siquiera para proponer una fecha de realización aproximada.[48] Sin embargo, las cabezas de las imágenes de Alagón —muy expresiva— y Zaragoza —mucho más contenida— se resuelven de un modo algo distinto a la familia que hemos agrupado en torno a la escultura de Daroca, con formas más redondeadas y con la onda sobre la oreja izquierda marcada con menos rotundidad.

A pesar de que el análisis formal del *Crucificado* de Daroca plantea interrogantes difíciles de salvar, nos parece que esta notable escultura se encuentra muy cerca del, por lo demás, más fornido *Crucificado* del retablo mayor de Olvés (Fig. 22), lo que supone cuanto menos que debe considerarse una pieza del entorno de Gabriel Joly, realizada bajo su directa supervisión sin descartar una posible intervención del francés en algunas partes. Y en este mismo contexto creativo —con matices que no procede enumerar ahora— debemos situar el *Crucificado* del claustro bajo del monasterio del Santo Se-

47 Sin que por ello pretendamos afirmar, en absoluto, que el *Crucificado* de Daroca guarde una conexión, directa o indirecta, con esta singularísima tipología.

48 Desafortunadamente, nada se precisa al respecto en el reciente trabajo de TARIFA CASTILLA, M.ª Josefa, "El exorno artístico renacentista del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza y la iglesia de San Nicolás de Bari", *Artigrama*, 39 (2024), pp. 169 y 171, y p. 171, fig. 6.



Fig. 22. *Crucificado*. Olvés. Foto: Luisma G.ª Vicén

pulcro de Zaragoza, en el que advertimos coincidencias sustantivas con los ejemplares de la colegiata de Daroca, Tauste y también Olvés.

Puesto que hemos aludido a la cercanía de estilo entre el *Crucificado* que preside el ático del retablo mayor de Olvés y el conservado en Santa María de Daroca, nos gustaría reformular el argumento por el que Juan Cabré apuntaba a que la pieza pudo ser un donativo del obispo Martín Terrer de Valenzuela. Ya hemos dicho que las fechas no coinciden, pero es importante señalar que los Terrer eran oriundos de Olvés, donde aparecen documentados al menos desde finales del siglo XV ocupando puestos de gran relevancia tanto entre el clero parroquial como en el concejo. No hay, pues, que descartar que nuestro *Crucificado* se esculpiera por los años en los que se trabajaba en el retablo de Olvés, quién sabe si por encargo de algún miembro de esta familia. Fue Miguel Terrer, padre del obispo, quien se instaló en Daroca a raíz de su matrimonio con la darocense Ana Berastegui en la década

de los años treinta; y en la Ciudad de los Corporales aparece a partir de 1540, donde el futuro prelado nació y recibió las aguas bautismales en 1549, en la parroquia de San Miguel.[49]

Bibliografía

ABBAD RÍOS, Francisco, "Seis retablos aragoneses de la época del Renacimiento", *Archivo Español de Arte*, 89 (1950), pp. 53-71.

ABBAD RIOS, Francisco, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto "Diego Velázquez" del CSIC, 1957.

ABIZANDA BROTO, Manuel, *Damián Forment. Escultor de la Corona de Aragón*, Barcelona, Ediciones Selectas, 1942.

ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos sobre la historia artística y literaria de Aragón. Procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, t. I, 1915, y t. II, 1917.

ACERETE TEJERO, José Miguel, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVI*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, 2001.

AMADA SANZ, Salvador, "Estudio histórico-artístico de la portada y puertas de la colegiata de Santa María de Calatayud", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LI (1947), pp. 177-209.

CABRÉ AGUILÓ, Juan, *Catálogo monumental de España, Zaragoza*, manuscrito sin paginar, https://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_zaragoza.html

CASTRO, José R., "Escultores navarros. Esteban de Obray", *Príncipe de Viana*, XIV (1944), pp. 17-39, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2243989

CRIADO MAINAR Jesús, "La *Virgen del Oro* de Villafeliche (Zaragoza), 1526-1527. Una obra identificada de Gabriel Joly", *Artigrama*, 19 (2004), pp. 393-408, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1201683

CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, "Estudio histórico-artístico", *El retablo mayor de San Miguel arcángel de Ibdes*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2020, pp. 15-98.

CRIADO MAINAR, Jesús y CANTOS MARTÍNEZ, Olga, *El retablo mayor de Santa María de Olvés. Las claves del Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, 2018.

CRIADO MAINAR, Jesús, "El retablo de Santo Tomás de Canterbury (1526-1528) de Santa María Magdalena de Zaragoza y el escultor Gabriel Joly", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCVI (2005), pp. 295-318.

CRIADO MAINAR, Jesús, *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico y Comarca Comunidad de Calatayud, 2008.

49 MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Casa palacio de la familia Terrer de Valenzuela en Daroca. Primera parte: la familia Terrer", *Xiloca*, 52 (2024), pp. 144-151.

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

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Museo Colegial de Daroca*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, https://www.libreria.educacion.gob.es/libro/museo-colegial-de-daroca_170288/

HERNANSANZ MERLO, Ángel; MIÑANA RODRIGO, M.ª Luisa; SERRANO GRACIA, Raquel y CRIADO MAINAR, Jesús, "La transición al Segundo Renacimiento en la escultura aragonesa. 1550-1560", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, L (1992), pp. 85-209.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, *La portada de Santa María de Calatayud. Estudio documental y artístico*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, 2012.

LLABRÉS, Gabriel, "Diario turolense de la primera mitad del siglo XVI por D. Juan Gaspar Sánchez Muñoz", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XXVII (1895), pp. 5-75.

MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Casa palacio de la familia Terrer de Valenzuela en Daroca. Primera parte: la familia Terrer", *Xiloca*, 52 (2024), pp. 141-154, https://espacioxiloca.org/publicaciones/xiloca-52/

MAÑAS BALLESTÍN, Fabián, "Museo Colegial de Daroca", *Artigrama*, 29 (2014), pp. 213-238, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5130697

MIÑANA RODRIGO, M.ª Luisa; SARRIA ABADÍA, Fernando; SERRANO GRACIA, Raquel; CALVO ESTEBAN, Rosalía y HERANSANZ MERLO, Ángel, "Aportación al estudio de la obra de Esteban de Obray en Calatayud", *Actas del II Coloquio de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, 1989, pp. 387-395.

MORTE GARCÍA Carmen y CASTILLO MONTOLAR, Margarita, "Estudio histórico-artístico", en MORTE GARCÍA Carmen y CASTILLO MONTOLAR, Margarita (coords.), *El retablo mayor renacentista de Tauste*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 11-113.

MORTE GARCÍA, Carmen, "Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. I", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX (1987), pp. 117-231.

MORTE GARCÍA, Carmen, "Estudio histórico-artístico de una obra renacentista", en JOVER HERNANDO, Mercedes (coord.), *El retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cintruénigo. Historia y conservación*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009, pp. 11-78.

MORTE GARCÍA, Carmen, *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2009.

NALDI, Riccardo, "'…son de madera incorruptible…'. Due *Ladroni* in legno di bosso di Gabriel Joly, 'aquila' dimenticata del Rinascimento mediterraneo", en *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2015*, Nápoles, Fondazione Giuseppe e Margaret de Vito per la Storia dell'arte moderna a Napoli, 2015, pp. 10-34.

SARRIA ABADÍA, Fernando y MIÑANA RODRIGO, M.ª Luisa, "El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Tauste", *Suessetania*, 17 (1998), pp. 10-19.

SARRIA ABADÍA, Fernando; SERRANO GRACIA, Raquel; CALVO ESTEBAN, Rosalía; HERNANSANZ MERLO, Ángel y MIÑANA RODRIGO, M.ª Luisa, "Contratos de aprendizaje en la escultura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI", *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 91-112.

SERRANO GRACIA, Raquel, "El retablo mayor de Aniñón", *Documentos y notas. Armantes*, I (1994), pp. 5-47.

SERRANO GRACIA, Raquel, "Joly, Gabriel", en ÁLVARO ZAMORA, M.ª Isabel y BORRÁS GUALIS, Gonzalo (coords.), *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1993, pp. 206-215.

SERRANO, Raquel; CALVO, Rosalía; HERNANSANZ, Ángel; MIÑANA, M.ª Luisa y SARRIA, Fernando, "Gabriel Joly y la corriente escultórica francesa", *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 113-127.

SERRANO, Raquel; MIÑANA, M.ª Luisa; HERNANSANZ, Ángel; CALVO, Rosalía y SARRIA, Fernando, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992.

TABAR ANITUA, Fernando, "Un Crucificado atribuible a Gabriel Joly", *Ars Bilduma*, 1 (2011), pp. 121-128, https://ojs.ehu.eus/index.php/ars_bilduma/article/view/986

TARIFA CASTILLA, M.ª Josefa, "El exorno artístico renacentista del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza y la iglesia de San Nicolás de Bari", *Artigrama*, 39 (2024), pp. 165-186, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=10262781

TOMÁS LAGUÍA, César, "Las capillas de la catedral de Teruel", *Teruel*, 22 (1959), pp. 5-159.

TORRALBA, Federico, *Iglesia colegial de Daroca*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1954.