La traza del retablo mayor del monasterio de Nuestra Señora de Rueda (Zaragoza). 1599

The *traza* for the high altarpiece of the Monastery of Nuestra Señora de Rueda (Zaragoza). 1599

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: 7/8/2026. Aceptado: 15/10/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 231-258.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.06
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: En este trabajo se estudia una traza de retablo localizada en fecha reciente en el Archivo Municipal de Rubielos de Mora (Teruel), asociada a la instalación en el templo parroquial de dicha localidad de un retablo que Juan Miguel Orliens y Felipe Los Clavos habían realizado para el altar mayor de la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de Rueda en 1599-1600, y que finalmente acabó en esta población.

Palabras clave: Renacimiento; romanismo; retablos escultóricos; dibujo.

Abstract: This study examines an altarpiece *traza* (design) recently discovered in the Municipal Archive of Rubielos de Mora (Teruel). This drawing is associated with the installation, in the parish church of that town, of an altarpiece originally made by Juan Miguel Orliens and Felipe Los Clavos for the high altar of the monastery church of Nuestra Señora de Rueda in 1599–1600, but which ultimately ended up in Rubielos.

Keywords: Renaissance, Romanism, sculptural altarpieces, drawing.

*****

El azar ha querido que el Archivo Municipal de Rubielos de Mora (Teruel) custodie una magnífica traza (Fig. 1) elaborada para la contratación del retablo mayor del monasterio bernardo de Nuestra Señora de Rueda, junto a Escatrón (Zaragoza), dada a conocer en fecha reciente por Jorge Civera y David Montolío.[1] Por fortuna, estamos bien informados tanto del proyecto original como de las razones que justifican la conservación del dibujo en esta

1 CIVERA PORTA, Jorge y MONTOLIO TORÁN, David, "El placer de investigar. Un feliz descubrimiento en el Archivo Municipal de Rubielos de Mora: el diseño del antiguo retablo mayor del nuevo templo parroquial", *Rubielos de Mora. Fiestas patronales septiembre 2022*, Rubielos de Mora, Ayuntamiento de Rubielos de Mora, 2022, pp. 29-36.



Fig. 1. *Traza para el retablo mayor del monasterio de N.ª S.ª de Rueda*. Autor desconocido. 1599. Rubielos de Mora, Archivo Municipal. Foto: Aurelio Á. Barrón

localidad turolense. Nos proponemos llevar a cabo el estudio de este proyecto gráfico y para ello repasaremos, en primer lugar, las circunstancias del encargo del nuevo retablo mayor del cenobio rotense y el motivo de que no llegara a asentarse en su plaza, que propició su ulterior venta a los regidores parroquiales de Rubielos de Mora. A continuación, analizaremos la traza, que es un notable testimonio gráfico de una modalidad de dibujo de la que, infelizmente, sobreviven pocos ejemplos y rara vez de la elevada calidad del que nos ocupa.

1. El encargo del retablo mayor del monasterio de Rueda. Narración de un fracaso

Las noticias que afectan a este relato comienzan el 20 y 21 de diciembre de 1599, cuando fray Lorenzo Pérez de la Aldea, abad de Rueda entre 1594 y 1600, se concertó en Zaragoza con los "maçoneros" Felipe Los Clavos (doc. 1562-1619, †1619) y Juan Miguel Orliens (doc. 1585, 1595-1641, †1641) para la realización de un gran retablo escultórico de madera de pino destinado a la capilla mayor de esa iglesia monástica.[2] Juan Miguel acababa de trasladar su taller desde Huesca a Zaragoza para atender la ejecución de los elementos figurativos del retablo del colegio de la Compañía de Jesús, que había contratado justo un año antes,[3] pero sin duda también a la búsqueda de un horizonte laboral más propicio y estimulante.[4] Mientras tanto, se había unido en matrimonio con Agustina Los Clavos, hija del ensamblador Felipe Los Clavos y su mujer, Catalina de Areta;[5] una estrategia familiar muy favorable ya que sus suegros disfrutaban de una sólida posición económica y profesional que, sin duda, ayudó a respaldar los primeros compromisos zaragozanos de

2 SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, pp. 591-595, doc. n.º 478.

3 BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, pp. 22-25, doc. n.º 1. La identificación del retablo, que se conserva en el otrora colegio jesuítico de San Vicente mártir de Tarazona (Zaragoza), en CRIADO MAINAR, Jesús, "El antiguo retablo mayor del Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza: una obra identificada", *Artigrama*, 22 (2007), pp. 543-566.

4 Durante un tiempo siguió manteniendo intereses profesionales en Huesca, como pone de relieve la documentación publicada por ESQUÍROZ MATILLA, María, "Notas documentales del taller de los Orliens en Huesca", *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 207-232.

5 Las capitulaciones matrimoniales en Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [en adelante, AHPZ], Juan Moles, 1599, ff. 271-279, (Zaragoza, 6 febrero 1599). También nos ha llegado el registro de los esponsales en Archivo Diocesano de Zaragoza, Fondo de la Parroquia de San Gil de Zaragoza, Libro I matrimonios (1563-1599), f. 347, (Zaragoza, 31 mayo 1599). Debo esta última noticia a la generosidad de la profesora Rebeca Carretero Calvo.

este prometedor escultor y futuro arquitecto. No extraña que en la empresa de Rueda aparezcan los dos y que sea justamente el maestro Felipe quien lo haga en primer lugar, sin que ello signifique cuestionar que la primacía artística del proyecto ha de corresponder al oscense.

La capitulación de Rueda describe un conjunto de grandes dimensiones[6] articulado en sotabanco, banco y cuerpo de dos alturas rematado por un amplio ático escalonado. Albergaría un completo discurso de temática cisterciense que las cláusulas describen minuciosamente al tiempo que remiten al empleo de estampas, a facilitar por el abad y que quizás fueran grabados de la conocida serie *Vita et miracula D. Bernardi Clarevalensis abbatis*, publicada en Roma en 1587[7] y usada por esos años con cierta frecuencia.[8] No hace falta remarcar que esta decisión obedece a la voluntad del comitente de formular un programa erudito, con composiciones sin errores iconográficos y de solución formal correcta, en sintonía con la búsqueda de claridad y rigor narrativos que caracteriza al arte de la Contrarreforma.

El contrato desliza una interesante alusión al retablo titular (1509-1518) de Santa María la Mayor y del Pilar de la capital aragonesa a propósito del grupo de la *Asunción de la Virgen*: alojado en Rueda en la calle central, en el segundo piso del cuerpo, debía emular la teatral escena que Damián Forment (act. 1498-1540, †1540) había creado casi un siglo antes con la salvedad de la figura de la *Virgen Asunta*, que estaría "en lo alto, medio asentada en una nube grande muy poblada de angeles y cherubines, a la traça de la historia de la yglesia de Astorga, cubriendo la fealdad del pie que dicha historia de Astorga tiene". Quizás sorprenda que en fechas tan avanzadas la composición de Forment siguiera constituyendo un modelo válido, pero no lo hace, en absoluto, la alusión a la pieza titular del retablo asturicense (1558-1562),[9]

6 De 40 palmos de anchura (760 cm) y 66 de altura (1250 cm).

7 El abad aportaría incisiones para los tres pasajes del primer piso del cuerpo, con *[Aleth de Montbard], madre de Bernardo, ofreciéndolo al templo*, la *Lactatio* —en el centro— y *Bernardo recibiendo el hábito cisterciense de manos del abad Esteban [Harding]*. Se corresponden, respectivamente, con las láminas núms. 19, 5 y 13 de la serie mencionada.

Asimismo, se prescribe la entrega de un grabado para el *Amplexus* (lámina n.º 29 de la serie grabada). Sin embargo, para la *Muerte de San Bernardo*, que no figura en la *Vita et miracula…*, la capitulación señala como referencia el mueble de San Lorenzo del templo monástico. Estas dos últimas ocuparían los laterales de la *Asunción* en el segundo piso del cuerpo.

8 Por ejemplo, en la sillería del monasterio de Nuestra Señora de Veruela (Zaragoza), de cronología cercana a Rueda. En CRIADO MAINAR, Jesús, "La sillería coral del monasterio de Veruela", en CALVO RUATA, José I. y CRIADO MAINAR, Jesús (comis.), *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2006, pp. 240-255.

9 Inspirada en el mural central de la capilla de Lucrezia della Rovere en la iglesia romana de la Santa Trinità dei Monti, obra de Daniele da Volterra que Becerra conocía, pues había participado en la ornamentación del recinto. Véase FRACCHIA, Carmen, "La herencia italiana

obra maestra de Gaspar Becerra (act. 1542-1569, †1569) y punto de partida de la corriente romanista en la que se inscribe la obra de Orliens.[10] Y, sobre todo, no deja de llamar la atención la puntillosa corrección al pintor de Felipe II, justificada por la búsqueda de una representación acorde con las normas del decoro.[11] De lo que no hay duda es de que los clientes o, en su defecto, los escultores, conocían de primera mano el mueble leonés; volveremos sobre esta última cuestión.

En virtud de las estipulaciones contractuales, los artistas trabajarían en el cenobio a partir del inicio de la Cuaresma de 1600.[12] Dispondrían de algo más de un año para ultimar el conjunto, que quedaría asentado para la Pascua de Resurrección de 1601 bajo pena de 200 ducados. El precio se fijó en 1500 libras jaquesas —algo más de 1363 ducados— que los artífices irían percibiendo según avanzara la empresa, posponiéndose el pago del último tercio para después de la conclusión. Tan solo nos han llegado dos albaranes que informan de la marcha de las labores: el primero, de 4000 sueldos y otorgado en febrero de 1600, ha de coincidir con el inicio de las mismas; el segundo, por importe de 2000 sueldos, data de julio de ese mismo año.[13]

No tenemos más referencias documentales sobre el proceso de ejecución, que consta se completó, pero una fuente indirecta avisa de que el mueble no alcanzó a ocupar su plaza. La razón es que durante el gobierno del abad fray Juan de Huarte (1600-1616), sucesor en la dignidad de fray Lorenzo, se hizo un segundo retablo, esta vez confeccionado con alabastro extraído en las canteras vecinas al cenobio, que materializó el maestro Esteban con ayuda del picapedrero Domingo de Borunda entre 1607 y septiembre de 1609.[14] La nueva máquina es una creación espectacular que aún contempló *in situ* José M.ª Quadrado en 1844, pero que poco después fue trasladada al templo parroquial de la vecina localidad de Escatrón, donde se conserva.[15]

---

de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga", *Anales del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X (1997-1998), pp. 138-139, figs. 9, 11 y 12, y p. 141.

10 Al menos en su dilatada etapa aragonesa.

11 El extremo cuidado puesto en la plasmación de este pasaje se explica por el hecho de que los cistercienses buscaban una representación bella y monumental de la *Asunción*, "que por ser la principal historia del retablo y la advocacion de la yglesia del monesterio, queden todos los bultos muy bien hechos y la historia muy bien acavada, con muchos angeles y cherubines".

12 La madera se aparejaría en Zaragoza, donde además se llevarían a cabo las operaciones de desbastado, imaginamos que con antelación al desplazamiento de los artistas a Rueda.

13 AHPZ, Juan de Lurbe, 1600, ff. 43 v. y 634 v., (Zaragoza, 1º febrero y 26 julio 1600).

14 Las únicas noticias conocidas son las que ofrece QUADRADO, José M.ª, *Recuerdos y bellezas de España. Aragón*, Barcelona, 1844, pp. 663-664.

15 CRIADO MAINAR, Jesús e IBÁÑEZ FERNANDEZ, Javier, "El antiguo retablo mayor del monasterio de Rueda", en BES GRACIA, Pilar y BLASCO ZUMETA, Javier (coords.), *Comarca*

El retablo permaneció desmontado en los almacenes del cenobio hasta 1620, cuando el abad fray Sebastián Bonfill (1617-1630), natural de Rubielos de Mora, lo ofreció a los regidores del templo parroquial de esta localidad, recién finalizado. Como refiere Josep Martínez, los de Rubielos pagaron por él 600 libras, menos de la mitad del importe en que se contrató, más otras 220 por su transporte. Una vez cerrada la operación, Bernardo Monfort, mazonero de Mora de Rubielos (Teruel), lo asentó, para lo que fue preciso adaptarlo a la planta ochavada de la nueva ubicación.[16] Presidió la iglesia hasta que quedó destruido en el incendio que afectó al edificio en la noche del 16 al 17 de julio de 1844.

2. La traza del retablo del monasterio de Rueda. 1599

Como intuyeron Jorge Civera y David Montolío, la traza del Archivo Municipal de Rubielos de Mora ha de corresponder al retablo de Rueda y los monjes debieron entregarla para que los compradores —a los que acompañó Pedro de Ambuesa,[17] maestro de las obras del templo parroquial— se formaran idea del mismo y también con el propósito de que el artífice encargado de su montaje —como sabemos, Bernardo Monfort— acometiera su ensamblaje en el nuevo destino.[18] A pesar de que el cotejo entre la capitulación de 1599 y el dibujo permite considerar que este último pudo ser el diseño sobre el que se redactó aquella, es necesario hacer algunas matizaciones.

El documento notarial cita ocho veces la traza, sobre todo para apuntillar pormenores de la arquitectura y su ornato. No obstante, la primera es una alusión algo imprecisa de la que, forzando la lectura, podría deducirse que la iconografía del retablo estaba detallada en el dibujo, lo que invalidaría la identificación:

> "Item es condicion que toda la dicha obra, asi de talla entera y medio relleve como de bultos enteros, han de ser muy perfectos y muy acavados, con-

de Ribera Baja del Ebro, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2005, pp. 195-200.

16 *El templo parroquial de Rubielos de Mora y fiestas que se hicieron en su dedicación (1604-1620)*, introducción, transcripción y notas de Josep Martínez Rondán, Rubielos de Mora, Imprenta E. Navarro, 1980, pp. 65-66. Es justamente esta fuente la que señala que, tras su finalización, el retablo no llegó a ser instalado en la iglesia de Santa María de Rueda.

17 Sobre Pedro de Ambuesa véase la biografía elaborada por ARCINIEGA GARCÍA, Luis, *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, vol. II, pp. 252-271.

18 La hipótesis de Jorge Civera y David Montolío es perfectamente admisible, pero el documento publicado por Josep Martínez Rondán, del que procede la información disponible, no cita la traza del retablo. Véase *El templo parroquial de Rubielos de Mora…*, pp. 65-66.

forme al arte, de la manera que aqui se yran [e]specifficando y *en la propia traça estan señaladas*".[19]

No hay, pues, que descartar que lo conservado sea una propuesta inicial a partir de la que pudo sacarse un duplicado —ahora perdido— sobre el que se habrían consignado las oportunas anotaciones con texto y que quedó en manos de los artífices. En este sentido, aún es más reveladora la octava y última mención a la traza, una cláusula redactada de otra mano y añadida al final del texto dispositivo del acuerdo:

> "Item es pactado y concordado entre las dichas partes que *la traça pintada [e]scrita que va firmada por los señores obispo de Jaca, abad de Rueda y los dichos Phelipe Los Clavos y Miguel Juan de Urliens*, es la cierta y verdadera, y conforme a ella y la presente capitulacion se a de hazer y ha de quedar el dicho retablo".[20]

Ciertamente, a pesar de que el dibujo del Archivo Municipal de Rubielos de Mora no presenta texto alguno, tampoco firmas, estas últimas podían ir en la zona baja, donde el pergamino está recortado.[21] De este modo, cabría la posibilidad de que esta parte del proyecto gráfico, que en el momento de la venta del retablo a los de Rubielos de Mora había perdido cualquier valor legal,[22] hubiera sido censurada y desechada antes de su entrega a los compradores. Además, de la lectura de la cláusula anterior parece deducirse que existió más de un dibujo —algo, en absoluto extraño—, por lo que, como hemos dicho, no puede descartarse que tanto las suscripciones como las anotaciones sobre la iconografía figuraran, en realidad, sobre un duplicado.[23]

Como señala la capitulación, el obispo de Jaca que rubricó la traza fue fray Malaquías de Asso, religioso bernardo que había profesado en Santa María de Huerta (Soria) en 1559 y que tras un largo *cursus honorum* al servicio de la Congregación de Castilla retornó a Aragón para ejercer como abad de Rueda entre 1581-1591, siendo designado en 1591 obispo de anillo del arzobispo cesaraugustano Andrés de Bobadilla y Cabrera (1586-1592) y, por

19 SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario…*, p. 592.

20 SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario…*, p. 595.

21 Falta, como mínimo, 1 cm, pero bien podría ser más, pues el sotabanco y la mesa del altar no están completos, habiéndose perdido la línea horizontal de apoyo.

22 Los dibujos se firmaban para garantizar la validez de su contenido, confiriéndoles así carácter contractual. En ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Sobre Gaspar Becerra y el dibujo de arquitectura *tocante a retablos*", en NAVARRETE PRIETO, Benito y REDÍN MICHAUS, Gonzalo (dirs.), *Dibujos españoles e italianos del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2021, p. 112.

23 Es preciso señalar en este punto que en 1623 Juan Miguel Orliens hizo un retablo de Nuestra Señora del Rosario para la parroquia de Rubielos de Mora, cuyo contrato no ha sido localizado; en BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Juan Miguel Orliens…*, pp. 47-48, doc. n.º 15. No obstante, la correspondencia entre la traza que estudiamos y la capitulación del retablo rotense es tan estrecha que descarta que pueda corresponder a otro encargo.

fin, titular de la sede altoaragonesa, que rigió entre 1594 y 1606, fecha de su fallecimiento.[24] Hombre de letras que imaginamos con criterio en materia de arte sacro,[25] debió actuar en esta ocasión como asesor del abad Pérez de la Aldea[26] y probablemente para entonces ya apreciase el trabajo de Juan Miguel Orliens, dado que poco después, en julio de 1600, le encomendó el retablo de su capilla funeraria, dedicada a San Bernardo de Claraval y fundada en el santuario de Nuestra Señora del Portillo de la capital aragonesa.[27]

Fray Malaquías pudo ser también el responsable de la apostilla sobre el grupo titular del retablo de Astorga, pues sabemos que durante su estancia en Castilla desempeñó el cargo de abad de los cenobios bernardos de Matallana (Valladolid) en 1577-1578 y Armenteira (Pontevedra) en 1578-1580, por lo que no resulta difícil imaginar que conociera la catedral astorgana. No obstante, esta no es la única posibilidad.

El dibujo es una creación sofisticada y de gran calidad.[28] Representa un alzado en rigurosa proyección ortogonal con la única licencia de los remates curvos de los soportes que flanquean la casa central del ático, mostrados en perspectiva para facilitar su legibilidad. Carece de escala gráfica, que en origen pudo ir en la zona baja, ahora censurada. Está realizado a pluma con uso de regla y compás sobre un pergamino de 780 x 510 mm,[29] recortado en la parte inferior según hemos indicado; y tampoco está completa la zona del remate, donde falta casi todo el frontón de la casa central.[30]

Para la membratura se usó tinta negra, complementada con aguadas de tinta roja en los motivos figurativos —en las enjutas de cuatro de los cinco

24 YÁÑEZ NEIRA, fray Damián M.ª (OCSO), "Presencia del Císter en Argón a través de sus monjes ilustres", *El Císter. Órdenes religiosas zaragozanas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, pp. 280-283, § 16 [fray Malaquías de Asso].

25 Así lo revelan, cuanto menos, las numerosas precisiones iconográficas que figuran en la capitulación rubricada para el retablo de su capilla del santuario del Portillo.

26 Incluso pudo ser él quien aportó los grabados mencionados en la capitulación, como haría poco después al contratar el retablo de su propia capilla funeraria.

27 Como dio a conocer BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Juan Miguel Orliens…*, pp. 25-27, doc. n.º 2. Contrariamente a lo que indica el profesor Borrás, el mueble se completó, puesto que trece meses después fray Malaquías confió su policromía a Rafael Pertús. En AHPZ, Diego Casales, 1601, ff. 971 v-194, (Zaragoza, 15 septiembre 1601).

28 Restaurado tras su hallazgo en 2017 a costas de Jorge Civera y David Montolío, tal y como informa una plaquita colocada en el reverso.

29 Dado que tras su restauración se procedió al enmarcado del dibujo con la colocación de un paspartú sobre el pergamino, ofrecemos las medidas que figuran en la noticia en la que Jorge Civera y David Montolío dieron cuenta del hallazgo.

30 A juzgar por lo que puede verse de su arranque era de lados curvos y partido, una solución que remite al modelo de la portada de la edición romana de la *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Vignola (1562).



Fig. 2. *Traza para el retablo mayor de Rueda, detalle de una de las casas del primer piso con motivos figurados en sanguina*. Foto: Aurelio Á. Barrón

arcos del cuerpo, los laterales exteriores de todos los frontones visibles[31] (Fig. 2) y en las imágenes ubicadas en la prolongación de las columnas exteriores del segundo piso del cuerpo— y tinta sepia, con o sin plumeados, en los detalles ornamentales superpuestos a la arquitectura —cartela correiforme del sotabanco en el lado de la epístola; roleos sobre el friso de la predela, de nuevo en ese mismo lado; estrías y roleos del imoscapo de la columna exterior del primer piso del cuerpo, una vez más en el lado de la epístola; roleos sobre los frisos de las dos alturas del cuerpo, en el inferior a ambos lados y en el superior tan solo en la parte de la epístola; y capitel corintio de

31 En las figuras apoyadas sobre los frontones del primer piso del cuerpo advertimos una nueva discrepancia entre la capitulación y la traza, pues mientras la primera prescribe que en este lugar los maestros hagan "unos prophetas hechados, como estan en la traça", el dibujo enseña en este punto unas graciosas figuritas de ángeles en variadas posturas. Esto apoya la hipótesis de que, en realidad, nos encontramos ante el primer proyecto, que suponemos reelaborado en una nueva traza para concertar el encargo.

la columna de la parte exterior del segundo piso, siempre en el lado de la epístola— y otros pormenores —los marcos interiores de las casas colaterales del segundo piso del cuerpo y los glifos de los ancones de las pilastras de las tres cajas del ático—.

Una de las cláusulas de la capitulación alusiva a los ornatos expresa que los detalles decorativos en tinta sepia fueron añadidos tras la validación del documento notarial:

> "Item que en la traça señalen los officiales la labor de todos los frisos, cornijas, frontispicios y pedestrales. [*Añadido de otra letra*: Todos los quales bayan y se hagan conforme al arte]".[32]

Esta precisión es muy importante. La capitulación alude, evidentemente, al duplicado del dibujo usado en ese momento, no al original que estamos analizando. El duplicado fue confeccionado, con toda certeza, por Orliens y Los Clavos —sin duda, por el primero—, pero es evidente que también retocaron el proyecto primitivo, que es el que, a nuestro modo de ver, nos ha llegado, en el que, como ya hemos señalado, los complementos ornamentales se hicieron en tinta sepia: distinta de la tinta negra del trazado y de la de color sanguina empleada en los elementos figurativos.

La solución en un único plano que luce el dibujo del Archivo Municipal de Rubielos de Mora se adecúa al testero recto de la capilla mayor de Rueda. Está articulado en sotabanco y tres niveles, incluyendo el primero como basamento la zona de la predela, centrada en torno al sagrario, y sirviendo el tercero como ático. Por su parte, la distribución vertical comprende tres calles. El alzado plantea una rigurosa superposición de orden jónico en el primer nivel —con columnas de fuste estriado anilladas al tercio del imoscapo—, corintio en el segundo —con los soportes sin anillar y, según la capitulación, de fuste entorchado que no muestra la traza conservada— y pilastras cajeadas rematadas por ancones prismáticos con glifos en el ático.[33]

La concepción general y el tipo de trazo, extremadamente rigurosos, acusan la influencia de las novedades introducidas en el campo del dibujo arquitectónico por Juan Bautista de Toledo (hacia 1515-1567) y su discípulo Juan de Herrera (1530-1597) en torno al proceso de diseño del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial y otras empresas de Felipe II. No obstante, la propuesta se aparta de la dicción vitruviano-serliana defendida por el "aposentador de Su Majestad", bien patente en el grabado que mandó hacer (1589) del alzado del retablo escurialense (1579-1590), para aproximarse al

32 SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario…*, p. 594.

33 A la manera del tercer piso del retablo de Astorga. En la descripción de este elemento seguimos a GARCÍA GAINZA, Concepción, "El retablo de Astorga: una nueva tipología de retablo de época de Felipe II", *Felipe II y las artes. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 624-625.

repertorio de Miguel Ángel y Vignola, en sintonía con los retablos que se inspiran en el de la catedral de Astorga. Esta opción "romanista" es cristalina en detalles tales como la disposición de grandes frontones partidos con angelitos recostados sobre las calles laterales del primer piso del cuerpo o semicirculares que sirven de apoyo a figuritas de virtudes en los laterales del ático (Figs. 2 y 3);[34] el marco quebrado en la zona superior provisto de frontón aovado —otra vez con angelitos apoyados— de la calle central de este mismo nivel (Fig. 4); o el tratamiento como elementos independientes de las tres casas del ático.

La labor de los tracistas de la corona ya era conocida en Aragón en los años noventa, al menos a través de los diseños que Francisco de Mora (1552-1610) elaboró en 1585 para el complejo de San Lorenzo de Loreto, en Huesca, por deseo del monarca, que acabaría delegando la gestión de la empresa, finalmente suspendida, en el obispo de Huesca Diego de Monreal (1594-1607).[35] Don Diego se sirvió más tarde del nuevo repertorio escurialense en su capilla funeraria de Santiago de la parroquia de San Pablo de Zaragoza, como evidencia su retablo de corte vitruviano-serliano.[36] Incluso en una fecha algo anterior, el rejero Hernando Tujarón —que había trabajado al lado de su padre, Guillén, en las rejería del templo funerario filipino— lo había introducido ya en el retablo de su capilla de Santa María la Mayor y del Pilar de la capital aragonesa.[37]

Pero, más allá de estos contactos, la traza rotense es de acento inequívocamente romanista y ello obliga a considerar otros contextos. Ya hemos dicho que no creemos que la aportaran Juan Miguel Orliens y Felipe Los Clavos, buenos representantes —al menos el primero— de esta corriente escultórica, sino un tracista con una vasta formación en este campo. A pesar de su cercanía a las técnicas de diseño puestas a punto en el entorno escurialense —y sin descartar la corte como posible vía—, parece más prudente mirar a Valladolid, uno de los centros creadores en los que el romanismo tuvo un peso determinante desde fechas tempranas, lo que conduce a fray Malaquías de Asso. Es posible que fuera él —no se olvide que había pasado

34 En la tradición de las tumbas mediceas de San Lorenzo de Florencia, según una fórmula recuperada por Becerra en Astorga y largamente empleada por sus discípulos.

35 MARÍAS, Fernando, "La renovación arquitectónica en el Alto Aragón", en MORTE GARCÍA, Carmen, *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Diputación de Huesca y Gobierno de Aragón, 1994, pp. 70-73.

36 BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana I. y CRIADO MAINAR, Jesús, "La capilla de Santiago del obispo Diego de Monreal en la parroquia de San Pablo de Zaragoza. 1601-1607", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXXIII (2001), p. 37, pp. 41-44 y 50-54, y p. 68, fig. 3.

37 Bajo título de Santa Catalina de Alejandría. En HYCKA ESPINOSA, Olga, *Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza. Evolución histórica del templo colegial*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 402-417, fig. 117.



Fig. 3. *Traza para el retablo mayor de Rueda, detalle de una de las casas del ático con motivos figurados en sanguina.*
Foto: Aurelio Á. Barrón



Fig. 4. *Traza para el retablo mayor de Rueda, detalle de la casa principal con motivos figurados en sanguina.*
Foto: Aurelio Á. Barrón

muchos años en Castilla— quien pergeñara el proyecto de hacer un nuevo retablo para el cenobio rotense mientras fue su abad (entre 1581 y 1591), que por razones ignotas no fructificó y que fray Lorenzo Pérez de la Aldea (abad de la casa entre 1594 y 1600) retomó unos años después. Esto otorgaría al



Fig. 5 a y 5 b. *Fragmentos de una traza para el retablo de N.ª S.ª del Rosario de la catedral de Tarazona.* Tarazona, Archivo Histórico de Protocolos Notariales. Juan de Bescós, 1595. Fotos: Jesús Criado

futuro obispo de Jaca un papel relevante también en el encargo y selección del proyecto gráfico.

Y todo ello sin olvidar que en la Zaragoza de los años noventa las técnicas de dibujo habían avanzado de forma significativa y pueden proponerse algunas comparaciones. Así, a la cuidadísima técnica gráfica empleada en el dibujo de Rueda se aproximan dos fragmentos de una misma traza de retablo, ahora arruinada, realizada en tinta negra sobre pergamino para contratar en 1595 el de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de la catedral de Tarazona (Zaragoza) (Figs. 5 a y b) y anexada a la capitulación notarial,

pero más tarde reutilizada para encuadernar un volumen notarial. El retablo lo ajustó el ensamblador Juan de Bescós (doc. 1576-1610), oriundo del Alto Aragón pero afincado en Zaragoza, y aunque los restos del diseño no contienen firmas y el texto contractual no precisa la autoría del dibujo, nos han llegado varios más, todos de elevada calidad, que pueden vincularse con este artífice.[38]

Los dos diseños para retablos identificados de Juan Miguel Orliens, diferentes entre sí, responden a planteamientos gráficos que nos parecen algo distantes de la traza exhumada en Rubielos de Mora. El más interesante de los dos es el que se adjuntó a la capitulación acordada en 1598 entre los regidores de la cofradía del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca y nuestro escultor (Fig. 6), un bello testimonio de alzado ortogonal con proyección en la parte inferior de la planta al nivel del basamento.[39] A pesar de que el rigor y la precisión de trazado son también aquí notables, el artista dibujó toda la talla ornamental e incluyó, además, rótulos en los compartimentos con la iconografía; y también otorgó un acabado plumeado a diversos elementos para sugerir volumen, tales como los fustes de las columnas, el interior de los frontones e, incluso, ciertos detalles de la talla ornamental. Todo se plasmó con tinta parda sobre papel, sin retoques en otros colores.[40]

La distancia es, si cabe, más acusada con el otro proyecto retablístico conocido de manos del artífice oscense: la traza del retablo de la capilla del obispo de Jaca (Fig. 7). Esta vez la plasmación de la arquitectura se ha simplificado de modo notable hasta resultar esquemática. Como en el diseño de Rubielos de Mora, la talla ornamental está esbozada tan sólo en algunas partes: mitad derecha del friso del piso noble y ornamentos vegetales de las ménsulas que reciben las columnas de la caja titular. También aquí encontramos figuras exentas en los laterales del ático, acompañadas esta vez de dos soluciones para los remates que las flanquean: una pirámide en el lado del evangelio y una tarja en el de la epístola. Finalmente, como sucede

38 Sobre el retablo del Rosario y su traza véase CRIADO MAINAR, Jesús, *La escultura romanista en Tarazona 1585-1630*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2020, pp. 106-107 y 114-116 [traza]; pp. 167-174 [estudio del retablo] y pp. 397-398, doc. n.º 18 [capitulación].

39 Conservado en el Archivo Histórico Provincial de Huesca, mide 65 x 42,5 cm.

40 BALAGUER, Federico y PALLARÉS, M.ª José, "Retablos de Juan de Palamines (1506) y de Juan Miguel Orliens (1598) en Santo Domingo de Huesca", *Argensola*, 107 (1993), traza reproducida en un desplegable sin paginar; y BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, "Traza para un retablo de Nuestra Señora del Rosario", en MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *Signos...*, pp. 232-233.
El conjunto se vendió en 1746 a la parroquial de Plasencia del Monte (Comarca de la Hoya de Huesca), donde preside el altar mayor. Un estudio comparativo de traza y mueble en FONTANA CALVO, Celia, "El antiguo retablo de Nuestra Señora del Rosario, hoy en Plasencia del Monte: del diseño en papel a la obra esculpida", *Argensola*, 124 (2014), pp. 117-131.

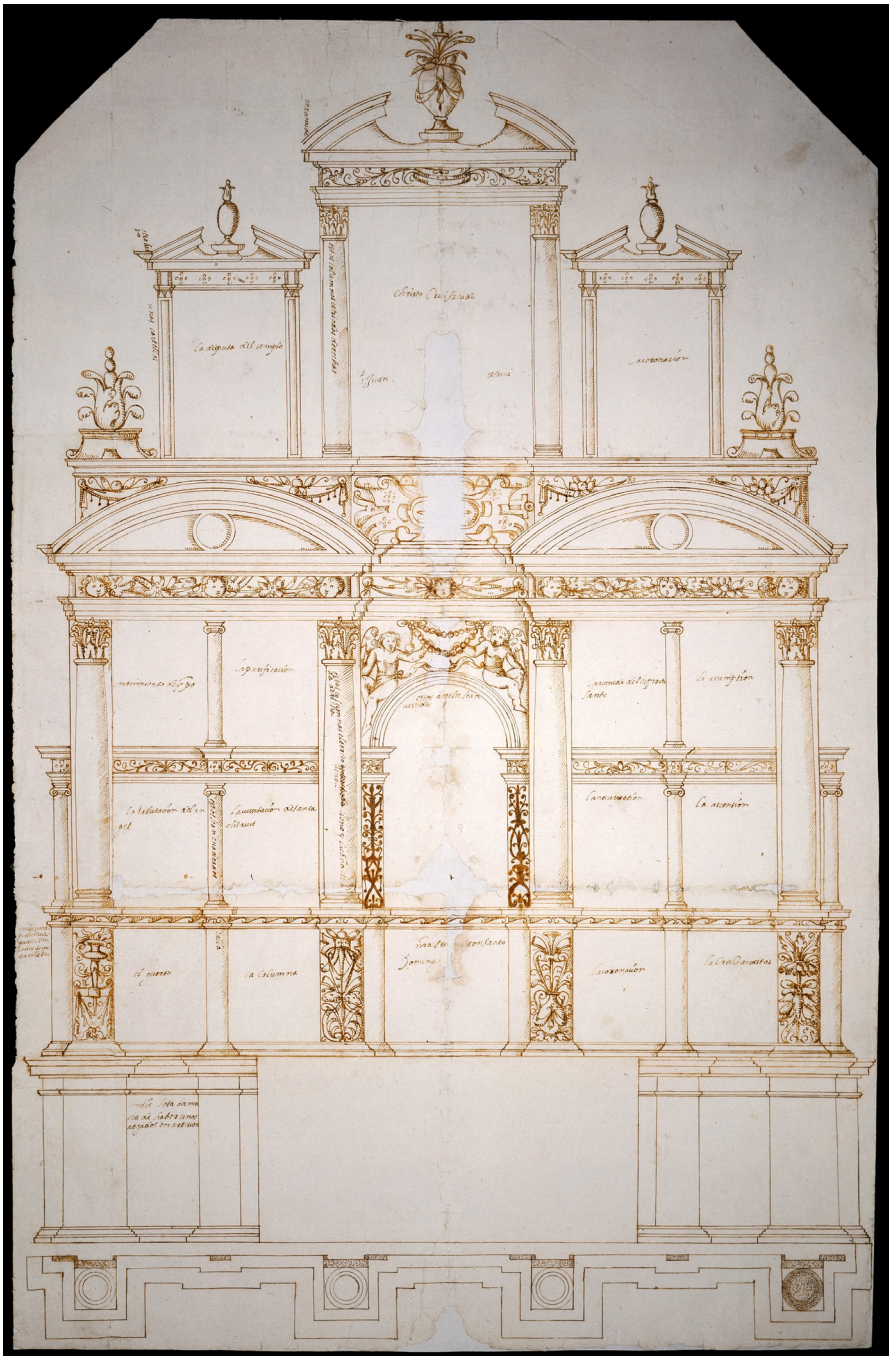


Fig. 6. *Traza para el retablo de N.ª S.ª del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca (ahora en Plasencia del Monte).* Huesca, Archivo Histórico Provincial. Juan Miguel Orliens, 1598. Foto: Fernando Alvira

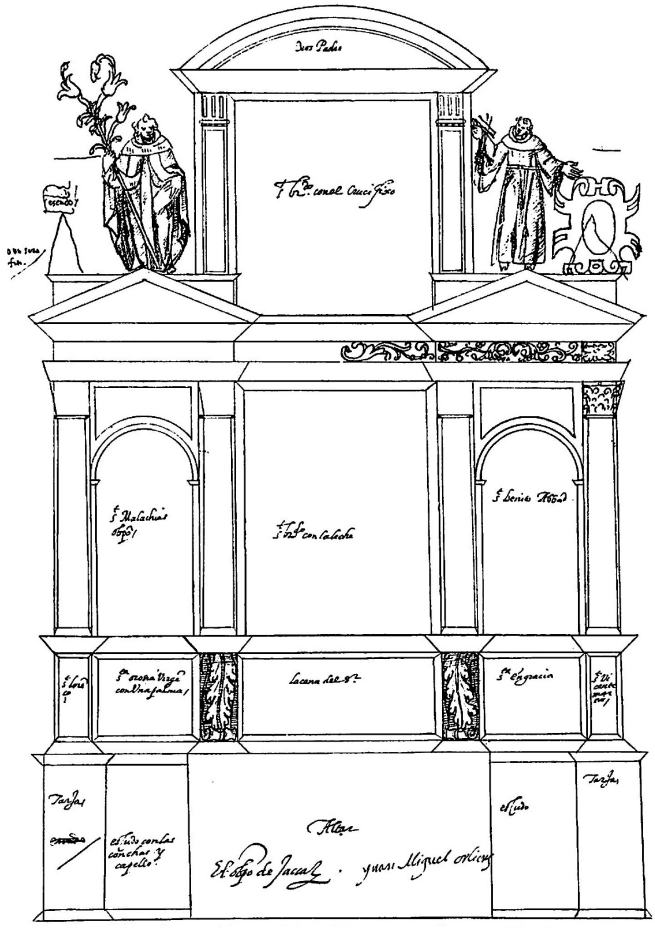


Fig. 7. *Traza para el retablo de San Bernardo del santuario de N.ª S.ª del Portillo de Zaragoza.* Zaragoza, Archivo Histórico de Protocolos Notariales. Juan Miguel Orliens, 1600. Imagen extraída de Gonzalo M. Borrás Gualis, *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, lám. 49

en el dibujo oscense, se añadió texto para describir la iconografía, así como las suscripciones del comitente y el artista sobre la mesa del altar. Nada podemos añadir sobre los aspectos técnicos, pues el dibujo está en paradero desconocido.[41]

Pero no solo difieren los aspectos técnicos entre la traza de Rueda y las realizadas con seguridad por Orliens: sucede lo mismo con el estilo de los elementos figurativos, evidente si comparamos los ángeles de Rueda con los de Huesca (Figs. 8 y 9); y, sobre todo, las figuras de *Santo Domingo de Guzmán*

41 Dado a conocer y reproducido por BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Juan Miguel Orliens…*, fig. 49. El autor se refiere a él en la p. 69, pero su descripción no aporta ninguna información de utilidad para nuestro propósito. No ha sido posible localizarlo en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza. Agradecemos a Helena Martín, encargada de este fondo documental, la ayuda prestada en nuestra búsqueda.





Fig. 8, arriba. *Traza para el retablo mayor de Rueda, detalle del frontón de la casa principal con motivos figurados de ángeles en sanguina.* Foto: Aurelio Á. Barrón
Fig. 9, abajo. *Traza para el retablo de N.ª S.ª del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca (ahora en Plasencia del Monte), detalle de la hornacina de la casa central con motivos figurados de ángeles*. Foto: Fernando Alvira

y *San Francisco de Asís* del coronamiento de la traza del retablo del Portillo con las de *San Pedro* y *San Pablo* del cenobio bernardo: las de Huesca y Zaragoza muestran con toda claridad los estilemas que definen el trabajo de Orliens como escultor mientras que las de la traza que estamos analizando



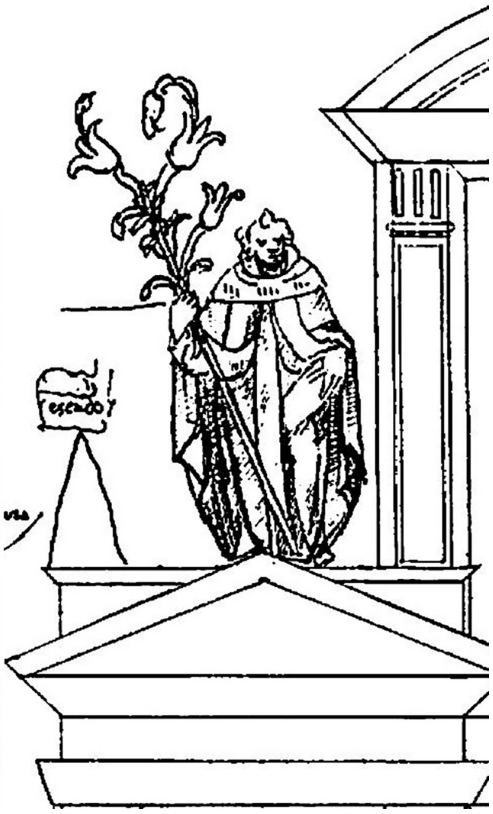


Fig. 10, izq. *Traza para el retablo mayor de Rueda, detalle de una de las casas del ático con San Pedro apóstol en sanguina*. Foto: Aurelio Á. Barrón
Fig. 11, dcha. *Traza para el retablo de San Bernardo del santuario de N.ª S.ª del Portillo de Zaragoza, Santo Domingo*

carecen por completo del tono heroico de corte miguelangelesco de las primeras (Figs. 10-11).

Finalmente, uno de los detalles más singulares de la traza rotense es el uso de aguadas de tinta roja para incorporar unos cuidados motivos figurativos en diversos lugares, en lo fundamental ángeles y querubines —en las enjutas de los arcos y sobre los laterales de los frontones del primer piso del cuerpo—, pero también las referidas figuras en pie de personajes sacros —en el exterior del ático, a plomo sobre las columnas— y alegorías —de las *virtudes cardinales* sobre los frontones curvos de las casas exteriores del ático—. Esta fórmula se había empleado con anterioridad (hacia 1550-1555) en otra traza de retablo, ahora fragmentada y de la que conocemos seis detalles distribuidos entre la Biblioteca Nacional de España y el Museo del Prado;

asignado a Alonso Berruguete o su taller, este dibujo también resalta los elementos figurativos mediante aguadas en rojo.[42] Según apreciación de Benito Navarrete, dicha bicromía sería un rasgo característico de los diseños para retablos castellanos del siglo XVI.[43]

Otros ejemplos de esta bicromía nos sitúan en fechas más cercanas a las del retablo rotense —y, por tanto, más útiles para nuestro propósito—, en el ámbito de la producción de Francisco de Mora, responsable del diseño de un crecido número de retablos. Entre ellos, el más conocido —y controvertido— es un proyecto para el del monasterio de Guadalupe (Cáceres), que consta de una planta (fechada en 1604) y un precioso alzado (Fig. 12) que también se ha puesto en relación con su sobrino Juan Gómez de Mora (1586-1648), que en 1614 firmó en la parte inferior al pie de una larga leyenda.[44] Como sucede con el dibujo de Rubielos de Mora, el alzado de Guadalupe recurre a la técnica de la aguada en rojo, esta vez para las imágenes del tabernáculo, las que ocupan las entrecalles, los escudos reales del exterior del ático, el *Crucificado* situado en esta misma zona y las virtudes de los laterales del frontón que lo culmina.[45]

---

42 BARCIA, Ángel M., *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906, p. 638, n.º 8185, considerado como anónimo italiano del siglo XVII; MENA MARQUÉS, Manuela, "55. Anónimo castellano del siglo XVI. Remate de retablo. B 8185", en SANTIAGO PÁEZ, Elena M.ª (dir.), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Biblioteca Nacional, Fundación Cultural COAM y Entrecalles y Tavora S.A., 1991, p. 36, que sitúa su realización hacia 1550-1560; y BOUBLI, Lizzie "'Magnífico maestre Alonso Berruguete': introduction à l'étude de son œuvre graphique", *Revue de l'art*, 103 (1994), p. 21 y p. 26, fig. 36, con atribución a Alonso Berruguete.

43 NAVARRETE PRIETO, Benito, "7. Taller de Alonso Berruguete. Remate de retablo", en NAVARRETE PRIETO, Benito y REDÍN MICHAUS, Gonzalo (dirs.), *Dibujos españoles e italianos…*, pp. 148-149.

44 BARCIA, Ángel M., *Catálogo…*, pp. 77-78 n.º 365; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *A Corpus of Spanish Drawings*, vol. 2, *Madrid School 1600-1650*, Londres, Harvey Miller, 1977, pp. 50-51, n.º 274, y lám. LXXII; TOVAR MARTÍN, Virginia, "75. Gómez de Mora, Juan. Retablo mayor de la iglesia del Monasterio de Guadalupe (Cáceres). B 365", en SANTIAGO PÁEZ, Elena M.ª (dir.), *Dibujos de arquitectura…*, pp. 56-57; y ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", 2001, pp. 287-295.

45 Se defiende la autoría de Francisco de Mora en BUSTAMANTE, Agustín y MARÍAS, Fernando, "B. 20. Mora, Francisco de. Retablo mayor de la iglesia del monasterio de Guadalupe", en SANTIAGO PÁEZ, Elena (coord.), *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 179-180. Con posterioridad, el profesor Marías apuntó la posibilidad de que este alzado fuera la versión definitiva del proyecto, a cargo de Juan Gómez de Mora; en MARÍAS, Fernando, "De retablero a retablista", *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2.ª ed., 2002, p. 101.

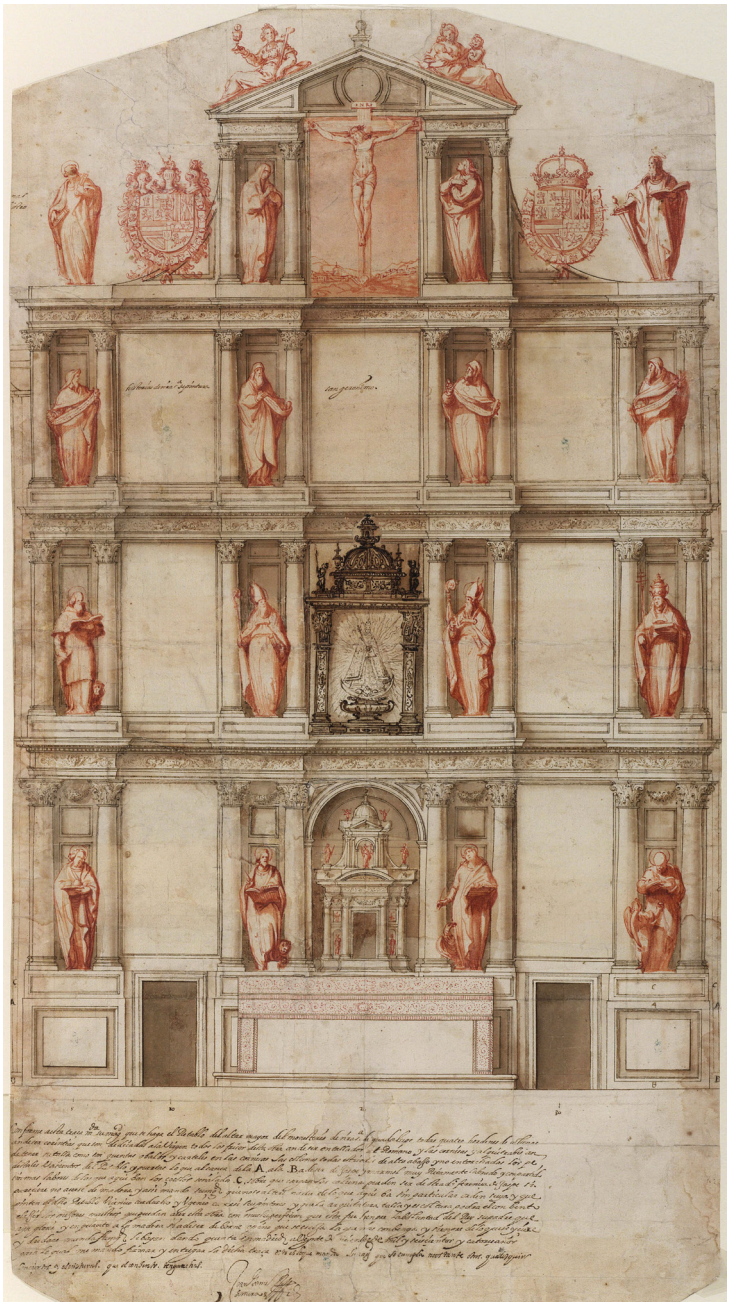


Fig. 12. *Traza para el retablo del monasterio de N.ª S.ª de Guadalupe*. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Juan Gómez de Mora, 1614. Signat. DIB/16/34/2. Foto: BNE, https://bnedigital.bne.es/bd/es/card?id=c2024a38-729c-41e6-bb30-ef-567babf473

Más allá de la controvertida autoría del alzado de Guadalupe, consta que Francisco de Mora se sirvió de esta alternancia cromática en otras ocasiones. Así lo corrobora la información conocida sobre la confección en 1608 de las trazas y monteas del retablo titular de la parroquia de los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid), elaboradas por el discípulo de Juan de Herrera y que, si bien no se han conservado, también mostraban las imágenes de las entrecalles en rojo, en contraste con el trazo negro usado para la arquitectura y el *Calvario*.[46] Finalmente, este recurso lo manejó asimismo Alonso Carbonel (1583-1660), otro retablista de la Corte, en al menos dos notables diseños: el primero, quizás destinado a un retablo de capilla (hacia 1620-1625) y conservado en el Gabinete de Dibujos y Estampas de la Galleria degli Uffizi florentina;[47] el segundo, más complejo e interesante —y firmado por el artífice sobre la mesa del altar—, perteneciente a la Biblioteca Nacional de España y en conexión con el retablo principal (a partir de 1639) de la iglesia de las Maravillas de Madrid.[48]

3. Las trazas de Juan Miguel Orliens. Una consideración final

En la España del Renacimiento la elaboración de las trazas era un capítulo decisivo en el proceso creativo de los retablos que a medida que los fundamentos del clasicismo fueron tiñendo todas las manifestaciones artísticas adquirió un protagonismo considerable. Desde el campo de la arquitectura, el manejo del dibujo como instrumento para concretar la idea pasó al del retablo, que es una de las grandes contribuciones hispanas al arte de la Edad Moderna. Y conforme avanzaba el siglo, con la inestimable colaboración de arquitectos —pero no solo— que actuaron como tracistas, este fue consolidando su esencia arquitectónica, que en ocasiones llega a prevalecer sobre las pinturas o esculturas que llenan su interior. Como el pintor zaragozano —y tracista de objetos tan variopintos como retablos, peanas procesionales, rejados, bustos de plata, custodias o bordados— Jerónimo Vallejo Cósida

46 Como revela la documentación exhumada por RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Manuel, "El retablo mayor de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del rey. Aportaciones a su estudio", *Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 49 (2014), pp. 23-24.

47 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *A Corpus…*, p. 27, n.º 109, y lám. XXX; MARÍAS, Fernando, "Alonso Carbonel. 50. Traza de retablo", en NAVARRETE PRIETO, Benito (dir.), *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, Madrid, Fundación Mapfre y Gallerie degli Uffizi, 2016, pp. 151-153.

48 BARCIA, Ángel M., *Catálogo…*, p. 18, n.º 11; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *A corpus...*, p. 27, n.º 110, y lám. XXX; TOVAR MARTÍN, Virginia, "65. Carbonel, Alonso. Retablo B 11", en SANTIAGO PÁEZ, Elena M.ª (dir.), *Dibujos de arquitectura…*, pp. 49-50; BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007, pp. 257-260.

(doc. 1527-1591, †1592) solía advertir en los contratos de sus obras, los retablos eran "edificios" y como tales debían ordenarse.[49]

A pesar de la importancia decisiva del dibujo en la fase de ideación, conservamos muy pocas trazas para retablos, en Aragón como en cualquier otro territorio peninsular.[50] Su carácter funcional y utilitario ha condenado a la inmensa mayoría a su destrucción, y la condición de piezas aisladas y, con frecuencia, muy diferentes entre sí de una buena parte de las que subsisten supone un obstáculo añadido para su estudio.[51] El limitado interés hacia el coleccionismo de dibujos en el ámbito hispano, con las matizaciones que conviene hacer desde nuestra perspectiva actual, ha obrado el resto.

Juan Miguel Orliens ofrece un buen ejemplo de todo ello. Es más afortunado que otros creadores de su generación, pues conocemos dos dibujos para retablos que pueden relacionarse con él con absoluta seguridad. Pero también ilustra las dificultades a las que se enfrenta el historiador del arte llegado el momento de abordar el análisis de tales materiales, ya que estos dos diseños presentan importantes diferencias entre sí en cuanto a sus características formales y técnica de ejecución.

Como era habitual, la mayoría de las capitulaciones notariales que suscribió para reglar sus encargos mencionan las trazas que, sin duda, él mismo preparaba con sumo cuidado. Una parte de ellas acabaría en manos de sus clientes y otras bajo custodia de los escribanos públicos, caso de las de los retablos de Huesca y Zaragoza. Pero, sin duda, la fracción mayor, que junto

---

49 Así, por ejemplo, la capitulación que formalizó en 1578 con fray Antonio García, obispo de Útica, para el de su capilla de la Pasión en Valtorres (Zaragoza), cuyo encabezamiento alude a "un retablo, siquiere edificio, que el dicho señor manda azer". En ABIZANDA BROTO, Manuel *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, tomo I, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, 1915, pp. 60-61.

Apoyándose en el dibujo logró conferir una extraordinaria coherencia a espacios tan armónicos como la capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. En CRIADO MAINAR, Jesús, "Estudio histórico-artístico", en *La Capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Restauración 2001*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2001, pp. 56-61.

50 Para el ámbito aragonés, hemos atendido a esta cuestión en dos ocasiones: a un nivel general 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. 58-74; y a propósito de los ejemplares localizados en el Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona en CRIADO MAINAR, Jesús, *La escultura romanista…*, pp. 105-136.

51 Algunas de estas cuestiones han sido abordadas de manera sagaz por HERRERA GARCÍA, Francisco J., "'Según demuestra la traza, planta y montea': aspectos del dibujo aplicado a la retablística en Andalucía Occidental durante la Edad Moderna", en CAVI, Sabina de (ed.), *Dibujo y ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, Córdoba, Diputación de Córdoba y De Luca Editori d'Arte, 2013, pp. 154-165.

a sus "rasguños" —apuntes, bocetos, detalles parciales, etc.— y "modelos" —en yeso o en barro, imprescindibles para dar forma a las esculturas— dispuso que pasaran a su hermano y colaborador Vicente Orliens cuando en 1605 dictó testamento,[52] permaneció siempre en su poder como material de reflexión creativa de cara a la puesta en marcha de nuevos proyectos. No nos cabe duda de que este fue su modo de proceder habitual, pues la traza de Rueda —que, como hemos intentado justificar, no le corresponde, pero que según se deduce de la capitulación duplicó— parece haber servido como punto de partida a la hora de diseñar el retablo titular de la parroquia de San Martín del Río (Teruel), que Juan Miguel asumió en 1613 en compañía de su cuñado Juan de Acurio (doc. 1607-1614, †1615) y que, según expresa el contrato formalizado, también se acordó a partir de una traza, desafortunadamente perdida.[53]

A pesar del papel angular que Juan Miguel Orliens jugó en la difusión del repertorio romanista en Aragón, tanto en el ámbito de la imaginería como en el del diseño de retablos, que incluso hace pensar en un paso por Castilla —quizás Valladolid— una vez completado su ciclo formativo en el obrador zaragozano de Juan Rigalte (doc. 1559-1603, †1603),[54] no parece haber sido el autor de la preciosa traza sobre pergamino a la que está dedicada esta investigación más allá de su incuestionable pericia en este campo, bien acreditada por el diseño del retablo del Rosario de Huesca. Todo apunta a que fue fray Malaquías de Asso (para 1599 ya obispo de Jaca) quien aportó el proyecto gráfico, quizás elaborado a su ruego algunos años antes en Castilla. Del mismo modo, las sagaces apreciaciones en torno al grupo titular de la *Asunción* del retablo de la catedral de Astorga se entienden mejor como expresión de una cuestión de decoro contrarreformista que como mera apreciación artística; incluso el hecho de que el referente general para esta escena fuera el "viejo", pero muy monumental, retablo pilarista se justifica mejor

52 "Item dexo de gracia especial al dicho Viçente Orliens, mi hermano, a saber es, modelos traças y rasguños, ferramienta, vestidos y armas, y dos mil sueldos jaqueses. Y con condicion que no se le aya de dar hasta que tenga cumplidos veynte y cinco años". En MORTE GARCÍA, Carmen, "El testamento del escultor Juan Miguel Orliens (1605)", *Homenaje al Profesor D. Juan Miguel Serrera*, en *Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística*, LXXXIII, 252 (2000), p. 150.

53 Como argumentamos en CRIADO MAINAR, Jesús y MARCO MARTÍN, Raquel, *El retablo mayor de San Martín del Río y su restauración*, Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, 2026, pp. 38-40, fig. n.º 6. La documentación generada por el encargo en ARCE OLIVA, Ernesto, "Obras del escultor Juan Miguel Orliens en San Martín del Río (Teruel)", *Seminario de Arte Aragonés*, XLII-XLIII (1988-1989), pp. 67-114.

54 Como propusimos en CRIADO MAINAR, Jesús, "Juan Miguel Orliens en el taller de Juan Rigalte y los orígenes de la escultura romanista en Aragón", *Artigrama*, 23 (2008), p. 518.

a la luz de esta interpretación,[55] en unos años en los que el debate en torno a las pretensiones de catedralidad de esta prestigiosa colegiata zaragozana empezaba a subir de tono.[56]

Bibliografía

ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, Zaragoza, tomo I, Patronato Villahermosa-Guaqui, 1915.

ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", 2001.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *A Corpus of Spanish Drawings*, vol. 2, *Madrid School 1600-1650*, Londres, Harvey Miller, 1977.

ARCE OLIVA, Ernesto, "Obras del escultor Juan Miguel Orliens en San Martín del Río (Teruel)", *Seminario de Arte Aragonés*, XLII-XLIII (1988-1989), pp. 67-114.

ARCINIEGA GARCÍA, Luis, *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, 2 vols.

ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, "Sobre Gaspar Becerra y el dibujo de arquitectura *tocante a retablos*", en NAVARRETE PRIETO, Benito y REDÍN MICHAUS, Gonzalo (dirs.), *Dibujos españoles e italianos del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2021, pp. 109-120.

BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, "Traza para un retablo de Nuestra Señora del Rosario", en MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XII*, Huesca, Diputación de Huesca y Gobierno de Aragón, 1994, pp. 232-233.

55 Un último factor a considerar sería el retablo mayor (1600-1601) de la catedral de Barbastro, que compartieron Pedro Martínez *el Viejo* (act. 1578-1609), Pedro Aramendía (doc. 1570-1573 y 1586-1623) y el propio Juan Miguel Orliens, cuya traza es una reelaboración de la que Becerra desarrolló en Astorga, pero sin que hasta el momento haya sido posible profundizar en el proceso de su diseño. La relación fue señalada por BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, "Damián Forment y la escultura del Renacimiento en Huesca", en MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *Signos…*, p. 64; y MARÍAS, Fernando, "La renovación arquitectónica…", pp. 73-74.

Sobre el retablo de Barbastro véase también MORTE GARCÍA, Carmen, "Estudio histórico", en *El retablo mayor de la Catedral de Barbastro. Restauración 2002*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo de la Catedral de Barbastro, 2002, pp. 61-93.

56 Un reciente apunte sobre esta cuestión, en la que se revisan investigaciones anteriores y se proponen nuevos puntos de vista centrados en el papel de las imágenes en el debate en torno a la catedralidad de Santa María la Mayor y del Pilar, en CRIADO MAINAR, Jesús, "Arte y poder de persuadir. Una perspectiva plástica para la causa pilarista en los albores del siglo XVII", en LOMBA, Concha, LOZANO, Juan Carlos, CARRETERO, Rebeca y VÁZQUEZ, Mónica (eds.), *Imágenes de poder. Reflexiones sobre el gusto VII*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2025, pp. 31-48.

BALAGUER, Federico y PALLARÉS, M.ª José, "Retablos de Juan de Palamines (1506) y de Juan Miguel Orliens (1598) en Santo Domingo de Huesca", *Argensola*, 107 (1993), pp. 175-178 más un desplegable con la traza del retablo.

BARCIA, Ángel M., *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906.

BAROZZI DA VIGNOLA, Jacopo, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma, 1562.

BLANCO MOZO, Juan Luis, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980.

BOUBLI, Lizzie "'Magnífico maestre Alonso Berruguete': introduction à l'étude de son œuvre graphique", *Revue de l'art*, 103 (1994), pp. 11-32.

BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana I. y CRIADO MAINAR, Jesús, "La capilla de Santiago del obispo Diego de Monreal en la parroquia de San Pablo de Zaragoza. 1601-1607", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXXIII (2001), pp. 35-74.

BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, "Damián Forment y la escultura del Renacimiento en Huesca", en MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *Signos…*, pp. 54-65.

BUSTAMANTE, Agustín, y MARÍAS, Fernando "B. 20. Mora, Francisco de. Retablo mayor de la iglesia del monasterio de Guadalupe", en SANTIAGO PÁEZ, Elena (coord.), *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 179-180.

CIVERA PORTA, Jorge y MONTOLIO TORÁN, David, "El placer de investigar. Un feliz descubrimiento en el Archivo Municipal de Rubielos de Mora: el diseño del antiguo retablo mayor del nuevo templo parroquial", *Rubielos de Mora. Fiestas patronales septiembre 2022*, Rubielos de Mora, Ayuntamiento de Rubielos de Mora, 2022, pp. 29-36.

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.

CRIADO MAINAR, Jesús, "Estudio histórico-artístico", en *La Capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Restauración 2001*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2001, pp. 37-119.

CRIADO MAINAR, Jesús e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, "El antiguo retablo mayor del monasterio de Rueda", en BES GRACIA, Pilar y BLASCO ZUMETA, Javier (coords.), *Comarca de Ribera Baja del Ebro*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2005, pp. 195-200.

CRIADO MAINAR, Jesús, "La sillería coral del monasterio de Veruela", en CALVO RUATA José I. y CRIADO MAINAR, Jesús (comis.), *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2006, pp. 240-255.

CRIADO MAINAR, Jesús, "El antiguo retablo mayor del Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza: una obra identificada", *Artigrama*, 22 (2007), pp. 543-566.

CRIADO MAINAR, Jesús, "Juan Miguel Orliens en el taller de Juan Rigalte y los orígenes de la escultura romanista en Aragón", *Artigrama*, 23 (2008), pp. 449-537.

CRIADO MAINAR, Jesús, *La escultura romanista en Tarazona 1585-1630*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2020.

CRIADO MAINAR, Jesús, "Arte y poder de persuadir. Una perspectiva plástica para la causa pilarista en los albores del siglo XVII", en Lomba, Concha, Lozano, Juan Carlos, Carretero, Rebeca y Vázquez, Mónica (eds.), *Imágenes de poder. Reflexiones sobre el gusto VII*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2025, pp. 31-48.

CRIADO MAINAR, Jesús y MARCO MARTÍN, Raquel, *El retablo mayor de San Martín del Río y su restauración*, Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, 2026.

El templo parroquial de Rubielos de Mora y fiestas que se hicieron en su dedicación (1604-1620), introducción, transcripción y notas de Josep Martínez Rondán, Rubielos de Mora, Imprenta E. Navarro, 1980.

ESQUÍROZ MATILLA, María, "Notas documentales del taller de los Orliens en Huesca", *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 207-232.

FONTANA CALVO, Celia, "El antiguo retablo de Nuestra Señora del Rosario, hoy en Plasencia del Monte: del diseño en papel a la obra esculpida", *Argensola*, 124 (2014), pp. 117-131.

FRACCHIA, Carmen, "La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga", *Anales del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X (1997-1998), pp. 133-151.

GARCÍA GAINZA, Concepción, "El retablo de Astorga: una nueva tipología de retablo de época de Felipe II", *Felipe II y las artes. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 623-631.

HERRERA GARCÍA, Francisco J., "'Según demuestra la traza, planta y montea': aspectos del dibujo aplicado a la retablística en Andalucía Occidental durante la Edad Moderna", en CAVI, Sabina de (ed.), *Dibujo y ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, Córdoba, Diputación de Córdoba y De Luca Editori d'Arte, 2013, pp. 154-165.

HYCKA ESPINOSA, Olga, *Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza. Evolución histórica del templo colegial*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018.

MARÍAS, Fernando, "La renovación arquitectónica en el Alto Aragón", en MORTE GARCÍA, Carmen (comis.), *Signos…*, pp. 66-75.

MARÍAS, Fernando, "De retablero a retablista", *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2.ª ed., 2002, pp. 97-109.

MARÍAS, Fernando, "Alonso Carbonel. 50. Traza de retablo", en NAVARRETE PRIETO, Benito (dir.), *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, Madrid, Fundación Mapfre y Gallerie degli Uffizi, 2016, pp. 151-153.

MENA MARQUÉS, Manuela, "55. Anónimo castellano del siglo XVI. Remate de retablo. B 8185", en SANTIAGO PÁEZ, Elena M.ª (dir.), *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Biblioteca Nacional, Fundación Cultural COAM y Entrecalles y Tavora S.A., 1991, p. 36.

MORTE GARCÍA, Carmen, "El testamento del escultor Juan Miguel Orliens (1605)", *Homenaje al Profesor D. Juan Miguel Serrera*, en *Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística*, LXXXIII, 252 (2000), pp. 147-154.

MORTE GARCÍA, Carmen, "Estudio histórico", en *El retablo mayor de la Catedral de Barbastro. Restauración 2002*, Zaragoza, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo de la Catedral de Barbastro, 2002, pp. 13-97 y 133-162.

NAVARRETE PRIETO, Benito, "7. Taller de Alonso Berruguete. Remate de retablo", en NAVARRETE PRIETO, Benito y REDÍN MICHAUS, Gonzalo (dirs.), *Dibujos españoles e italianos…*, pp. 148-149.

QUADRADO, José M.ª, *Recuerdos y bellezas de España. Aragón*, Barcelona, 1844.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Manuel, "El retablo mayor de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del rey. Aportaciones a su estudio", *Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 49 (2014), pp. 21-33.

SAN VICENTE, Ángel, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991.

TOVAR MARTÍN, Virginia, "65. Carbonel, Alonso. Retablo B 11", en SANTIAGO PÁEZ, Elena M.ª (dir.), *Dibujos de arquitectura…*, pp. 49-50

TOVAR MARTÍN, Virginia, "75. Gómez de Mora, Juan. Retablo mayor de la iglesia del Monasterio de Guadalupe (Cáceres). B 365", en SANTIAGO PÁEZ, Elena M.ª (dir.), *Dibujos de arquitectura…*, pp. 56-57.

YÁÑEZ NEIRA, fray Damián M.ª (OCSO), "Presencia del Císter en Argón a través de sus monjes ilustres", *El Císter. Órdenes religiosas zaragozanas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, pp. 233-325.