

Consideraciones sobre la iconografía y simbolismos del retablo relicario del Monasterio de Piedra

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA

Universidad Complutense de Madrid
laocoontetroyano@hotmail.com

Las primeras noticias documentales sobre el Monasterio de Piedra datan del año 1186, cuando los monjes cistercienses de Poblet recibieron la donación del castillo de Piedra de manos del rey Alfonso II de Aragón¹. En 1194, 12 monjes, presididos por Gaufrédo de Rocaberti, salieron del monasterio catalán e intentaron fundar en Palls (Gerona), en Santa María de Cilleruelos (Teruel) y en el despoblado de Piedra Vieja (Zaragoza)². Sin embargo, ninguno de estos lugares era adecuado a los fines de la orden y emplazaron la abadía en el lugar que actualmente ocupa, *Piedra Nueva*³. En 1835 Piedra fue clausurado y pasó a manos de la familia Muntadas⁴.

Según relata Finestres⁵, a finales de la década de 1370 o en los primeros años de 1380, el párroco mosén Tomás, que atendía el culto en la iglesia de la Presentación de Cimballa, estaba celebrando misa cuando se sintió asaltado por la duda respecto de la transubstanciación del pan y el vino en cuerpo y sangre de Cristo. Al pronunciar la

¹ A. H. N [Archivo Histórico Nacional]: Clero. Poblet, Carp. 2042, doc. 9, fechado en XI de 1186.

² H. GONZÁLEZ ZYMLA, "Sobre los posibles orígenes del Real Monasterio de Santa María de Piedra: precisiones acerca de su primera ubicación y sentido de su advocación mariana." En *Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid, (2003), nº 13, p. 27-82.

³ Las obras de construcción debieron iniciarse hacia 1195, fecha en que se data el privilegio fundacional, dado por Alfonso II. La iglesia abacial fue consagrada en una ceremonia presidida por Asprago de la Barca, arzobispo metropolitano de Tarragona, Sancho de Ahones, obispo de Zaragoza, y Domingo Ruíz de Azagra, obispo de Albarracín, el 16 de diciembre de 1218. Debió haber un plan inicial que fue respetado en sus aspectos esenciales y que encaja en el modelo arquitectónico cisterciense hispano-languedociano, con claustro al sur de la iglesia, concebida como un templo de ritos mayores, cabecera de 5 capillas (poligonal de 5 paños la central y de testero recto las 4 laterales), crucero desarrollado en planta, 3 naves y nártex; toda ella cubierta con bóvedas de crucería y nervadura en ligazón central. C. SARTHOU CARRERES, *Las maravillas de Piedra*. Valencia, 1926. E. LAMBERT, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*. Madrid, 1977, reed. 1990, p. 270-271. C. GUITART APARICIO, *Arquitectura gótica en Aragón*. Librería General, Zaragoza, 1979. I. MARTÍNEZ BUENAGA, *Arquitectura cisterciense en Aragón 1150-1350*. Zaragoza, 1998. B. PEUGNIEZ, y H. GAUD, *Miradas sobre el mundo cisterciense. De citeaux a Alcobaça*. Moisenay, 2002, p. 136-143.

⁴ C. FUENTE COBOS, *La vida económica del Monasterio de Piedra en la primera mitad del siglo XIV*. Tesis inédita, Madrid, 1993, p. 76. L. BARBASTRO GIL, *El Monasterio de Piedra. 1194-1836*. Alicante, 2000. L. BARBASTRO GIL, *El Monasterio de Piedra. Historia y paisaje turístico*. Zaragoza, 2005.

⁵ J. FINESTRES Y DE MONSALVO, *Historia del Real Monasterio de Poblet... su autor el R. P. M. D...* Cervera y Barcelona, 1752, 5 volúmenes, Tomo II, p. 49.

oración que consagraba, la Forma empezó a sangrar y, al colocarla sobre el corporal, se fusionó con él. El sacerdote lo comunicó a su feligresía, la reliquia se hizo famosa y el milagro se difundió por la comarca. Se organizaron procesiones, peregrinaciones, misas en acción de gracias y se construyó un arca de piedra caliza, colocada sobre los lomos de dos leones, con un receptáculo protegido con cierres de hierro⁶.

Llegó a ser tal la fama milagrera del Sacro Dubio que, llegada a la Corte, el infante Martín de Aragón, por entonces Duque de Mont-Blanch, segundo hijo de Pedro IV y hermano de Juan I, que llegó a reinar años después como Martín I, logró hacerse con la reliquia bajo la excusa de que Cimballa era un pueblo fronterizo con Castilla y estaba expuesta a su profanación. A mediados de 1385 consta formando parte de la colección de reliquias de la Aljafería. No está comprobado si el infante la compró, pero en Zaragoza, el 21 de noviembre de 1398, siendo rey, concedió un privilegio de inmunidad y franqueza a los de Cimballa⁷. Una vez en su poder, el infante Martín debió encargar un relicario de plata, que no ha llegado a nuestros días, pero que conocemos gracias a un documento fechado en 1599⁸, cuya descripción encaja perfectamente con el modelo que Trens denomina custodia de *urgencia y economía*⁹ y Valdovinos describe como *cajas en forma de arqueta en las que se guarda el Santísimo, simbolizan el sarcófago o sepulcro de Cristo, y por ello se disponen a los lados figuras de ángeles*¹⁰. En 1594, siendo abad Agustín Navarro,

⁶ La tradición más asentada fecha el milagro el 12 de septiembre de 1380. *Por los años de 1370, vivía en el lugar de Cimballa un presbítero cuyo nombre era Tomás, según recibida tradición: [...] Hacía días que era combatido y continuamente molestado este Sacerdote Tomás de graves tentaciones contra nuestra Santa Fe. Resistíalas valerosamente y las venció muchas veces como presbítero constante, proponíale el demonio con toda su infernal astucia, que no podía estar la majestad de Cristo en la sacramentada Hostia; pero por más que le sugería el infernal dragón varias tentaciones, triunfaba Tomás de sus continuas asechanzas; pues asido a las firmes aldabas de la fe, vencía el sacerdote de Cimballa al infernal dragón. Mas celebrado el Santo Sacrificio de la misa en la iglesia parroquial de Cimballa, tuvo el presbítero Tomás tan diabólica y vehemente tentación que, consintió miserablemente en la duda de que si existía o no Cristo en la Hostia que él mismo había consagrado. Apenas pues consintió en su duda tan sacrílega, de que no estaba real y verdaderamente Cristo en la consagrada Hostia, cuando luego advierte, mira y nota a la Hostia Sacramentada, en carne y sangre de Cristo convertida, y que corriendo la sangre del Señor iba taraceando con tan divina púrpura al corporal, como al presente con admiración se nota". A. C. A [Archivo Corona de Aragón]: Historia del Santísimo Misterio Dubio de Cimballa, copiada por Dionisio Gómez. Reg. 2192, fol. 28. A. P. CIM [Archivo Parroquial de Cimballa]: Historia del Santísimo Misterio Dubio de Cimballa. fol. 4.*

⁷ A. H. N: Lumen Domus Petrae. Cod. 55-B, fol. 114.

⁸ En 1594 el cabildo de Daroca, que exhibía los corporales el mismo día en que se mostraba el Sacro Dubio, viéndose perjudicado porque Piedra atraían más feligresía, acusó a los cistercienses de tener una reliquia nueva y entabló un pleito que concluyó con el examen ocular del Sacro Dubio los días 12 y 13 de octubre de 1599 por Diego de Yepes, obispo de Tarazona, y José de Palafox: *Tomó en sus manos un relicario, si se quiere custodia de plata, que estaba en dicho Altar Mayor y en el hueco de dicho relicario se vio y halló que havia una caxica de plata llana de cuatro dedos de ancha y ocho de larga, poco más o menos, y dentro de ella, una tabica de madera, que parecía de ciprés, y de la parte delantera, un viril de la misma largueza y ancheza, poco más o menos, la cual caxica estaba encajada, con su pie en punta, en un encaxe entre dos ángeles de plata, en forma de sustentarla con las manos [...]. A. R. A. H [Archivo de la Real Academia de la Historia]: Ms. B-138, sig. 9-5222, fol. 146-151. A. H. N: Lumen Domus Petrae. Cód. 55-B, fol. 117.*

⁹ M. TRENS, M. *La Eucaristía en el Arte Español*. Barcelona, 1952.

¹⁰ J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería" en VV. AA. *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 66.



Fig. 1. Relicario-expositor del Sacro Dubio de Cimballa, 1594, fabricado en tiempos del abad Agustín Navarro, actualmente en la Iglesia Parroquial de la Presentación de la Virgen, Cimballa.

se construyó un relicario nuevo, de estilo herreriano, en plata sobredorada, que es donde actualmente se conserva¹¹. En fecha incierta del año 1390, Martín, siendo aún Duque de Mont-Blanc, regaló la reliquia, dentro de su relicario, al Monasterio de Piedra. Con motivo de tan significativo regalo, el XXX abad, Martín Ponce, mandó construir un mueble para contener en su interior la reliquia con ornato y decoro¹². Quedó constancia de la donación real en el escudo que porta uno de los soldados de la tabla de la crucifixión, decorado con una *M* surmontada de corona ducal, monograma de *Martinus Dux*¹³. En la parte inferior del arco central, en el basamento sobre el que se exponía el Sacro Dubio, fue labrado el emblema del abad, formado por tres peras doradas sobre campo bermejo y báculo flordelisado¹⁴, acompañado de la inscripción en letra gótica fracturada dorada: *Dopnus Martinus*

¹¹ El relicario fue devuelto a Cimballa tras la desamortización. F. ABBAD RÍOS, *Op. Cit.* 1957, p. 243

¹² Tras la desamortización, el retablo relicario fue trasladado a la Real Academia de la Historia.

¹³ J. A. RÍOS Y PADILLA, "Gran Tríptico-relicario del Monasterio de Piedra en Aragón." En *Museo de Antigüedades*. Tomo VI. Madrid, 1875, p. 321.

¹⁴ El Abad Ponce fue uno de los prelados más longevos de Piedra (consta que gobernó entre 1373 y 1411). En Calatayud, el 2 de Marzo de 1396, ante el notario bilbilitano Alfonso Muñoz: *María Perez de Rufas, mujer que fue de Pascual Ponz de Epila, Padre del Señor abad Don Fray Martín Ponz: cedió y renunció a favor de este Monasterio los derechos que tenía y le pertenecían en unas casas y bodega que habían sido de dicho Pascual Ponz, su marido, sitias en Calatayud en la calle de la Rua*. El documento es del máximo interés porque ayuda a explicar la forma del escudo del abad Ponce como emblema del apellido Pérez. El emblema podría relacionarse también con el priorato de Santa María de Cilleruelos, situado en Peralejos, que fue el sitio donde Gaufredo de Rocaberti intentó fundar el monasterio en 1194, acaso Ponce había sido prior antes que abad.

*Pontii Abbas*¹⁵. El epígrafe más importante del retablo se sitúa en las puertas exteriores del tríptico. Está escrito a la manera de una lauda de consagración, en letra mayúscula fracturada de color negro sobre fondo blanco, en dos fajas horizontales. Una parte del texto se escribió en el cenit de las puertas y el resto en la base: [I. parte alta]: *Tabernaculum hoc vocabitur aula Dei quia vere dominus est in loco isto. Fuit autem constructum ad honorem et reverentiam sacratissimi corporis domini nostri JHU. XPI. et passionis ejusdem, nec non ad honorem* [II. parte baja]: *et reverentiam sanctissime genitricis ejusdem, et totius celestis curie et sanctorum [...] at [...] fuit [...] depictum anno MCCCXC anima ordinatoris requiescat in sinu salvatoris. Amen*¹⁶.

En el epígrafe, no se vacila en calificar al mueble como Palacio de Dios construido para reverenciar su verdadera presencia a través del *corporis domine nostri JHU. XPI*. El fragmento *vere dominus est in loco isto*, indica que en su interior estaba presente Jesucristo, verdaderamente transubstanciado. Amador de los Ríos creía que la fórmula *totius celestis curiae et sanctorum* demostraba que en él se custodiaban otras reliquias. La inscripción documenta con precisión el año de ejecución en 1390, pero no el pintor ni el carpintero, lo que hace imposible una atribución segura que vaya más allá de la fórmula *maestro del Monasterio de Piedra*. No está clara cuál pudo ser la ubicación del retablo relicario dentro del Monasterio de Piedra. La hipótesis más verosímil lo emplaza en el altar mayor de la iglesia abacial, que había sido consagrado a Santa María en 1218 y debió volver a ser consagrado en 1390 al culto eucarístico. Los exámenes que se hicieron a la reliquia a finales del s. XVI, dicen que el Sacro Dubio estaba allí¹⁷. La segunda hipótesis ubica el retablo en el hastial norte del crucero porque así lo afirma Amador de los Ríos¹⁸. La tercera hipótesis lo ubica en la sala capitular porque en ella se conservan restos de policromía que, según Rubio Celada, son de la misma técnica y mano que el retablo. Desde el punto de vista formal no se conocen precedentes tipológicos concretos, si bien, en la lejanía, el retablo relicario de Piedra puede relacionarse con el relicario de la Catedral de Orbieto, de Ugolino di Vieri¹⁹ y, documentalmente, consta que hubo

¹⁵ Significa: *donado por el Abad Martín Ponce*. J. A. RÍOS Y PADILLA, *Op. Cit.* 1875, p. 322.

¹⁶ I. *Este tabernáculo será llamado Palacio de Dios porque el Señor está verdaderamente en este lugar. Fue construido para honra y reverencia de Dios, del Santísimo Cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo y de su Pasión*. II. *Lo mismo que en honra y reverencia de su Santísima Madre y de toda la corte celestial y de los Santos [...]. Fue [...] pintado en el año MCCCXC. El alma de quien lo ordenó descansa en el seno del Salvador. Amen*. V. CARDERERA Y SOLANO, *Sobre el Retablo de Piedra*. Discurso trienal leído en la Real Academia de la Historia al concluir su dirección. Madrid, 1859, p. 39-42. J. PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, "Joyas de la Academia: El relicario del Monasterio de Piedra." *Boletín de la Real Academia de la Historia*. LXXIX, Madrid, 1921, p. 313-314. J. M. PITA ANDRADE, "Tríptico relicario del Monasterio de Piedra." *En Tesoros de la Real Academia de la Historia*. Madrid, 2001, p. 78-88; 251-252.

¹⁷ A. R. A. H: *Colección de Manuscritos de Joaquín Traggia*. Ms. B-138, sig. 9-5222, fol. 146.

¹⁸ J. A. RÍOS Y PADILLA, José Amador de los, *Op. Cit.* 1875, p. 328. J. EIROA RODRÍGUEZ, *Catálogo del Gabinete de Antigüedades. Antigüedades Medievales*. Madrid, 2006, p. 167.

¹⁹ P. DAL POGGETTO, *P. Op. Cit.*, 1965.

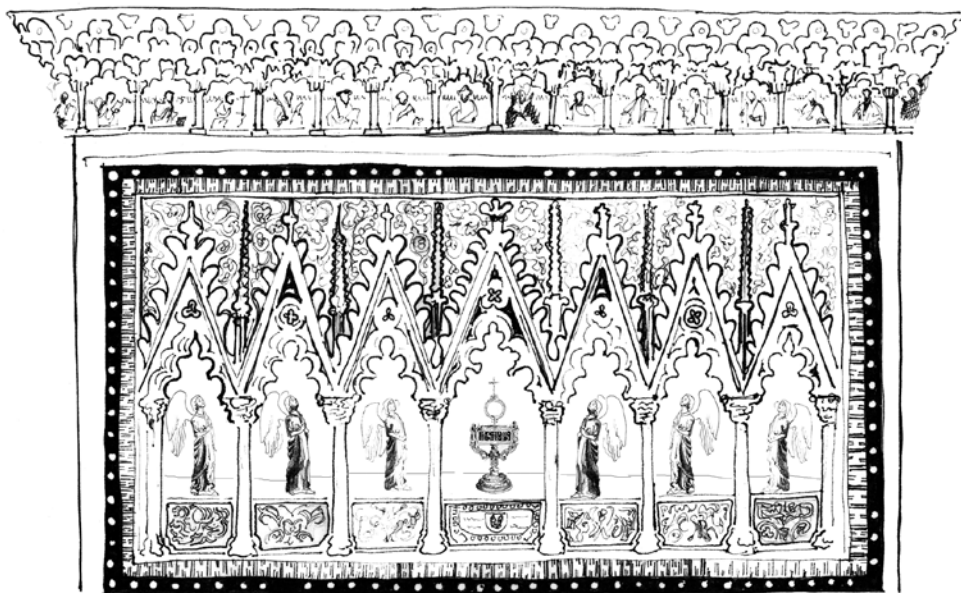


Fig. 2. Reconstrucción ideal, según dibujo de Paula Cabildo, del aspecto que el retablo relicario del Monasterio de Piedra pudo tener en 1390 con la Santa Duda de Cimballa custodiada bajo su arco central.

un armario relicario en Daroca, citado también como tabernáculo, para guardar los corporales de la Batalla de Chío²⁰.

El retablo relicario, cuando está cerrado, mide una altura total de 2,445 m., una anchura de 3,95 m. y cada una de las puertas batientes 1,93 x 1,66 m. Amador de los Ríos lo cita ya como una *obra de construcción, embellecida por la pintura* y como *obra industrial, inmediatamente derivada de la arquitectura mudéjar*²¹. En él se distinguen tres partes: El tablero-relicario en el que se disponían las siete arquerías para guardar el Sacro Dubio. Las puertas batientes con decoración pintada en las caras interior y exterior. La cornisa de mocárabes que corona el retablo a manera de guardapolvos. Cuando el relicario tiene las puertas cerradas, se nos muestra como un retablo con doce escenas narrativas, dispuestas en calles horizontales, cuya lectura debe hacerse de arriba abajo, de izquierda a derecha y puerta a puerta. Torralba Soriano señaló que este modo de componer es muy próximo a los frontales de altar esmaltados²², particularmente a las palas bizantinas de la II Edad de Oro y a los retablos de orfebrería, tan abundantes en el arte medieval hispano y en la escuela del Rin.

²⁰ F. MAÑAS BALLESTÍN, *Op. Cit.*, 2006.

²¹ J. A. RÍOS Y PADILLA, *Op. Cit.* 1875, p. 330 y 346.

²² F. TORRALBA SORIANO, en AA. VV. *Arte en Aragón*. Madrid, 1977, p. 180.

Las puertas exteriores están enmarcadas por dos franjas horizontales, que contienen la inscripción y dos franjas verticales decoradas con motivos vegetales a base de hojas de cardillo verdes y rojas. Dentro de este primer enmarque, se inscribe un segundo marco hecho en marquetería de pino ataugerada y estructura cruciforme, que determina la organización del espacio pictórico en cuatro rectángulos de 0,52 de altura x 1,23 m. de anchura, dos en cada puerta, uno encima del otro. Dentro de cada uno de los cuatro espacios rectangulares, se insertan tres arcos trilobulados de 0,47 m. de ancho y 0,37 m. de alto, separados por columnillas doradas, en cuyo interior hay doce tablas pintadas. Para dar unidad al conjunto se recurre a una misma decoración a base de lacería de estrellas de ocho puntas con rosas de gallones doradas que deben ser interpretadas como una representación del paraíso, entendido a la manera en que lo hacían los musulmanes. En consecuencia, los ornamentos que componen el marco desarrollan un mensaje iconográfico: a pesar de las dificultades de la vida (el cardillo), con la ayuda de Dios, el hombre llega a presencia del altísimo (el cielo estrellado) y allí se produce la floración del alma (las rosetas). Amador de los Ríos fue el primero en relacionar estas marqueterías con las puertas del salón de embajadores del Alcázar de Sevilla, labradas en 1366 por orden de Pedro I²³, y con las puertas de la sala de las dos hermanas del Palacio de los Leones, de 1380²⁴. En la capilla de la Virgen de los Ángeles del castillo palacio de Mesones de Isuela, se conserva una armadura de limas mohamares casi idéntica²⁵. También deben citarse las similitudes con la desaparecida techumbre de la sala capitular del Monasterio de Sigena²⁶ y la relación formal con la techumbre del palacio de la Seo de Zaragoza²⁷.

Tradicionalmente se ha estudiado el programa iconográfico del retablo relicario de Piedra dividiendo su análisis en relación con las partes que componen el retablo: puertas cerradas, puertas abiertas y cornisa. Nosotros abordaremos el estudio de la programación desde una perspectiva diferente. El profesor Olaguer-Feliú afirma que los programas de la pintura de los s. XI y XII se organizaban de acuerdo a 4 principios que priorizan el carácter docente y el contenido teológico-doctrinal sobre la forma²⁸. Este modo de disponer los mensajes, con sensibles variantes, se mantuvo en la pintura Bajo Medieval. La manifestatio es una manifestación doctrinal de la fe, es decir, la presentación ante el fiel de uno de los grandes dogmas. En el

²³ J. A. RÍOS Y PADILLA, *Op. Cit.* 1875.

²⁴ P. MARINETTO SÁNCHEZ, "Las puertas de la sala de las dos Hermanas del Palacio de los Leones de la Alhambra." En VV. AA. *Arte islámico en Granada*. Granada, 1995, p. 391-393.

²⁵ M. C. LACARRA DUCAY, "La capilla de la Virgen del Castillo o de Nuestra Señora de los Ángeles en el Castillo de Mesones de Isuela (Zaragoza)". En *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Zaragoza, 2002, Nº LXXXVIII, p. 89-101.

²⁶ B. CABAÑERO SUBIZA, *La techumbre mudéjar de la Sala Capitular del Monasterio de Sijena (Huesca)*. Tarazona, 2000.

²⁷ G. BORRÁS GUALIS, «El palacio mudéjar de los Arzobispos de Zaragoza.» En *Estudios en homenaje al Sr. Antonio Beltrán Martínez*. Universidad de Zaragoza, 1986, p. 1007-1014.

²⁸ F. OLAGUER FELIÚ Y ALONSO, *La pintura románica*. Barcelona, 1989, p. 3-5.

retablo relicario la manifestatio se expresa cuando el retablo está abierto al mostrar el Sacro Dubio transubstanciado en verdadera carne y sangre de Cristo, rodeado de la corte celestial formada por ángeles músicos y completada por el apostolado de la cornisa, presidido en su cuerpo central por la Santísima Trinidad. La narratio constituye el ciclo ordenado que relata la historia sagrada por medio de imágenes. Los episodios elegidos pueden ser más o menos numerosos según sea la intención didáctica del conjunto. Cuando el retablo relicario tenía las puertas cerradas desarrollaba una doble narración. La puerta izquierda desarrolla un ciclo mariano con seis escenas: abrazo de San Joaquín y Santa Ana, nacimiento de la Virgen, presentación de la Virgen en el Templo, Anunciación, Visitación y Nacimiento de Cristo. La puerta de la derecha desarrolla escenas de la Pasión: oración en el huerto con el beso de Judas, lavatorio de Pilatos, camino del Calvario, Cristo clavado en la Cruz, Crucifixión y Descendimiento. La testificatio es la representación de hombres santos que, a través de sus experiencias, declaren de un modo fehaciente la verdad de la manifestatio y la narratio. En el retablo relicario, la testificatio se conforma con el apostolado de la cornisa y los profetas de las enjutas de los arcos de la narratio. Los temas simbólicos se entremezclan.

Al abrir las puertas y proceder a la exhibición del Sacro Dubio se mostraría el panel que conformaba el relicario, propiamente dicho, mide 3,67 m. de ancho x 1,95 m. de alto. Se organiza en torno a un marco que lo circunda con molduras decoradas con rosetas de 10 gallones y temáticas florales. Dentro del marco se inscriben siete arcos pentalobulados, de 0,675 m. de altura x 0,31 m. de anchura, coronados con gabletes y óculos tetralobulados. El arco central, bajo el que se custodiaba la reliquia, mide 0,71 m. de altura x 0,425 m. de anchura, es heptalobulado, está más ornamentado con temas vegetales y es el único que conserva completo el coronamiento del gablete: una cruz latina a base de hojas de cardo doradas. Los arcos se sustentan en haces de columnillas con capiteles de entrelazo, crochet y mocárabes. En los intercolumnios, hay relieves de 0,23 m. de altura, que desarrollan atauriques simétricos inspirados en la eboraria.

Las dos puertas abiertas tienen idéntica estructura al interior. La parte superior está decorada con paneles de relieves entallados de madera dorada que siguen prototipos ornamentales a base de motivos geométricos de lazos de a dos cordones de eternidad, entrecruzados formando estrellas de ocho puntas con rosetas doradas de gallones, sobre fondos de intenso color rojo, azul y verde. En la parte inferior de cada puerta hay 4 arcos pentalobulados, cobijados dentro de arcos apuntados con representaciones de ángeles músicos sobre solerías pavimentadas con azulejos de cuerda seca. Todos los ángeles están de pié, vestidos con albas que llegan hasta el suelo, dejan ver botas púrpura y lucen ricas dalmáticas bordadas. El ángel que viste la dalmática azul, decorada con el monograma *A* surmontado de corona real, debe ser una alusión simbólica a Alfonso II. Los rostros de los ángeles músicos son serenos, apacibles y coronados con nimbos circulares perlados. Algunos ángeles llevan el pelo ceñido con coronas de flores y otros con diademas. Los instrumentos

musicales que llevan en las manos son de gran valor para los musicólogos²⁹. Los ángeles pintados en la puerta izquierda llevan un órgano portatil con teclado³⁰ el que viste la dalmática azul; una viola frotada con arco (*vihuela de arco* o *fidula*) el que viste la dalmática roja; el de la dalmática morada toca un arpa de dos órdenes colgada del cuello con una correa cuya columna está decorada con un dragón que, con la cabeza y la cola amenaza a un hombre y a un felino³¹; y un salterio de doce órdenes de a tres cuerdas, con caja de resonancia, roseta labrada, forma trapezoidal escalonada, con las clavijas que tensan y afinan en el lateral³². El primer ángel de la puerta derecha viste una dalmática verde y lleva una guitarra primitiva. El segundo viste una dalmática carmesí y pulsa una zanfoña³³ cuya caja de resonancia es muy parecida a nuestras guitarras actuales en cuyo mástil se encuentra un teclado con letras que componen la palabra *Gaudebis*³⁴, sobre la cabeza luce un nimbo circular perlado con la inscripción: *Clangat cetus iste lectus gloriam*³⁵. El tercer ángel viste una dalmática roja y toca el rabel frotado con arco. El último ángel viste una dalmática morada y toca un laúd plectrado.

La aparición de estos instrumentos musicales añade un valor simbólico al retablo ya que los ángeles músicos de Piedra llevan, exclusivamente, instrumentos de cuerda frotada o pulsada salvo el órgano portátil. Estos instrumentos se relacionan con la interpretación de composiciones de ritmos suaves y dulces y con estructuras armónicas delicadas, características de la música cortesana. El retablo es un Aula Regia, un palacio lleno de arquerías, presidido por el propio Jesucristo, rodeado de los ángeles que interpretan una suave melodía cortesana. Gudiol comparó estos ángeles músicos con los ángeles ceriferarios de la techumbre de Mesones de Isuela, construida en 1379 por orden del arzobispo Lope Fernández de Luna, llegando a la conclusión de que se debían a la misma mano³⁶, lo que volvió a subrayar la profesora Lacarra Ducay³⁷.

La narratio se contempla cuando las puertas del retablo están cerradas. Comienza con el ciclo del nacimiento e infancia de la Virgen cuya primera tabla representa el abrazo de San Joaquín y Santa Ana. La escena se desarrolla a los pies de la muralla de Jerusalén, ante la puerta Dorada. El fondo es un paisaje agreste con río,

²⁹ J. M. LAMAÑA, «Els instruments musicals en un tríptic aragonès de l'any 1390.» *Recerca Musicològica I*, Academia de Sant Jordi, Barcelona, 1981, p. 9-69.

³⁰ N. DUFOURCOQ, *L'Orgue*. París, 1964, p. 29 y ss.

³¹ C. BORDÁS, «Origen y evolución del arpa de dos órdenes.» Zaragoza, 1989, en *Revista de Musicología*, p. 85-117.

³² R. BRAGARD, y F. J. HEN, *Les instruments de musique dans l'Art et l'Histoire*. Bruselas, 1967, p. 36.

³³ F. SOPEÑA y A. GALLEGO, *La música en el Museo del Prado*. Madrid, 1972, p. 63-64.

³⁴ Significa "gozarás en la intimidad". Puede que sea una escala musical de notas asociadas a letras.

³⁵ Ocasionalmente se ha traducido como *este Delfín selecto suena a gloria*, pero, en realidad, significa: *Esta asamblea canta alegre la Gloria de Dios*, frase que coincide con el *incipit* de la prosa de un *Hosanna*.

³⁶ J. GUDIOL RICART, *Pintura Gótica*. Ars Hispaniae. Tomo IX, Madrid, 1955, p. 56 y 157-162.

³⁷ M. C. LACARRA DUCAY, *Op. Cit.* p. 89-101.

puente, montañas pedregosas y rebaño de cabras y ovejas sin pastor, ni perro guardián, motivo que simboliza la desorientación de la humanidad antes de la encarnación de Cristo. San Joaquín es representado como un anciano barbado de pelo canoso y Santa Ana con la cabeza cubierta con toca. Ambos, ricamente vestidos, se abrazan, separando sus cuerpos y juntando las cabezas, guiadas por la imposición de manos de un ángel, lo que se relaciona con la iconografía de la Inmaculada³⁸. Las 3 figuras aparecen nimbadas en dorado: nimbos circulares Santa Ana y el Ángel, y nimbo octogonal San Joaquín.

La tabla del nacimiento de la Virgen, muestra el acontecimiento como si se hubiera producido en la alcoba de un rico palacio, con suelo de mármol rosa jaspeado y techo de madera sobredorada. Santa Ana aparece tendida en el lecho, representado como si fuera una lujosa cama, con colcha, sábanas y colchón sobre tarima de madera. Agotada después del parto, Santa Ana aparece con la cabeza tocada de blanco, levemente incorporada sobre un almohadón verde, recibiendo una sopa caliente, llevada por una de las parteras dentro de un cuenco que remueve con una



Fig. 3. Retablo relicario del Monasterio de Piedra, 1390, atribuido a Juan y Guillén de Levi, Real Academia de la Historia, tabla con el abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la puerta Dorada de Jerusalén.

³⁸ Los hombres de la Edad Media creían que la concepción de la Virgen había sido Inmaculada, es decir, la Virgen había quedado exenta del pecado original por una especial gracia de Dios. Si por Eva se introdujo el pecado en el mundo, por la segunda Eva, que es María, entró la redención. El pecado de desobediencia se transmite de padres a hijos y se limpia por medio del agua del bautismo y, para expresar que ese pecado no se había transmitido a la Virgen, los pintores mostraban el reencuentro de sus padres en el momento en que unen sus cabezas, pero no sus cuerpos. L. REAU, *Iconografía del Arte Cristiano: Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona, 2000, Tomo I, vol. 2, Traducción de Daniel Alcoba, p. 82 y 120.



Fig. 4. Retablo relicario del Monasterio de Piedra, 1390, atribuido a Juan y Guillén de Leví, Real Academia de la Historia, tabla con la presentación de la Virgen niña en el Templo.

cuchara. Sentada sobre la tarima, la nodriza de la Virgen, amamanta a la recién nacida fajada.

La Presentación de la Virgen capta el momento en que María fue consagrada a Dios para servir en el Templo de Jerusalén, representado a la manera de una iglesia de planta hexagonal almenada, simulando un templo-torre. Se remata en testero plano de influencia cisterciense y se cubre con una bóveda sexpartita. La Virgen aparece en el centro de la composición, de espaldas, vestida con túnica azul, con la cabeza cubierta por velo transparente, en el momento de ascender la escalinata que precede al Sancta Sanctorum, figurado como si fuese un altar con sagrario de planta hexagonal y tejado cónico.

A ambos lados, situadas en la nave, se representaron 6 mujeres, ricamente ataviadas, con las cabezas tocadas

de blanco, dos de ellas con esbásticas negras bordadas en el lienzo. En las enjutas de los arcos están representados tres profetas, a la manera de una testificatio, cuya identificación debe deducirse a través de las inscripciones en letra gótica fracturada negra: *Exaudite sic sunt preces*, frase que alude a la concepción de la Virgen y puede ponerse en relación con las profecías de Isaías³⁹. El segundo

³⁹ *De este modo son escuchadas sus oraciones. Ve y dile a Exequias: Así dice el Señor; Dios de tu Padre David: He escuchado tu oración, he visto tus lágrimas. Biblia del Peregrino. Bilbao, 2001, Traducción L.A.*

profeta es Isaías, *Egreditur Virga de radice* [Jesé et flos a radice ejus ascendit]⁴⁰. El tercer profeta dice *Hec est Virgo prudentissima*⁴¹. La cuarta figura es un ángel.

El ciclo del nacimiento de Cristo comienza con la tabla de la Anunciación. La escena transcurre en el interior de la casa de la Virgen, representada como si fuese un confortable palacio. Para crear sensación de profundidad espacial se representó la alcoba al lado derecho, visible a través de una puerta. El espacio figurativo se fuga a través de una ventana. San Gabriel, ricamente vestido, aparece arrodillándose, en el momento de pronunciar la salutación, recogida en la filacteria: *Ave María Gratia plena est*⁴². La Virgen, arrodillada sobre un almohadón amarillo frente a un atril con un libro abierto, lee las profecías de Isaías. El libro reposa sobre un mantel que es la señera, símbolo de la protección de Dios sobre la corona de Aragón. María está representada con la cabeza descubierta, viste túnica rosada y manto azul decorado con flores bordadas en dorado, en el momento en el que acepta su condición de madre del Mesías, llevándose las manos al pecho al tiempo que dice: *He aquí a la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra*⁴³. La delgada columna central ayuda a mantener un eje de simetría. Tras el anuncio se produce la encarnación, representada por medio de la presencia de Dios Padre, figurado como el anciano de los días sobre un fondo de esferas estrelladas, en la enjuta del arco, fuera del espacio figurativo de la tabla, para indicar su naturaleza supraterrrenal. De Él parten rayos de luz materializados que conectan el plano celeste con el terrenal. Entre los rayos aparece el Espíritu Santo en forma de paloma. Leída en su conjunto, se trata de una *manifestatio Trinitatis*: Padre (el anciano celeste), Hijo (encarnado en el vientre de la Virgen) y Espíritu Santo (la paloma).

La tabla de la Visitación se ordena en dos grupos figurativos diferentes en torno a un machón central. A la izquierda, en el exterior, 3 mujeres en actitudes dialogantes, ricamente vestidas y habilidosamente dispuestas en el espacio figurativo. A la derecha, Santa Isabel abraza a la Virgen en el vestíbulo de su casa, ambas con las cabezas nimbadadas, ataviadas con mantos bordados de flores y letras árabes.

La última tabla del ciclo, cuyo sentido asimétrico denunció el profesor Sánchez Cantón⁴⁴, desarrolla el nacimiento de Cristo, que ocurre en el interior de una cueva, en un lugar desértico y rocoso, con pesebre representado como si fuera un sarcófago de mármol con epígrafes árabes. La mula y el buey están representados al fondo. El sarcófago de mármol es una fórmula iconográfica que intenta prefigurar

SCHÖKEL, *Isaías*, XXXVIII, 5.

⁴⁰ *Y saldrá un renuevo del tronco* [de Jesé y de su raíz se elevará una flor], lo que ha de relacionarse con el árbol de Jesé y con la genealogía humana de Cristo expresada en Santos Evangelios de Mateo y Lucas. *Sagrada Biblia*. Barcelona, 1965. Traducción de Serafín de Ausejo, *Isaías*, XI, 1.

⁴¹ *Esta es la Virgen llena de prudencia*.

⁴² *Biblia del Peregrino*. Op. Cit. Lucas, I, 30.

⁴³ *Biblia del Peregrino*. Op. Cit. Lucas, I, 38.

⁴⁴ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Nacimiento e infancia de Cristo*. Madrid, 1948, p. 22-23.

la muerte y resurrección de Cristo. Esta temática no es muy abundante en la pintura gótica, pero sí lo fue en el Renacimiento del s.XV porque su representación se entendió como un signo anticuario. La Virgen, arrodillada, de acuerdo a la visión de Santa Brígida, se dispone a sacar al recién nacido del sepulcro, mientras San José en actitud orante, también está arrodillado. A pesar de la presencia de la estrella de Belén, no se han representado los coros angélicos, ni los pastores, ni los Magos. El pintor ha elegido la más sencilla representación iconográfica, reducida a cada miembro de la Sagrada Familia, para favorecer una mayor claridad expositiva. San José aparece con nimbo octogonal, la Virgen con nimbo circular perlado y el niño Jesús con nimbo crucífero.

En las enjutas de los arcos vuelven a aparecer cuatro figuras de medio cuerpo. El Dios Padre de la Anunciación; dos profetas, acaso Isaías, portando epígrafes que dicen: *Per te generatur Dominus*⁴⁵ y *Agnullus enim natus est nobis*⁴⁶ y la cuarta figura un ángel que porta la cartela *Generatio nobis est*⁴⁷.

La puerta derecha desarrolla un ciclo narrativo con 6 escenas de la Pasión. La narración comienza con una tabla que muestra, en una sola imagen, la oración en el huerto y el prendimiento. La escena se desarrolla extramuros de Jerusalén, representada a la izquierda de la tabla, junto a un puente, en un contexto agreste, con el huerto al fondo, lleno de frondosos olivos y cerrado con un seto de mimbres. En el primer término aparecen los discípulos dormidos. San Pedro, un tanto distante del lugar donde descansan el resto, se incorpora al escuchar el ruido del tumulto. Cristo viste túnica azul, bordada de flores doradas, y está coronado con nimbo crucífero. Aparece arrodillado sobre la hierba en actitud de oración y con las manos unidas frente a un cáliz⁴⁸. Cristo gira la cabeza levemente cuando Judas le pone la mano sobre el hombro para indicar a los judíos quién es el Leví, inmediatamente antes de besarle. Los judíos y soldados están representados en confuso movimiento, contrapuesto a la serenidad de Cristo. Al ser una escena nocturna el pintor representó a uno de los soldados llevando una linterna de luz colgada de una vara.

La siguiente tabla representa el lavatorio de manos de Pilatos. La escena se desarrolla en el interior del lujoso palacio del gobernador romano de Judea, captado a la manera de los patios de justicia de los palacios reales del s. XIV. En el muro testero del patio hay un dosel cupulado con pinjante dorado en la clave, bajo la cual se sitúa el escaño de Pilatos. Pilatos aparece en el centro, figurado como si fuera un anciano barbado de pelo cano, sedente sobre un escaño con cojín, en el momento en que procede a lavarse las manos en una jofaina traída por un sirviente. De este modo muestra públicamente que se desentiende del destino final de Cristo. Es muy interesante y

⁴⁵ *El Señor se ha engendrado por medio de ti.*

⁴⁶ *El corderillo ha nacido, está entre nosotros realmente.* Puede ser representación de la profecía del *Cordero de Dios*, de Isaías, *Biblia del Peregrino*. Op. Cit. *Isaías*, LIII, 2-7.

⁴⁷ *Está entre nosotros por generaciones.*

⁴⁸ Alude a la frase recogida en Mateo XXVI, 39: *Aparta de mí este cáliz.*

audaz la postura en que se ha representado al sirviente que escancia el agua. Cristo aparece de pie, conducido por unos soldados vestidos con armaduras de placas metálicas, maniatado, a la derecha de Pilatos, con pelo negro suelto, cayéndole por los hombros y coronado con nimbo crucífero, viste túnica levemente sonrosada.

La tercera escena del ciclo desarrolla el camino del Calvario. Cristo asciende por el monte, representado con árboles al fondo, cargado con la Cruz sobre el hombro derecho. El pintor optó por no representar la Cruz como un madero pesado que doblega las fuerzas de Cristo, sino a la manera de una Cruz triunfante, en un modo análogo a como se hacía en el periodo paleocristiano. Con esta sutileza iconográfica, se alude a la aceptación del sacrificio de la muerte y a la resurrección triunfante. Cristo aparece vestido con la misma túnica de color rosado, con el pelo negro suelto sobre los hombros y nimbo crucífero. Vuelve la cabeza hacia atrás para contemplar cómo un soldado impide a María Magdalena tocar con su mano derecha la Santa Cruz. Este motivo anuncia el futuro culto al *lignum Crucis*, uno de cuyos fragmentos se guardaba en el Monasterio de Piedra⁴⁹. La importancia iconográfica que se concede a Magdalena debe ponerse en relación con la existencia de una capilla a ella consagrada en la iglesia abacial de Piedra⁵⁰. Entre las Santas Mujeres debe destacarse la representación de la Virgen con el rostro desfigurado por el llanto, lo que, frente a los planteamientos estéticos elegantísimos del gótico internacional, significa una decidida apuesta por el realismo y lo dramatismo.

En las enjutas de los arcos hay cuatro figuras que componen una testificatio. Se trata de tres profetas con filacterias donde pueden leerse: *Qui secuntur [sic] pacem, Los que de esta forma persiguen contra la paz*⁵¹; *Oblatus est quia ipse voluit*⁵²; *Morte turpissima condemnant verum*⁵³ y un ángel orante sin ninguna leyenda.

La siguiente tabla narrativa representa el momento en que, una vez llegados a la cima del Gólgota, los soldados se disponen a clavar a Cristo en la Cruz, tendido en el suelo. En primer término aparecen los instrumentos del martirio. A la izquierda, están situadas las santas mujeres en expresivas actitudes de dolor, mientras a la derecha, los judíos increpan e insultan. Se vuelve a contraponer la serena grandeza de las mujeres y su dolor contenido, con el frenético movimiento de los sayones y soldados. Frente a la serenidad del ciclo iconográfico de la infancia y vida de la Virgen, estas tablas suponen una decidida apuesta por el dramatismo, la gestualidad y la expresividad.

La escena central del ciclo de la Pasión es la crucifixión. En esta tabla se representa el momento de la expiración de Cristo, clavado en la cruz, con el sexo

⁴⁹ Como otras reliquias, pasó a la parroquia de Cimballa en 1821. ABAD RÍOS, *Op. Cit.* 1957, p. 243.

⁵⁰ A. H. N: *Lumen Domus Petrae*. Cod. 55-B, fol. 42.

⁵¹ Puede ser una alusión a la profecía de Isaías que identifica a Cristo como el *Príncipe de la Paz*. *Biblia del Peregrino*. *Op. Cit.* Isaías. IX, 5-6.

⁵² *Es ofrecido porque lo quiso Él mismo*.

⁵³ *Verdaderamente le condenan a durísima muerte*.

cubierto por un faldellín blanco, y con el cuerpo desnudo, captado con una notable corrección anatómica. La tabla muestra el momento en que Longinos clava la lanza en el costado de Cristo. A ambos lados se representa la muerte de los dos criminales ajusticiados. Dimas y Gestas, cuyas anatomías son igualmente correctas, pero algo más convulsas. A los pies de la Cruz se capta el desvanecimiento de la Virgen en los brazos de María Cleofás, María de Bethania y, arrodillada en el suelo y abrazada la cruz (nuevamente tocándola) Magdalena, con el rostro lleno de lágrimas, ricamente vestida con túnica roja de mangas bordadas en dorado y pelo rubio que le cae por la espalda. Tanto Cristo, como las Marías tienen nimbo circular dorado. Uno de los soldados, situado a la izquierda, porta el ya comentado escudo con el monograma del infante Martín, mientras que otro soldado sostiene un escudo con un león de plata sobre campo gules cuya identificación no se ha podido precisar. En 1955, Gudiol, analizó una personalidad artística para la que no da nombre, a quien atribuye la tabla de la crucifixión de Pedrola. Se trata de una obra de estilo italianizante, vinculada con el círculo de artistas formados con Cimabue y con el ambiente de la escuela de Siena. Este artista anónimo, *el aragonés más importante, acusa en sus obras un neto parentesco con el arte de Destorrents*⁵⁴, pinta figuras de calidad escultórica, casi de tamaño natural, recortadas sobre fondo dorado, espléndidamente pintadas al temple, con un dibujo subyacente de notable calidad y correcta proporción. Gudiol afirma que el retablo relicario de Piedra acusa una fuerte influencia del taller de los Serra y del artista que ejecutó la tabla de Pedrola, pero que, su anónimo pintor, muestra una personalidad artística propia, de gran singularidad, capaz de mezclar una visión realista e irreal en cada una de las escenas, con paisajes fantásticos, intensidad emocional en las expresiones y un profundo patetismo en gestos y rostros. Investigadores posteriores han querido identificar a este pintor con Guillén y con Juan de Leví, autores activos en la diócesis de Tarazona cuyo preciosismo miniaturista encaja bien con estas tabla⁵⁵.

El ciclo concluye con la tabla que representa el descendimiento de la Cruz. José de Arimatea y Nicodemo proceden a descolgar el cadáver de Cristo. A la derecha, la Virgen y dos de las Marías lloran, mientras Magdalena, vestida de rojo, a los pies de la Cruz, espera la recepción del cadáver. La elección de los temas es sorprendente porque el ciclo iconográfico concluye en una pintura que no hace ninguna alusión a la resurrección. En los programas iconográficos del s. XIV, cuando se representa el ciclo de la Pasión se incluyen escenas tales como las Marías ante el sepulcro, la Anástasis, la Ascensión o Pentecostés. No tenemos una respuesta concluyente que explique la razón de esta ausencia.

⁵⁴ J. GUDIOL RICART, *Op. Cit.*, 1955, p. 56 y 157-162.

⁵⁵ J.M. SANZ ARTIBUCILLA, «Guillén y Juan de Leví, pintores de retablos» en *Sefarad*, 1944, p. 83.F. MAÑAS BALLESTÍN, *Pintura gótica aragonesa*. Zaragoza, 1979, p. 81-87. F. MAÑAS BALLESTÍN, “El retablo relicario del Monasterio de Piedra.” En *Segundo encuentro de estudios Bilbilitanos*. Calatayud, 1989, p. 323-334.

En las enjutas aparecen 4 figuras conformando la *testificatio*. El Rey David coronado: *Foderunt manus meas*⁵⁶. El profeta Joel: *Sol convertetur in tenebras* [Luna in sanguine]⁵⁷. La tercera ha perdido la filacteria y no se puede interpretar. La cuarta vuelve a ser Isaías: [Ipse] *vulneratus* [est propter iniquitates nostras]⁵⁸.

El conjunto se completa con la cornisa de mocárabes que corona la parte superior del retablo y lo protege a manera de guardapolvos. Desde el punto de vista formal sigue los modelos de los mocárabes nazaries del s. XIV⁵⁹. La cornisa no está anclada al retablo, sino sobrepuesta, y ello hace pensar que fuera añadida en época posterior a 1390, además, su tamaño es levemente mayor que el del retablo. Los mocárabes, unidos entre sí con una moldura exterior en forma de cordón de eternidad, generan 16 arcos mixtilíneos sobre quince columnillas, que miden 0,495 m. de altura y determinan un espacio, dentro de cada arco, en cuyo interior fue representada la Gloria celestial. En los 2 arcos centrales está representada la *manifestatio Trinitatis*⁶⁰ con un Jesucristo varón de

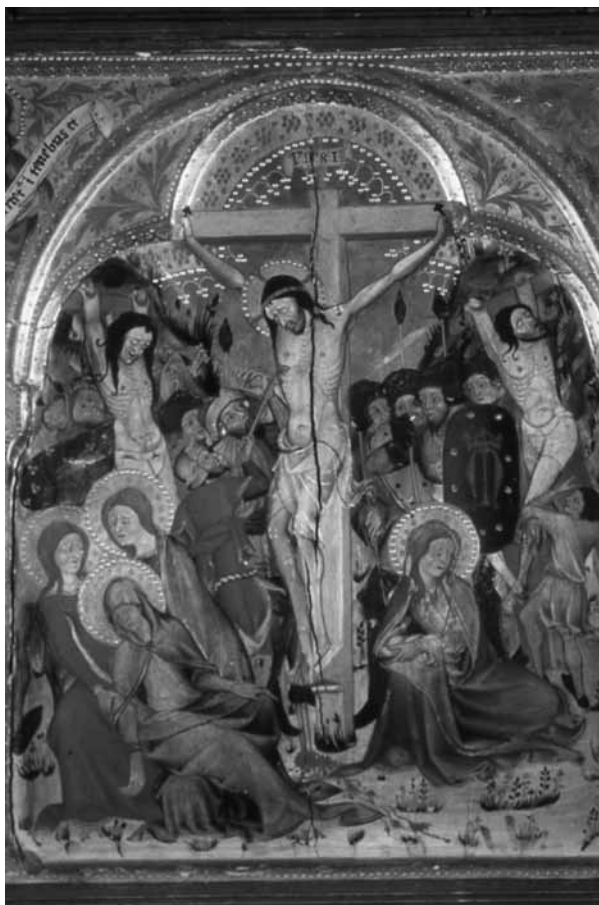


Fig. 5. Retablo relicario del Monasterio de Piedra, 1390, atribuido a Juan y Guillén de Levi, Real Academia de la Historia, tabla de la crucifixión de Cristo, donde se ve el escudo con el monograma del infante Martín, Duque de Montblanc.

⁵⁶ significa: *Clavaron mis manos*.

⁵⁷ *El Sol se convertirá en tinieblas* [y la luna en sangre]. *Biblia del Peregrino*. Op. Cit. Joel, II, 31. No se debe olvidar que es habitual la representación del Sol y la Luna a ambos lados de la crucifixión y que en la tabla este recurso visual, que simboliza la verdad por los siglos de los siglos, no está presente.

⁵⁸ *Él mismo es herido a causa de nuestras iniquidades*. *Biblia del Peregrino*. Op. Cit. Isaías, LIII, 5.

⁵⁹ L. TORRES BALBÁS, *Arte Almohade. Arte Nazari. Arte Mudejar*. *Ars Hispaniae*. Tomo IV, Madrid, 1949, p. 403-4.

⁶⁰ *Biblia del Peregrino*. Op. Cit. *Evangelio de San Juan*, Cap. 5, v. 17-47.

dolores y un Dios Padre entronizado, de cuerpo entero, representado a la manera del Hijo⁶¹. El Espíritu Santo estaría captado, simbólicamente, como una masa de luz dorada. Flanqueando a la Santísima Trinidad está representada la testificatio de 12 apóstoles. Cada figura es de algo más de medio cuerpo, se acompaña de atributos convencionales que permiten su cómoda identificación y epígrafes abreviados. Los seis de la derecha son: Pedro, con las llaves en la mano derecha y las iniciales: *S. Pe.* Andrés, con la cruz aspada y *S. An.* Juan Evangelista, con la copa envenenada de la que sale un dragón y las iniciales *S. Io*, Santiago el menor, *S. Ia.* Bartolomé, con el demonio encadenado *S. Ba.*⁶². Simón, *S. Si.* Los seis apóstoles de la izquierda son: Pablo, *S. Pa.*, con el libro de las epístolas en la mano izquierda y la espada en la derecha. Santiago el Mayor, vestido de peregrino, con el sombrero de ala ancha decorado con conchas y acompañado del epígrafe *S. Ia.* Judas Tadeo, *S. Ta.*, Felipe, *S. Phi.*, Matías, *S. Ma.* y Tomás, *S. Tho.* En los arcos situados en los extremos de la cornisa aparecen dos figuras de muy difícil interpretación, porque, o bien no tuvieron inscripción o bien la han perdido. Amador de los Ríos⁶³ las identificó como Juan Bautista y Judas Iscariote con el lazo suicida al cuello. Elías Tormo se atrevió a dar una interpretación alternativa identificándolos como Pablo y Bernabé⁶⁴.

Como resultado de la singular estructura de la cornisa, en la parte superior de los mocárabes quedan unos pequeños espacios en los que se representaron 15 escudos. La parte central de la cornisa acoge las armas de la Casa Real Aragonesa⁶⁵ para manifestar el real patronato ejercido por los reyes sobre Piedra, que son la Cruz de Arahuest, en recuerdo de la victoria de Iñigo Arista; la Cruz roja de San Jorge, flanqueada de cuatro cabezas negras, que son el emblema de la batalla de Alcaraz ganada por Pedro I el día de San Jorge, y las barras condales alusivas a la estructura federal de la corona de Aragón. En lugar preeminente aparece el emblema de la abadía⁶⁶, que es la torre puerta⁶⁷, las armas del Abad Martín Ponce y 2 escudos de muy difícil adscripción en los extremos. Uno de ellos tiene jirones y no es posible identificarlo con ninguna familia concreta. El otro emblema son tres castillos dorados sobre fondo gules que coinciden con el escudo que figura en el nudo central del cáliz del compromiso de Caspe, fabricado en 1396 y corresponde a las armas de Juan Fernández de Heredia, que fue maestre de los hospitalarios de

⁶¹ Ya que *quien me ve a mi ve al Padre*. *Biblia del Peregrino*. Op. Cit. Lucas, X, 22.

⁶² Esta iconografía debe ponerse en relación con la reliquia del cinturón que el santo empleaba para someter demonios, conservado en Piedra. A. H. N: *Lumen Domus Petrae*. Cód. 55-B, fol. 121.

⁶³ J. RÍOS Y PADILLA, *Op. Cit.* 1875, p. 342.

⁶⁴ E. TORMO MONZO, «La pintura aragonesa cuatrocentista.» en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo XVII, Madrid, 1909, p. 64-65.

⁶⁵ G. FATAS CABEZA, «El escudo de Aragón.» En *Aragón Reino y Corona*. Madrid, 2000, p. 167-174.

⁶⁶ M.A. GÓMEZ GONZÁLEZ, “Heráldica cisterciense hispanolusitana” En *Hidalguía*, 1956, nº 19 (XI-XII), p. 857-920.

⁶⁷ H. GONZÁLEZ ZYMLA, *Op. Cit.* 2003, p. 27-82.

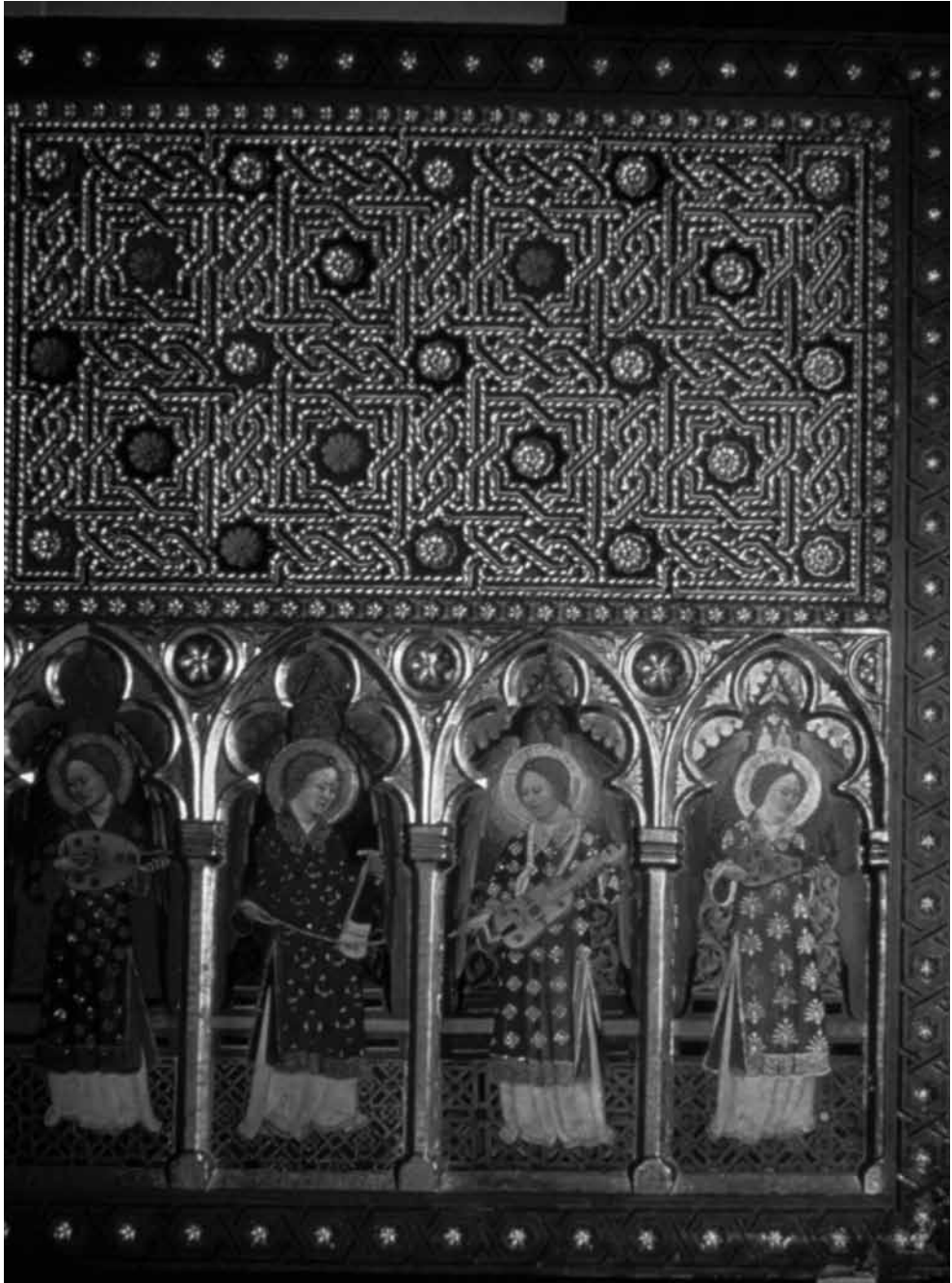


Fig. 6. Retablo relicario del Monasterio de Piedra, 1390, atribuido a Juan y Guillén de Leví, Real Academia de la Historia, panel de ángeles músicos.

San Juan y gobernador de Avignon en 1369. Conviene recordar que los Heredia se hacían enterrar en la iglesia abacial de Piedra desde 1355⁶⁸.

Extraigamos, a manera de conclusión, la esencia del presente trabajo. El retablo relicario del Monasterio de Piedra es uno de los conjuntos iconográficos más ricos de la pintura aragonesa del siglo XIV y uno de los más singulares del arte español de la Baja Edad Media en el que, pese a las muchas certezas, todavía quedan numerosas incógnitas que son un buen acicate para seguir investigando bajo la dirección del profesor Olaguer Feliú.

⁶⁸ A. H. N: *Lumen Domus Petrae*. Cód. 55-B, fol. 1155.