

SERGIO PÉREZ MARTÍN

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

<https://orcid.org/0000-0001-8413-9509>

sergio.perez.martin@uva.es

JOSÉ ÁNGEL RIVERA DE LAS HERAS

DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

<https://orcid.org/0000-0001-9734-478X>

j1960a@hotmail.com

Recibido: 26/08/2024 Aceptado: 4/12/2024

* Este trabajo se ha realizado en el marco de G.I.R. IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo, de la Universidad de Valladolid

<https://doi.org/10.36443/sarmental.80>

UNA PROPUESTA AL ESCULTOR FLAMENCO GIL RONZA: UN RELIEVE DE ALABASTRO EN EL MUSEO DE ÁVILA*

A PROPOSAL TO THE FLEMISH SCULPTOR GIL DE RONZA: AN ALABASTER RELIEF FROM THE MUSEUM OF AVILA

RESUMEN:

En este artículo se propone la atribución de un pequeño relieve de alabastro, conservado actualmente en el Museo de Ávila, al escultor flamenco Gil de Ronza, fechándolo, además, en los primeros compases del siglo XVI, momentos en los que el artista se encontraba itinerando desde Toledo hacia Zamora. De este modo se replantea, también, el origen de su encargo, vinculado desde hace algunos años al hospital de Dios Padre. El estudio estilístico y su relación con otras obras zamoranas no deja lugar a dudas en su autoría, permitiendo deshacerse de su condición de obra anónima, de importación, o vinculada al círculo de Vasco de la Zarza.

PALABRAS CLAVE:

Escultura gótica, Arte flamenco, Alabastro, Devotio moderna, Siglo XVI, Zamora, Ávila

ABSTRACT:

This article proposes the attribution a small alabaster relief, now in the Museum of Ávila, to the Flemish sculptor Gil de Ronza, dating it to the early 16th century, when the artist was travelling from Toledo to Zamora. In this way, the origin of its commission, linked for some years to the Dios Padre hospital, is also reconsidered. The stylistic study and its relationship with other works from Zamora leaves no doubt as to its authorship, allowing us to dispel its condition as an anonymous work, imported, or linked to Vasco de la Zarza circle.

KEYWORDS:

Gothic sculpture, Flemish art, Alabaster, Modern devotion, 16th century, Zamora, Ávila

Hace escasos años se atribuyó la primera obra conocida del escultor flamenco Gil de Ronza en la ciudad de Ávila, territorio hasta entonces inexplorado, pero por el que a la fuerza hubo de transitar dada su condición de lugar de paso entre Toledo y Salamanca –donde atendió tempranos encargos– y acaso un alto en el camino hacia Zamora, ciudad a la que se aproximó por primera vez entre 1502-1503 antes de asentarse definitivamente en ella a fines de la segunda década del siglo XVI. Con la atribución del célebre “Cristo de los piojos” del monasterio de las carmelitas de San José se abría una nueva vía de investigación que ofrece ahora nuevos frutos y que a buen seguro no sean los últimos (Pérez y Fernández 2016, 264-5)¹. Todo apunta a que Ronza hizo algo más que cruzar la ciudad y alguna otra localidad de la provincia para llegar a su destino, teniendo tiempo para acometer varios encargos o al menos para rubricarlos y efectuarlos más tarde, lo que nos situaría ante la posibilidad de que hubiera pasado por la ciudad del Adaja en varias ocasiones, una de ellas en los últimos compases del año 1502, tras finalizar sus labores en el retablo mayor de la catedral de Toledo (Azcárate 1982, 52-3)².

RONZA, UN YMAGINARIO VERSÁTIL

De entre todas las cualidades y virtudes que se le han ido adjudicando a Gil de Ronza, creemos que ha de resaltarse la de su versatilidad, algo que parece derivado de la completa formación de buena parte de los maestros nórdicos que se asentaron en la Península a partir de los primeros decenios del Quinientos (Rodríguez 2018; Woods 2018). Si a su llegada a Toledo, hacia 1498, se ocupa principalmente de labores de entallador, pese a calificarse a sí mismo como “maestro de ymagenes de bulto”, pronto se erigirá en uno de los principales ejecutores de la sillería coral de la catedral de Zamora, contratada en 1503 por su colega Juan de Bruselas (Rivera 2020, 59-74) y en la que llevará a cabo alguno de los tableros más destacados y alabados por la crítica. Cumpliendo su palabra, no tardará en demostrar sus capacidades para el trabajo tridimensional sembrando las diócesis de Zamora y Salamanca con un largo muestrario de imágenes exentas y de grupos entre las que destacan cuantitativamente las iconografías de Cristo y de la Virgen, sin despreciar tampoco las de carácter hagiográfico.

Como acabamos de ver, se muestra versátil a la hora de abordar distintas tipologías y temas, pero también en el trabajo de los materiales, pues hablando de grandes conjuntos su siguiente compromiso implicaba la elaboración de “ystorias”, arquitecturas efímeras

y decoraciones para “amueblar” la capilla del deán Diego Vázquez de Cepeda en el convento de San Francisco de Zamora (Martí 1907-1908; Pereda 1994; Rivera 1998, 17-18 y 25-31)³ entre 1521 y 1524; y casi coetáneamente figura en las cuentas de fábrica de la catedral de Salamanca junto a su hijo Diego y otros maestros norteños trabajando en el imafrente de su fachada occidental, o incluso en la portada de la iglesia conventual de los dominicos de San Esteban, donde la materia prima básica era la piedra arenisca de las canteras de Villamayor (Gómez-Moreno 1967, 205; Chueca 1951, 92-3; Azcárate 1958, 95; Rodríguez 1987, 28, 125-126; Rivera 1998, 76-80). Igualmente, en piedra, pero de Zamora, acometería sepulcros de muy distinto tipo y tamaño como el de la familia Romero en la capilla catedralicia del Cardenal, el de Pedro de Ayala y Juan de Ayala de Mella en la iglesia capitalina de San Pedro y San Ildefonso, o el del chantre Pedro López de Peralta en la localidad de El Perdígón (Gómez-Moreno 1927, 119-20, 156-7 y 322-3; Nieto 1981, 105-24; Redondo 1987, 120, 130, 135, 213, 295 y 311; Ramos 1982, 325; Rivera 1998, 70-5); pero también pequeños relieves e imágenes que engalanaban patios, como ocurre con los medallones para el palacio de los condes de Alba de Aliste, la Anunciación ubicada sobre la puerta de la iglesia monasterial de Santa María la Real de las Dueñas, o las ménsulas con ángeles sobre las que voltarían los nervios de una hipotética bóveda –hoy inexistente– en la capilla mayor de la iglesia de San Juan Bautista en Casaseca de las Chanas (Rivera 2019, 70-79)⁴.

Aunque sea una variedad de piedra, parece que Ronza también se manejó en el trabajo del alabastro, material más dúctil que la arenisca, pero que implicaba unos conocimientos y unas dotes específicas para su manipulado, de ahí que sólo los grandes escultores castellanos lo tuvieron como uno de sus materiales esenciales. Por el contrario, de nuevo muchos de los maestros llegados desde los Países Bajos mostraban una cierta soltura en su uso, no en vano desde allí arribaban a Castilla regularmente pequeñas plaquetas de carácter verdaderamente preciosista (Arias 2018; Payo 2018, 328-30). Es cierto que esta cualidad del “maestre” Gil había permanecido oculta hasta fechas bien recientes y que hasta hoy tan sólo se nos descubre en un busto descontextualizado del Salvador o de San Juan Bautista procedente de la iglesia de Santa Eulalia de Palacios del Pan (Zamora). Causa extrañeza el que se conserve una pieza de este preciado material en una iglesia rural y escasamente pudiente (Rivera 2019, 79-80), lo que de inicio también provocó dudas en su posible atribución al flamenco. No obstante, sus definidos estilemas lo aproximan a otras imágenes

¹ Rivera 2019, 85, llega a la misma conclusión tras su revisión y comparación con un nutrido número de obras inéditas repartidas por Castilla y León, Toledo y Nueva York.

² Entonces recibirá licencia del rey Felipe el Hermoso, fechada el 7 de diciembre de 1502, para que pueda permanecer en la Península, a pesar de la real orden que obligaba a la salida de todos los súbditos del rey de Francia.

³ Su complejo programa iconográfico diseñado por el deán y que, en líneas generales, seguía el núcleo cristológico del Credo apostólico estaba pensado para llenar los nichos o cabañas ejecutados previamente por Juan Gil de Hontañón y su hijo Rodrigo. La última aportación sobre la parte arquitectónica, en Alonso 2023, 285-91.

⁴ También se le atribuye un pequeño Calvario pétreo en la localidad salmantina de Ledesma.

autógrafas realizadas en madera, como el San Juan Bautista de la localidad de Malva o el respaldo que en el coro alto de la sillería zamorana se dedicó al Precursor (Rivera 1998, 56-7; Ídem 2022, 368-9), todas muestran ese característico alabeado de la cabeza y un rostro de expresión melancólica, y quizá se labraron a lo largo de la primera década del siglo XVI.

Ahora estamos en condiciones de afirmar que no fue la única ocasión en que nuestro escultor utilizó este material en sus encargos, resultando especialmente interesante que, además, lo pudo hacer en un momento muy temprano y en la ciudad de Ávila, quizá teniendo mucho más recientes los rudimentos aprendidos en su Ronse (Renaix) natal.

UN ARTISTA ITINERANTE Y UN RELIEVE NO MENOS VIAJERO

Esa vida *in itinere* del escultor Gil de Ronza es uno de los principales inconvenientes a la hora de aquilatar la cronología de una parte importante de su producción, pero además admite otro tipo de reflexiones que aún están por hacer y en las que por razones obvias no nos podemos detener ahora.

Es lo que ocurre con la pieza abulense a que nos referiremos a continuación, por más que estimemos que su hechura hubo de acometerse en los primeros años de la centuria. Con el añadido de que en ella encontramos otro tipo de complicación, que es la de su condición de pieza “viajera”, removida de su emplazamiento original y trasladada en, al menos, tres ocasiones a otras ubicaciones hasta su actual depósito efectuado en 1998 en el Museo de Ávila⁵.

Estos movimientos más recientes son los mejor documentados (Mariné 2011, 76), pues sabemos que al Museo llegó desde la Diputación Provincial que, a su vez, lo había recogido del antiguo Hospital Provincial. En este edificio de complejos avatares históricos llegó a contemplarla todavía Manuel Gómez-Moreno en el año 1900. Es necesario, como luego se verá, que ofrezcamos un mínimo marco contextual a esta fundación, reseñando que su existencia a modo de hospital intitulado “de la Misericordia” se remontaba, al menos, a 1573; alcanzando su verdadera relevancia en 1631, cuando gracias a diversas donaciones sumó a sus instalaciones un céntrico convento anexo dejado por los carmelitas descalzos. Durante todo este tiempo y hasta 1767, su funcionamiento estuvo ligado a una cofradía o congregación del mismo nombre (Sánchez 1994, 134-35). Esta se extinguió en ese último año por decisión del obispo Miguel Fernández Merino, lo que acabaría arrastrando al propio hospital, que solo pudo prolongar su actividad hasta 1792. Dicho cierre no solo preludiva una reducción de los establecimientos sanitarios y obras pías que se mantenían bajo

la autoridad eclesiástica, sino que venía a atender la demanda popular de un centro que cubriera toda la provincia y que, además, asumiera los bienes, memorias y fundaciones de los cinco que todavía existían en Ávila⁶: el de Santa María Magdalena, Santa Escolástica, Dios Padre, San Joaquín o la Convalecencia, y el propio de la Misericordia (Martín 1872, 156-7; Martín 1995).

No extraña, por tanto, que Gómez-Moreno se lamentara de lo poco que quedaba de las primitivas fábricas en el inmueble del “nuevo” Hospital general de Ávila (desde 1849 llamado Hospital Provincial), cuya reforma y puesta al día se había iniciado ya en los últimos compases del siglo XVIII. Eso sí, en su sacristía llegó a ver “un pequeño relieve de alabastro con el Calvario, decoración de madera tallada y dorada, de hacia 1530” (Gómez-Moreno 1901, 171), al que dedicó la entrada nº 373 del *Catálogo* pero que no fotografió⁷. Este tipo de piezas siempre fueron del gusto del granadino, que antes siquiera de comenzar los trabajos de catalogación en Ávila ya sabía de la existencia de “muchas y buenas obras en alabastro” como le trasladaba en abril de 1900 a su amigo y valedor Juan Facundo Riaño (Lorenzo y Pérez, 2024, 18).

Así, pues, parece claro que el tablero de alabastro –elaborado en un único bloque, pero fracturado modernamente en cinco fragmentos– procedería de uno de aquellos centros benéficos primitivos. Desde hace algún tiempo se viene proponiendo que su origen se encuentre concretamente en el Hospital de Dios Padre, el más importante de Ávila, basándose en un inventario de bienes que se encargó realizar al ilustrado Juan Meléndez Valdés, oidor de la Real Chancillería de Valladolid y Comisionado del Supremo Consejo de Castilla, en el año 1793 con motivo de la unificación de los ya mencionados cinco hospitales de la ciudad (Demerson 1964). En el listado particular de los de esa institución aparece, entre otras obras, “una Efigie del descendimiento en Alabastro con su peana de talla dorada” (Mariné 2011, 76; Ídem 2021, 80), aparentemente –como ya hemos visto– la misma a la que se referiría años más tarde el arqueólogo granadino.

A este valioso documento sumamos ahora otros dos que podrían reforzar esa hipotética relación entre el relieve y el Hospital de Dios Padre. Se trata de sendos inventarios pertenecientes al propio archivo del hospital, uno de 1607, otro de 1759 (Sánchez 1994, 519-22). En el primero, atendiendo al listado de bienes de su capilla se citan, por ejemplo,

⁶ Habían preexistido otros de historia muy dispar, como los de San Antonio Abad, San Gil, San Lázaro o el Hospicio de Nuestra Señora de Sonsoles. Referencias a otras fundaciones se recogieron tempranamente en: Ariz 1607, 480-5, con un listado próximo a las cuatro decenas de obras benéficas.

⁷ En la edición facsímil del Catálogo Monumental (Gómez-Moreno 1983, 217) las editoras añadieron una nota al pie–que se mantiene en la reedición de 2006– aludiendo a que dicha pieza no se había localizado en el paradero en que la catalogó el granadino, pero tampoco la registran en otro. Para entonces, muy probablemente, se encontraría ya en alguna dependencia de la Diputación provincial.

⁵ Al respecto de su forma y fecha de ingreso puede consultarse <https://ceres.mcu.es/pages/Main>, nº de inv.: 98/23/1/143 (Consultado el 7 de junio de 2024).

“un retablo de la quinta angustia” y “una imagen de alabastro”. Siglo y medio más tarde, habiéndose multiplicado exponencialmente los bienes y alhajas, entre los numerosos y ricos objetos registrados en el Cuarto del administrador encontramos un “Cuadro del Descendimiento, de mármol”. No cabe duda de que este último es el relieve que nos ocupa y el hecho de que se aluda a un material distinto no invalida la propuesta, bien sabido es que, dependiendo de la época y de lo avezado que fuera el notario, mármol y alabastro solían confundirse con cierta facilidad. Cuestión más espinosa es que “cuadro” y “retablo” de estos inventarios puedan identificarse como la misma pieza, pues parece extraño que en 1607 se eluda mencionar su materialidad, cuando en otras obras sí se pormenoriza. Por el contrario, menos problema plantearía la aparente disparidad iconográfica, ya que el tema del relieve del Museo resulta ciertamente complejo, aunando el Calvario y a Cristo Descendido, pero también a la Madre junto a la cruz en uno de los momentos más dolorosos de la Pasión, tal y como lo recoge el cuarto evangelio. Lo que sí parece claro es que mediando el siglo XVIII la plancha de alabastro pudo formar parte de una suerte de Vía crucis o de relato pasional (Mariné 2011, 76; Ídem 2015, 82-3), pues en diversas estancias del hospital se menciona la existencia de otros “cuadros”, sin especificar en qué material estaban elaborados, pero que referían a la vida de Jesús: Cristo con la cruz a cuestas, Cristo atado a la columna, Ecce-Homo, Cristo crucificado, etc.

Sin otros indicios más determinantes conviene proceder con cautela, sobre todo si sumamos una problemática a la que todavía no habíamos llegado y es que en 1566, fecha del inventario más antiguo conocido del Hospital de Dios Padre (Sánchez 1994, 517-9), no se alude a ningún tipo de pieza de similares características. Podríamos pensar que fuera fruto de un olvido, o que simplemente no se realizó un listado tan exhaustivo como el de los años venideros pero, en nuestra opinión, no debe descartarse que esta ausencia sea fruto de otra circunstancia bien distinta. Creo que no erramos al aceptar que el relieve formase parte de los bienes del hospital desde algún momento impreciso del siglo XVIII, pero lo que no resulta posible asegurar es que antes de esa fecha estuviera en dicho centro y mucho menos que se encargase originalmente para él dada las cronologías que manejamos tanto para la construcción del edificio como para la hechura de la propia pieza.

Quizá esto último no se ha tenido en cuenta hasta este momento, pero la fundación del Hospital de Dios Padre y su construcción extramuros de la ciudad –al sur, junto a la iglesia románica de San Nicolás– tendría lugar en torno a 1532-1534⁸. De septiembre del primer año datan las referencias documentales más tempranas existentes sobre el mismo, rescatadas de las actas capitulares del Archivo Catedralicio de Ávila y del propio archivo del hospital

⁸ En los primeros documentos se le nombra indistintamente como Hospital de Dios Padre, de las bubas, de los llagados, del “mal francés”, o del mal contagioso. Ya en el siglo XVII aparece la acepción de Hospital de “enfermos galicados”.

(conservado en el Histórico Provincial de Ávila). En 1534 se inician los libros de cuentas y al año siguiente comienzan a aparecer los primeros benefactores. Bien es cierto que los orígenes fundacionales se retrotraen a 1529, cuando Alonso de Pliego, deán de la Catedral, y Hernando de Manzanas, canónigo de la misma, hacen donación de varias casas, fincas, heredades y tierras, tanto para su erección como para el mantenimiento posterior (Sánchez 1994, 155-7, 623 y 644; Sánchez 2000, 57-147)⁹. Por otra parte, en lo tocante al propio relieve, ya hemos dicho que nos parece una obra de principios del siglo XVI y aunque el estilo de Gil de Ronza resulta invariable en el tiempo, de lo que no cabe duda es que a la hora de construirse el hospital nuestro escultor estaba instalado definitivamente en Zamora, tras fundar un taller estable y apuraba sus últimos años de vida (Rivera 1998, 11 y 19). Su itinerante existencia se agota al terminar la década de 1520, quizá en busca de una mayor tranquilidad, pero esta apenas le duraría un lustro, alcanzándole la muerte en 1534.

Así las cosas, habrá que replantearse el origen del encargo de esta singular pieza, ante lo cual caben dos opciones. La primera es que pasase a engrosar los bienes del Hospital de Dios Padre con motivo de alguna donación particular de las muchas que los estudios sobre la beneficencia abulense han logrado documentar a lo largo de la Edad Moderna. Tras el primer impulso formalizado por los fundadores, fueron muchas las aportaciones recibidas por parte de clérigos –abundan los canónigos de la Catedral– y seglares (Sánchez 1994, 156-7; Sánchez 2000, 61-71 y 90-95), algunas de ellas de forma periódica y recurrente, otras por vía testamentaria, con no pocas mujeres adineradas y otras piadosas como protagonistas. La otra opción es que su ingreso sucediese del mismo modo en que varios siglos después todos los bienes de los hospitales de Ávila pasarían al General, es decir, por medio de procesos de reunión o adscripción¹⁰. Documentalmente sabemos que al Hospital de Dios Padre se fueron anexionando a partir de 1550 los de San Antón, San Lázaro y San Julián, e incluso las ermitas de San Lázaro y San Román con sus bienes (Sánchez 1994, 680-690), además de diversas rentas y beneficios parroquiales. En lo que a nosotros nos atañe, sin duda lo más interesante es que algunos de estos edificios contaban con una notable antigüedad, remontándose hasta la primera mitad del siglo XV, como el complejo

⁹ De él resta hoy su portada, con escudo del Cabildo catedralicio, alfiz, ventana cuadrangular cegada y medallón con un Padre Eterno, aludiendo a la advocación del hospital (López 2002, 171-2, Ídem 2011: 356, 408 y 573). En sus obras intervinieron los canteros Gonzalo del Gail, Juan de Aguirre y Blas Hernández, que hicieron la portada, y el entallador Juan Rodríguez –de la escuela de Vasco de Zarza–, en otros, véase Sánchez Sánchez 2000, 60 y Ruiz-Ayúcar 2009, 417-9 y 598-9. Actualmente es sede de la Fundación “Asociación de la Misericordia” (vulgarmente conocida como “Casa de la Misericordia”), una residencia de ancianos regida por las Hijas de la Caridad.

¹⁰ Recuérdese que la fundación de hospitales como el de Santa Escolástica o Santa María Magdalena se había concretado antes de cerrarse la primera década del siglo XVI (Sánchez 2000, 151 y 309) y cuyos bienes y rentas también acabaron engrosando los del único superviviente tras la reunificación hospitalaria del siglo XVIII, el de la Misericordia.

de San Lázaro. Sea como fuere, ninguna de las dos alternativas menoscaba el valor de la pieza, todo lo contrario, su agitada biografía y la preocupación por su conservación y transmisión ponen de relieve el histórico aprecio que fueron manteniendo sus poseedores desde el momento mismo de su encargo hasta su paso postrero al Museo de Ávila.

UN RELIEVE PIETISTA PARA UNA ESPIRITUALIDAD “DOMÉSTICA”

La temática del relieve abulense (fig. 1), independientemente del lugar para el que fuera concebido en origen, se entiende a la perfección dentro la religiosidad de la época, un momento de fuertes cambios sociales y políticos que también tendrían su repercusión en el mundo del arte. A las novedades estilísticas que procedentes desde Italia comenzaban a llegar a Castilla tras las primeras décadas del Quinientos, se suma el importante sustrato flamenquizado fuertemente arraigado entre la clientela de la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI, tanto por la moda instalada en la Corte como por el importante volumen de artistas nórdicos que habían encontrado acogida en distintos puntos de la Península difundiendo sus particulares creaciones y estilo. Las circunstancias de este contexto están sobradamente estudiadas en el entorno de Ávila (Ruiz-Ayúcar 2013; Parrado 1981, 19-57), al igual que la interesante hibridación artística resultante.

Es por todo ello por lo que el relieve del Museo de Ávila siempre se ha puesto como ejemplo paradigmático de este tiempo tan interesante y rico en matices, aduciendo incluso que mientras el alabastro encarnaba la asentada estética flamenca, su guarnición incorporaba las nuevas ideas del Renacimiento (Jiménez 2015, 45; Ídem 2021, 266). Aunque así pudiera ser, nuestra opinión es que ambas partes no son coetáneas, sino que entre la realización de cada una debieron transcurrir algunas décadas. Mientras el alabastro, como ya va dicho, se labraría en los primeros compases del siglo XVI, el marco pudo ser añadido antes de acabar el primer tercio de la centuria¹¹, pero no demasiado tarde si tenemos en cuenta las características de la escultura abulense de la época. Tales disquisiciones se apoyan en que el escultor Gil de Ronza nunca utilizó la columna abalaustrada en sus obras¹²,

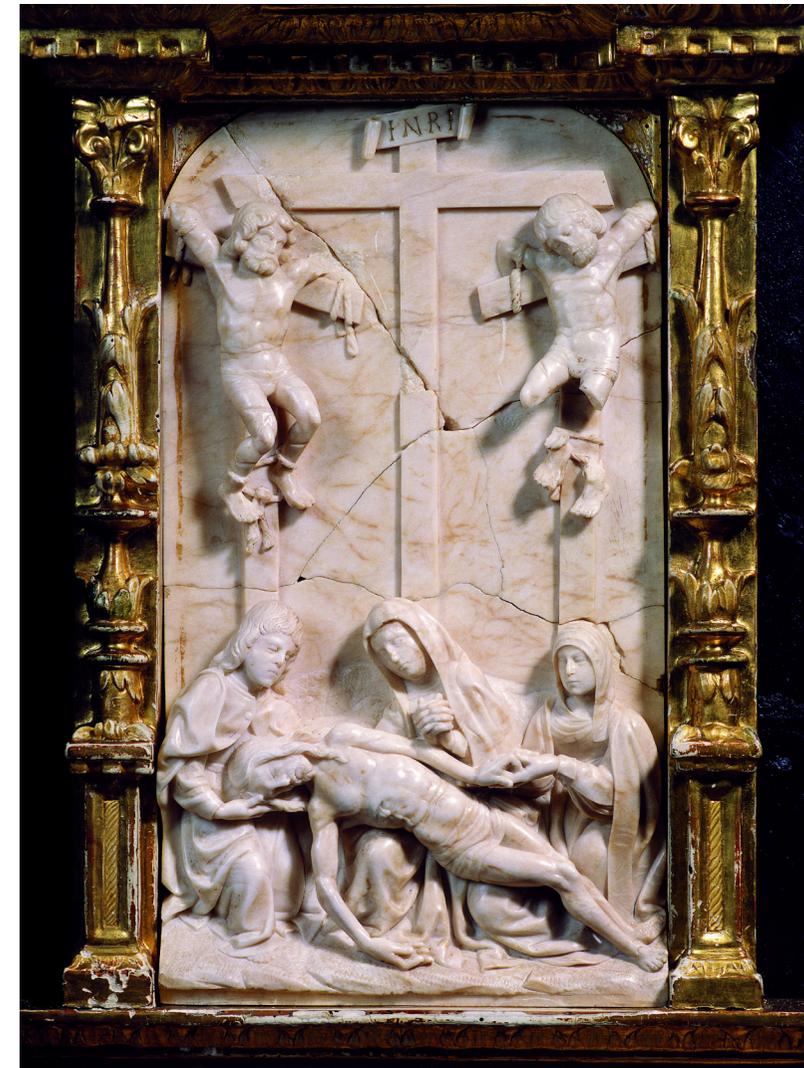


Fig. 1. Gil de Ronza, *Relieve de la Sexta Angustia*, ca. 1502, Ávila.
 © Museo de Ávila, nº inv. 98/23/1/143

como si ocurre aquí, donde, además, se acompaña de frisos de dentellones y acantos tanto en el entablamento como en su pedestal. Su repertorio se limitó casi en exclusiva a diversos tipos de pilarillos góticos, como de los que se sirve en algunos de sus sepulcros, por

¹¹ Esta voluntad de proteger o de engrandecer obras de cronología anterior es algo absolutamente común. A nuestro juicio, esto pondría en duda también la hipótesis de que fuera parte de un retablo de mayor desarrollo, planteada en: “Un relieve en alabastro en los inicios del renacimiento abulense”, María Teresa López Fernández, Conferencia de presentación de la Pieza de Otoño de 2021 del Museo de Ávila, <https://www.youtube.com/watch?v=hv5MImH9c9w> (Consultado el 28 de julio de 2024). En realidad, con la adición de este encasamiento el relieve ya funcionaba como un pequeño retablo, máxime si su destino era el de un oratorio o capilla privada.

¹² De hacia 1530 data el pequeño retablo de la capilla de Santiago de la catedral de Zamora que contiene una imagen del santo tallada por Ronza y unas pinturas atribuidas a Blas de Oña (Rivera 2017, 82; Ídem 2013, 57-8). Su ensamblaje, articulado mediante columnas abalaustradas y traspilares, además de ornatos del primer Renacimiento, resulta ajeno al estilo del maestro flamenco.

ejemplo en el de los Ayala, o en ciertos tableros de la sillería catedralicia de Zamora; y excepcionalmente, en varias obras de la década de 1530, se introducen soportes y ornatos tocados por un Renacimiento muy superficial y poco asimilado. En resumen, el encasamiento resulta más avanzado estilísticamente que el relieve de alabastro y quizá no tanto por su cronología como por su concepción estética. Si esta composición la encontrásemos en otro entorno castellano no dudaríamos en datar la hechura del marco a fines del primer tercio del siglo XVI o incluso a comienzos del siguiente, pero en Ávila la aparición en escena de Vasco de la Zarza o de Pedro Berruguete hacen que la introducción del repertorio decorativo italiano se adelante algunas décadas, baste con ver el paradigmático retablo de su Catedral y su sagrario (Mont 2021). Quizá esto ha sido lo que en determinados momentos ha hecho pensar que la pieza en conjunto se debiera a Zarza o alguno de sus seguidores, pero sobre ello volveremos más adelante.

El último de los contextos que tocan a esta pieza es el de su temática y por extensión el de la religiosidad ya aludida (Sánchez 2013). Buena parte de estos pequeños “paneles”, ya fuesen de alabastro o pintados encontraron su razón de ser en las nuevas demandas pietistas de la *devotio moderna* en la que los temas cristológicos y en especial los pasionales y más dolientes, donde se encontraba la faceta más humana y doliente del Redentor, servían para cumplir con esa vía de religiosidad más íntima, reflexiva y de meditación personal con la pretendida intención de alejarse de las grandes liturgias. Tanto si en su origen el relieve abulense fue fruto de un encargo para una capilla particular como si lo fue para una de aquellas instituciones hospitalarias –en las que también había oratorios, máxime cuando estaban auspiciadas por el propio estamento eclesiástico–, en cualquiera de los dos casos pudo cumplir su función de interpelar afectivamente y de manera íntima al fiel y de exaltar su devoción. El carácter de estas fundaciones y la elevada mortandad de la época sirve para explicar también la temática de muchas de las pinturas y esculturas que aparecían en los inventarios redactados en fechas anteriores, con una clara predilección por estos asuntos que no dejaban de incidir en la soledad, el sufrimiento, el escarnio, pero también en la esperanza en la vida ultraterrena.

Esa necesidad de enriquecer conceptualmente la imagen puede ser la explicación a la complicada interpretación que tradicionalmente la ha rodeado, identificándose sin distinción como el Descendimiento, el Calvario, el Llanto sobre Cristo Muerto, la “Quinta Angustia”, etc. Lo que está claro es que efigia un instante intermedio entre el Descendimiento, pues la cruz de Cristo aparece vacía, pero aún permanecen en las suyas Dimas y Gestas, y la Piedad, ya que desaparecidos los útiles con que se auxiliaron para descolgar el cuerpo inerte de Jesús y los personajes que lo facilitaron (entre otros, José de Arimatea y Nicodemo), quedan a los pies de las tres cruces el “discípulo amado” (San Juan Evangelista), María Magdalena y en el centro María sosteniendo sobre sus rodillas, pero sin tocarlo con las manos, que se unen en oración, el cuerpo inerte de su Hijo. A su apoyo contribuyen los

dos primeros, puestos de hinojos para recoger su cabeza y asirle por la mano izquierda ya que la otra cae verticalmente hacia el suelo siendo el único miembro que se escapa de la marcada diagonal que describe su rígido cuerpo, como fue habitual en innumerables piedad nórdicas del tardogótico¹³. De este modo, quizá el título que mejor lo defina sea el de la “Sexta Angustia”¹⁴, rememorando los siete Dolores o Angustias de la Virgen María, y más concretamente el que sufrió tras ver a su hijo agonizar y morir en la cruz y tener que acogerle en sus brazos tras el descendimiento.

Las posibilidades iconográficas del pasaje encontraron acogida con especial predilección en la plástica nórdica, como demuestran conocidas representaciones creadas por maestros flamencos y borgoñones asentados en la Península (Felipe Bigarny, Miguel Perrín, Juan de Juni...) o la cuantiosa nómina de relieves de la Piedad importados desde los Países Bajos (Arias 2019, 107-9), pero también en la italiana, eso sí, siempre con ligeras variantes respecto a la composición creada por Ronza. En algunos casos todas las cruces aparecen vacías, en otros casos tan sólo se hace presente la de Cristo, pero donde mayores diferencias observamos es en la relevancia del grupo principal que varía en personajes desde los que mantienen únicamente a “la Piedad”, a los que arremolinan en torno al Descendido a una verdadera muchedumbre. Esto aporta una cierta originalidad al alabastro abulense, por más que se intuya la utilización de uno o varios grabados para su composición. Desde luego, el acomodo escasamente armónico de los dos grupos de personajes, la “extraña” combinación de Piedad y ladrones con cruz central vacía, y el modo en que los *stipes* laterales recaen justamente sobre las cabezas de San Juan y la Magdalena, invita a pensar en el uso de, al menos, dos grabados diferentes, no localizados hasta el momento. Las posturas de Dimas y Gestas se asemejan bastante a las que dibujó y grabó Durero hacia 1495 en una de sus crucifixiones¹⁵, aunque en la estampa resulta aún más nerviosa (fig. 2). Esta peculiar disposición, contorsionada, recreándose en la expresividad y la crispación fruto del dolor se reitera en múltiples grabados, pinturas y esculturas del mundo nórdico.

Mientras la iconografía de la parte superior de la placa no volvió a aparecer en el catálogo de Gil de Ronza, no podemos decir lo mismo del grupo de la Piedad que se repitió mimé-

¹³ También es común en el mundo francés. Una miniatura (fol. 14) del Libro de Horas de Carlos VIII, fechado entre 1494 y 1497, recoge una Piedad “completa”, con un Cristo absolutamente rígido reposando sobre las rodillas de María y tan solo sustentado en la cabeza por San Juan, pues la Virgen une sus manos en oración y la Magdalena, a los pies, lleva un perfumero y enjuga sus lágrimas. Al fondo, el resto de personajes –no los ladrones ni sus cruces– y la cruz desnuda. Véase Gras 2021, 289-96.

¹⁴ Como tal lo mencionó también María Teresa López Fernández en la conferencia recogida en la nota nº 12. En ciertos momentos el propio Museo de Ávila también lo identificó así, aunque últimamente figura en su catálogo como “Descendimiento”.

¹⁵ El ejemplar aquí reproducido pertenece al British Museum (nº inv. 1918,0713.8).



Fig. 2. Alberto Duero, *Grabado de la Crucifixion (The Great Calvary)*, ca. 1495.
© British Museum, n° inv. 1918,0713.8.

ticamente, pero incorporando tras las cuatro imágenes principales a Jose de Arimatea, Nicodemo, María Salomé y María la de Cleofás, en un relieve del retablo mayor de la

localidad zamorana de Mogátar (Rivera 2019, 115-7)¹⁶, fechado genéricamente en el primer cuarto del siglo XVI. Las posturas, gestos y vestimenta resultan prácticamente idénticas, fruto de la condición poco innovadora del artista, si bien el relieve abulense lo supera en calidad y detallismo (fig. 3). La diferencia más palpable reside en la posición de



Fig. 3. Gil de Ronza, *Relieve del llanto sobre Cristo muerto*, Primer tercio siglo XVI, Iglesia de la Natividad, Mogátar (Zamora).

Cristo, mucho más rígido y totalmente oblicuo en el primero –al modo de alguna de aquellas “bellas piedad” del ámbito germánico– y con una disposición del torso y las piernas más tendentes al naturalismo en Mogátar, seguramente debido a la diferencia de años

¹⁶ El retablo fue ensamblado en 1779, incluyéndose en sus encasamientos cinco relieves salidos del obrador del Ronza, que debieron formar parte de un primitivo retablo hoy desaparecido. Sus asuntos, estudiados por Rivera de las Heras, son los siguientes: San Bartolomé y San Jerónimo, Verónica con la santa Faz entre San Juan Bautista y San Pedro, Santa Catalina de Alejandría, San Miguel y el ya nombrado Llanto sobre Cristo muerto.

transcurrida entre una obra y la otra. Por lo demás, en el análisis global de ambos relieves se terminan por diluir todas las dudas sobre la autoría de la obra que nos ocupa, pues en ella encontramos todos y cada uno de los formulismos propios de Gil de Ronza, anclados conceptual y estilísticamente en el espíritu flamenco y tardogótico (fig. 4). Sólo aludiremos a los detalles más distintivos, como la forma bifusiforme de los cuerpos, visible es-

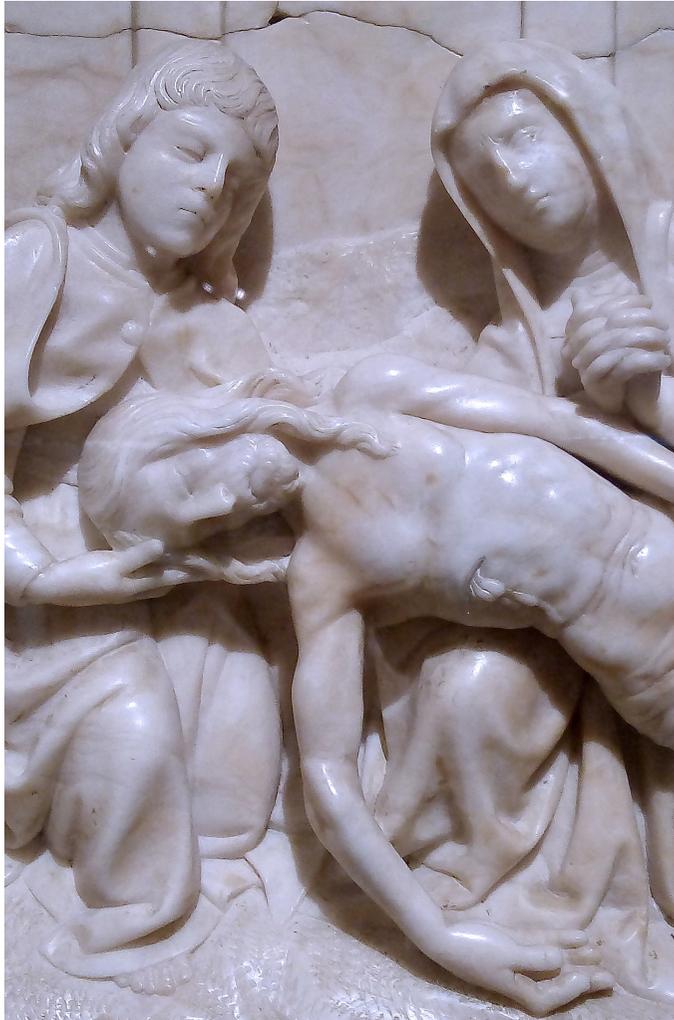


Fig. 4. Gil de Ronza, *Detalle del relieve de la Sexta Angustia*, ca. 1502, Museo de Ávila, Ávila.



Fig. 5. Gil de Ronza, *Cristo yacente*, ca. 1522, Capilla del deán Vázquez de Cepeda en el convento de San Francisco (Zamora), hoy depositada en el convento de Santa Clara de la misma ciudad.

pecialmente en la magra anatomía de Cristo (fig. 5), pero también en la de los ladrones, con características melenas cortas de puntas rizadas y mechones a modo de tirabuzones (fig. 6), la postura alabeada y el suave modelado de buena parte de sus figuras, o los rostros



Fig. 6. Gil de Ronza, *San Miguel (detalle)*, ca. 1522, Capilla del deán Vázquez de Cepeda en el convento de San Francisco (Zamora), hoy en The Met Cloisters Museum (Nueva York).

de expresión melancólica pero estereotipados (cara ovalada, cejas lisas, ojos almendrados, nariz aguileña...), estilemas connaturales a su obra y extrapolables a conjuntos inéditos gracias a la explícita documentación que generó una de sus obras cumbre, los grupos escultóricos de la ya citada capilla del deán Vázquez de Cepeda (figs. 7). En lo tocante a los crucificados llama la atención que los cuajarones de sangre que manan de la herida del



Fig. 7. Gil de Ronza, *Ecce Homo* (detalle), ca. 1522, Capilla del deán Vázquez de Cepeda en el convento de San Francisco (Zamora), hoy depositada en el convento del Corpus Christi de la misma ciudad.

costado aparecen tallados de manera superpuesta, como se ve en el Cristo ya descendido de Ávila o en el yacente zamorano arriba reproducido, y que el *titulus* adopta forma de tarja apergaminada (Rivera 1998, 21). Por último, aludir a la desproporción de ciertas partes del cuerpo como las manos, recurso utilizado frecuentemente por Ronza en su búsqueda de la expresión a través de la gestualidad simbólica como buen maestro borgoñón, y también a la nula preocupación por la perspectiva y la construcción de la caja espacial, reducida, como mucho, a la colocación sobre los personajes –aquí no es el caso– de una bóveda nervada soportada por ménsulas o finas columnillas con la idea de dotar a la escena de una cierta profundidad, como se puede ver en el relieve de Mogátar, por ejemplo.

CONCLUSIONES

Con esta propuesta de atribución al escultor flamenco Gil de Ronza, creemos haber dado un paso más hacia el cierre del periplo artístico de esta pieza tenida en distintos momentos como obra de importación traída desde Flandes, anónima borgoñona, o del círculo/seguidores de Vasco de la Zarza. La comparación estilística del relieve abulense con distintas obras del entorno zamorano-salmantino, en especial con las obras documentadas del maestro, nos parece que arroja bastante luz. En base a trabajos anteriores, se sugiere una nueva datación para la misma, siempre teniendo en cuenta que el periplo abulense de Ronza debió de acontecer en los primeros compases del siglo XVI, en su caminar desde Toledo –primer destino tras su llegada a la Península– hacia Zamora, ciudad en la que acabaría ubicando su taller. El replantear la fecha de su hechura obliga a reconsiderar también su convivencia con la mazonería de madera que hoy la enmarca, pero sobre todo el hecho de su encargo. Sobre el origen de éste último existía un cierto acuerdo que lo dirigía hacia el Hospital de Dios Padre, el más importante de Ávila durante el Renacimiento, pero dado que su construcción no se llevó a cabo hasta 1532-1534 existen ciertos desajustes, máxime cuando Ronza ya había muerto en ese último año. Nuestra propuesta orienta ahora su encomienda a un encargo particular o de alguna institución eclesiástica o benéfica, desde donde se donaría años después –esta vez sí– al citado hospital.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Ruiz, Begoña. 2023. *Juan Gil de Hontañón, arquitecto del tardogótico*. Biblioteca de Historia del Arte 41. Madrid: CSIC.
- Arias Martínez, Manuel. 2018. “Del alabastro renacentista en la corona de Castilla: una cuestión a estudio”. En *El alabastro. Usos artísticos y procedencia del material*, coord. Carmen Morte, 221-238. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Arias Martínez, Manuel. 2019. “Relieves de alabastro en Castilla: *unicum* y modelo serio-do. Siloe, Berruguete y Juni”. *Ars&Renovatio*, 7, 105-119.
- Ariz, Luis (O.S.B.). 1607. *Historia de las grandezas de la ciudad de Auila*. Alcalá de Henares, por Luis Martínez Grande.
- Azcárate, José María de. 1958. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. XIII, Escultura del siglo XVI*. Madrid: Plus Ultra.
- Azcárate, José María de. 1982. “El maestro Gil del retablo mayor de Toledo”. *Miscelánea de Arte*, 52-53.
- Chueca, Fernando. 1951. *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*. Salamanca: Ediciones Universidad.
- Demerson, Jorge. 1964. *D. Juan Meléndez Valdés: correspondance relative a la réunion des hopitaux d'Avila (textes en prose inédits publiés avec une introduction, des notes et appendices par Georges Demerson)*. Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Études Hispaniques, 35. Bordeaux: Féret&Fils.
- Gómez-Moreno, Manuel. 1901. *Catálogo monumental de España. Provincia de Ávila (1900 a 1901)*. Manuscrito en 2 vols. de texto más 1 vol. de imágenes, http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_avila.html (Consultado el 7 de junio de 2024)
- Gómez-Moreno, Manuel. 1927. *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, 2 vols. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Gómez-Moreno, Manuel. 1967. *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, 2 vols. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Gómez-Moreno, Manuel. 1983. *Catálogo monumental de la Provincia de Ávila*, 3 vols (ed. facsímil a cargo de Áurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera). Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Gómez-Moreno, Manuel. 2006. *Catálogo monumental de la Provincia de Ávila*, 3 vols (ed. facsímil a cargo de Áurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera). Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Gras, Samuel. 2021. *Luces del norte. Manuscritos iluminados franceses y flamencos de la Biblioteca Nacional de España. Catálogo razonado* (Bajo la dirección de Javier Docampo Capilla). Madrid: Biblioteca Nacional de España y Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Jiménez Gadea, Javier. 2015. “Formas, símbolos, modas... en Ávila tras 1515: donde una puerta se cierra otra se abre”. En *Ávila, 1515* (Exposición conmemorativa del V Centenario del nacimiento de Santa Teresa de Ávila), dir. María Mariné Isidro. Ávila: Junta de Castilla y León y Museo de Ávila. <https://museoscastillayleon.jcyl.es/web/jcyl/MuseoAvila/es/Plantilla100Detalle/1284417634211/Publicacion/1284666166295/Redaccion> (Consultado el 7 de junio de 2024)
- Jiménez Gadea, Javier. 2021. “Descendimiento de Cristo”. En *Comuneros: 500 años. El tiempo de la libertad. Comuneros V Centenario*, dir. Eliseo de Pablos y Solène de Pablos Hamon. Barcelona: Cortes de Castilla y León y Lunewerg, 266. <https://exposicionvirtualcomuneros.org/catalogo> (Consultado el 7 de junio de 2024)
- López Fernández, María Isabel. 2002. *Guía de la arquitectura civil del siglo XVI en Ávila*. Cuadernos de la Escuela Oficial de Turismo de Castilla y León. Madrid: Fundación Cultural Santa Teresa.
- López Fernández, María Isabel. 2011. *La arquitectura del siglo XVI en Ávila: La casa de Bracamonte y el patrimonio abulense*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca. <https://gredos.usal.es/handle/10366/110780> (Consultado el 5 de junio de 2024)
- Lorenzo Arribas, Josemi y Pérez Martín, Sergio. 2024. *Manuel Gómez Moreno. Cartas para un Catálogo Monumental. Epistolario de Castilla y León (1900-1909)*. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Mariné Isidro, María. 2011. “ficha nº 62”. En *Cien piezas del Museo de Ávila*, coord. Javier Jiménez Gadea, María Mariné Isidro y Vacas Calvo José Antonio, 76. Ávila: Junta de Castilla y León, 76. <https://museoscastillayleon.jcyl.es/web/es/museoavila/documentacion/guias.html> (Consultado el 7 de junio de 2024)
- Mariné Isidro, María. 2015. “ficha 11. Hospital de Dios Padre”. En *Ávila, 1515* (Exposición conmemorativa del V Centenario del nacimiento de Santa Teresa de Ávila), dir. María Mariné Isidro. Ávila: Junta de Castilla y León y Museo de Ávila, 82-83. <https://museoscastillayleon.jcyl.es/web/jcyl/MuseoAvila/es/Plantilla100Detalle/1284417634211/Publicacion/1284666166295/Redaccion> (Consultado el 7 de junio de 2024)
- Mariné Isidro, María. 2021. “ficha nº 64”. En *Cien+10 piezas del Museo de Ávila*, coord. José Luis Díez Juste, Javier Jiménez Gadea, María Mariné Isidro y José Antonio Vacas

- Calvo, 80. Ávila: Junta de Castilla y León, 80. <https://museoscastillayleon.jcyl.es/web/es/museoavila/documentacion/guias.html> (Consultado el 7 de junio de 2024)
- Martí Monsó, José. 1907-1908. “La capilla del deán D. Diego Vázquez de Cepeda en el monasterio de San Francisco de Zamora”. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* III, 18-22 y ss. https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10067561 (Consultado el 7 de junio de 2024)
- Martín Carramolino, Juan. 1872. *Guía del forastero en Ávila*. Madrid: Imprenta, fundición y estereotipia de D. Juan Aguado. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=3494> (Consultado el 7 de junio de 2024)
- Martín Martín, Inmaculada. 1995. *El hospital general de Ávila: del antiguo Régimen a la Revolución liberal (1792-1872)*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid. <https://portaldelaciencia.uva.es/documentos/619ca018a08dbd1b8f9eedf> (Consultado el 7 de junio de 2024)
- Mont Muñoz, Ismael. 2021. “La iconografía del Sagrario de la catedral de Ávila”. *Cuadernos abulenses* 50, 133-168. <https://www.igda.es/docus/publicaciones/ca/50/la-iconografia-del-sagrario-de-la-catedral-de-avila.pdf> (Consultado el 29 de julio de 2024)
- Nieto González, José Ramón. 1981. “El sepulcro de don Pedro López en El Perdígón (Zamora)”. En *Simposio Internacional A introdução da arte da Renascença na Península Ibérica*, 105-124. Coimbra: EPARTUR.
- Parrado del Olmo, Jesús María. 1981. *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*. Ávila: Obra Social y Cultural de la Caja Central de Ahorros y Préstamos de Ávila.
- Payo Hernanz, René Jesús. 2018. “Los usos escultóricos del alabastro en Burgos durante la Baja Edad Medina y el Renacimiento. 1400-1600”. En *El alabastro. Usos artísticos y procedencia del material*, coord. Carmen Morte, 317-192. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Pereda Espeso, Felipe. 1994. “Escultura y Teatro a comienzos del siglo XVI: La Capilla del deán Diego Vázquez de Cepeda”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* VI, 179-195. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/974> (Consultado el 4 de junio de 2024)
- Pérez Martín, Sergio y Fernández Mateos, Rubén. 2016. “El «Cristo de los Piojos» de Ávila y un «Cristo de la Vera Cruz» de Saucelle (Salamanca): dos nuevas obras de Gil de Ronza y su taller”. *Cuadernos Abulenses* 45, 253-265.
- Ramos de Castro, Guadalupe. 1982. *La catedral de Zamora*. Zamora: Fundación Ramos de Castro.
- Redondo Cantera, María José. 1987. *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía*. Madrid: Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico.
- Rivera de las Heras, José Ángel. 1998. *En torno al escultor Gil de Ronza*. Zamora: Diputación de Zamora.
- Rivera de las Heras, José Ángel. 2013. *Catálogo de pinturas de la catedral de Zamora*. Zamora: Cabildo Catedral de Zamora.
- Rivera de las Heras, José Ángel. 2017. *Catedral de Zamora. Perla del siglo XII*. Granada: Artisplore.
- Rivera de las Heras, José Ángel. 2019. “Nuevas atribuciones al escultor Gil de Ronza y su taller”, *Studia Zamorensia* XVIII, 67-119. <https://revistas.uned.es/index.php/studiazamo/article/view/26665> (Consultado el 5 de junio de 2024)
- Rivera de las Heras, José Ángel. 2020. *La sillería coral de la catedral de Zamora. Un canto al Salvador*. Asturias: Rigel.
- Rodríguez Bote, María Teresa. 2018. “La formación del artista en los talleres nórdicos”. En *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*, coord. Begoña Alonso Ruiz, Javier Gómez Martínez, Julio Juan Polo Sánchez, Luis Sazatornil Ruiz y Fernando Villaseñor Sebastián, Vol. 1, 82-93. Santander: Universidad de Cantabria.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. 1987. *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- Ruiz-Ayúcar y Zurdo, María Jesús. 2009. *La primera generación de escultores del s. XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*. Vol. II. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Ruiz-Ayúcar y Zurdo, María Jesús. 2013. “La escultura abulense en el siglo XVI”. En *Historia de Ávila. Vol. 5. Edad Moderna (siglos XVI-XVIII, 1ª Parte)*, coord. Gonzalo Martín García. 594-626. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Sánchez Caro, José Manuel. 2013. “Humanismo y religiosidad en Ávila”. En *Historia de Ávila. Vol. 5. Edad Moderna (siglos XVI-XVIII, 1ª Parte)*, coord. Gonzalo Martín García. 669-701. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Sánchez Sánchez, Andrés. 2000. *La beneficencia en Ávila. Actividad hospitalaria del Cabildo Catedralicio (siglos XVI-XIX)*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Sánchez Sánchez, Jesús. 1994. *Cinco hospitales del antiguo régimen en la ciudad de Ávila*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/62031> (Consultado el 6 de junio de 2024)
- Woods, Kim. 2018. “Alabaster sculpture in the Burgundian and Habsburg Netherlands c. 1400-1530”. En *El alabastro. Usos artísticos y procedencia del material*, coord. Carmen Morte, 179-192. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

