

LOS RETABLOS DE ESCULTURA EN ARAGÓN: DEL GÓTICO AL RENACIMIENTO

Carmen Morte García
Universidad de Zaragoza

Nuestro trabajo parte del retablo mayor de la Seo de Zaragoza y la pervivencia de su traza gótica en los retablos aragoneses del siglo XVI. A continuación nos ocupamos de los diferentes modelos de diseños renacentistas de las mazonerías teniendo en cuenta las obras más singulares y terminamos con el retablo mayor de la catedral de Barbastro, que pretende iniciar una nueva estructura arquitectónica que continuará en el siglo XVII. Un capítulo diferente, pero muy importante, es la imaginería de estos retablos, en ocasiones de formas artísticas más innovadoras que sus trazas, que sólo podemos analizar de manera breve, pero que es un claro exponente del dinamismo de la escultura aragonesa, cuyos talleres más destacados se ubicaron en la ciudad de Zaragoza.

Entre los retablos de escultura góticos aragoneses la pieza maestra es el *retablo mayor de la Seo de Zaragoza*, una de las mayores realizaciones llevadas a cabo en la Corona de Aragón durante el siglo XV y en palabras del viajero alemán Jerónimo Münzer (1494-1495): “*No hay en toda España retablo de alabastro más precioso*”. Fue iniciado hacia 1434, sufragado por el arzobispo Dalmau de Mur, y se prolongó durante los pontificados de Juan I y Alonso de Aragón (hijos ilegítimos de los monarcas aragoneses Juan II y Fernando el Católico, respectivamente), hasta su terminación en 1480 (Lacarra).

El prelado Mur (1431-1456) encomendó la obra al escultor barcelonés Pere Joan que permaneció al frente de las obras entre 1434 y 1445 y lo diseñó tomando como modelo el mayor de la catedral de Tarragona. A él corresponde el elevado basamento subdividido horizontalmente en sotabanco y banco, donde el escudo del arzobispo y del Cabildo campean

en el primero; en el segundo se encuentran las historias de los santos Lorenzo, Valero y Vicente (esta escena con una posible vista de la ciudad de Valencia), y las tres hornacinas con temas vegetales y animales destinadas a acoger los bustos relicarios regalados por Benedicto XIII. En los laterales hay dos puertas bajas que se repetirán en los grandes retablos góticos del siglo XVI. En el cuerpo del retablo son suyos los cuatro grandes pilares, los fondos de alabastro -que repiten diseños del gótico flamígero- de las tres escenas principales, el marco del óculo para el sagrario con ocho cabezas de angelitos y el Padre Eterno que lo cerraba (hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña), las cuatro ménsulas con niños que ocupan el primer piso de los pilares y las tres ménsulas con ángeles músicos, que ocupan el segundo piso de los pilares. El lenguaje figurativo de Pere Joan pertenece al estilo gótico internacional.

Al mecenazgo de Juan I de Aragón (1458-1475) corresponde lo principal de la obra y de ahí que su escudo figure en varias ocasiones en el cuerpo del retablo, a modo de peanas para los santos colocados sobre las escenas principales. Trabaja primero, entre 1457 y 1460, otro artista de origen catalán Francí Gomar, a quien se deben las dos portadas laterales que enmarcan el retablo y en el segundo piso la tercera ménsula con ángel músico. Pero, durante el mandato del arzobispo tiene lugar la radical transformación y mejora del retablo, con el encargo en 1467 y en 1473 a un escultor alemán Ans Piet Danso, que trabajará hasta su muerte ocurrida en 1478 y que sustituirá las tres grandes escenas del cuerpo del retablo (Epifanía, Transfiguración y Ascensión) hechas en madera por Pere Joan por las de alabastro y los grandes doseles gigantes de tracería calada que las protegen en madera de Francí Gomar por otros en alabastro. Del mismo maestro Ans son las esculturillas colocadas en ellos, los ocho santos que ocupan el frente de los pilares dispuestas en dos pisos, los seis ángeles del pabellón que sostienen el óculo para un expositor eucarístico realizado por él, en el lugar donde estaba el Padre Eterno de Pere Joan que se suprime, todo ello en alabastro, y ángeles portaescudos en madera del guardapolvo. El maestro Ans reproduce arquetipos naturalistas de la estatuaria septentrional europea, flamenca y germánica, de mediados del siglo XV.

Alonso de Aragón (1478-1520) vio terminar la fábrica escultórica con la participación del escultor Gil Morlanes, el Viejo (discípulo de maestro Ans) y la colocación del guardapolvo de madera. En éste figuran las armas de los benefactores del retablo, portadas por ángeles: las de los tres arzobispos citados y las del Cabildo metropolitano; a ellas se une el escudo de Benedicto XIII, el Papa Luna, en la zona superior central. Morlanes con el escultor Megas repararán los desperfectos sufridos en el retablo en el incendio de mayo de 1481 y a ellos se atribuyen cinco ángeles porta escudos situados en la parte superior del guardapolvo. Morlanes interviene también en la capilla sagrario situada detrás del óculo expositor, cuyo angelito de la clave le corresponde.

El retablo de la Seo se enriqueció con una notable policromía. Consta documentalmente la labor en primer lugar del pintor Tomás Giner en 1459. En los trabajos de reconstrucción de la policromía después del incendio, intervinieron pintores de la categoría de Bartolomé Bermejo, Miguel Vallés y su hijo Bartolomé, Martín Bernat y Miguel Jiménez.

El retablo mayor de la Seo servirá de modelo, además del retablo de alabastro hecho por Francí Gomar por encargo de Dalmau de Mur para la *capilla del palacio arzobispal de Zaragoza* (hoy en el Museo de los Claustros de Nueva York), para otras dos obras singulares alabastrinas ya del siglo XVI: el *retablo mayor del Castillo-Abadía de Montearagón* (1506-1511) y el del Pilar de Zaragoza. La primera, hoy en el Museo Diocesano de Huesca, fue sufragada por el arzobispo Alonso de Aragón y encomendada al escultor real Gil Morlanes, el Viejo, con la posible intervención de su hijo del mismo nombre en aquellos relieves más italianizantes del banco. La escultura de esta obra marca en Aragón la transición del Gótico al Renacimiento, la mazonería es gótica y únicamente el friso sobre la parte superior del sotabanco tiene una decoración renacentista, copiada de una estampa (ca. 1470) de Francesco Roselli, miniaturista, grabador y cartógrafo florentino.

La traza arquitectónica del retablo eucarístico de la Seo cesaraugustana, cuyo cuerpo configura un gigantesco tríptico con tres monumentales escenas, encuentra su mejor réplica en el *retablo mayor de la basílica de*

Santa María del Pilar, encargado en dos fases al escultor valenciano Damián Forment y que representaba un esfuerzo parejo al de la Seo. La primera, correspondiente al 1 de mayo de 1509, comprendía el sotabanco (donde se sitúan los emblemas pilaristas y los retratos del escultor y de su esposa) y banco (“pie”), debía entregarlo colocado al cabo de tres años y teniendo por condición “de hacerlo mejor que el pie del retablo de la Seo”. Además se comprometía a entregar como muestra una de las siete historias con toda su estructura arquitectónica y ornamentación, que pudo ser la Visitación. Esta parte se acabó a su tiempo y con plena satisfacción del cabildo, lo que representó un éxito profesional para el escultor, quien en marzo de 1512 contrataba el resto del retablo con un cuerpo de alabastro y polseras de madera. Las dimensiones del proyecto representaban un reto para Forment que tuvo que reforzar y ampliar su taller con numerosos aprendices para ayudarle en la obra, algo usual en los proyectos posteriores llegando a constituir una importante “empresa” de escultura sin parangón en toda la Corona de Aragón durante todo el siglo XVI, convirtiendo a Zaragoza en uno de los centros más importantes de escultura de toda España.

En 1518 estaba concluido el retablo del Pilar y la celeridad en las obras, antes de lo previsto en el contrato, se debió a la llegada a la capital del Ebro de Carlos I y su corte. Esta segunda parte fue tasada por el escultor Felipe Bigarny en enero del año siguiente. A excepción del sotabanco, que presenta la gramática arquitectónica y ornamental totalmente renacentista (la primera muestra de este estilo que se conserva), toda la mazonería y exuberante ornamentación pertenecen al gótico flamígero. La forma almadrada del óculo-expositor ya la había empleado Forment antes de venir a Zaragoza, en el *retablo de la Puridad* (Valencia, Museo de Bellas Artes), lo mismo que los profetas-tenantes del guardapolvo. La imaginería del retablo es punto de partida de la escultura aragonesa renacentista y presenta todo un repertorio de tipos figurativos, que el propio Forment repetirá en otras obras y, a su vez, fue modelo ejemplar para otros escultores. Las fuentes visuales en las que se inspiró el artista para lograr su propio mundo figurativo, son diversas y pertenecen a campos distintos, tanto de la escultura y pintura como del grabado. Se puede destacar la influencia de la obra gráfica de Alberto Durero y la asimilación de modelos

de Leonardo da Vinci, conocidos en Valencia a través de los pintores Yáñez de la Almedina y Fernando de Llanos. Sin olvidar que el arte italiano del Quattrocento lo debió conocer, en su ciudad natal, en la pintura de Paolo de San Leocadio, precisamente los ángeles redescubiertos en mayo de 2004 en la bóveda de la capilla mayor de la catedral de Valencia le debieron influir a la hora de plantear los ángeles músicos presentes en este retablo del Pilar.

Sólo el banco fue policromado, cuya labor, preferentemente de formas vegetales estilizadas, llevó a cabo el pintor Pedro de Aponte, en cambio en el cuerpo quedó el alabastro en su color. Los recursos económicos del cabildo del Pilar no fueron suficientes para financiar toda la obra, por ello serán necesarias ayudas de dinero durante todo el proceso de construcción del retablo. Los benefactores pertenecían a todos los estamentos sociales del reino de Aragón y a la cabeza de ellos hay que situar a los reyes Fernando el Católico y Germana de Foix.

El retablo mayor del Pilar se convirtió en un testimonio de alta calidad y sustituyó en prestigio y como modelo al de la Seo. El primer ejemplo lo tenemos en el *retablo mayor de San Pablo de Zaragoza*, de madera, encargado a Damián Forment y realizado entre 1511-1517, con polseras de 1524, si bien cambia la estructura del cuerpo principal con cinco calles y dos pisos; en su traza define el escultor una tipología gótica que debió emplear después en el desaparecido *retablo del convento del Carmen de Zaragoza*, financiado en parte por Carlos V. El retablo de San Pablo presenta una bella policromía original, obra de los mejores pintores aragoneses del momento, que ha sido recuperada en la reciente restauración y que permite apreciar mejor los modelos formentianos y el brocado aplicado. En los altorrelieves de la Pasión del banco, inspirados en grabados de Durero y Lucas Cranach, define el escultor las composiciones iconográficas que mantiene con algunas modificaciones en obras posteriores. Las escenas del cuerpo resueltas con diversas figuras harán de Forment uno de los mejores maestros del renacimiento hispano en la creación de historias.

Sin embargo, la obra que repite la traza del retablo del Pilar es el *retablo mayor de la catedral de Huesca*, de alabastro, integrado por tres cuerpos arquitectónicos: sotabanco, doble banco, unidos por dos portadas laterales, y cuerpo principal con óculo expositor, enmarcado por polseras de madera. Encomendado a Forment en septiembre 1520, en el contrato se matiza que la obra fuera *tan perfecta o mejor que la de Zaragoza* y hecha *o al romano o ytaliano o a lo flamenco*, es decir lo que entendemos por renacentista o por gótico, referente a la estructura y al repertorio decorativo. Salvo en el sotabanco, donde los elementos son renacentistas, coloca su autorretrato y la imagen de su hija Úrsula, el resto es gótico, es decir todavía mantiene el diseño del retablo de la Seo de Zaragoza. En cambio, en las esculturas hay una incorporación de la tradición clásica y un enriquecimiento de nuevos modelos con respecto a sus obras anteriores, con introducción de ecos de Miguel Ángel, del grupo escultórico del Laoconte y de composiciones de Rafael. Algunas de estas novedades pudo conocerlas a través de Alonso Berruguete, que hizo obra en Zaragoza en 1519.

El retablo oscense estaba terminado en 1532 y existió una planificación cuidadosa de todo el proyecto por medio del dibujo, asegurándose los comitentes, el cabildo, el control en todo momento por las “muestras” realizadas por Forment. De este modo se aseguraba que su taller pudiera seguir trabajando en las ausencias del maestro de Huesca, porque en los años de realización del retablo fue su etapa más productiva con obras en todo Aragón y también en Cataluña, para lo cual contó con numerosos aprendices y oficiales de procedencia muy dispersa. Entrar en el taller de Forment significaba trabajar bajo las órdenes de un magnífico escultor y en una de las más potentes empresas artísticas entonces en España.

La tipología del retablo de Huesca no tuvo continuidad, porque los gustos de la sociedad aragonesa iban cambiando hacia un modelo de retablo de diseño renacentista, cuyos prototipos en Aragón se configuran en torno a 1520. Si en la documentación de los primeros años del siglo XVI se pide a los artistas elementos decorativos “al romano”, la primera obra renacentista que se ha conservado corresponde al tímido ejemplo del sotabanco del retablo de Montearagón y sobre todo al sotabanco del

retablo del Pilar de Zaragoza. El siguiente ornato renacentista está en la mazonería del *retablo de la capilla del Patrocinio de Daroca* (1515), sin embargo, será en 1519 cuando Forment haga una traza renacentista en el *retablo mayor del retablo de San Miguel de los Navarros de Zaragoza*, aunque con cierta incertidumbre en el manejo de la nueva estructura arquitectónica, el escultor intenta organizar *al romano* el viejo esquema del retablo gótico aragonés, supeditando el marco a una claridad figurativa. Manteniendo el plan de sotabanco, banco, más tríptico y polseras, el artista dispone todo el espacio del cuerpo principal subdividiéndolo en calles y pisos, a través de los órdenes y demás repertorio renacentista en su ornamentación *a candelieri*. El apostolado se sitúa como en el sistema tradicional sobre cornisas delante de las pilastras. El retablo de madera se hizo por orden del arzobispo de Zaragoza, Alonso de Aragón y se financiaba con los mil florines de oro procedentes de las indulgencias de la fábrica de San Pedro de Roma, concedidos por el Papa León X, cuyo escudo campea en el remate. En la imaginería plantea Forment una cierta evolución de su poética (que se concretará como hemos visto en el retablo de Huesca), pues se atreve a plantear en algunas imágenes posturas y un estudio del cuerpo humano de acuerdo a la idea de la estatuaria clásica. La figura que mejor recoge este cambio, con respecto a la titular del retablo de San Pablo, es la de san Miguel Arcángel, que parece una figura de canon, tanto por la proporcionalidad, como por la postura basculante y su frontalidad; la cabeza presenta referencias a las mencionadas pinturas de Paolo de San Leocadio en la bóveda de la capilla mayor de la catedral de Valencia. Es muy significativa la noción de belleza andrógina que se plasma en la cabeza de este guerrero divino, vestido a la romana, sin perder los valores naturalistas propios de Forment. La policromía del retablo que tiene brocado aplicado se inició a partir de 1534, haciéndose un contrato cuatro años después con el pintor italiano Tomás Peliguet, pero la terminó Juan Catalán (Souto, 1983). Los ecos del retablo de San Miguel fueron fecundos en otras obras aragonesas y todavía en 1555 cuando los escultores Pedro Moreto y Juan Martín de Salamanca firmaron un contrato para efectuar el retablo mayor de la parroquial de Ibdes (Zaragoza), se les propone como modelo.

Ahora bien, la tipología del retablo renacentista en Aragón, carente de artificios escénicos como los castellanos, parece que la configuran los modelos de Gil Morlanes el Joven y del italiano Juan de Moreto, iniciando una primera etapa denominada Primer Renacimiento y que se prolonga hasta 1550, si bien su esquema arquitectónico tuvo escasas variantes hasta los años ochenta. El *retablo de Santiago* (hoy san Agustín) *de la Seo de Zaragoza*, inaugura una traza denominada en “arco de triunfo” porque evoca estructuras conmemorativas, empleada esencialmente en capillas privadas y ocasionalmente como retablo mayor, el de San Vicente de Roda de Isábena, contratado por Gabriel Joly en 1533. Este tipo de retablo se compone de un banco de tres o cinco cajas con hornacinas aveneradas, el cuerpo de tres calles con la central de un solo piso articulada en hornacina y las laterales de dos pisos, que pueden alternar hornacinas con cajas rectangulares, culminando se encuentra el ático como prolongación de la calle central. El citado retablo de Santiago, de madera, fue contratado en mayo de 1520 por Gil Morlanes y el francés Gabriel Joly, quienes habían hecho un contrato de compañía en febrero de ese año que duró catorce meses. Como soportes se utilizan pilastras y balaustres, con santos delante de las primeras, los motivos decorativos son grotescos y encima de la hornacina central se sitúa un medallón vegetal con la Virgen y el Niño, prototipo italiano quizás introducido por Giovanni Moreto, que acababa de llegar a tierras de Aragón, y que se convirtió en un modelo de éxito en nuestra escultura y pintura. En los relieves del banco Joly hace una interpretación de los modelos de Damián Forment esculpidos en el retablo mayor de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, transformándolos en imágenes más expresivas y carentes de la elegancia de los tipos del valenciano, por pertenecer esta obra de la Seo a los comienzos de la actividad del artista francés como maestro independiente. El retablo fue un encargo de doña María de Alagón, viuda del noble señor don Juan de Alagón, comendador de la Orden de Santiago y Camarero del arzobispo don Alonso, estaba terminado y asentado en la capilla en septiembre de 1521 y al mes siguiente se contrataba a los pintores Antón Aniano y Martín García para la valiosa policromía, que presenta brocado aplicado.

El modelo del retablo anterior se repite con pequeñas variantes en capillas durante la primera mitad del siglo XVI. El primer testimonio lo tenemos en

el *retablo de San Miguel de la catedral de Jaca* (Huesca), de madera, financiado por Juan de Lasala, mercader y consejero real, que lo encargó al escultor italiano Giovanni Moreto, junto con la portada en arco de triunfo de la capilla, en donde figuran los nombres del comitente y del artista. Moreto debió ser el autor del diseño de toda la obra: traza arquitectónica del retablo, ornato renacentista e imágenes en la misma estética, de gestos severos y movimientos pausados, pero su realización material la compartió con Gil Morlanes y Juan de Salas (discípulo de Forment), según un contrato de agosto de 1521. Esta obra representa la transformación del esquema tradicional del retablo aragonés en una estructura renacentista. Se ordena con balaustres, diferente al rigor de la arquitectura de la portada de esta capilla, alineándose así con el gusto español de ese momento. Desaparece el guardapolvo y hay un esfuerzo de claridad compositiva y jerarquizadora, por primera vez en el retablo aragonés se da un rico y amplio repertorio decorativo de grutescos, hay una supeditación de la figura al marco arquitectónico, en cambio no se dan escenas y se emplean figuras aisladas, con un rasgo de anticofilia en la abundancia de imágenes sedentes. El retablo fue un modelo reseñable en el ámbito pirenaico en fechas tan lejanas de 1565 y 1570, influyendo en el retablo de la Virgen de Santa Cilia de Jaca y en el de San Jerónimo de la propia catedral jacetana, esculpidos por Jorge de Flandes. En esta valoración tan positiva del retablo de San Miguel debió influir su suntuosa y delicada policromía original con brocado aplicado, realizada por el pintor Juan Navarro (1525-1530), puesta en valor en la restauración actual. Moreto volverá a repetir esta traza en *el retablo de la Concepción y del Crucifijo de la catedral de Tarazona* (1535), excepto que está incrustado parte del ático en la calle central, tiene polseras y los remates de las calles presentan una alternancia de frontones curvos y triangulares.

El segundo modelo de traza renacentista es el denominado retablo “de entrecalles” empleado con gran éxito en los mayores de la primera mitad del siglo XVI y cuyo primer ejemplo es el *retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Tauste* (Zaragoza), de madera, encargado en noviembre de 1520 a Morlanes y Joly por el concejo de la ciudad; en abril de 1521 Morlanes contrata al escultor Juan de Salas, en presencia de Moreto, para que trabajase en su casa en la mitad de las imágenes que le

correspondían de su acuerdo con Joly. El finiquito lo cobraban los contratantes en junio de 1524. Hoy se admite que en el reparto de las labores del retablo, Gil Morlanes hizo la mazonería, con colaboración de Moreto en el variado ornato renacentista, y algún grupo escultórico, mientras que Joly y Salas son los autores de casi toda la imaginería, cuyas manos se pueden identificar con claridad en las escenas del banco, las tres primeras son de Joly (muy expresivas) y el mismo número de las restantes de Salas (de canon más corto y relacionadas con modelos de su maestro Forment). Presenta un banco con siete hornacinas aveneradas separadas por columnas pareadas y un cuerpo de dos pisos con tres calles y cuatro entrecalles, ático y polsera. Esta tipología, acopla esculturas sueltas de santos en estrechas entrecalles, que flanquean las calles principales, realizadas con todos los elementos característicos (pilastras, columnas, hornacinas, etc.) y que sustituyen a las góticas peanas voladas con las imágenes encima. Con esta estructura no se interrumpe el discurso iconográfico principal y al ser estas entrecalles más bajas que las cajas con las escenas, se pueden colocar bustos, cabezas, medallones, etc. En el banco de este retablo todavía hay esculturas sobre columnas pareadas, como en el retablo mayor del Pilar, sólo que en el zaragozano están sobre pilarcillos góticos. El retablo de Tauste ofrece la particularidad de tener sobre la caja titular del retablo un cubo giratorio, el único caso conocido en los retablos aragoneses del siglo XVI, que permite cambiar la escena según la época litúrgica y en una está el óculo-expositor circular o manifestador para mostrar el Santísimo (Sarriá, 1998).

Del tipo anterior es el *retablo mayor de Aniñón* (Zaragoza), atribuido a los escultores franceses Gabriel Joly y Esteban de O Bray, y realizado entre 1525 y 1530 (Serrano, 1994); es de madera y no se policromó. Del primero sería la imaginería y del segundo la traza y el ornato renacentista de la mazonería. La estructura arquitectónica todavía conserva resabios góticos en cuanto a la forma escalonada y las figurillas de las entrecalles apoyan en unas peanas adosadas a las hornacinas apenas esbozadas. Las esculturas preludian lo que hará Joly en su último y más conocido retablo: *el mayor de la catedral de Teruel*, dedicado a Nuestra Señora de la Asunción. La traza sigue la misma tipología anterior, pero más compleja y tiene

óculo expositor. Se trata de la obra cumbre del escultor hecha entre 1532 y 1536 y en ella incorpora nuevos modelos, como sucede en uno de los apóstoles que reproduce la cabeza del Padre Eterno pintado por Miguel Ángel en la Creación de Adán de la Sixtina. La traza ofrece un banco con cuatro cajas (además del sagrario posterior) y seis entrecalles compuestas de dos pisos; el cuerpo se articula en tres calles (las laterales tienen tres pisos) con cajas cuadradas, excepto la hornacina central, y cuatro sobresalientes entrecalles (una solución que empleará poco después Forment en el *retablo riojano de Santo Domingo de La Calzada*); remata en un ático con caja central y dos entrecalles. La ornamentación de la mazonería ofrece la mayor calidad y variedad de los retablos del maestro francés. La obra quedó sin policromar, lo que permite apreciar el trabajo directo de la gubia del escultor en aquellas esculturas de su mano, de talla nerviosa y refinada. La ausencia de color también realza los valores expresivos y la acentuación dramática de las figuras de esbelto canon, con un esteticismo formal de recursos casi manieristas.

El tercer modelo de traza renacentista de la primera mitad del siglo XVI se ha denominado convencionalmente “retablo tríptico” (banco, cuerpo de tres calles y ático) y se trata de una conversión de la estructura gótica. Fue una tipología muy usada en pequeñas capillas y el primer ejemplo conservado lo hallamos en el *retablo de Santa Ana de la catedral de Huesca*, de alabastro, realizada por Forment entre 1522 y 1525, donde el grupo escultórico principal será un modelo de éxito en la escultura aragonesa coetánea. El neto de los pedestales del banco presenta un relieve de un santo dentro de una hornacina, las tres cajas aveneradas del cuerpo se separan por un balaustre-retropilastra y culmina en ático con frontón triangular. Dentro de este mismo tipo está el *retablo de Santa Ana de Montmesa* (Huesca), obra en madera de su discípulo Pedro de Lasaosa, contratada en 1537 y cuya imaginería acusa la influencia de Forment y de Juan de Moreto, su otro maestro. Otro ejemplo conservado es el *retablo de Santiago de la colegiata de Bolea* (Huesca), de alabastro policromado, que atribuimos a Joly y pudo ser realizado entre 1532 y 1535; presenta figuras sobre pilastras como en su retablo de Santiago de la Seo de Zaragoza y las calles laterales tienen sobre las hornacinas aveneradas una estructura circular. Sólo queda la impronta del brocado aplicado en algunas cajas de

madera que albergan las imágenes. Las esculturas presentan semejanzas con el *retablo de Jesús ante los Doctores* y el de *Santa Ana*, ambos del Monasterio de Sijena y cuyos restos se conservan en el Museo Diocesano de Lérida.

Hay una serie de retablos que no sigue en su traza ninguno de los ejemplos anteriores y otros fechados entre 1530 y 1550 que muestran cierta evolución de los tipos descritos, según se recoge en la publicación de Raquel Serrano y otros autores (1992), que han sistematizado el diseño de las mazonerías del retablo aragonés.

En 1551 había desaparecido la primera gran generación de escultores que habían introducido los modelos renacentistas en traza e imaginería en el retablo aragonés. El primero fue Joly (+1538), siguieron Forment (+1540), J. Moreto y Morlanes en 1547, Lasaosa hacia 1550 y al año siguiente murió Obray. Otra generación tomará el relevo en el trabajo: Bernardo Pérez, Juan Pérez Vizcaíno, Pedro Moreto, Juan de Liceire, Juan Martín de Salamanca, Jerónimo de Mora, Cosme Damián Bas o Juan Rigalte. También dejarán destacadas obras en Aragón maestros foráneos de la talla de Arnau de Bruselas y Juan de Anchieta, pero no se establecerán aquí. Este hecho, la muerte de algunos artistas muy jóvenes y la desigual calidad de otros formados con los maestros de la primera generación y sin fuerza creativa suficiente para imponer su personalidad artística, condicionarán la progresiva decadencia de los talleres escultóricos, que va unida a un menor encargo de obras en favor de los retablos de pintura, por otro lado de un coste menor que los de escultura.

En esta segunda mitad del siglo XVI denominada Segundo Renacimiento, se mantiene por un lado el diseño en la estructura arquitectónica de los retablos de la etapa anterior (hasta la década de 1580) y por otro se produce una transformación hacia 1560 influida por los libros III y IV de Sebastiano Serlio (Venecia, 1540 y 1537), traducidos al castellano en 1552 (Toledo), si bien anterior a esta última fecha era conocido en Aragón. Ahora se produce una cierta innovación en los soportes: van desapareciendo las columnas abalaustradas y anilladas, a la vez que aumenta el uso de las retalladas y se emplean columnas de orden gigante.

Esta renovación se da también en la importancia de los zócalos, en la mayor altura del banco, en la desaparición de las polseras envolventes y en el cambio de la compilación decorativa, pues aparecen elementos del llamado manierismo romano y de Fontainebleau, aunque persisten repertorios retardatarios. En lo figurativo bien perviven los modelos de los maestros de la primera mitad del siglo, prolongados por sus discípulos y modificados por los escultores que inician su andadura profesional en 1560, pero también se introducen los modelos del denominado romanismo clasicista por parte de Anchieta y por tanto de la plástica castellana, además hay un influjo de los talleres navarros por medio del escultor Jorge Erigert de Flandes, afincado en Sangüesa (Navarra) y que trabajó para iglesias aragonesas de la Jacetania y Altas Cinco Villas.

Dado el espacio disponible en esta publicación sólo nos podemos ocupar de los hitos retablisticos. Esta época la inauguran obras tan singulares como los *tres retablos de la Capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza* (1550-1557), mausoleo del arzobispo Hernando de Aragón y de su madre. Obras en alabastro, trazadas y dirigidas por el pintor Jerónimo Cosida, asesor artístico del prelado cesaraugustano, fueron realizadas por diferentes escultores, así el retablo de san Bernardo que preside la capilla corresponde a Pedro Moreto, el del sepulcro de Hernando de Aragón es de Bernardo Pérez, Juan Vizcaíno y Pedro Moreto, y el del sepulcro de Ana de Gurrea lo hizo Juan de Liceyre. El trabajo del joven Pedro Moreto en el retablo de San Bernardo, según se ha dicho, representa el cenit de la escultura aragonesa de las décadas centrales del siglo XVI y la técnica italianizante para trabajar el relieve denota una formación inicial con su padre Juan Moreto. La estructura arquitectónica de los tres retablos deriva de la tipología tradicional de “retablo en tríptico”, con tres calles en el cuerpo, siendo la central de mayor anchura y prolongada en semicírculo sobre el entablamento. En los correspondientes a las sepulturas hay referencias al libro IV de Serlio (Criado, 2001). Aquí arranca un nuevo y rico repertorio decorativo que se mantendrá en años posteriores.

Si resultan sorprendentes las escenas ornamentales del *Retablo mayor de Almudévar* (Huesca), de madera (1555-1558), debidas a la gubia de Liceyre, quien en la imaginería prolonga los modelos de su maestro

Forment, salvo en el relieve de la Quinta Angustia que se relaciona con las composiciones de Arnau de Bruselas; la traza debida al pintor Juan Catalán resulta adocenada, organizándose por el sistema periclitado de entrecalles. Laceyre en el *banco del retablo mayor de la catedral de Barbastro* (1558-1560), de alabastro, vuelve a demostrar la deuda con los tipos del escultor valenciano y su habilidad en los interesantes relieves decorativos de temática muy variada.

El diseño de “retablo en entrecalles” se reitera en el *retablo mayor de Ibdes* (Zaragoza), con banco, tres calles y cuatro entrecalles a modo de una superposición de templete adelantados respecto al plano principal que se repiten en el banco y ático. Obra en madera, fue encargada a Juan Martín de Salamanca y Pedro Moreto en agosto de 1555, pero la muerte de este último en octubre de ese año hace que se haga un nuevo contrato con el primero, quien contó con la ayuda de diferentes colaboradores para toda la labor escultórica, que acusa el influjo de modelos de Forment, no en vano se había propuesto como pauta a seguir el retablo de San Miguel de los Navarros de Zaragoza. La exquisita policromía a punta de pincel corrió a cargo del pintor italiano Pietro Morone, a quien se debe atribuir el aspecto ornamental renacentista del retablo, muy novedoso en el contexto aragonés, lo mismo que las excepcionales puertas de pintura que lo protegen, donde hay un trasunto del Juicio Final de Miguel Ángel. .

El antiguo discípulo de Forment, Arnau de Bruselas, vuelve temporalmente a Zaragoza para ocuparse de la imaginería del frente meridional del trascoro de la Seo zaragozana (1557) y del *Retablo de San Bernardo de Veruela* (hoy mayor de la parroquial de Vera del Moncayo), de madera, contratado en 1556, que mantiene la tipología de “retablo en tríptico”, pero introduce novedades anteclásicas en su traza desconocida en los retablos aragoneses. La intervención de colaboradores y la policromía barroca han alterado la talla, cuyas imágenes denotan el peculiar expresionismo de raíz nórdica del escultor, quien demuestra su maestría en el trascoro de la Seo de Zaragoza. A la misma tipología tradicional de tríptico responde el *retablo de la Epifanía* de la catedral de Huesca, de alabastro, encargado en 1565 a Juan Rigalte, quien demuestra en las esculturas una estética basada en los lejanos modelos formentianos.

Todavía emplea balaustres Jerónimo de Mora en el *retablo de Nuestra Señora de Encinacorba* (Zaragoza), de 1563 a 1565, en cambio son columnas corintias gigantes las del *retablo del Rosario de Almodévar* (Zaragoza), ambas obras están profusamente decoradas.

Fuera de los talleres de Zaragoza destaca la figura de Cosme Damián Bas, activo en los obispados de Albarracín y Teruel, que mantiene contactos con los talleres de la capital del Ebro. Es autor del *retablo mayor de la catedral de Albarracín* (Teruel), de madera, contratado en 1566 y colocado cuatro años después, excepto las polseras añadidas por el escultor en 1582; la policromía se retrasó hasta 1680. Si bien se ha dicho que la traza sigue la denominada en “arco de triunfo”, hay una modernización de la misma con innovaciones en cuanto a la utilización de columnas gigantes en el cuerpo, cuyas calles laterales son estructuras ediculares superpuestas, el ático es de tres cajas y hay una atemperada decoración. Bas, sin renunciar al expresionismo de las imágenes procedente del retablo mayor de la catedral de Teruel, introduce novedades formales que preludian la monumentalidad de los modelos romanistas de la escultura aragonesa posterior (Arce).

Hay que reseñar por su diseño e imaginería el *retablo de San Miguel de la capilla Zaporta de la Seo de Zaragoza*, de alabastro policromado, que se encarga en 1569 al escultor mallorquín Guillén Salván y éste para la escultura contratará en 1570 al artista vasco Juan de Anchieta, que debió venir de la villa burgalesa de Briviesca e introduce en Aragón la grandiosidad heroica de los modelos de Miguel Ángel representados por Gaspar Becerra en el retablo de Astorga (1558). El retablo presenta interesantes novedades en su estructura: elevado zócalo, articulación edicular de las calles laterales, los costados con figuras y los remates en templete circulares columnados; el guardapolvo se reemplaza por unas extensiones en forma de “L” donde hay unos grandes obeliscos de evidente significado funerario. En la traza se impuso el gusto del comitente, el banquero de Carlos V Gabriel Zaporta, con una utilización del orden corintio y de frisos ricamente decorados. Las rotundas esculturas de Anchieta en alabastro destacan por su excepcional calidad,

de evidente carácter miguelangelesco. Con esta obra, de fina policromía, de nuevo Zaragoza se convierte en la vanguardia artística del reino y continúa como polo de atracción para los artistas de fuera. Las imágenes de este conjunto, aunque no parece tuvieron una repercusión inmediata en la escultura aragonesa, ayudarían a la renovación posterior de la misma.

El genio artístico de Anchieta vuelve a aparecer en el *retablo de la Trinidad de la catedral de Jaca* (1573-1574), de piedra policromada. La traza se atribuye a Guillén Salbán y se puede considerar una modernización del “retablo tríptico”. La mazonería todavía presenta cierta profusión ornamental, no obstante, el repertorio decorativo no es el grutesco del Primer Renacimiento, sino otro de carácter naturalista, además del rameado contrarreformista. Anchieta en el hercúleo Padre Eterno, del grupo de la Trinidad, hace una réplica del Moisés realizado por Miguel Ángel para la tumba del papa Julio II en Roma. Las esculturas de este retablo, junto con la Asunción del propio escultor vasco perteneciente al sepulcro del obispo Pedro Bager, en la misma Seo jacetana, son modelos pioneros de las formas clásicas (romanistas) en la escultura altoaragonesa, si bien no tuvieron una pronta trascendencia artística.

La traza del retablo de San Miguel de la Seo de Zaragoza encuentra eco en el *retablo mayor de Alquézar* (Huesca), de madera, obra anónima fechable hacia 1572-1580, si bien ofrece la particularidad de un mayor abigarramiento al estar todos los elementos estructurales rellenos de imágenes. Se trata de una pieza espectacular, con un diseño profundamente innovador en la retablística aragonesa (Bustamante), que tiene ciertos recuerdos de los retablos de Briviesca (Burgos). Son también de destacar en este retablo su movida estructura, alto banco, la importancia de los zócalos en el cuerpo articulado por medio de columnas gigantes y dividido en cinco calles (las laterales de dos pisos), el complejo ático y la culminación de las calles con templetes circulares y frontones, donde se recuestan figuras al modo de las que Miguel Ángel coloca en las tumbas de los Medicis de Florencia. Otra referencia al genio italiano está además en las parejas de niños de los zócalos basados en el techo de la Sixtina.

A finales de la década de los ochenta surge una nueva generación de escultores: Pedro Martínez de Calatayud, Juan Miguel Orliens, Pedro González de San Pedro o Pedro de Aramendía. Es entonces cuando se aplica la normativa de la *Regola* de Vignola y cambia la traza de los retablos que abandona la organización en pisos para hacerlo en estructuras ediculares, se puede utilizar columnas de sencillo fuste acanalado, a la vez que desaparece la ornamentación de las mazonerías y en ocasiones se emplean elementos herrerianos como bolas o pirámides. Esta tipología perteneciente al renacimiento denominado clasicista se prolongará en el siglo XVII. La imaginería sigue los modelos romanistas de influencia miguelangelesca, introducidos por Anchieta en la década anterior y que se reforzarán ahora con la presencia en Aragón de artistas navarros del taller de Sangüesa (Nicolás de Berástegui, su hijo Juan de Berroeta y Juan de Alli).

Una de las primeras obras conservadas que presentan el nuevo lenguaje es el *Retablo mayor de la Muela* (Zaragoza) concertado en 1589 por Pedro Martínez de Calatayud, quien trata las imágenes con un idealismo formal de corte clasicista, menos vigorosos que los modelos de Anchieta, a pesar de conocerlos y estudiarlos, y con ecos de los tipos de su padre Juan Martínez de Salamanca. Frente al modelo básico de retablo “en arco de triunfo” ofrece importantes novedades estructurales: las columnas retalladas de orden gigante encuadran las tres calles (en las laterales se superpone un relieve cuadrangular a la hornacina con imagen de bulto), el ático de tres cajas presenta estípites, las polseras con relieves actúan a modo de calles laterales y como remate se disponen las estatuas de las siete virtudes, que acentúan las líneas verticales al modo como había planteado Gaspar Becerra en el retablo mayor de la catedral de Astorga (1558). Todavía ofrece importante decoración en su mazonería.

En el Alto Aragón el escultor Juan Miguel de Orliens parece ser el introductor de la nueva tipología de retablo del léxico vignolesco, como así sucede en el *Retablo mayor de la ermita de San Jorge de Huesca*, de madera, concertado en 1595, donde la nitidez de líneas queda subrayada por el retroceso del adorno y los frontones se relacionan con la portada de la *Regola* de Vignola publicada en Roma en 1562. La imaginería se mantiene dentro del lenguaje romanista de tono idealizado, pero denota ser todavía obra de juventud.

Las dos trazas anónimas del *retablo mayor de la catedral de Jaca* (1598-1604), conservadas en el archivo del mismo templo, demuestran dos opciones distintas para su mazonería. El primer proyecto fue rechazado y se enmarca en la tradición renacentista de las estructuras retablisticas en panal, todavía dependiente de una concepción aditiva; mientras que el segundo presenta un vocabulario de derivación vignolesca (Marías). El retablo, de piedra, parcialmente conservado, fue realizado por el escultor y “arquitecto” zaragozano Juan de Bescós.

Finalizamos con el *retablo mayor de la catedral de Barbastro*, de madera, menos el monumental basamento de alabastro de Forment (antes de 1540) y de Liceire (1558-60), financiado por el obispo de esa diócesis Carlos Muñoz que lo encargó en 1600 a tres escultores: al bilbilitano Pedro Martínez, al oscense Juan Miguel Orliens y al vasco establecido en Zaragoza Pedro de Aramendía. Si bien mantiene las entrecalles y el óculo expositor, su traza, debida al primer artista, ofrece un criterio de composición que procede del retablo mayor de la catedral de Astorga y con elementos de la *Regla de los Cinco Órdenes* de Vignola, cuyo tratadista italiano se pone como modelo a los escultores en el contrato para la arquitectura del retablo, sin decoración y donde se utilizaron frontones, orden gigante en los soportes y pirámides con bolas en el remate. El modelo de la traza es posible lo dibujara Martínez como deduce de la documentación conocida. Las esculturas siguen el lenguaje artístico del imperante Romanismo en buena parte de la escultura española del momento y la interpretación de esta corriente es diferente en las imágenes de cada uno de los tres artistas citados y en otros menos conocidos que intervienen en la ejecución de las esculturas; en la escena de la Anunciación es clara la influencia del retablo de la capilla Zaporta de Zaragoza realizado por Anchieta (1570). Este retablo de Barbastro marcará la pauta en diseño e imaginería para otros del siglo XVII. El destino de la escultura aragonesa de los primeros decenios de ese siglo quedará en manos de Orliens, que se había establecido en Zaragoza (1598), el principal centro artístico del antiguo reino; la última etapa de su carrera artística la desarrolla en Valencia.



Imágenes

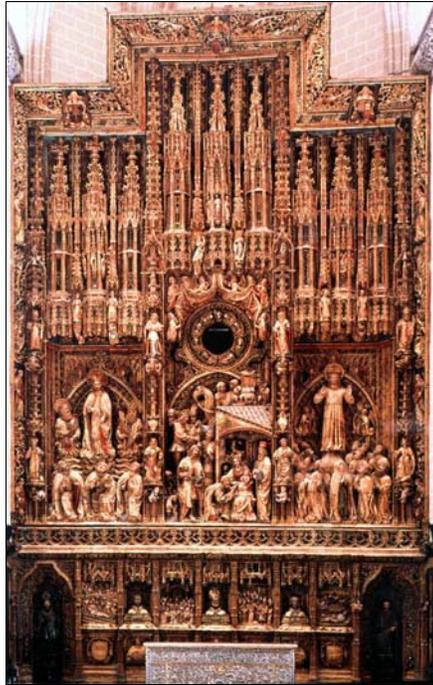


Figura 2: Retablo Mayor de la Seo de Zaragoza.



Figura 2: Anunciación (detalle). Retablo Mayor del Pilar de Zaragoza.



Figura 3: Retablos de la capilla de San Bernardo, la Seo de Zaragoza.



Figura 4: San Juan Evangelista y San Lucas (detalle), retablo de la capilla de Gabriel Zaporta, la

Bibliografía

- ABIZANDA BROTO, M., *Documentos para la Historia Artística y Literaria de Aragón*, 3 vols, Zaragoza, 1915, 1917 y 1932.
- ARCE, E., "El retablo escultórico en Aragón durante el siglo XVII", *Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco*, Zaragoza, 2002, pp. 351-392.
- BORRAS GUALIS, G., *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, 1980.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A., "Damián Forment y la escultura del Renacimiento en Huesca", *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, 1994, pp. 55-65.
- CAMON AZNAR, J., *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, *Summa Artis*, XVIII, Madrid, 4ª edic., 1989.
- CARDESA, Mª T., "La historia", *El retablo Mayor de la catedral de Huesca. Restauración*, Zaragoza, 1996, pp. 11-78.
- CRIADO MAINAR, J., *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580*, Tarazona, 1996.
- CRIADO MAINAR, J., "Estudio artístico", *La capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Restauración. 2001*, Zaragoza, 2001, pp. 37-120
- CRIADO MAINAR, J., "Los retablos escultóricos aragoneses de la segunda mitad del siglo XVI (1550-1590)", *Retablos esculpidos en Aragón del Gótico al Barroco*, Zaragoza, 2002, pp. 303-350.
- CRIADO MAINAR, J. , "Estudio Histórico Artístico", *La Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Restauración*, 2004, Zaragoza, 2004, pp.1-110.
- HERNANSANZ MERLO, A., et alii, "La transición al Segundo Renacimiento en la escultura aragonesa. 1550-1560", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, L, 1992, pp. 85-209.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Nuevas aportaciones documentales sobre le retablo mayor de la catedral de Teruel", *Artigrama*, nº 16 (2001), pp.297-328.
- LACARRA DUCAY, Mª C., *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 2000.
- MARÍAS FRANCO, F., "La renovación arquitectónica en el Alto Aragón", *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, 1994, pp. 67-75.
- MORTE GARCÍA, C., "El retablo mayor de la iglesia parroquial de La Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud el Viejo", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXV, (1982), pp. 169-196.
- MORTE GARCÍA, C., "El Retablo Mayor del Pilar", *El Retablo Mayor de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, 1995, pp.LIX-CV.
- MORTE GARCÍA, C., "Damián Forment, escultor de la Corona de Aragón", *Damián Forment escultor renacentista*, San Sebastián, 1995, pp. 117-175.
- MORTE GARCÍA , C., "Estudio Histórico Artístico", *El Retablo Mayor de la Catedral de Barbastro. Restauración 2002*, Zaragoza, 2002, pp..
- MORTE GARCIA, C., « Estudio Histórico Artístico», *La Capilla de la Trinidad de la Catedral de Jaca. Restauración 2002*, Zaragoza, 2003, pp. 11-98.
- MORTE GARCÍA, C., "La Capilla de San Miguel Arcángel", *Capilla de San Miguel Arcángel y monumento funerario del obispo Pedro Bager. Catedral de Jaca*, Huesca. Colección Obras Maestras restauradas, Madrid, 2004, pp. 12-51.

- SARRÍA ABADÍA, F. y MIÑANA RODRIGO, M^a L., "El retablo Mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Tauste", *Suessetania*, nº 17, 1998, pp. 10-19.
- SERRANO GRACIA, R., "El retablo mayor de Aniñón, documentos y notas". *Armantes I*, Aniñón, 1994.
- SERRANO, R. *et al*, *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, 1992.
- SOUTO SILVA, A., *El retablo de San Miguel de los Navarros*, Zaragoza, 1983.
- SOUTO SILVA, A., "Biografía del escultor Damián Forment", *El Retablo Mayor de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, 1995, pp.XIX-LV.
- V.V.A.A., *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, 1993.