



Equipo de redacción



El
Retablo
de la Catedral
de Huesca



Equipo 

Dirección:

Guillermo Fatás y Manuel Silva

Coordinación:

M^a Sancho Menjón

Redacción:

Álvaro Capalvo, M^a Sancho Menjón, Ricardo Centellas

Publicación nº 80-22 de la
Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón

Texto: M^a Sancho Menjón Ruiz

Ilustraciones: Archivo CAI, Gonzalo Bullón, Fernando Alvira, Antonio Saz

I.S.B.N.: 84-88305-89-3

Depósito Legal: Z-1974-99

Diseño: VERSUS Estudio Gráfico

Impresión: Edelvives Talleres Gráficos

Certificados ISO 9002



ÍNDICE



INTRODUCCIÓN	5
CUÁNDO Y POR QUÉ	7
Huesca en el siglo XVI	7
La importancia de la Iglesia y la Universidad	10
Don Juan Alfonso de Aragón y Navarra y su catedral	13
CÓMO SE HIZO	22
Un autor de fama: Damián Forment	22
El detallado contrato	28
Los Forment se mudan a Huesca	45
Cómo trabajaba el taller	52
La “visura” y los pagos	63
UN BUEN RESULTADO	67
Cómo quedó el retablo	67
“Lo flamenco” y “lo italiano”	74
La estela de Forment	81
La restauración del retablo en 1996	87
Bibliografía recomendada	93

El día 10 de septiembre de 1520, el Cabildo de la Seo catedral de Huesca encargó a maestre Damián Forment, famoso escultor valenciano, con raíces familiares en Alcorisa y afincado en Zaragoza, la realización de un gran retablo en alabastro. La iglesia catedral, cuyas largas obras habían dado fin hacía pocos años, necesitaba uno a medida de su capilla mayor. Las condiciones de un encargo tan poco usual se pactaron con todo detalle ante el notario oscense Luis de Pilares. Por fortuna, el contrato se conserva en el Archivo de la Catedral y, como se verá, permite reconstruir muy bien el ambiente artístico y laboral de entonces. Casi un año después empezaron los trabajos, que tardaron más de trece en concluir. Pero, al cabo, se alzó el monumental artificio en la cabecera del templo, para asombro y maravilla de sus coetáneos.

No sólo los oscenses de aquella época quedaron admirados por tan magnífica obra: desde entonces, todo aquél que contempla sus monumentales dimensiones, la belleza de sus imágenes, la perfección de la labra, la luminosidad del finísimo alabastro en el que se talló y, en suma, la grandeza del conjunto, conviene en calificarla como pieza de calidad excepcional. Hoy, el retablo mayor de la Seo de Huesca figura entre las obras destacadas de la escultura renacentista en España.

En 1996, la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón promovió su restauración, en iniciativa que secundaron la Diputación General de Aragón, el Ministerio de Educación y Cultura y el Cabildo de la Catedral. Se financiaron, así, los trabajos de restauración que el retablo precisaba para recuperar su esplendor original y garantizar su conservación futura. El Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE) se encargó de llevarlos a cabo. Gracias a ello se puede contemplar hoy su belleza tal y como lo hicieron los asombrados ojos de los oscenses del siglo XVI.

Sobre el retablo, su historia, significación y restauración publicó la CAI, en colaboración con las citadas instituciones, la obra *El retablo mayor de la Catedral de Huesca. Restauración, 1996* (Zaragoza, 1996). En la misma, M^a T. Cardesa y el equipo técnico del IPHE y sus colaboradores dieron un completo tratamiento literario y gráfico al monumento, del que el presente texto es ampliamente deudor, sin perjuicio de diferencias o apreciaciones de detalle, derivadas de la interpretación de los documentos.

Nuestro agradecimiento a los sres. Antonio Saz y Miguel Ángel Pallarés, por su inestimable colaboración.

CUÁNDO Y POR QUÉ



HUESCA EN EL SIGLO XVI

El final del siglo XV y todo el XVI forman una etapa esplendorosa en el arte de Aragón. El reino vivía tiempos de estabilidad y bonanza económica. Algunos centros urbanos antaño importantes en otros territorios de la Corona de Aragón, como Barcelona, entraron en declive a la vez que crecían focos aragoneses impulsores de la cultura, como la imprenta en Zaragoza y la Universidad en Huesca. Todo ello favoreció el florecimiento de una época de vigorosa pujanza artística.

Zaragoza, en particular, fue un hervidero de artistas llegados de toda España y de más allá de sus fronteras, atraídos por la multitud de encargos que financiaban los altos cargos eclesiásticos, la nobleza terrateniente, la incipiente burguesía de artesanos y comerciantes y el poderoso Concejo de la ciudad. Aquellos artistas protagonizaron un apasionado debate en el que las formas renacentistas, llegadas de Italia, fueron paulatinamente ganando terreno a las que se habían afianzado en el pasado, tanto las del gótico europeo como la tradición mudéjar autóctona. Gracias a ello, la capital aragonesa constituyó uno de los principales focos de irradiación del arte del Renacimiento en España.



La catedral y el casco antiguo de Huesca desde la torre de San Lorenzo (Foto: G. Bullón)

Huesca, por su parte, gozó también de un amplio desarrollo económico, demográfico y cultural, y participó con viveza en el debate entre quienes preferían las obras hechas en estilo gótico —o, como se decía entonces, “a lo flamenco” o “al moderno”— y quienes defendían las nuevas corrientes renacentistas —es decir, “al romano” o “al italiano”—.

La ciudad conocía entonces un notable crecimiento de población. Entre 1495 y 1646 casi duplicó sus habitantes, que, según los investigadores, pasaron de 2.500 a 4.800;

y ello pese a que, durante el siglo XVI, sufrió varias graves epidemias de peste, como las de 1530, 1533 y 1564, que causaron numerosas víctimas.

Ese aumento demográfico era, a la vez, causa y reflejo de una próspera situación económica, derivada del crecimiento de la producción agrícola. En Huesca, como en la mayoría de las ciudades de la época, la economía era sobre todo agrícola y ganadera, mucho más que artesana o comercial, aunque estos sectores también florecieron, pues la ciudad era el centro de una amplia comarca rural a la que había que abastecer. Los sectores más beneficiados por la situación fueron los de la construcción, el textil y la alfarería.

Así, pues, el desarrollo de la agricultura fue el factor fundamental que permitió mantener a una población creciente y ello generó la mayor parte de la riqueza y prosperidad de que disfrutó la capital oscense. Se roturaron tierras antes dedicadas a pastos, se intensificaron los cultivos, mejoraron las técnicas productivas, gracias a la ampliación de los regadíos, y se diversificó la producción; buena muestra es el desarrollo de la vid, cuyos excedentes se destinaban a los mercados de Zaragoza y de las montañas del Norte.

Todo ello benefició a los rentistas, terratenientes que vivían del trabajo de los campesinos y que vieron muy aumentados sus ingresos. Y aunque los más ricos prefirieron

ron fijar su residencia en Zaragoza o allá donde estuviera la Corte, el número de nobles, mercaderes, religiosos o dueños de señoríos rurales que habitaba en Huesca también creció a lo largo del siglo. Fueron ellos, sobre todo el alto clero y el Concejo de la ciudad, quienes impulsaron las artes, pues eran los únicos que tenían dinero suficiente para hacerlo: el procedente, en su mayoría, de los tributos, diezmos, primicias, rentas e intereses que se cobraban al común de los ciudadanos.

Buena parte de la población oscense estaba constituida por jornaleros, pequeños agricultores, artesanos y sirvientes, además de numerosos pobres y marginados, e incluso algún esclavo; entre ellos y los miembros de la nobleza se situaba un reducido grupo de comerciantes, empleados y profesionales liberales (médicos, notarios, etc.) que disfrutaron de una holgada posición económica.

LA IMPORTANCIA DE LA IGLESIA Y LA UNIVERSIDAD

En la sociedad oscense de la época destacó el papel desempeñado por el poderoso sector eclesiástico. La vida cotidiana se hallaba muy condicionada por la religión y por las prácticas que ésta imponía. Los fieles tenían la obligación de pagar diezmos y primicias por el fruto de las cosechas, que suponían alrededor de un trece por ciento de las mismas, y que se destinaban a sufragar el mante-

nimiento de las parroquias; pero, además, era frecuente dejar dispuesta, en el testamento, siquiera fuese una pequeña cantidad para misas que librasen su alma de las penas de ultratumba. Los legados testamentarios constituían, para iglesias y conventos, una sustanciosa fuente de ingresos.

Diariamente se celebraban decenas de oficios religiosos: en la catedral, por ejemplo, se estima que no bajaban de cincuenta, y a ellos habría que añadir los que se realizaban en las otras tres parroquias (San Lorenzo, San Pedro y San Martín) y en los numerosos conventos de la ciudad. También se organizaban regularmente procesiones, rogativas y exconjuraciones (estas últimas, por lo general, para ahuyentar las tormentas); todo lo cual implicaba la existencia de un buen número de clérigos que atendiesen a tantas necesidades religiosas: de hecho, sólo en la Seo había unos ochenta, entre canónigos, beneficiados, racioneros y capellanes: un estamento privilegiado que, además de poseer considerables rentas y beneficios, gozaba de amplias exenciones fiscales.

En cuanto a los conventos, su abundancia en Huesca (sobre todo, en el siglo XVII) está relacionada con la actividad universitaria, pues muchos novicios de las Órdenes religiosas llegaban a la ciudad para recibir formación intelectual. Algo similar ocurría con el Seminario para el clero secular, fundado en 1571 y concebido como un colegio mayor.



Patio de la antigua Universidad Sertoriana

La Universidad, tras una honda crisis sufrida a mitad del siglo XV, en que llegó a cesar su actividad y corrió peligro de desaparecer, atravesó una etapa brillante a lo largo de la centuria siguiente: solventados los principales problemas económicos, se crearon tres cátedras de Cánones (derecho eclesiástico), otras tres de Leyes (derecho seglar), dos de Medicina y sendas de Teología y Filosofía, además del estudio de Artes; se reedificó el Estudio de Gramática y se renovaron las dependencias y aulas del Estudio General; se contrató al prestigioso Gaspar Lax, oriundo de Sariñena y maestro de artes en la parisina Universidad de la Sorbona, así como a otros renombrados catedráticos, y se ampliaron las enseñanzas mediante la fundación de colegios adscritos.

La institución universitaria fue uno de los elementos revitalizadores de la ciudad, tanto cultural como económicamente, pues atrajo a estudiantes de todo Aragón, Cataluña y Navarra. No es de extrañar, por tanto, que la ciudad se opusiera tenazmente a la creación de otra Universidad en Zaragoza, pues temía que pudiera representar para

ella una grave competencia. De hecho, la fuerte lucha que Huesca mantuvo sobre la cuestión fue factor de importancia para que la Universidad de Zaragoza, creada por Carlos I y las Cortes de Aragón en 1542, no comenzase su actividad hasta 1583.

DON JUAN ALFONSO DE ARAGÓN Y NAVARRA Y SU CATEDRAL

El 24 de febrero de 1515, el obispo de Huesca Juan Alfonso de Aragón y Navarra ofició en la catedral una solemne misa pontifical en acción de gracias por la finalización de las obras del templo. A primeros de abril se daban por concluidos los trabajos, lo que dio paso a una serie de festejos con los que la ciudad celebró el acontecimiento.

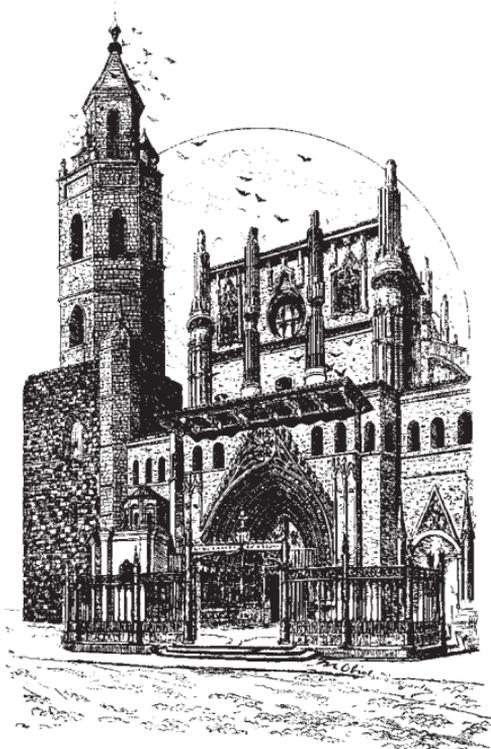
Habían pasado más de doscientos años desde que el obispo Jaime Sarroca, a finales del siglo XIII, iniciara la construcción de un edificio majestuoso que sustituyese al de la mezquita mayor musulmana, hasta entonces utilizado como catedral. Pero el proyecto no pudo concluirse por las periódicas carencias de recursos, que obligaban a paralizar las obras una y otra vez. Fue un miembro de la Casa de Aragón quien logró el objetivo: don Juan Alfonso de Aragón y Navarra era, como su nombre expresa, de sangre regia por partida doble. Hijo de Carlos, Príncipe de Viana,

primogénito del que luego sería el rey Juan II de Aragón, era, por tanto, sobrino de Fernando *el Católico*. Ya reinaba Fernando cuando promovió, en 1484, a la mitra de Huesca a este nieto de su padre. En aquella época la Seo oscense era un edificio bajo, oscuro, cubierto toscamente con madera y con un suelo aún más tosco, sin rasgo alguno de riqueza ni aun en el altar mayor.

El nuevo obispo, inquieto y con educada sensibilidad, afirmaba que aquella fábrica «estaba en gran vergüenza nuestra y de nuestro capitol [Cabildo], y de la ciudad y diócesis, por ser cabeza y principal, cubierta indeciblemente e imperfecta». Así que se propuso acabar con tal estado de cosas. Aunque hubo de desplegar una intensa actividad en la diócesis, para atender múltiples carencias de las parroquias, racionalizar su administración y recursos, restaurar algunas y dotarlas de ornamentos con los que atender debidamente al culto (entre ellos, modernos misales y breviarios impresos), no tardó demasiado en poder reanudar las obras del templo catedralicio. En 1497, el maestro Juan de Olótzaga le presentó un proyecto para elevar los muros del edificio hasta los 132 palmos, cubrirlo con bellas bóvedas de crucería estrellada, abrir ventanales y grandes rosetones, erigir varias capillas y rematar la decoración de la fachada.

Las obras, en conjunto, suponían un coste muy elevado, por lo que hubo que vencer los recelos del Cabildo, que

estudió el proyecto detenidamente y pidió informes a reconocidos maestros zaragozanos y navarros. Luego, era preciso hacer provisión de fondos para costearlo todo: se emitieron bulas, se asignaron bienes de la propia mitra, porcentajes de los diezmos y primicias, limosnas... Al fin pudieron empezar las obras, que avanzaron a buen ritmo: a finales de 1498 ya estaba cubierto el crucero (en cuya decoración trabajó el escultor Gil Morlanes *el Viejo*) y, tras años de labor intensa, en los que el templo fue un gran taller que dio trabajo a muchos canteros (sobre todo, vascos y navarros), Huesca vio terminado en 1515 un edificio que, esta vez sí, poseía la majestad y hermosura que convenía a la cabeza de una extensa diócesis.



*Fachada de la catedral, dibujo de Delgado
tomado del Aragón de Quadrado, 1886*

Pero aún quedaba mucho por hacer: el recién estrenado templo requería una dotación de mobiliario y ornamentos acorde con su grandeza y que contribuyera a aumentar el esplendor de su nuevo espacio, amplio y diáfano. Al año siguiente, obispo y Cabildo encargaron al maestro Francisco de Valdivielso que obrara vidrieras de colores para los recién abiertos ventanales y rosetones; se cambió la pavimentación, a base de azulejos coloreados que realizaron tres maestros mudéjares; se adquirieron reliquias y diversas joyas (alhajas de iglesia) y los canónigos financiaron retablos, rejas y ornamentos para las capillas.

Faltaba un retablo mayor que igualara y aun superara en belleza a los más suntuosos que se habían labrado en Aragón. En 1509, cuando las obras de la Seo oscense



Interior de la catedral de Huesca (Foto: G. Bullón)

se encontraban en plena actividad, los canónigos del Pilar de Zaragoza habían encargado a maestre Damián Forment, prestigioso escultor recién llegado desde su Valencia natal, un nuevo retablo mayor de alabastro. Don Juan Alfonso debió de estar muy al tanto del trabajo de Forment, pues, ade-

más de su refinado gusto, mantenía estrecho contacto con el arzobispo zaragozano Alonso de Aragón, su primo hermano y amigo.

Este último había sido el mandante del retablo mayor de la abadía oscense de Montearagón, encargado a Gil Morlanes *el Viejo* entre 1506 y 1511 y que es la primera manifestación de escultura renacentista en Aragón; tanto este retablo como el del Pilar servirían de estímulo al Cabildo oscense a la hora de encargar un retablo monumental para su recién terminada catedral.

El del Pilar se terminó en 1518. Forment hubo de concebirlo, por deseo de los canónigos, tomando como modelo el de la Seo zaragozana (gótico), sólo que el maestro se obligaba a hacerlo aún mejor. El resultado fue altamente satisfactorio. En la voluntad del obispo Juan Alfonso debió de fraguarse el deseo de que un artista tan capaz hiciera también el retablo de Huesca.

Pero al prelado se le habían complicado las cosas en esos años: en 1517, el pabostre (preboste) de la catedral de Huesca, Felipe de Urriés, solicitó a la Santa Sede y logró ser nombrado coadjutor (auxiliar con derecho a sucesión) del obispo, alegando que éste era un anciano con sus facultades mentales mermadas. Cabildo y obispo protestaron con energía, aduciendo que no había más motivo para tal pretensión que el deseo de Urriés de asegurarse, con trucos y añagazas, la mitra de Huesca en el futuro.

La disputa trascendió; los concejos de Huesca y Jaca tomaron partido por Juan Alfonso, así como su primo, el poderoso arzobispo de Zaragoza, quien trató por todos los medios de revocar el nombramiento de Urriés. Éste no carecía de valedores, pues además de pertenecer a la casa de los señores de Nisano, el secretario de Carlos I, Hugo de Urriés, era su tío y, por tanto, tenía al monarca a su favor. Así las cosas, los partidarios de uno y otro estuvieron a punto de salir en armas a la calle para defender sus posturas por la fuerza, a la vez que movilizaban embajadores y se expedían escritos por ambas partes recurriendo a las más altas instancias civiles y eclesiásticas. Finalmente, en 1519 Juan Alfonso renunció a su obispado ante el papa, pero éste, en lugar de aceptar la renuncia plena y confirmar las pretensiones de Urriés, dispuso que el obispo mantuviese de por vida su título y rango, con todos sus derechos y rentas, y nombró como administrador apostólico y ayudante suyo a Alonso de Castro y Pinós, amigo del arzobispo de Zaragoza y de la facción opuesta a Urriés. Con ello, y pese al disgusto de Carlos I, Juan Alfonso pudo continuar en la posesión del obispado hasta su muerte.

El caso es que, hasta que no se puso fin a aquel conflicto, no pudo emprenderse el proyecto de dotar de retablo mayor a la Seo de Huesca. Pero Juan Alfonso no había desistido del empeño. De forma que, por fin, el 7 de septiembre de 1520 se nombró una comisión de canónigos para que concertasen la obra con Damián Forment. Lo

que, como se indicaba al principio, se llevó a efecto ante notario tres días después. Juan Alfonso no llegaría a ver concluida la magnífica pieza, pues su labra finalizó en 1534 y el activo prelado había muerto en diciembre de 1526.

Qué es un retablo

La palabra “retablo” viene del latín *retrotabula*, de *retro*, “detrás”, y *tabula*, “tabla”, “mesa [del altar]”. Se trataba, en efecto, de un mueble litúrgico que, en origen, comenzó colocándose tras la mesa del altar al objeto de reforzar el carácter sagrado del lugar donde se celebraba la Eucaristía, atrayendo sobre él la atención y las miradas de los fieles. A tal efecto, en la superficie de aquella “retrotabula” se representaron escenas e historias relacionadas con las Escrituras o la vida de los santos, cuya finalidad era despertar la devoción de quienes las contemplasen.

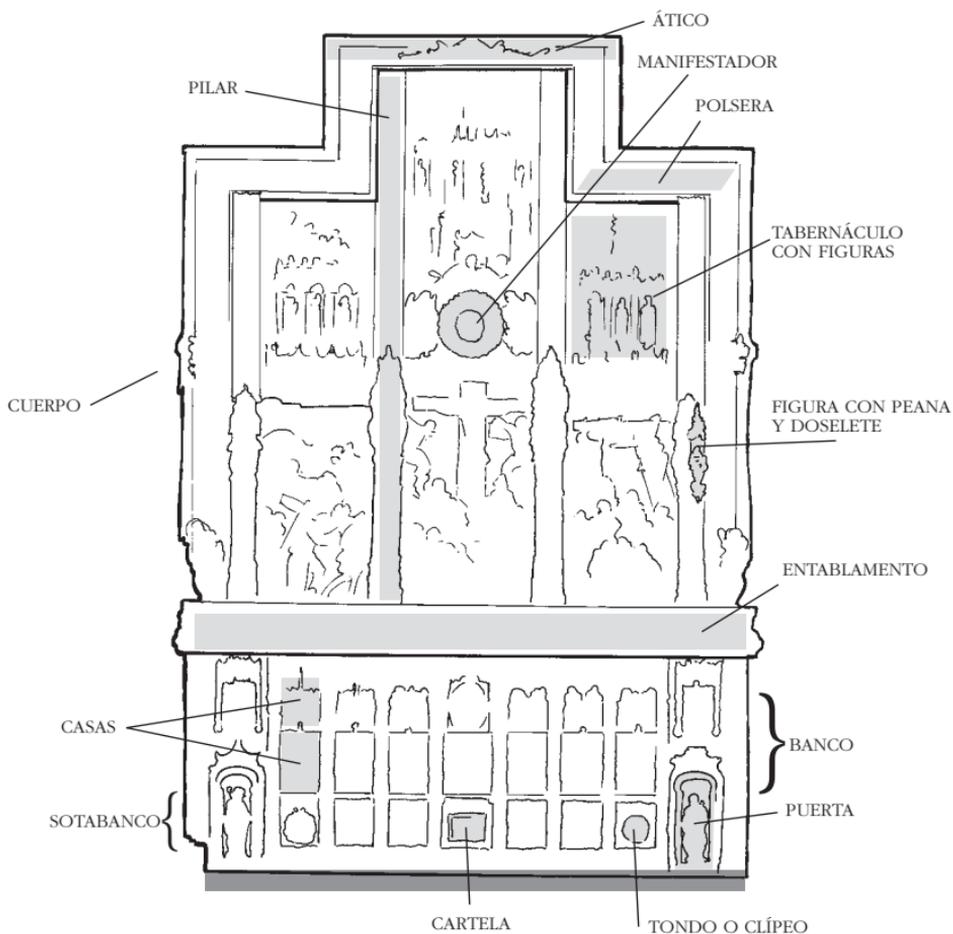
Con el tiempo, los retablos fueron desarrollándose en tamaño y complejidad, y acabaron por ser gigantescas estructuras que ocupaban, en el caso de los instalados en las capillas mayores de los templos, la totalidad del muro contra el que se apoyaba el altar. Se convirtieron, así, en un elemento de ostentación del poder de quien lo costeaba, una demostración del prestigio y la riqueza de los cabildos, concejos o parroquias que los poseían.



No perdieron por ello su finalidad ilustrativa y didáctica, dedicada a mostrar a los feligreses los dogmas de la religión cristiana o los episodios principales de la vida de los santos. Aquellas enormes “máquinas” [artificios complejos] que combinaban las tres artes llamadas “mayores” (arquitectura, pintura y escultura) aparecían ante el pueblo como un gran escenario en el que se mostraban, superpuestas y simultáneas, las diversas escenas de una historia sagrada, con la intención de exaltar su fe.

Uno de los espacios más destacados de esos retablos fue, en Aragón, el destinado a exponer la Sagrada Forma. A partir del siglo XI, cuando el culto a la Eucaristía se fortalece y comienzan a venerarse las formas consagradas fuera de la celebración de la misa, fue adquiriendo mayor importancia y relieve el receptáculo donde éstas se guardaban, es decir, el sagrario. Colocado éste primero sobre los altares y después en tabernáculos murales —sagrarios empotrados o sujetos a la pared—, en Aragón surgió una nueva modalidad de retablo que consistía en convertirlo en un gran sagrario o, más bien, en una gran custodia: se trata del “retablo expositor” o “retablo manifestador”, en el que se reservaba el lugar principal de todo el conjunto para colocar en él una pequeña capillita, siempre iluminada, que exponía el Santísimo a la vista de los fieles.

Este modelo es el que siguen los retablos mayores de las dos catedrales de Zaragoza, la Seo del Salvador y Santa María del Pilar de Zaragoza, así como el de la catedral de Huesca.



Esquema del retablo con indicación de sus principales elementos

CÓMO SE HIZO

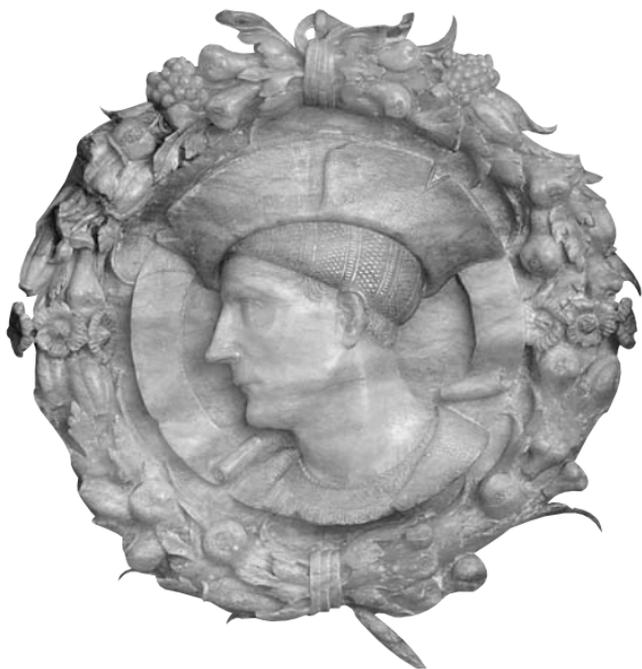


UN AUTOR DE FAMA: DAMIÁN FORMENT

De Forment se dice siempre que fue un “famoso escultor de origen valenciano”. El pintor aragonés Jusepe Martínez fue quien primero le atribuyó, en el siglo XVII, ese origen, y desde entonces apenas nadie ha puesto en duda el dato, aunque no se ha podido documentar su nacimiento. Decir que fue uno de los escultores más destacados del siglo XVI en España es repetir, asimismo, lo que muchos otros autores han afirmado: desde los que, al poco de morir el artista, escribieron ensalzando sus obras hasta los más recientes, que han tratado de desentrañar las peripecias de su vida y de valorar su aportación a la historia del Arte.

Lo cierto es que las primeras noticias que se tienen de Forment lo ubican en Valencia, donde su padre, Pablo Forment, tenía un taller de escultura. Allí contrajo matrimonio Damían, en 1499, con Jerónima Alboreda, hija de un pintor de la ciudad. Algunas noticias vinculan a la familia Forment con el Bajo Aragón turolense, especialmente con la localidad de Molinos, donde residió el maestro organero Juan Forment, tío del escultor. El retablo mayor de la iglesia de Molinos se atribuye, por cierto, a Pablo Forment,

cuya presencia en esa villa como “habitante” consta en 1506 y 1507. Estos y otros datos aislados han hecho suponer a algunos estudiosos que la raíz familiar de los Forment sería aragonesa y que alguno de sus miembros, en época no determinada, se trasladaría a trabajar a Valencia, donde, hacia 1475 o 1480, nacería Damián. Hallazgos más recientes postulan su origen en la turolense Alcorisa.



Autorretrato de Damián Forment en el retablo mayor de la catedral de Huesca

Es de suponer que tanto el gran artista como su hermano mayor, Onofre, se formarían en el taller de su padre; con él colaboraron en diversas obras encargadas por las instituciones civiles y religiosas de Valencia. Allí debió de entrar en contacto Damián con las novedades que venían de Italia, a través de artistas de ese país que entonces trabajaban en la ciudad y de españoles como Hernando de Llanos y Hernando Yáñez de la Almedina, que habían vivido en Italia y que, a su regreso, plasmaron las nuevas corrientes en sus obras, con lo que contribuyeron a difundir muy pronto la estética renacentista. Con estos dos artistas trabajaron los hermanos Forment en el retablo de San Eloy para la cofradía valenciana de plateros, pues aquéllos habían diseñado el modelo o “traza” al que los escultores debían ajustar sus imágenes.

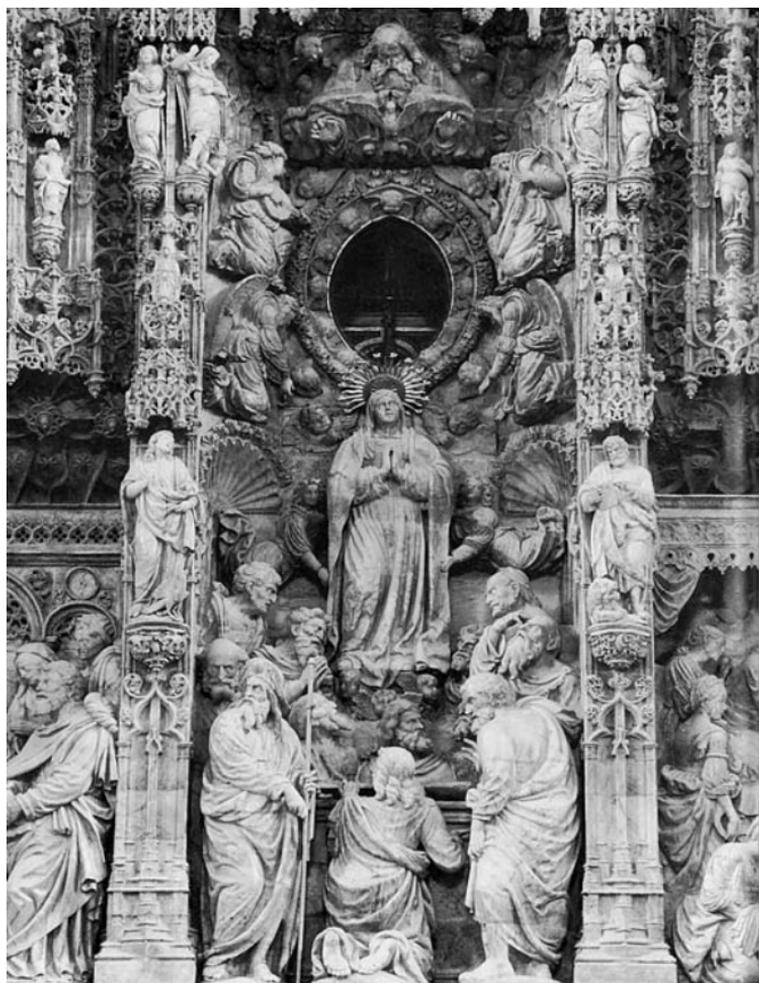
Los “Hernandos” eran pintores; y en algunos documentos de su primera etapa en Valencia se menciona a Forment como pintor, además de “imaginero” (o sea, escultor). Lo cierto es que Damián fue magnífico dibujante, habilidad que le sería necesaria luego para gobernar su taller, como se verá. Cabe imaginar que el joven escultor andaba muy atento a todas aquellas novedades que llegaban de Italia, tanto de la mano de los pintores como de las estampas de artistas italianos que, gracias a la recién inventada imprenta, se podían difundir amplia y rápidamente. Es fácil suponer que Damián hubo de sentirse grandemente atraído por aquel nuevo modo de concebir el arte que, en

la plástica, optaba por una concepción de las figuras mucho más naturalista que la habitual en el gótico, por una definición de los espacios más cercana a la realidad y por una estética que, a fin de cuentas, reflejaba una nueva visión del mundo más cercana al hombre: el Humanismo.

Su traslado a Zaragoza

No se sabe a ciencia cierta cuáles pudieron ser las causas que impulsaron al capítulo de canónigos del Pilar a encargar a Damián Forment, el 1 de mayo de 1509, el banco o parte baja del retablo de la segunda catedral de Zaragoza. Máxime cuando le prefirieron a un maestro consagrado, aragonés y con la categoría de escultor real: Gil Morlanes padre, llamado *el Viejo*, que aspiraba a ejecutar la obra. Porque Forment, por aquellas fechas, era ya un escultor de cierto prestigio en Valencia, pero, al parecer, todavía desconocido o casi en Aragón.

El caso es que fue él quien se hizo cargo de aquella obra de tanta responsabilidad, por el significado y poderío del templo que la iba a albergar. Y gustó. De forma que, tres años después, le encargaron la ejecución del resto del retablo: la parte principal o “cuerpo” y la gran moldura saliente y ornamentada que rodea y protege el conjunto (el “guardapolvo” o “pulsera”). Forment aceptó, como se ha dicho, seguir el modelo del retablo mayor de la Seo de Zaragoza y superarlo. El modo que halló para lograrlo fue



Escena central del retablo del Pilar, en Zaragoza, con el óculo expositor

mantener una estructura gótica en la disposición general, pero incorporando el nuevo lenguaje renacentista a las imágenes y tallas. De modo que las figuras poseen unos rasgos más delicados, con una belleza clasicista, y las escenas una composición también clásica, con sus elementos dispuestos de forma que crean ilusión de profundidad, al modo de los artistas italianos de la época. Los elementos decorativos son, asimismo, renacentistas, igual que el hecho de incluir, en la parte más baja del retablo, sendos medallones con su retrato y el de su mujer: con ellos deja constancia evidente de su autoría y reivindica el orgullo intelectual del artista, la aspiración a ser considerado tal y no un mero artesano.

Para acometer una obra de semejantes dimensiones y complejidad, Forment tuvo que abrir un taller en Zaragoza; y en esta ciudad se instaló con su mujer, hijos y criados, primero en unas casas que le cedió temporalmente el Cabildo y después en otras que adquirió en la calle de San Blas. La fama obtenida por su trabajo le generó tal cúmulo de encargos que el establecimiento de su taller en la capital de Aragón parecía definitivo. De hecho, a la vez que trabajaba en el Pilar asumió la ejecución de otras obras, entre ellas el retablo mayor de la rica y monumental parroquia de San Pablo.

Mas, al poco de acabar el retablo del Pilar y mientras tenía empezados diversos trabajos en Zaragoza, habría de

cambiar otra vez su residencia, esta vez a Huesca, para cumplir así una condición expresa pactada con sus canónigos, decididos a asegurarse la intervención directa y personal del artista y no sólo la de su amplio obrador.

EL DETALLADO CONTRATO

Afortunadamente para los historiadores, en el siglo XVI cualquier acuerdo medianamente importante entre dos partes se formalizaba ante notario, quien debía guardar con cuidado tales documentos. Así ha llegado información abundante y valiosa sobre —entre otras muchas cosas— el quehacer artístico de la época.

En muchas ocasiones, sin embargo, sucede que o no se conserva el contrato (o capitulación, por hallarse dividido en apartados o capítulos) de una obra de arte o se ha perdido la obra encargada, aunque se conozca su contrato. Esto último ocurre con muchas obras de Forment, perdidas durante las guerras de los siglos XIX y XX. Por fortuna, en el caso del retablo mayor de la Seo de Huesca han sobrevivido tanto la obra como su contrato, junto a otros documentos que informan sobre la marcha de los trabajos: los sucesivos pagos que abonó el Cabildo, albaranes de cobros, contratos con diversos aprendices y oficiales que se incorporaron al taller donde se labraba el retablo y hasta la “visura” o inspección visual de la obra ya terminada,

encomendada a dos maestros veteranos en el oficio. Éstos debían dictaminar si ésta se ajustaba a los términos contratados y si, por ende, debía o no pagarse al artista lo acordado. Incluso se conserva un proceso judicial instruido contra uno de los criados de Forment, en cuyos pliegos aparecen datos interesantes y curiosos sobre la vida diaria en un taller de escultura de la época.

Las cláusulas suscritas por Forment con el Cabildo son, más o menos, las usuales en los contratos de este tipo (a excepción de unas cuantas indefiniciones por parte del Cabildo, de que luego se hablará): medidas y materiales de la obra, disposición general de las escenas, plazo de entrega, modelo que seguir para garantizar su calidad, precio por pagar y plazos del abono, fianzas que aseguraran la efectiva y conforme realización de una pieza tan costosa, etc. Vale la pena entrar en ciertos detalles y pasar a lenguaje actual algunas de las cláusulas.

En primer lugar, se indica que el trabajo consistirá en *hacer un retablo de buen alabastro en la dicha Seo, en donde está el altar mayor*. La obra tendrá setenta y cinco palmos de alto y cuarenta y ocho de ancho, incluida la *polsera* o guardapolvo. Esta última pieza no será hecha de alabastro, como el resto, sino de madera. Y aquí aparece la primera indefinición de los encargantes: el Cabildo no tiene aún decidido si esta parte ha de decorarse con “follajes”, es decir, con adornos vegetales, o con “imágenes con

tubas”, o sea, con esculturas cobijadas bajo doseletes de talla (tracería) fina, con calados. Finalmente se hicieron de follaje.

La parte principal o cuerpo del retablo contendrá escenas o “historias” dispuestas en tres “calles” verticales, entre cuatro pilares: dos en los lados y dos en la parte central, enmarcando éstos la escena principal. Esos pilares no serían piezas sencillas o lisas, sino decoradas con profusión a base de delicadas tracerías y columnillas, peanas y puntiagudos doseles que cobijasen hermosísimas figuras. Figuras que, por cierto, el Cabildo tampoco tenía decididas:



Figura de uno de los pilares del retablo

[...] y que sea obligado dicho maestre Forment de meter en ellos [en los pilares] las imágenes que al Capítulo [...] parecerá; y de dar una y dos muestras dibujadas de dichos pilares al dicho Capitulo, antes de que meta mano en ellos, porque se bagan a contentamiento de dicho Capitulo.

O sea, que Forment, antes de empezar a trabajar, estaba obligado a presentar a los canónigos un par de bocetos o proyectos para que ellos decidieran qué figuras se acomodaban mejor a su gusto.

Tras esto, el contrato plantea las escenas principales:

[...] en el cuerpo de dicho retablo cinco historias principales, es a saber: la de enmedio será la Invocación de Jesús Nazareno, que será el crucifijo con el acompañamiento que a dicha historia pertenece [un Calvario]; y encima de dicha historia ha de hacer una O [el óculo] para donde esté el Corpus [el Santísimo], con unos serafines a la redonda y muy acompañada de nubes, como pertenece.



Óculo expositor del Santísimo, con Dios Padre y ángeles músicos

La imagen central, que marca la dedicación a la que se consagra cada retablo, es en este caso la del Gólgota, con los personajes que acompañan habitualmente al Crucificado: el Buen y el Mal ladrón (Dimas y Gestas), las Santas Mujeres, San Juan, los soldados, etc. Sobre este conjunto, se labrará “una O”, es decir, un gran hueco redondeado para exponer el Sacramento Eucarístico, modalidad de “retablo expositor” o “manifestador”, rodeado de ángeles y nubes. En cuanto las escenas del resto del retablo, el Cabillo vuelve a mostrarse indeciso:

Las otras cuatro historias se obliga a hacerlas de las devociones que el dicho Capítulo o electos por él ordenarán y mandarán; y más se obliga por la presente el dicho maestro Forment, antes que haga ninguna de las dichas historias de piedra, darla dibujada del tamaño que ha de estar [a tamaño real], y mostrarla a los señores electos por el Capítulo, y si no les pareciese bien, se obliga a dibujarlas una vez y otra [cuantas veces se le requiera], hasta que los dichos señores queden contentos de la ordenación de dichas historias y de cada una de ellas.

Forment tenía que usar de nuevo sus habilidades como dibujante y mostrar a los canónigos, “una vez y otra”, modelos de escenas para acompañar a la de la Crucifixión, hasta que eligieran las más adecuadas. Ocurrió que, de entre las muestras que les presentaría el maestro, los canónigos prefirieron una que no se ajustaba al acuerdo que habían tomado inicialmente, porque el retablo acabó por



Vista general del retablo de la catedral de Huesca, realizado entre 1521 y 1534

hacerse no con cinco escenas, sino con tres, cuando, al parecer, la idea original era la de una gran escena en la calle central, bajo el óculo expositor, y dos escenas superpuestas en cada calle lateral.

Las “historias” talladas en el cuerpo tenían que coronarse por medio de lujosos remates o *tabernáculos bien labrados y revestidos de imágenes*, es decir, amplios doseles calados para albergue de figuras de santos (que, por cierto, tampoco se especifican).

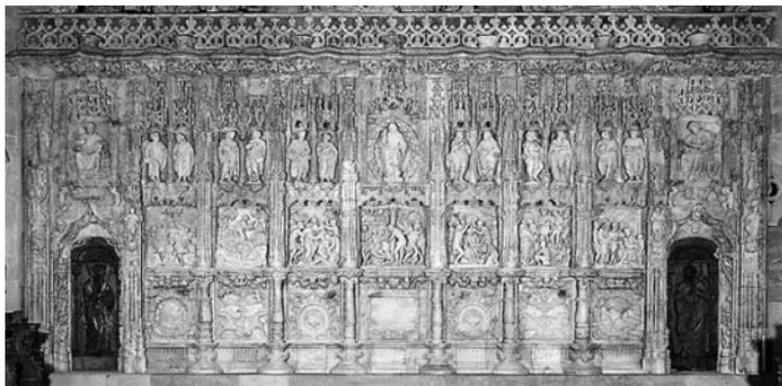
Las cláusulas siguientes definen la parte inferior del retablo, el *banco* o *predela*, basamento necesario para dar altura al cuerpo, de forma que las escenas importantes tengan la suficiente visibilidad desde lejos y no queden tapadas por el altar y otros elementos:

Item más, se obliga el dicho maestre Forment de repartir el banco de dicho retablo en siete historias, las cuales serán de la creación del mundo, con sus pilares entre historia e historia, bien revestidos de sus imágenes y con sus tabernáculos [imágenes bajo dosel]; y encima de las historias de la creación del mundo haya de haber sus tabernáculos o tubas, como el lugar lo sufriere.

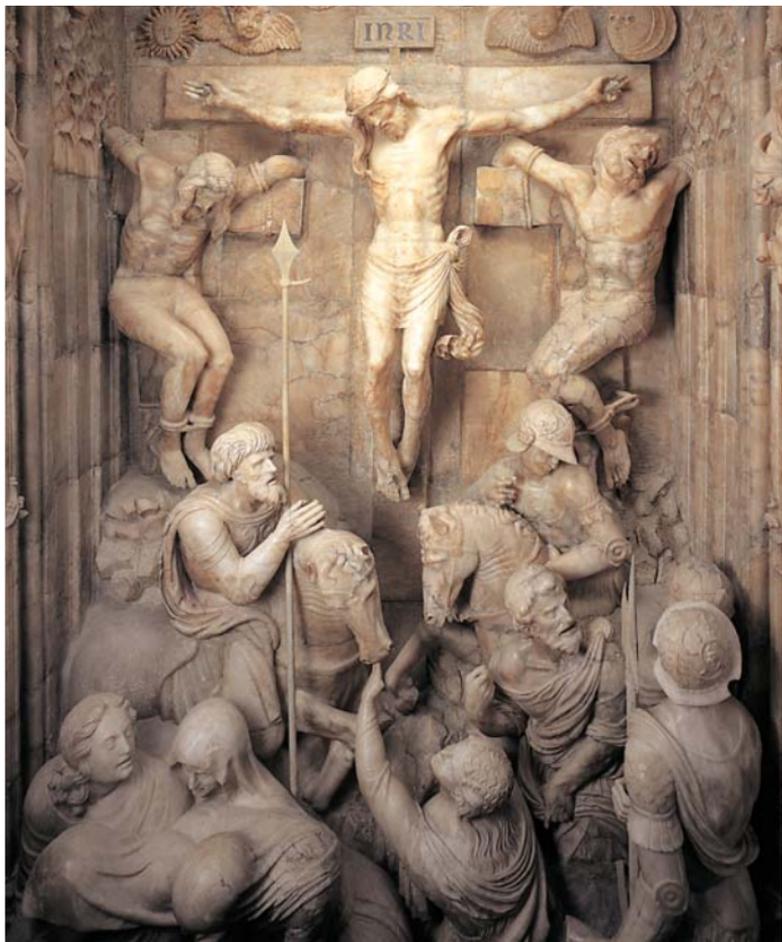
En este caso sí queda todo bien señalado y definido: siete escenas, con sus pilares de separación decorados con imágenes bajo dosel o “tuba”, del tamaño que admitiese el espacio disponible (“como el lugar lo sufriere”). También se determinaba el tema: la Creación del Mundo. Todo se

hizo como se indicaba... salvo el tema, que no fue éste, sino otro más relacionado con las escenas mayores del retablo: los episodios de la Pasión de Jesucristo.

Tampoco el banco era sencillo, sino que debía tener un amplio desarrollo, en dos pisos: el superior, con los Doce Apóstoles, por parejas, y en la parte central la imagen del Redentor. Nuevamente se obligaba Forment a dibujar los modelos «una y dos veces» [hasta dos veces], y mostrarlos al capítulo *para que vean si les agradare, porque a su contentamiento las ponga por obra*. Se esculpieron, en efecto, los Doce Apóstoles y el Redentor, rodeado por una “mandorla”, moldura ovalada que, desde los tiempos del románico, indica el aura o halo de majestad que rodea al Todopoderoso.



Banco del retablo, vista de conjunto



El calvario

Para separar el cuerpo y el banco del retablo, el maestro se obligaba a hacer un entablamento o friso *de follajes y molduras, bien labrado, y encima del dicho entablamento su corona de mazonería bien labrada, como pertenece a dicha obra*. Aun este simple elemento de separación debía mostrar lujo y finura en consonancia con la magnificencia de la obra.



Detalle de la decoración del sotabanco

También se reguló la parte inferior del conjunto, que iba directamente sobre el suelo: el sotabanco.

Item más ha de hacer debajo del banco un sotabanco, hecho del romano [a la italiana], de la fantasía que el dicho maestro dibujará; o si quisiere el Capítulo, o los señores electos por él, que se haga como está el de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, que sea obligado a hacerlo.

Aunque más adelante se verá este aspecto con mayor detalle, conviene subrayar que los mandantes especifican que esta parte se había de hacer “del romano”, o sea, en el nuevo estilo renacentista que comenzaba a sustituir al gótico, por entonces tradicional y consagrado. Eso, sí, los

canónigos no tenían una idea muy precisa sobre el modo en que querían plasmar la novedosa corriente artística, así que sólo se indicó a Forment que idease alguna cosa “de su fantasía”, aunque, caso de no ser aprobada, tendría que sustituirla por otra semejante a la que había esculpido en el sotabanco del Pilar. Como puede verse hoy, finalmente se optó por esto último.

Faltaban por determinar los remates laterales del piso inferior: dos puertas de madera por las que se accede a la parte posterior del retablo, hasta la capillita del expositor del Santísimo, coronadas por las figuras de los santos diáconos Lorenzo y Vicente, tradicionalmente tan vinculados a Huesca.

[...] a los cabos o extremos de dicho banco ha de hacer dos puertas, una a cada parte del banco, con sus pilares y su copada de follaje, que esté bien labrado. Y encima de cada una de dichas puertas ha de hacer una casa con una imagen de San Lorenzo y otra de San Vicente, con su tabernáculo que sufriere; y dichas imágenes han de estar sentadas, porque no pueden estar de pie, porque el lugar no lo sufre.

Eran conscientes, pues, de que había poco espacio, por lo que las puertas llevarían el dosel que buenamente cupiere, al igual que los santos oscenses, que estarían sentados, porque de pie no iban a caber con la proporción que se deseaba darles.



San Lorenzo

Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza; y, si mejor podrá, no menos que aquella de bondad. Y esto, a conocimiento de dos maestros buenos.

Al marcar ese modelo se ponen de manifiesto los deseos de superar a una institución a la vez “hermana” y rival: el Cabildo del Pilar de Zaragoza. Lo que, por otra parte, había hecho también este último al encargar su retablo, pues los canónigos habían exigido al maestro que hiciese la obra como la del venerable retablo de la otra catedral zaragozana y con idéntica pretensión de superarlo.

El encargo era tan costoso e importante que no se podía dejar al albur de la imaginación de un artista, por bueno que éste fuera y pese a que el Cabildo había contratado al mejor. Por eso se ponía como modelo una obra de calidad en la que el maestro había demostrado su habilidad y buen hacer; así y se pidió a Forment que hiciera la obra del retablo *en todo y por todo, como la que ha hecho en el retablo de*

Para determinar si el resultado final queda ajustado o no a tan primordial exigencia, se buscarán “dos maestros buenos”, de calidad y experiencia, que emitan su juicio bajo juramento; y para que sea imparcial el dictamen, un maestro representará al autor de la obra y el otro a los canónigos mandantes.

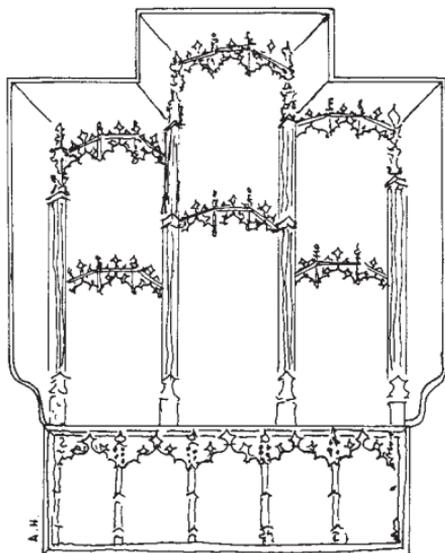
La última y más seria de las indefiniciones del Cabildo fue nada menos que no saber si quería un retablo gótico o renacentista, o sea, “al romano” o “a lo flamenco”:

[...] es obligado el dicho maestro Forment de hacer la dicha obra del dicho retablo o al romano o italiano o a lo flamenco, como al Capítulo o electos por él parecerá, en una de las maneras predichas.

No es de extrañar, pues, que con tantas cosas que habían quedado sin determinar el Cabildo se viera obligado, al final del contrato, a añadir una cláusula como ésta: [...] *si por ventura, por inadvertencia o en otra manera, alguna cosa se habrá dejado de especificar en la presente capitulación, tocante y perteneciente a la obra del retablo en general o en particular [...] pueda el Capítulo o electos por él aquélla enmendar y añadir, aunque sea dicha capitulación testificada.* Y el maestro acepta, con tal de que no le aumenten el trabajo contratado (*que no sea multiplicar ni añadir más historias de las que arriba están especificadas y nombradas*) y que no le cambien el plan una vez que haya empezado a labrar las piezas (*que dicha enmienda, en*

caso de que se haga, sea antes de meter mano en la obra del dicho retablo). Lo que no deja de ser muy razonable.

Pero hay que considerar que probablemente Forment no había dado un diseño muy detallado de la obra. En general, los encargos se formalizaban a partir de una “traza” dibujada por el artista, a la que los encargantes daban el visto bueno. En este caso, la traza parece que se limitó a mostrar la disposición general de la estructura y poco más, así que los canónigos esperaban que Forment detallase con mayor cuidado tanto las escenas que faltaban como el tipo de decoración que debía acompañarlas.



*Traza de un retablo de la época,
según dibujo de A. Hernansanz*

En cuanto a las dudas sobre el estilo, Durán Gudiol ha apuntado la posibilidad de que esa oposición entre “lo flamenco” y “lo romano” trasluciera el enfrentamiento interno existente en el Cabildo entre los defensores de uno y otro aspirantes a la mitra

oscense: ya se ha dicho que se mantuvo encendido durante muchos años, llegando, en ocasiones, a manifestarse en algaradas callejeras. Según esta hipótesis, el bando de Alonso de Castro sería partidario de una postura más avanzada, de gusto renacentista, mientras que el de Felipe de Urriés tendría talante más conservador y proclive a mantener el gótico tradicional.

Lo que consiguió Forment, a la vista del resultado, fue formular un lenguaje plenamente renacentista dentro de una estructura de raigambre gótica. Y lo hizo de forma tan admirable que es difícil imaginar que nadie pudiera estar disconforme con su obra.

Obligaciones, pagos y plazos

El resto de las cláusulas del contrato se refiere a las obligaciones del Cabildo en cuanto a los pagos y sus plazos, y de Forment en cuanto a la entrega de obra y de fiadores o avalistas. En primer lugar, el retablo lo debía asentar (montar las piezas y colocar en su lugar) el propio maestro; los canónigos le suministrarían todo el material necesario y se ocuparían de la mera albañilería: fundamentos, ladrillo, cal, arena, maestros de obra a su gusto, los andamios levantados, piezas de sujeción metálicas si fueren menester, etc.

En cuanto a los plazos de entrega, sólo se especifican para el banco: Forment *ha de dar acabado y asentado el*

banco todo del dicho retablo dentro tiempo de cuatro años, pero no se menciona nada sobre el de la obra completa.

Y, por fin, se pasa a hablar del dinero. Delicado tema, porque el precio se estipula nada más y nada menos que en 5.000 ducados, es decir, 110.000 sueldos jaqueses, el precio más alto pagado por un retablo en Aragón en su época y el más caro de los que hizo Forment. Una obra tan costosa se había de pagar en un plazo muy largo, y con tandas bien especificadas: a los dos meses de firmar el contrato se daría al maestro, como adelanto, un diez por ciento del total, o sea, 11.000 sueldos; y el resto, a razón de 6.000 anuales en tres pagos cuatrimestrales. Se estaba, por lo tanto, fijando un plazo de diecisiete años para que Forment terminase de cobrar. Lo que viene a coincidir, más o menos, con la fecha en la que el Cabildo dio por cancelada la capitulación de la obra: el 22 de agosto de 1537.

Parte de ese pago se abonaría en especie, con la adjudicación al maestro de determinadas cantidades de trigo y vino cada año:

Item, por quanto es condición, y está obligado, y se obliga el dicho maestro a hacer la dicha obra del retablo en la presente ciudad de Huesca, el dicho capítulo se obliga a darle en cada un año, en parte de solución y paga de dicha obra, cincuenta cahíces [unos 140 kg] de trigo y treinta nietros [algo más de 158 litros] de vino, al precio que el Capítulo lo acostumbra de tasar para ellos.

La obligación de realizar la obra del retablo en Huesca —exigencia común cuando se trataba de retablos de piedra o alabastro, y más si eran tan costosos— tuvo consecuencias de capital importancia para el desarrollo artístico de la ciudad, al trasladarse a ella el maestro con su familia y parte de sus oficiales y aprendices, y crear un activo taller de escultura.



Casa central del sotabanco con gran cartela lisa, probablemente destinada a albergar una inscripción relativa a la obra

Por su parte, Forment se obligaba a ofrecer al Capítulo de canónigos un fiador o avalista por esos primeros 11.000 sueldos que se le habían de adelantar; para los demás pagos, se indica que será el valor de la propia obra realizada la garantía de las cantidades que se le vayan entregando cada año (*a saber, que haya tanta obra hecha como lo que se le darâ*).

Finalmente, el Cabildo se asegura contra la posibilidad de que vengan malos años para las cosechas y se vea con dificultades para pagar lo convenido, por lo que Forment se aviene a que, *en caso de desventura, lo que Dios no*

mande, el Cabildo le pueda pagar ese año la mitad de lo que tendría que darle.

En cualquier caso, con más o menos dificultades, retrasos y pequeñas diferencias, los canónigos cumplieron con el pago. Tan sólo una pequeña cantidad, como se verá, quedó pendiente fuera de los plazos marcados, hasta que, en 1546, varios años después de muerto el maestro, acabó por cobrarla un discípulo suyo.

LOS FORMENT SE MUDAN A HUESCA

El inicio de los trabajos del retablo se demoró casi un año desde la firma del contrato, tal vez porque hubo que esperar a que los canónigos acabasen de decidir todos los aspectos que habían quedado pendientes, quizá porque afectó a este asunto el inveterado enfrentamiento interno del Cabildo, puede que por problemas de recursos y, probablemente, por todas estas causas a un tiempo. No queda constancia documental de la fecha en que el taller del maestro puso manos a la obra, pero varias referencias indican que debió de ser en el verano de 1521.

El 28 de agosto de ese año Forment cobró los prometidos 11.000 sueldos de adelanto como principio de obra, que en la capitulación el Cabildo se había comprometido a pagar en un plazo de dos meses. En ese mismo día el maestro cumplió con su obligación de lograr un avalista (el

mercader oscense Luis Gómez) que garantizara la devolución de ese dinero si se daba el caso de que, por muerte u otras causas, él no llegase a realizar obra suficiente para justificar esa cantidad.

Acto seguido, el Cabildo contrajo una deuda por igual cantidad con Leonor Gómez, viuda del infanzón Fadrique Gilbert, quien, a cambio de adelantar a los canónigos los 11.000 sueldos que necesitaban para pagar a Forment, recibiría un censo o renta anual de 500 sueldos con cargo a las rentas del obispado (la viuda dejó de cobrarlo el 7 de junio de 1526, al recuperar su préstamo: embolsó, por lo tanto, 2.500 sueldos a título de intereses).

Pocos días después, el 15 de septiembre, la esposa de Forment, Jerónima Alboreda, contrata en nombre de su marido (del que se dice que está ausente) la traída de cincuenta carretadas de alabastro desde Gelsa a Huesca, a razón de 24 sueldos y 6 dineros la carretada. Los encargados de traerlo, en piezas ya cortadas, son tres carreteros moros: Abdalá, Zalema y Alí Onzino, vecinos de Huesca. Por ese documento se sabe, además de la procedencia del material del retablo, que la obra ya estaba en marcha, pues se indica que los carreteros han de descargar las piezas *puestas en la ciudad de Huesca, en la casa de la obra donde se hace el retablo de la Seo*. Casa que, al decir de Antonio Durán, estaba en la plaza de Pedro Fernández, probablemente en el barrio de la catedral.

Parece ser que ya antes, a finales de 1520 y cuando todavía se hallaba en Zaragoza, Forment había acordado con el cantero oscense Pedro de Alcehalí la provisión de alabastro de Gelsa, que debería comenzarse a entregar a partir de febrero de 1521: serían catorce carretadas por mes, debiendo contener las primeras al menos una o dos piezas grandes. Pero, como se ha indicado, no consta que el trabajo se iniciara hasta varios meses después.

Una vez el taller en marcha, el maestro contrató nuevos aprendices, oficiales e incluso otros maestros que le ayudarían a llevar a término la obra, pues los que había traído de su taller de Zaragoza no eran suficientes para una empresa de semejante envergadura. Se sabe que, al menos, le acompañaron a Huesca sus discípulos Nicolás de Urliéns (primer miembro de un linaje de escultores que trabajó muchos años en la ciudad), Miguel de Peñaranda y Esteban de Solórzano (de origen santanderino y que después desempeñaría el oficio de pintor). Pero, una vez empezado el retablo y en años sucesivos, contrató a muchos otros: Juan de Lorena, oscense, y Miguel de Ganmis, francés, que le ayudaron como imagineros (es decir, para tallar las figuras, la tarea más delicada; ambos eran ya maestros en el oficio); Diego García y Miguel Oliver, procedentes de Ágreda y Cariñena, respectivamente; Pedro Muñoz, valenciano, destacado discípulo que, por desgracia, murió tempranamente en Huesca y está enterrado en el claustro de la catedral; Sebastián Ximénez, riojano de Alfaro, quien años



Remate del ático, en el que se aprecian las calidades lumínicas del alabastro de Gelsa

después se estableció por su cuenta como escultor; Martín de Aurreta, guipuzcoano; Bernat Batlle, catalán; Andrés de Bles, francés; Luis Muñoz, también valenciano; Pablo de Huert y Guillermo Thomás, de Brabante; Juan de Frías y Baltasar Castro, castellanos; Juan de Zarauz, darocense, y Juan de Landerrain o de Landerri, natural de Rexil (Régil), Guipúzcoa, que actuó legalmente alguna vez en nombre de Forment —como procurador suyo— y que trabajó, como cantero o “piedrapiquero”, en diversas localidades aragonesas.

Pero probablemente hubo más personas en el taller, de las que no tenemos noticias; por ejemplo, los documentos del Archivo de la Catedral de Huesca recogen referencias a pagos hechos por sus trabajos en el retablo a un “maestre Enrique”, criado de Forment, que no aparece entre los citados. Y también se sabe que Forment siguió contratando oficiales y admitió aprendices en otros lugares, para las distintas obras en las que trabajaba a la vez que en Huesca.

Desde que hizo el excelente retablo mayor del Pilar, el éxito de Forment dentro y fuera de Aragón le supuso un gran prestigio como escultor y un elevado número de encargos de diversa índole, en su mayoría retablos y sepul-



Fragmento de la mazonería del retablo

turas para capillas de destacados personajes. Poco antes de ir a Huesca, había contratado los retablos mayores de las iglesias zaragozanas de la Magdalena y de San Miguel de los Navarros (1519), así como los de los conventos de Santo Domingo (que no llegaría a terminar) y del Carmen de la misma ciudad, ambos en octubre de 1520.

En junio del año siguiente se comprometió a realizar el retablo de la Trinidad de la parroquial de La Almunia de Doña Godina; en 1523, sendas obras para Épila (un busto de Santa Bárbara) y San Mateo de Gállego (un retablo); y en 1525, el retablo mayor de la iglesia de Binéfar.

Poco después, ampliaría su actividad a Cataluña: en abril de 1527 capituló con los monjes de Santa María de Poblet un nuevo retablo mayor de alabastro para el monasterio, para el que después haría más piezas. El mismo año aceptó hacer un retablo para la capilla del obispo leridano Jaime Cunchillos en el Pilar de Zaragoza, para quien luego labraría (1529) un sepulcro de alabastro. Entre 1528 y 1529 intervino en las obras de la capilla del Corpus Christi del mismo templo, donde hizo retablo, sagrario y parte de su decoración esculpida.

De nuevo para Jaime Cunchillos hizo (desde 1529) un retablo de madera para la capilla que el obispo poseía en la iglesia de la Magdalena, de Tarazona; y el mismo personaje financió el retablo de la iglesia zaragozana del Portillo, que Forment concertó en igual año.

En 1531 contrató en Caspe el retablo de la colegiata de Santa María y en Barcelona el de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, aunque rescindió el pacto al año siguiente. En 1532 se comprometió a hacer en Velilla de Ebro el retablo mayor de la ermita de San Nicolás, en Calatayud la portada de piedra y el retablo mayor de San Juan de Vallupié y en Híjar un retablo (que finalmente no llevó a cabo).

Semejante actividad, casi frenética y mantenida en los años posteriores, hasta la muerte del maestro en 1540, obligó a Forment a tener abiertos tres talleres: Zaragoza, donde se hacían las obras destinadas a los templos de la ciudad y de las localidades próximas (que se trasladaban luego para ser montadas); en Huesca, donde, además del retablo de la Seo, probablemente se atendería, como en Zaragoza, a otros encargos menores; y un tercero seguramente en Montblanc, para el retablo de Poblet, que, como el de Huesca, era de alabastro y de gran envergadura.

Obviamente, el maestro debería viajar mucho para atender a tantos clientes, tantas obras y tantos oficiales que trabajaban para él. Por eso aparece a menudo en la documentación como “ausente” del lugar en el que se formalizan los trámites; en esos casos, actúan en su nombre algunos de sus criados o aprendices (como el mencionado Juan de Landerri) y, sobre todo, su mujer, Jerónima Alborreda, que cobra, pleitea e incluso contrata obras en nombre de su marido.

Que el peso de la obra oscense era notable lo demuestra que la familia Forment se mudase a Huesca; una de las hijas, Úrsula, incluso casó en la ciudad. El 10 de agosto de 1527 se firmaron sus capitulaciones matrimoniales con *el magnífico mossen Johan Osso, domiciliado en el lugar de La Codoñera, barrio de la villa de Alcañiz*. La dote que los Forment dieron a su hija evidencia su desahogo económico: Úrsula recibió la nada despreciable cantidad de 26.000 sueldos jaqueses, además de una esclava negra que sus padres poseían y varias piezas de ropa. Mucho tiempo después aún se hablaba en Huesca de que maestre Forment había dado en esa boda *no una fiestecilla, sino una gran fiesta*.

CÓMO TRABAJABA EL TALLER

Forment viajaba, pues, mucho porque se hacía cargo de numerosas obras a un tiempo, algunas de ellas muy importantes; mantenía tres talleres activos en tres lugares diferentes, en los que trabajaba una larga nómina de aprendices y maestros. Así, cabe imaginárselo dirigiendo y controlando las tareas de todos, proyectando las obras, dibujando modelos y haciéndolos luego en cera o barro, para que sirvieran como muestra a los oficiales de su taller; y, desde luego, atendiendo a sus clientes y procurando cumplir sus exigencias. Es decir, que el artista no tenía tantas veces en las manos el mazo y el escoplo (aunque sí se encargaba,

probablemente, de tallar las partes más delicadas o importantes de cada obra) como la pluma, el compás, la escuadra y el cartabón, los papeles y las láminas impresas. Su trabajo era intelectual, más que manual, y en muchos casos actuaba más bien como un hombre de negocios que, al fin y al cabo, tenía una gran “empresa” de escultura, con muchas personas a su cargo.

Es imposible que Forment asumiese tantos encargos sin la ayuda de numerosos colaboradores que se encargasen de desbastar las piezas (tarea que, por ser la menos comprometida, recaería en manos de los aprendices), “sacar” de manera aproximada las figuras (lo que en la documentación se dice “limpiar”) e incluso tallar los detalles finales, fase que correspondería a los maestros más cualificados;



Grabado alemán del s. XV con la representación de un tallista esculpiendo una figura

sólo en determinadas ocasiones, como ya se ha dicho, se encargaría de los acabados el propio Forment. Por eso los investigadores se enfrentan al problema de la adjudicación de las piezas concretas al maestro, pues la intervención de sus colaboradores era muy amplia y todos ellos seguían el mismo estilo; incluso, a veces, Forment buscaba la ayuda de otros maestros consagrados, que aceptaban participar en una o más obras mediante un contrato “de compañía” o asociación, o bien tomando a subarriendo parte de los trabajos.

La intervención personal del maestro preocupaba a algunos de los clientes; en uno de los encargos, se llega a exigir que la obra fuera hecha “de su mano”, bajo amenaza de multa si Forment no cumplía. Pero, en general, las obras se hacían con amplia participación del taller, en el que, por otra parte, se integraron excelentes profesionales. Y el sistema funcionaba bien, en la mayoría de los casos. Sin embargo, Forment aceptó demasiados encargos, porque hubo veces en que tuvo que dejar trabajos sin terminar y aun sin empezar, y otras en las que sus clientes lo demandaron porque no estaban satisfechos con el resultado. El caso más destacado es el del retablo de Poblet: los canónigos se negaban a pagarle la obra porque el maestro, más dedicado a los retablos de Huesca y del obispo Conchillos en el Pilar, había estado casi siempre ausente del taller catalán y no había vigilado el trabajo de sus ayudantes, por lo que éste no había alcanzado la calidad exigible.

Forment tampoco solía hacerse cargo de las mazonerías —es decir, la parte arquitectónica del retablo, su estructura—, sino que las subcontrataba a maestros mazoneros o canteros, más acostumbrados a tallar la piedra para construir y, por ello, más expertos en cuanto a la solidez de las estructuras y la forma de ensamblar las piezas. A este sistema recurrió Forment en Huesca, donde probablemente se hicieron cargo de la mazonería del retablo el “piedrapique-ro” Juan de Landerri y el mazonero Sebastián Ximénez.



Grabado alemán del s. XVI con la representación de un imaginero, a la izquierda

EL PROCESO DE MAESTRE SEBASTIÁN XIMÉNEZ, MAZONERO

En tiempos de Forment, era habitual que el taller de los maestros estuviera en su misma casa y que sus aprendices y colaboradores —a quienes a veces se denomina “criados”— vivieran también con él. De hecho, en los contratos de aprendizaje o “firmas de mozo”, y en algunos en los que se concierta la entrada en el taller de oficiales, se especifica que el maestro costeará su manutención e incluso su vestimenta, y sólo se pacta pago de soldada en los contratos con profesionales ya cualificados.

Apenas hay documentación alusiva a la vida diaria en el taller, por lo que es necesario entresacar la información a partir de noticias marginales. Para el taller oscense de Forment hay datos relativamente abundantes en un voluminoso rollo judicial hallado por Durán Gudiol en el Archivo de la Catedral de Huesca: se trata de un proceso que se inició en 1548 (es decir, años después de la muerte del maestro) contra maestre Sebastián Ximénez, mazonero que había trabajado durante muchos años al servicio de Forment y que luego estableció taller propio en Huesca.

El pleito, en principio, nada tiene que ver con el gran artista valenciano, pues es una denuncia hecha a Ximénez por un supuesto robo que éste habría cometido cuando ya trabajaba por su cuenta y en compañía de otro escultor, Gil de Brabante. Tras la muerte de este último, sus ejecutores testamentarios acusaron al mazonero de haber cometido



perjurio contra él y de haberle robado diversos bienes, entre ellos la herramienta de su taller. Pero, tras la negativa del acusado a admitir ninguno de esos delitos, los promotores del proceso aumentaron los cargos, llegando a afirmar que, además de su pública fama de ladrón, maese Ximénez había infligido malos tratos a su mujer, llegando incluso a intentar asesinarla, al igual que a otro antiguo compañero suyo, y también criado de Forment, llamado Esteban Solórzano.

La gravedad de las acusaciones —de las que, finalmente, Ximénez fue absuelto— hizo que el proceso se alargase durante más de un año, por lo que su documentación ocupa un buen número de folios. En ellos se consignan las declaraciones de los testigos, que dan cuenta de lo que podría ser la vida diaria de un taller de escultura de la época, plagada de engaños y enfrentamientos, robos, difamaciones, malos tratos y riñas a cuchillo; aunque también, en otros casos, de franca colaboración, lealtad y buena amistad. En el proceso, sin embargo, se muestra sobre todo la

cara más terrible de las relaciones entre los miembros de un taller, puesto que se trata, fundamentalmente, de acusaciones cruzadas entre personas muy enemistadas.

A través de estos documentos se sabe, por ejemplo, de la malquerencia que se profesaban Ximénez y Solórzano, compañeros en el taller de Forment durante el tiempo en el que se hacía el retablo de Huesca. Ximénez es presentado como *ladrón, bandido, perjuro, hombre de mala fama, de mala vida y de trato deshonesto*; también como hombre violento que repetidamente había maltratado a su mujer, hasta el punto de llegar a echarla de casa amenazándola de muerte, y de proponer a un pintor llamado Pedro López Barbuñales que la matase a cambio de diez ducados de oro.

El retrato de Solórzano tampoco es mucho más benévolo: *Se embriaga que muchas veces lo han de llevar de una parte a otra sin sentido alguno. Parlero, mentiroso, envidioso. Esbarrador de huertos. Ladrón público [...]. Brigoso, escandaloso, alborotador de pueblos. Ha dado muchas cuchilladas. Concubinario público, tiene muchas amigas concubinarias, siendo casado. Jugador. Por perder en el juego, ha dado infinitas veces mala vida a su mujer.*

De él se dice, además, que intentó violar a una hija del maestro, Úrsula, por lo que Forment lo echó de su taller: *Esteban Solórzano, estando criado en la casa de maese Damián Forment, inducido por el diablo, tomó por fuerza y con violencia a una llamada Úrsula Forment, doncella hija de Damián y Jerónima Forment, y a aquélla quiso forzar y*

corromper por fuerza y contra la voluntad de ella. Y lo biciera sino por razón que a los gritos y voces que ella dio acudieron otros criados y maestre Damián y Jerónima Forment, por los cuales Úrsula fue librada de sus manos, y lo bicieron saltar por los tejados de casa a cuchilladas.

Solórzano (que, efectivamente, salió de casa de Forment sin haber concluido el tiempo acordado de aprendizaje) acusaba a su vez a Ximénez de haber robado al maestro *muchas herramientas y tres muestras*, entre otros bienes. Afirmaba, incluso, que Forment le había reclamado repetidamente que le devolviera lo robado, diciéndole: [...] *no te basta tenerme las muestras contra mi voluntad y no quererme las volver por ninguna vía, sino que también me has tomado y hurtado de mi casa cuantos fierros [útiles metálicos] aquí tienes [...], que bien sabes y ves que cuantos fierros tienes, con que trabajas, o los más de ellos, son míos y se han*



hecho en mi casa. A lo que Ximénez había respondido: Esto no es nada para lo que me debéis; mucho más que esto me sois en cargo, pues bien sabéis que os he servido mucho tiempo y nunca me habéis mostrado nada, antes bien me habéis

tenido por trajinero, trayendo aceite, y no me habéis mostrado el oficio [...]; que un asno he salido de vuestra casa, que más sabía cuando entré en ella que cuando salí.

También es cierto que Forment se querelló contra Ximénez por la cuestión de las muestras, que el maestro quería recuperar; sin embargo, en 1530, cuando ya no trabajaba a su servicio, le nombró procurador suyo para que en su nombre, y durante sus ausencias, cobrase lo que le había de pagar el Cabildo por el retablo que hacía en Huesca.

Es curioso constatar, a este respecto, que en todo momento Forment es mencionado por los declarantes como un gran maestro y que todos se refieren a él con un profundo respeto.

La figura del artista

La reivindicación de la figura del artista como intelectual y no como mero artesano, a la que se ha aludido como propia del Renacimiento, se evidencia en el caso de Forment de varias maneras.

En primer lugar, en la importancia que concedía a sus diseños, dibujos y trazas, que guardaba celosamente; su habilidad como dibujante le sirvió no sólo para trazar las muestras, a veces con mucho detalle, de las obras encargadas, sino para crear sus propios modelos, que después serían utilizados por otros escultores e incluso por maes-



Dibujo de Damián Forment, 1539
(Custodia mayor de La Seo)

tros de otros oficios, como plateros y pintores. A veces, eran los encargantes quienes exigían que determinada pieza de pintura u orfebrería se hiciese a partir de los diseños que trazase Forment. A él mismo, incluso, se le menciona en algún caso en la documentación como “pintor”.

Por eso se ha apuntado la posibilidad de que el maestro imprimiera sus estampas y las vendiese, pues se conoce la asidua relación que mantuvo con

el impresor germano Jorge Coci, afincado en Zaragoza, así como referencias documentales sobre plateros que le tallaron planchas en boj con sus imágenes. Uno de ellos, Jerónimo Vidal, que le había tallado ocho y le labraba la novena, se comprometía a *no tallar en ningún tiempo de esta mi vida natural otras planchas semejantes a las sobredichas por mí a vos, según dicho es, en ninguna manera*. Se trata, pues, de una temprana y neta manifestación del respeto por la propiedad intelectual del artista y por los derechos que ésta podía generar.

También hizo dibujos de trabajo como preparación de sus esculturas y para ayudar a sus colaboradores, a veces de tamaño real o con medidas a escala que sus oficiales trasladarían al material escultórico; este aspecto era fundamental para asegurar la continuidad del trabajo en el taller durante sus ausencias. Con ellos aprenderían sus discípulos, a quienes seguramente el maestro adiestraba en el arte del dibujo como instrumento básico de su arte, como consta en algunos de los contratos de aprendizaje que se firmaron con él. Así, en el acuerdo por el que Miguel de Ganmis, escultor francés, entró a su servicio, éste indica que *si yo querré dibujar algunas noches o días, que vos dicho maestro Forment me hayáis de encaminar en ello y darme aviso en lo que errare.*

Otro aspecto de este orgullo de su condición de artista es su deseo de perpetuar su memoria en sus propias obras. Para “firmarlas” utiliza un sistema muy bello: el de retratarse en un lugar discreto de las mismas, como hizo en los retablos del Pilar y de la Seo de Huesca. Forment pone su efigie en la parte inferior del monumento, en el sotabanco, rodeado por una guirnalda de frutos o trigo (su apellido deriva del latín *frumentum*, “trigo”) y acompañado, en el caso del Pilar, por las herramientas de su oficio, el mazo y el cincel, lo que demuestra su conciencia profesional como escultor. Pero, además, en cariñosa dedicatoria a sus seres

queridos, acompaña su retrato con los de su mujer (en el el Pilar) y su hija Úrsula (en la Seo de Huesca).

Un último signo del orgullo de Forment por su condición de creador es el texto del epitafio en latín que mandó grabar, en 1522, sobre la lápida de su discípulo Pedro Muñoz, en el claustro de la catedral oscense: en él se dice que el joven fallecido había sido alumno del maestro Forment, “émulo del arte estatuaria de Fidias y Praxiteles”, es decir, de los grandes maestros de la Grecia clásica.

LA “VISURA” Y LOS PAGOS

A partir de agosto de 1521, fecha en que, como se ha dicho, Forment recibe del Cabildo el adelanto para iniciar el retablo, se fechan diversos documentos de sucesivos pagos al maestro (o a su esposa, en su representación), por los que se va dando cuenta del progreso de los trabajos. Uno de ellos, de noviembre de 1525, se interpreta por los historiadores como el que marca la finalización del banco, pues corresponde a una cantidad sustanciosa (2.034 ducados, algo menos de la mitad del total); de ser así, Forment habría cumplido rigurosamente con su obligación de terminar esa parte del retablo en cuatro años.

Otro documento, de marzo de 1532, parece indicar una prolongada ausencia de Huesca: se alude en él a Forment como “habitante en Zaragoza” y “ausente del reino de Ara-

gón”; y, en su nombre, su mujer cobra, como parte de pago por la obra del retablo, 8.000 sueldos, o sea, el equivalente a lo que percibiría por dos años, descontado lo que se le entregaba en especie. Jerónima, además, consiente en que el Cabildo deje de pagar durante otros dos años (1532 y 1533) el trigo y el vino que se le daban regularmente a su esposo, aplazando el cobro hasta 1534.

Algunos estudiosos defienden que en 1533 ya estaría concluido el retablo, pues estiman que para esa fecha Forment ya había abandonado Huesca; otros, sin embargo, prefieren como fecha de finalización la del año siguiente, pues hasta el 24 de julio de 1534 no se procede a la inspección o “visura” del retablo, prueba inequívoca de que el retablo estaba terminado y asentado en su lugar.

De la visura se encargan los maestros Miguel Peñaranda y Nicolás de Urliéns, imagineros de Huesca; de acuerdo con lo prevenido en el contrato, deben reconocer la obra y declarar si Forment ha cumplido lo acordado. Es notable que ambos maestros hubiesen sido discípulos de Forment. Su dictamen fue claramente favorable al maestro, pues sólo echaron en falta el acabado de algunos detalles de poca importancia: los dedos de algunas figuras, los atributos de su advocación en otras (unas saetas a San Sebastián, una espada de madera a Santa Catalina, etc.), una corona de espinas al Cristo de la escena del *Via Crucis*, algunos pedazos de hojas en la decoración y cosas similares.



*Figuras del coronamiento del retablo, bajo dosesel,
a las que se alude en el documento de la «visura»*

Sólo dos puntos tienen cierta relevancia: que las medidas son algo mayores que las estipuladas (un palmo más de alto y dos de ancho) y el defecto que presenta la polsera *para asentar las puertas, que no se podrá cerrar el retablo sino con dificultad*, con lo que se informa de que el retablo tendría que disponer de puertas para su protección. Hay, en efecto, constancia de que, años después, el Cabildo tenía un mazonero o escultor a sueldo, quien, además de ocuparse de su mantenimiento y limpieza, se encargaba de abrir y cerrar dichas puertas.

Es importante también lo que se silencia: nada se dice del cambio en la iconografía del banco, que en un principio debía reflejar la Creación del Mundo, y no la Pasión,



*Figura de una pilastra
del retablo*

como finalmente se talló; ni sobre el número de escenas de la parte principal, que son tres y no las cinco que se habían estipulado en la capitulación. Así, pues, el Cabildo debió de aceptar o imponer esos cambios antes de que se ejecutase su talla.

Días después, el 12 de agosto de ese año de 1534, maestre Damián Forment reconoce haber recibido los 110.000 sueldos que se le habían ofrecido pagar por el retablo y, por tanto, da por cancelado el contrato firmado catorce años antes. Aunque, acto seguido, afirma que el Cabildo le debe 3.966 sueldos, que promete no reclamar hasta mediado el año 1536, y eso siempre que haya corregido todos los fallos que se señalaban en la visura. Para entonces, Forment se había marchado ya definitivamente de Huesca y había cerrado su taller; vivía en Zaragoza y, con el fin de labrar y corregir lo que se le había indicado, regresó tan sólo por unos meses.

Por su parte, el Cabildo canceló el contrato tres años más tarde, el 22 de agosto de 1537, reconociendo estar satisfecho con la obra. Pero no abonó aún la cantidad que faltaba por pagar a Forment, que no vivió para cobrarla: la deuda se saldó en 1546, seis años después de su muerte, y hubo de cobrar por él su discípulo Juan de Landerri.

UN BUEN RESULTADO



CÓMO QUEDÓ EL RETABLO

El retablo mayor de la catedral de Huesca es una obra de considerables dimensiones (14,40 m de alto por 9,70 de ancho) realizada en fino alabastro de Gelsa dejado en su color, es decir, sin policromar. Está dedicado al tema de la Pasión de Jesucristo, con la escena de la Crucifixión como advocación del conjunto. Presenta una ordenada estructura en tres partes bien diferenciadas, que se ajusta a un modelo formulado a lo largo del siglo XV y que consta de sotabanco, banco y cuerpo guarnecido por una polsera.

La primera de ellas, que es la situada en la parte inferior de todo el conjunto, por tener menor visibilidad que el resto de las piezas suele contener paneles meramente decorativos, con alusión al encargante, fecha y lugar de realización de la obra, etc. En el caso de Huesca, el **sotabanco** se encuentra dividido en siete “casas” o espacios cuadrados, separados mediante columnas, en los que se desarrolla un repertorio ornamental renacentista de raigambre italiana, en finísimo relieve de escaso volumen, a base de grifos (animales fantásticos) enfrentados, elementos vegetales y guirnaldas de delicada factura, tondos (molduras circu-



Retrato de Úrsula Forment

lares) que rodean pequeñas tarjetas para inscripciones, etc. En la casa central se colocó una amplia cartela o superficie lisa rectangular, al parecer preparada para albergar una inscripción que finalmente no llegó a realizarse. Y, en los extremos laterales, los retratos de Forment, a la derecha, y de su hija Úrsula, a la izquierda; am-

bos aparecen de perfil, dentro de sendos medallones, y presentan rasgos finos, de belleza clásica.

Sobre esta pieza se dispone el gran **banco** de dos pisos. Al igual que el sotabanco, cada uno de ellos aparece dividido en siete casas, aquí separadas por pilares góticos. En las del piso inferior, coronadas por tracerías también góticas, aparecen representadas siete escenas del ciclo de la Pasión (la Última Cena, la Oración en el Huerto, el Beso de Judas, la Flagelación, la Coronación de Espinas, el *Ecce Homo* y Jesús ante Pilato).

En el piso superior del banco, y bajo doseles calados, aparecen los Apóstoles por parejas, en las seis casas latera-



La oración en el huerto, en el banco del retablo

les, acompañando al Cristo Redentor, rodeado por una mandorla de querubines, que está solo en la casa central. Todas las figuras muestran excelente factura y amplia diversidad de actitudes y expresiones. Muchas de ellas tienen un claro aire italiano, como la del tercer apóstol desde la derecha, en la segunda casa, que guarda estrecha semejanza con el *Moisés* de Miguel Ángel. Tan sólo puede identificarse a los apóstoles Juan y Santiago —a la derecha del Reden-

tor— y Pedro —a su izquierda—, pues el resto carece de insignias o atributos. La figura del Salvador se asocia, por la delicadeza de su postura, ligeramente balanceada, a las obras del italiano Donatello.

Los extremos del banco se completan con sendas **puertas** que dan acceso a la parte trasera superior del retablo. Son de madera y en ellas figuran San Pablo (a la izquierda) y San Pedro (a la derecha), en bajorrelieve. Los marcos, de

alabastro, van decorados con elementos góticos, especialmente el arco superior, de perfil mixtilíneo. Sobre ellos se disponen las figuras de San Lorenzo (a quien falta la parrilla con la que se le suele representar) y San Vicente (con la rueda de molino de su martirio), respectivamente a izquierda y derecha. En los pilares que flanquean ambas puertas aparecen, a media altura, los Evangelistas con sus respectivos símbolos: Marcos y Lucas junto a la puerta de San Pablo, y Mateo y Juan en la de San Pedro.



Puerta lateral con la imagen de San Pablo

El **cuerpo** del retablo está dividido en tres calles, en las que se representan las escenas del Camino del Calvario, la Crucifixión y el Descendimiento, que completan el ciclo iniciado en el banco. De carácter monumental, las tres unen a la excelente calidad de la talla una gran habilidad compositiva, por la acertada disposición de los numerosos personajes que en ellas intervienen; las figuras, en su mayor parte de abultado

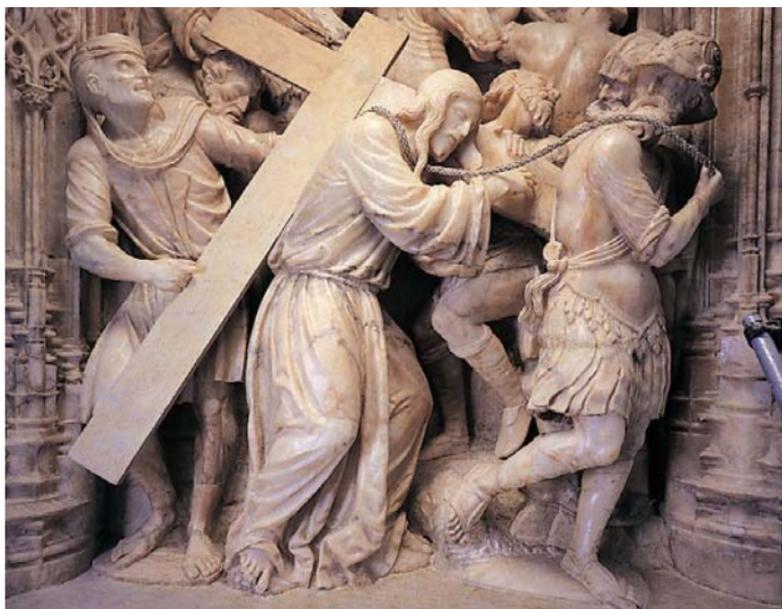
relieve (que se reduce conforme se alejan del primer plano), y algunas casi exentas, se sitúan en planos diferentes, dando a cada escena sensación de espacio y profundidad. En la primera, Jesús, ayudado por el Cireneo, sale de Jerusalén entre la muchedumbre.

En la del centro, el Crucificado está entre los dos ladrones, con San Juan y las Santas Mujeres a sus pies —que atienden a la Virgen María, desmayada, a la izquierda, en dolorosa actitud—, Longinos a caballo, con su lanza, y varios personajes dispuestos a la derecha, entre ellos la angustiada Magdalena, arrodillada, y dos soldados en acusados escorzos (o sea, en posturas poco habituales en la representación de las figuras: de espaldas, en torsión, etc.). Son, en total, trece figuras humanas y dos caballos: todo un alarde de concentración y riqueza compositiva. En la escena llaman poderosamente la atención la expresividad de los rostros, que aumentan el dramatismo de la escena, y el naturalismo de los cuerpos de los ajusticiados y del soldado vuelto de espaldas que aparece en primer término.

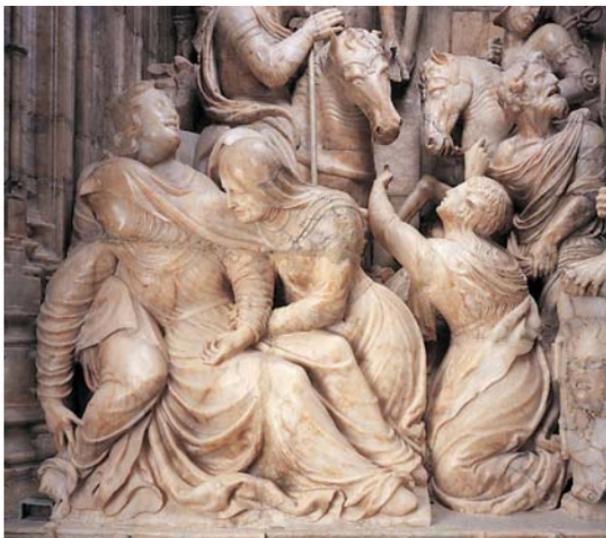
Finalmente, en la escena de la derecha, que representa el Descendimiento, la tragedia y el dolor que reflejan los rostros de San Juan y de las Santas Mujeres —que nuevamente sostienen a la Virgen, como amortecida— dan a la escena aún mayor carga dramática que a la anterior. Junto a estos personajes, un grupo de judíos se encarga de bajar de la cruz el cuerpo sin vida de Cristo. En esta escena For-

ment se detiene más en la labra de los paños, que en las figuras superiores forman pliegues volados, como movidos por el viento.

La calle central forma el eje principal del conjunto, pues, además de albergar la escena más destacada —de tamaño ligeramente superior a las laterales—, es el espacio reservado para colocar el óculo o expositor del Santísimo, guardado por un halo de querubines, flanqueado por ángeles



Via Crucis



Las Santas Mujeres, detalle de la escena del Calvario

músicos y coronado por la figura de Dios Padre. En la parte inferior, uniendo este espacio con la Crucifixión, se representa la paloma del Espíritu Santo; con ello se crea un eje simbólico que une las tres personas de la Trinidad, desde la imagen del Padre, en lo alto, a la del Hijo en el momento en que entrega su vida por la redención de la Humanidad.

Las tres escenas van coronadas por tabernáculos góticos de gran desarrollo, formados mediante complejas tracerías y entre los cuales se disponen numerosas figuras de santos,

a la mayoría de los cuales no es posible identificar, por carecer de sus atributos habituales. El central, dispuesto sobre el espacio reservado al óculo, es de mayor altura, por lo que esta calle destaca sobre las laterales, a modo de ático.

Todo el cuerpo se halla protegido por una ancha polsera de madera, decorada con vegetación de contrastado relieve y gran calidad de ejecución. En el remate y en el centro de los dos laterales, coronando el conjunto, unos ángeles portan el símbolo de la catedral, el escudo del Cabildo, que es un Calvario. El remate inferior de la polsera son dos profetas que, a modo de atlantes, parecen sostener el peso del conjunto. Su colocación tiene un sentido simbólico: son las voces del Antiguo Testamento que, con sus profecías, anuncian y cobijan los sucesos redentores y el mensaje salvación del Nuevo Testamento, cuyo motivo principal es, precisamente, la Redención por la muerte de Cristo. Otras figuras de profetas —que tampoco es posible individualizar— están, por parejas, en las pilastras que separan las escenas centrales del retablo.

“LO FLAMENCO” Y “LO ITALIANO”

Conforme a lo capitulado, la estructura del retablo se ajusta al modelo que el mismo Forment hizo para el Pilar de Zaragoza, obra que, a su vez, siguió, por orden de los

canónigos zaragozanos, el prototipo de la Seo del Salvador. La mazonería y la ordenación del conjunto son, pues, de raigambre gótica, al igual que muchos elementos de la decoración, a base de complejas tracerías caladas, puntiagudos doseletes, pilares con racimos de columnillas y profusión de menudas figuras colocadas por doquier.

Sin embargo, Forment demuestra su dominio del lenguaje renacentista en cada una de las escenas del retablo, así como en la concepción de las figuras, su disposición, sus gestos, la suavidad de la talla, la atención a la expresión de los rostros, el naturalismo de su anatomía y sus ropajes. Y también en la decoración, donde introduce visiblemente elementos de la nueva estética renaciente (sobre todo, en el banco); en la equilibrada composición de los grupos; en su preocupación por conseguir el efecto de espacio en profundidad; e incluso en cuestiones de detalle, como es la de incorporar, en el fondo de las escenas, elementos de los órdenes clásicos de la Arquitectura.

Forment conocía todos los secretos del nuevo estilo italiano. En Huesca lo demostró con creces, aunque se tuviera que plegar a las exigencias de un contrato que no le permitía concebir la obra enteramente conforme a las pautas renacentistas. Sin embargo, en el retablo zaragozano de San Miguel de los Navarros, que inició poco antes que el de Huesca (1519), sí pudo hacerlo: proyectó una obra en la que no sólo son plenamente renacentistas las imágenes,



*Escena de la flagelación, en el banco
(al fondo, motivos de arquitectura clásica)*

sino también la estructura, a base de calles regulares divididas horizontalmente por entablamentos rectos y, en vertical, por pilastras clásicas, con lo que la ordenación de las escenas, distribuidas en “casetones”, gana en claridad.

Así, pues, cuando a Forment no se le imponían condiciones, trabajaba con libertad y maestría en el estilo renacentista. Pero los encargantes no estaban siempre bien dis-

puestos a dejar al artista trabajar del todo bajo su propio criterio; existía cierto recelo hacia la nueva moda, que la sociedad iría aceptando sólo paulatinamente, conforme fuera haciéndose familiar a los ojos de las gentes. En el caso de la Iglesia, en especial, las reticencias se debían no sólo al peso de la tradición, sino al hecho de que el nuevo lenguaje poseía una especie de “halo” pagano (al fin y al cabo, se trataba de una herencia de la Antigüedad clásica) que no se consideraba adecuado para su uso en obras de devoción y religiosidad. Por eso dudaban tanto a la hora de encargarlas en el nuevo estilo o en el tradicional; y por eso admitieron muy poco a poco, en general, que se introdujeran elementos novedosos.

Los dos estilos, de este modo, convivieron largo tiempo en Aragón, y es posible encontrar, junto a obras plenamente renacentistas de fecha muy temprana (de 1514–15 es la portada de Santa Engracia, en Zaragoza), otras de carácter más arcaizante, que se hacen en estilo gótico ya muy avanzado el siglo XVI. Forment mostró extraordinaria inteligencia para conjugar ambos lenguajes, de modo que, incluso obligado a ajustarse a estructuras góticas, supo dar forma a dos de las piezas que hoy se consideran entre las mejores del Renacimiento en Aragón: los retablos mayores del Pilar y de la catedral de Huesca.

El retablo oscense es más evolucionado que el del Pilar y evidencia un conocimiento más profundo del arte rena-

centista italiano que el maestro, por otra parte, conjuga magistralmente con la influencia de los grandes artistas nórdicos, sobre todo de Dureró.

De raíz italiana, según los estudiosos, es el sutil refinamiento con que está tallado el alabastro, así como la elegancia y serenidad de ciertas figuras, algunas de ellas de belleza idealizada, y el repertorio de elementos decorativos que despliega en el banco, en estrecha relación con maestros del Quattrocento como Donatello. Su retrato y el de su hija, en relieve plano muy donatelliano, son muestra de ello, y también el gran Crucificado central. El influjo italiano —aunque de maestros posteriores, ya del Quinientos, como Miguel Ángel— es claro en la grandiosidad de las escenas, de composición equilibrada muy bien resuelta, y en la concepción monumental de algunas figuras, que transmiten más fuerza y un movimiento menos contenido; pueden servir de ejemplo algunos de los profetas situados entre las pilastras de separación de las calles y otras del Apostolado del banco.

El influjo nórdico se trasluce en la fuerte expresividad de los rostros y los gestos, su realismo, la emotividad, el gusto por la anécdota y la carga dramática de algunas escenas, sobre todo en las tres principales. La influencia más acusada proviene de Alberto Dureró, sobre todo en el aspecto iconográfico, pues sus grabados alcanzaron gran difusión a través de la imprenta, y sirvieron de modelo

para sus composiciones a muchísimos artistas. Forment se valió de las estampas que el artista alemán dedicó al ciclo de la Pasión (en concreto, de la serie denominada *Pasión Pequeña*) para idear buena parte de las escenas que sobre el tema hizo en el retablo oscense.

Ya se ha aludido al papel determinante que desempeñaron esas estampas impresas con las obras de los principales maestros del momento en la difusión de la estética renacentista. Para Forment, que recurrió a ellas con frecuencia, fueron un material fundamental a la hora de asimilar las nuevas corrientes artísticas que llegaban de Italia, como también lo fue el contacto con artistas de ese país emigrados a España o con otros españoles que se habían formado allí.

Algunos estudiosos han sugerido que también Forment pudo hacer un viaje de juventud a tierras italianas; pero no se ha encontrado constancia documental que lo acredite con seguridad. Otros especialistas plantean que el viaje no fue necesario, pues Valencia y Aragón mantuvieron una relación estrecha y continuada con Italia, por lo que los artistas pudieron estar al tanto, desde muy temprano, con las novedades que allí se fraguaban.

Forment, en cualquier caso, contribuyó decisivamente a la introducción y afianzamiento de la estética renaciente en Aragón; y el retablo de la catedral de Huesca fue pieza fundamental para ello.

La influencia de las estampas



Grabado del Ecce Homo de Dürero, modelo para la misma escena en el banco del retablo oscense



Grabado de Lucas Cranach el Viejo en el que pudo basarse Forment para tallar la figura de San Pedro en la puerta de la derecha del retablo

LA ESTELA DE FORMENT

La figura de Damián Forment se cuenta entre las más relevantes del arte del Renacimiento en España y, como se ha señalado, tuvo capital importancia para su desarrollo en Aragón; en Huesca fue su principal introductor. Ciertamente, antes que él, Gil Morlanes *el Viejo* trabajó en la abadía de Montearagón, en la obra de cuyo retablo introdujo rasgos renacentistas. Y, también, que el florentino Juan de Moreto, afincado en Aragón, compuso obras del nuevo estilo en tierras oscenses: señaladamente, las esculturas de la capilla de San Miguel en la catedral de Jaca, labradas entre 1521 y 1523. Pero a Forment se debe la creación de un foco de escultura de gran trascendencia posterior en la zona. El establecimiento de su taller en Huesca no sólo se tradujo en la activa presencia de un numeroso grupo de maestros, oficiales y aprendices que trabajaron a sus órdenes durante catorce años (los que duraron los trabajos del retablo mayor de la catedral), sino en una decisiva impronta en la obra de otros artistas que, a partir de entonces, desarrollaron su labor en el Alto Aragón.

El retablo de Huesca, sin embargo, en cuanto a su tipología, no creó escuela, puesto que el avance de las formas renacentistas acabó por dar al traste con los modelos basados en estructuras góticas; los grandes retablos que se hicieron después del oscense se ajustaron ya a una concepción diferente. Pero el modo de trabajar del maestro sí

ejerció una fuerte influencia en el ambiente artístico de la zona. Por un lado, fueron muchos los colaboradores y discípulos que, formados en su casa, aplicaron su excelente estilo. Algunos de ellos, acabado ya el retablo catedralicio, se quedaron en la ciudad con taller propio; el más importante fue Nicolás Urliéns, empleado de Forment por veintiocho años, que trabajó en numerosas obras y cuyo taller de escultura mantuvo una elevada calidad heredada por su hijo Miguel y sus nietos Miguel y Vicente, a lo largo de todo el siglo XVI.

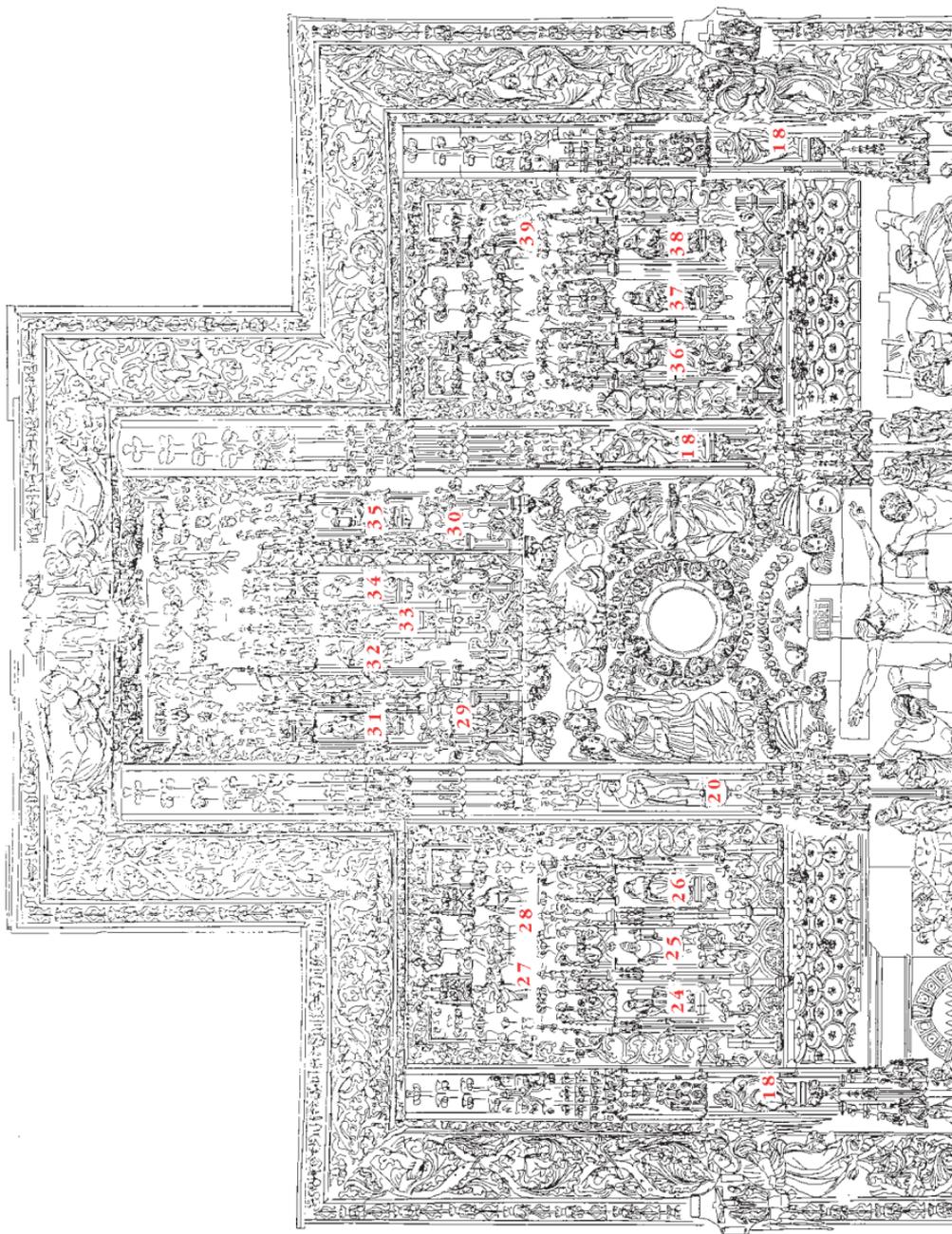
Por otro lado, el retablo de Huesca elevó mucho el nivel de exigencia de los encargantes, que solicitaron la presencia de los mejores escultores del momento para emprender nuevas obras en otras parroquias de la diócesis. De este modo, Gabriel Joly, uno de los pocos artistas que podía medirse con Forment, trabajó en el monasterio de Sijena y en la catedral de Roda de Isábena, donde hizo trabajos que no se han conservado o de los que quedan escasos restos. Juan de Liceire, discípulo de Forment, contrató el retablo de la catedral de Barbastro, el pie de cuyo banco había hecho su maestro; Liceire continuó los trabajos del banco entre 1558 y 1560. También llevó a cabo (1555–1558) la imaginería del retablo mayor de Almodévar, en el estilo aprendido con Forment.

En la segunda mitad del siglo XVI trabajaron asimismo en Huesca Esteban de Obray, francés, que labró a media-

dos de siglo el desaparecido retablo mayor del convento de San Francisco de Sariñena; y el escultor Juan de Rigalte, también de origen francés, que talló el retablo de la Epifanía en la catedral de Huesca (1565) y que luego sería figura destacada del romanismo o arte a la romana en Aragón. Una de las mejores manifestaciones de esta renovación es el sepulcro del obispo Pedro Bagueur en la catedral de Jaca, obra que Rigalte realizó en compañía del mallorquín Guillem Salbán.



En el último tercio de siglo se empieza a diluir la estela de Forment, cuya influencia dejará paso a la de otros talleres más relacionados con la órbita castellana y, en concreto, con escultores vascos y navarros. En 1577 la Seo oscense contrató con Nicolás de Berástegui, guipuzcoano y activo en Sangüesa, la sillería del coro; terminaría la obra (1591) Juan de Berroeta, también de Sangüesa, en colaboración con Juan de Alli y Juan de Liébana, que además hicieron la caja del órgano. Berroeta y Alli labraron en Huesca, entre 1600 y 1601, el retablo mayor de San Pedro el Viejo, obra que consagra una nueva tipología de retablo, ya netamente romanista. Esta influencia perduraría desde entonces, a lo largo de la primera mitad del siglo XVII.



18

39

38

37

36

18

31

32

33

34

35

30

29

20

27

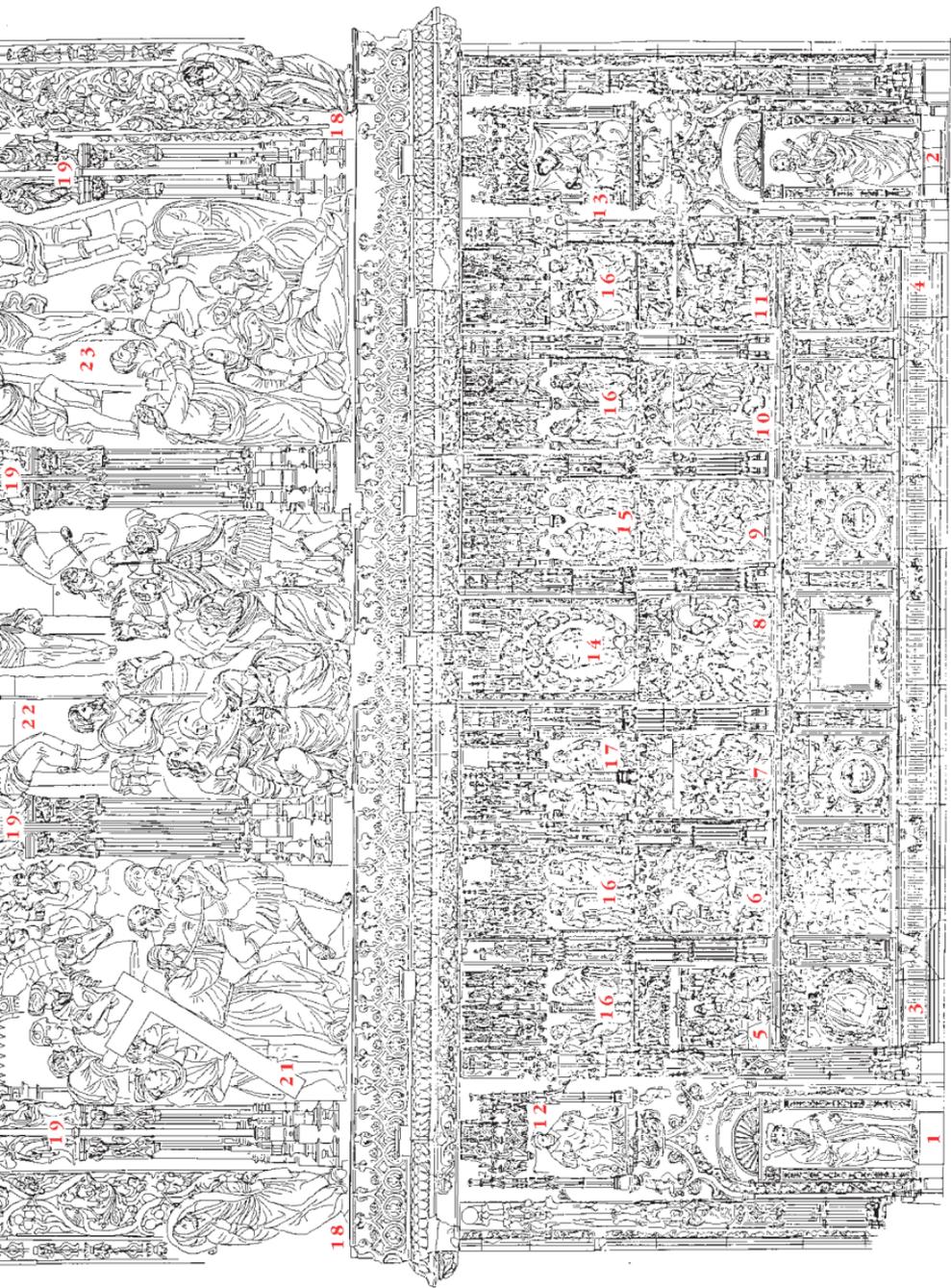
28

26

25

24

18



Esquema del retablo de Huesca, con indicación de sus figuras

- | | |
|-------------------------------|------------------------------------|
| 1 San Pablo | 21 Jesús con la Cruz
a cuestras |
| 2 San Pedro | 22 El Calvario |
| 3 Úrsula Forment | 23 El Descendimiento |
| 4 Damián Forment | 24 San Agustín |
| 5 La Última Cena | 25 San Gregorio |
| 6 La Oración en
el Huerto | 26 Santa Catalina |
| 7 El Beso de Judas | 27 San Lucas |
| 8 La Flagelación | 28 Santa Marta |
| 9 La Coronación
de Espinas | 29 San Cosme |
| 10 Ecce Homo | 30 San Damián |
| 11 Jesús ante Pilatos | 31 Santa Inés |
| 12 San Lorenzo | 32 Santa Águeda |
| 13 San Vicente | 33 San Sebastián |
| 14 El Salvador | 34 San Jorge |
| 15 San Juan y Santiago | 35 San Ambrosio |
| 16 Apóstoles | 36 San Gerónimo |
| 17 San Pedro | 37 Santa Ana Triplex |
| 18 Profeta | 38 Santa Isabel
de Aragón |
| 19 Profetas | 39 Santa Bárbara |
| 20 Rey David | |

LA RESTAURACIÓN DEL RETABLO EN 1996

Estado de conservación

En sus más de 460 años de historia, al retablo mayor oscense le han sucedido muchas cosas, la mayoría de las cuales se ha traducido en daños de diversa consideración y ha contribuido a su progresivo deterioro. En 1995, cuando la CAI promovió su restauración (en un convenio acordado con el Ministerio de Educación y Cultura, el Gobierno de Aragón y el Cabildo de la Catedral), la belleza de la obra se hallaba escondida bajo una gruesa capa de suciedad, mermada por muchos desperfectos y en grave riesgo de acabar desapareciendo, porque había comenzado a fallar su solidez.

Era necesario limpiarlo, “curarlo” y consolidarlo para el futuro. Y a ello se dedicaron, durante todo un año de trabajo, los técnicos del Instituto del Patrimonio Histórico Español y un grupo de especialistas en restauración. Primero estudiaron detalladamente cada pieza, para conocer todos los daños sufridos por el retablo y proceder a tratarlos de la manera más adecuada. Gracias a ellos se sabe que, probablemente, Forment no llegó a reparar todas las faltas que se le habían indicado en la inspección final de la obra; quizá pensó que eran detalles de tan poca importancia que no necesitaban su intervención directa. Y quizá por eso, también, el Cabildo tardó tanto en pagar la última parte que había quedado pendiente.

Así, pues, los primeros desperfectos del retablo son de la misma época de su realización. Pero la falta de dedos en algunas figuras, pequeños trocitos del acabado de la mazonería o de los elementos decorativos no era lo más importante; el principal problema que arrastraba la obra desde entonces se derivaba del propio sistema utilizado para su montaje, a base de una fábrica de ladrillo que servía de soporte y de anclajes de hierro para sujetar las piezas. Esos anclajes se fueron corroyendo y aumentando de volumen con la humedad, lo que hizo que el alabastro en que se insertaban se resquebrajase en algunos lugares, además de manchar de óxido las piezas. Los restauradores advirtieron que el montaje del retablo se hizo de manera apresurada, pues se recortaron algunas figuras cuando no cabían en el sitio que les correspondía y, además, el mortero se aplicó con cierto descuido.

Por otra parte, los propios materiales con que está hecha la obra son muy susceptibles de ser afectados por la humedad: el alabastro, porque pierde su brillo e incluso puede llegar a disolverse y desintegrarse en las partes más frágiles; la madera del guardapolvo, porque cuando se humedece es pasto de los hongos y de insectos como la carcoma; y el mortero que lo sujeta al muro porque pierde su adherencia y, al dejar de actuar como adhesivo, el conjunto queda suelto y su estabilidad y solidez corren peligro. De todos estos males padecía el retablo, en algunos casos muy gravemente: había piezas prácticamente

sueltas, muchas otras partidas e incluso perdidas y, en el caso de la madera, el ataque de la carcoma había destruido la consistencia de algunas tallas, especialmente en la puerta lateral derecha, en donde aparece la imagen de San Pedro.

La propia función religiosa del retablo también le ocasionó varios daños. En primer lugar, por los antiguos sistemas de iluminación con velas, ya que su combustión provoca humos que ennegrecen las piezas y hace derretirse la cera, que caía y se acumulaba en grandes cantidades sobre el alabastro; en algunos casos, incluso, éste aparecía quemado. En segundo lugar, por la costumbre de tapar el retablo durante la Semana Santa, para lo cual se colocaron enganches de hierro que también fracturaron diversas piezas.

La suciedad, en fin, se había ido depositando a lo largo de los siglos y cubriendo toda la superficie de la obra, de modo que ésta aparecía oscura, deslucida, sin rastro de su esplendor.

El retablo tampoco fue ajeno a los daños ocasionados por las guerras; padeció especialmente la de la Independencia, a princi-



*Imagen de San Pedro,
antes de la restauración*



Detalle del anclaje de los pies de una figura ,antes y después de la restauración

pios del siglo XIX, en la que probablemente desaparecieron muchas figuras del banco, y la Civil de 1936, a consecuencia de los bombardeos que afectaron a la catedral. Los proyectiles destrozaron los techos y los cascotes cayeron sobre las esculturas: algunas se partieron, otras se cayeron y otras, definitivamente, se perdieron.

En los años setenta, durante los trabajos de restauración de la catedral, se lavó el retablo con mangueras de agua, lo que, en lugar de beneficiarlo, contribuyó aún

más a su deterioro, pues aportó al conjunto una gran cantidad de humedad. En las mínimas labores de mantenimiento que se le dedicaron, se hicieron arreglos parciales no siempre acertados: había piezas repuestas en lugares erróneos, otras unidas toscamente a base de mortero e, incluso, algunas sujetas simplemente con alambres y cuerdas.

Tratamiento

Los restauradores, pues, tenían un amplio y muy delicado trabajo por delante. El criterio que siguieron en todo momento fue el de que sus actuaciones resultasen inocuas para el retablo; es decir, que no le causasen el más mínimo daño, bien por utilización de productos o materiales inadecuados durante el tratamiento, bien por reintegración de partes que faltasen sin saber exactamente cómo habían sido en origen y, en todo caso, sin que fuera necesario. El objetivo era devolver al retablo su solidez y su belleza, pero, sobre todo, garantizar su conservación para el futuro.

Los técnicos estudiaron minuciosamente todas las piezas, analizaron sus materiales en laboratorio e hicieron diversas pruebas y catas para determinar el tratamiento más adecuado en cada caso. Tomaron, además, cientos de fotografías. Después, se iniciaron las cuatro fases del proceso de restauración: limpieza, consolidación, reintegración y protección.

La primera se llevó a cabo con aspiradores y brochas, que retiraron el polvo, y con disolventes neutros (que no dañan) para retirar la suciedad más incrustada. Se consolidaron las piezas que estaban a punto de desintegrarse porque se deshacía el propio material, aplicándoles resinas acrílicas y otros productos que asegurasen su consistencia. Los elementos que se habían partido se unieron también con resina, cola o, en otros casos, internamente, con finas varillas de madera o de fibra de vidrio. Además, se aplicaron morteros para rellenar las juntas que se estaban soltando o las partes que habían quedado huecas.

Los anclajes de hierro que ensamblaban originalmente las piezas fueron retirados, cuando estaban oxidados y corroídos, y se sustituyeron por otros de acero inoxidable o fibra de vidrio; y, cuando se hallaban en buen estado, se les protegió cubriéndolos con resina sintética.

Respecto de las esculturas, lo único que se reintegró fueron las partes que suponían una ruptura brusca de líneas o superficies, y aun en esos casos sólo se igualó el volumen, pero no la talla, de manera que se pudiera distinguir fácilmente la reintegración de la obra original.

Finalmente, se aplicó al conjunto una capa de resina sintética que lo protegiese de la suciedad, la humedad y otras agresiones. Para que el retablo pudiera ser admirado en todo su esplendor, se instaló un nuevo sistema de iluminación que contribuye a resaltar su recién recuperada belleza.

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA



- ARCO Y GARAY, Ricardo del: «El arte en Huesca durante el siglo XVI. Artistas y documentos inéditos (cont.)», y «El arte en Huesca durante el siglo XVI. Artistas y documentos inéditos. Datos sobre Damián Forment.», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, pp. 9-21 y 186-196.
- «El obispo don Juan de Aragón y Navarra, hijo del Príncipe de Viana», en Revista *Príncipe de Viana*, nº 42-43, 1951, pp. 39-83.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo: «Arte II», *Enciclopedia Temática Aragonesa*, tomo IV, Ediciones Moncayo, Zaragoza, 1987.
- CANTOS, C., FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, M., y JIMÉNEZ, C.: «La restauración», en *El retablo mayor de la Catedral de Huesca. Restauración*, 1996. CAI, DGA, MEC y Cabildo Catedralicio de Huesca, Zaragoza, 1996.
- CARDESA GARCÍA, M^a Teresa: *La escultura del siglo XVI en Huesca, 1. El ambiente histórico-artístico*. Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1993.
- *La escultura del siglo XVI en Huesca, 2. Catálogo de obras*. Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1996.
- «La historia», en *El retablo mayor de la Catedral de Huesca. Restauración*, 1996. CAI, DGA, MEC y Cabildo Catedralicio de Huesca, Zaragoza, 1996.
- DURÁN GUDIOL, Antonio: *Historia de la Catedral de Huesca*. Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1991.

- LLABRÉS QUINTANA, G.: «Capitulación entre el Cabildo y el escultor Forment para la obra del retablo de la Seo de Huesca (1520)», en *Revista de Huesca*, t. I, nº 1 1903, pp. 37-40 (ed. facsímil, IEA, Huesca, 1994).
- MORTE GARCÍA, Carmen: «Damián Forment, escultor de la Corona de Aragón», en *Damián Forment, escultor renacentista*. Gobierno de la Rioja, Bancaixa, Diputación de Zaragoza y Fundación El Monte, San Sebastián, 1995.
- SERRANO, R., MIÑANA, M^a L., HERNANSANZ, A., CALVO, R. y SARRIÁ, F.: *El retablo aragonés del siglo XVI: estudio evolutivo de las mazonerías*. DGA, Zaragoza, 1992.
- SOUTO SILVA, M^a Isabel: *El retablo de San Miguel de los Navarros*. Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1983.
- «Biografía del escultor Damián Forment», en *El retablo mayor de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Fundación Nueva Empresa y Gobierno de Aragón, Zaragoza, 1996.
- VV. AA.: *Huesca. Historia de una ciudad*. Ayuntamiento de Huesca, Huesca, 1990.
- VV. AA.: *La escultura del Renacimiento en Aragón*. Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza, 1993.
- VV. AA.: *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*. Diputación de Huesca y Gobierno de Aragón, Huesca, 1994.



1. **Aragón y Europa** • Servicio EuroCAI
 2. **La Santa Capilla del Pilar** • A. Ansón y B. Boloqui
 3. **Los Tapices de La Seo de Zaragoza** • Equipo de Redacción Cai100
 4. **Los botánicos aragoneses** • Vicente Martínez Tejero
 5. **El traje tradicional en Aragón** • Jesús A. Espallargas
 6. **La economía agroalimentaria en Aragón** • Luis Miguel Albisu
 7. **Baltasar Gracián. La iluminada brevedad** • Ignacio Izuzquiza
 8. **La matacía** • José Ramón Marcuello
 9. **La Navidad en Aragón** • Equipo de Redacción Cai100
 10. **Los monasterios de Aragón** • Agustín Ubieto
 11. **El Cid en Aragón** • Alberto Montaner
 12. **Diseño industrial. Una perspectiva aragonesa** • Juan M. Ubierno
 13. **El clima de Aragón** • José María Cuadrat
 14. **El nacimiento de Aragón** • Juan F. Utrilla
 15. **Marcial** • Concha García Castán
 16. **La industria en Aragón** • Adolfo Ruiz Arbe
 17. **Los fotógrafos aragoneses** • Carmelo Tartón
 18. **La cerámica aragonesa** • M^a Isabel Álvaro Zamora
 19. **El escudo de Aragón** • Equipo de Redacción Cai100
 20. **La medicina del siglo XVII en Aragón** • Asunción Fernández Doctor
 21. **Gaspar Sanz, el músico de Calanda** • Álvaro Zaldívar
 22. **El retablo de la catedral de Huesca** • Equipo de Redacción Cai100
- ✚
23. **El Ebro** • Amaranta Marcuello - José Ramón Marcuello
 24. **Magdalena, Navarro, Mercadal** • Ascensión Hernández
 25. **Los fósiles en Aragón** • Eladio Liñán

26. **El Real Zaragoza** • José Miguel Tafalla
27. **El reino de Saraqusta** • M^a José Cervera
28. **Gargallo, Condoy, Serrano** • Ángel Azpeitia
29. **Los vinos aragoneses** • Juan Cacho Palomar
30. **Ramón J. Sender** • José-Carlos Mainer
31. **Toreros aragoneses** • Ricardo Vázquez-Prada
32. **El folclore musical aragonés** • Ángel Vergara
33. **El Canal Imperial de Aragón** • A. de las Casas - A. Vázquez
34. **Los castillos aragoneses** • Cristóbal Guitart
35. **La población aragonesa** • Severino Escolano