

EL RETABLO DE SANTA ANA DE LA CATEDRAL DE HUESCA

POR MARIA PILAR CAVERO

LA CAPILLA DE SANTA ANA. EMPLAZAMIENTO DEL RETABLO

EL retablo está colocado en una capilla que lleva su nombre. «De las más pequeñas de la insigne iglesia..., pero excepción hecha de la mayor es la más preciosa y excelente por su retablo y por su verja que la cierra» ¹.

Fue construida por el canónigo Martín de Santángel y terminada en 1522. Así constaba en «una inscripción que se borró en 1796 cuando se enlució toda la iglesia... Decía así:

DIVIS ANNAE HIERONIMO ET MARTINO SACRUM MARTINUS
SANTANGEL CANONICO FECIT. TRMA (*terminata*) MDXXII» ².

La capilla, abierta en la iglesia después de estar construida ésta, ocupa una pequeña parte de la fachada central. Situada al fondo de la nave mayor, es la primera entrando a mano derecha. De muy pequeñas proporciones, 2,20 metros de largo por 2,96 de ancho, justamente cabe en ella el retablo con su altar correspondiente y el sacerdote oficiante.

Su cubierta es todavía gótica, una bovedita de nervios estrellada con cinco claves: una gruesa en el centro y cuatro a los lados, de menor

1. SOLER Y ARQUÉS, *De Madrid a Panticosa*, Madrid, 1878, p. 65.

2. RICARDO DEL ARCO, *La catedral de Huesca*, Madrid, 1924, p. 103, y *La fábrica de la catedral de Huesca. Nuevas noticias*, en «Archivo Español de Arte», t. XXIV (1951), p. 324.

tamaño. Está decorada con pintura de tipo renacentista: guirnaldas, roleos, cuernos de la abundancia, jarrones, angelotes, cabezas de faunos; todos bellamente combinados.

En la pared del lado del evangelio, se abre una hornacina de 1,11 metros de ancho por 1,77 de alto, dentro de la cual está la imagen del canónigo Santángel.

La hornacina está enmarcada por una decoración de tipo plateresco y cubierta en su interior por una gran concha que se cierra hacia la parte de afuera, es decir, colocada en sentido contrario a las que forman parte del retablo. (Conchas de este tipo utiliza Forment en el retablo mayor del Pilar y en el de Poblet). En la parte inferior de la hornacina la decoración está realizada a base de florón central del que parten dos ramificaciones, cada una de las cuales termina en una rosa abierta. Todo ello está realizado en yeso. La figura del canónigo, en cambio, es de alabastro, está arrodillado y tiene una altura de 1,19 metros.

La capilla se cierra por una verja, en la que se mezclan elementos góticos junto a los nuevos renacentes. «Verja transicional, cercana al arte de fray Francisco de Salamanca... Fue trabajada por Arnau Guillén en 1525³. Es de un solo cuerpo. Los pilares llevan decoración renacentista muy fría. La greca calada es también renaciente. Pero en el remate las cintas forman los arcos lobulados secantes. Otras hojas rizadas son del final del gótico»⁴. Tres cabecitas de ángeles decoran el trasdós de los arcos y en el centro de la greca campeaba el escudo de los Santángel: un castillo con tres torreones, dentro de una estructura estrellada. Este escudo ha sufrido un pequeño desplazamiento, actualmente está unos centímetros más arriba, justamente en el centro del remate en el punto donde confluyen los arcos. Es una verja bellísima y delicadamente trabajada⁵. Por el gusto con que está realizada y «por su factura se coloca entre las mejores producidas en España»⁶.

3. R. DEL ARCO, *Obra de fábrica de la catedral de Huesca*, fol. 50, 24 julio. V. «B. S. E. E.» (1915), p. 190.

4. CAMÓN AZNAR, *La escultura y la rejería española del siglo XVI*, en «Summa Artis», t. XVIII (Madrid, 1961), p. 512.

5. V. R. DEL ARCO, *La catedral de Huesca*, lám. siguiente a p. 176.

6. GASCÓN DE GOTOR, *Nueve catedrales en Aragón*, Zaragoza, 1945, p. 103.

DESCRIPCIÓN DEL RETABLO

ESTRUCTURA GENERAL: LA MAZONERÍA.

Se trata de un retablo de pequeño tamaño, 3,10 de alto por 2,33 de ancho, y de arquitectura muy sencilla. Consta de un banco de 59 centímetros de alto; un cuerpo central, dividido en tres calles, de 1,52, y un remate cuadrado de un metro de lado, terminado en un frontón. Este último cuerpo está flanqueado por dos volutas que se desarrollan en forma convergente o de s contrapuesta, a cuyo cierre afluyen vástagos aprisionando un grupo de hojas.

Es de madera policromada y dorada, y de alabastro las figuras que contiene. Banco y cuerpo se corresponden perfectamente. Pertenece al cuarto tipo establecido por Abbad ⁷.

El banco sobresale del resto 17 centímetros; esto da una cierta movilidad al retablo y permite que las cuatro columnas que recorren el cuerpo central, queden separadas de él y terminen en una cornisa volada. Su ordenación se distribuye en tres nichos, cuadrados los laterales (42 centímetros) y rectangular el central (52 centímetros). Estos nichos están separados por cuatro pilastras de 20 centímetros, que a la vez constituyen el podio de las columnas que de ellas parten. Y cada pilastra decorada con una figurilla, en bajo relieve, tallada dentro de una pequeña hornacina hecha para contenerla. Entre las pilastras y los casetones queda una superficie de cuatro centímetros, llena por el marco que los encuadra.

Los casetones tienen sus techos cubiertos por un artesonado constituido por dos series de cuadrados, cinco en cada una, con un rosetón en el centro.

El cuerpo está distribuido en tres hornacinas de sección poligonal en su interior y cubiertas por las típicas conchas renacentistas, que aquí quedan delimitadas por una banda de idéntico artesonado al descrito en el banco.

La hornacina central tiene una anchura de 59 centímetros y las laterales de 45. En la primera el número de cuadrados del artesonado

7. ABBAD RÍOS, *La vida y el arte de J. de Moreto*, en «Archivo Español de Arte» (1945), p. 174.

asciende a diez, de los que han desaparecido todos los rosetones, y en los laterales a siete, de los que faltan uno en la de la izquierda y cuatro en la de la derecha.

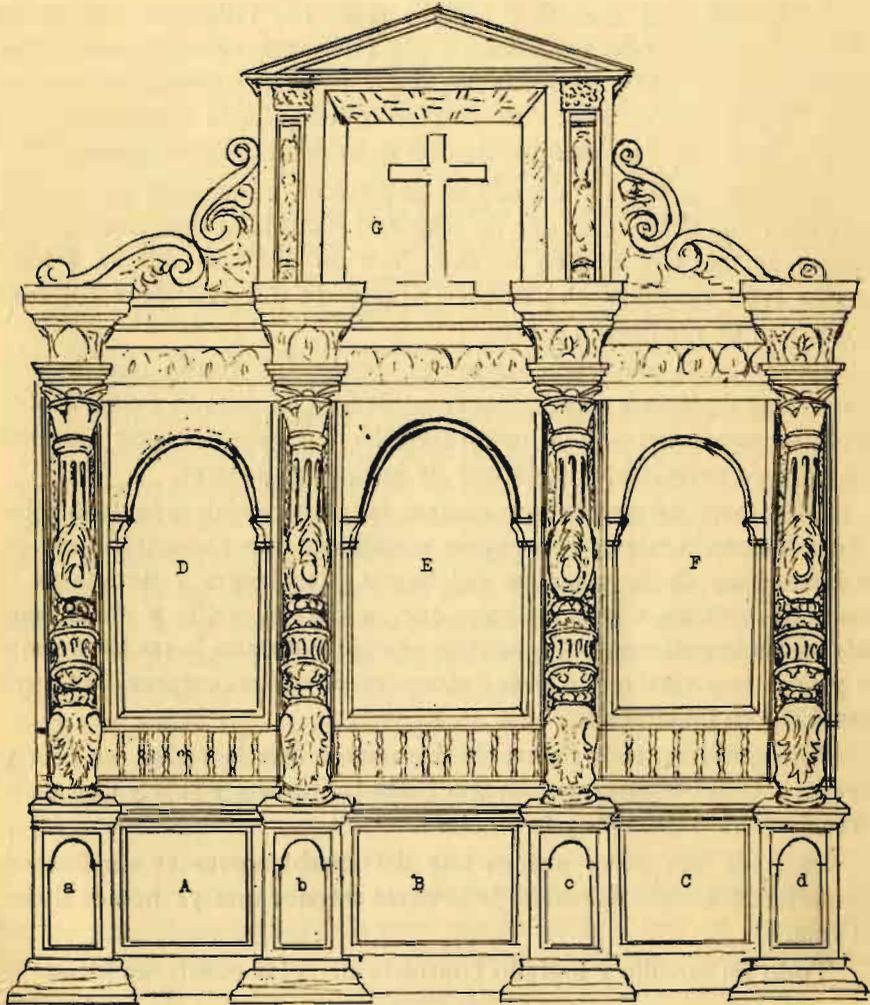
El punto medio del trasdós del arco que las cierra estaba decorado con unas palmetas en los laterales y una mensulita en la central, todas se han perdido. Dos cabezas de angelotes colocados a cada uno de sus lados completan la decoración. Los arcos arrancan de dos impostas que recorren después el interior de las hornacinas. Cuatro pilastras adosadas, cubiertas por una decoración plateresca de candelabros y terminadas en capiteles de tipo corintio, las separan.

La parte inferior de este cuerpo central está recorrida por una banda decorativa de 20 centímetros, realizada a base de una especie de pequeñas columnitas abalaustradas. Y todo él está flanqueado por cuatro esbeltas columnas que, partiendo de las pilastras del banco, van a parar a un doble entablamento separado por una franja decorativa.

Las columnas pasan por encima de las pilastras adosadas que dejan ver únicamente sus bordes. Esta manera de estar colocadas da animación y viveza al conjunto que reviste así un carácter más pictórico. Son abalaustradas con dos pulseras en el fuste, de las que parten hacia arriba y hacia abajo una serie de elegantes hojas que toman forma bulbosa. Su base es ática y los capiteles compuestos, con cuatro volutas que se doblan hacia el interior de la cesta y pequeñas hojitas de acanto, cuatro rosetoncitos decoran cada uno de sus lados en la parte superior. En un principio debió tener su fuste una serie de asitas, como encontramos en otros retablos aragoneses de igual época, seis agujeros visibles en cada uno de ellos lo hacen sospechar.

La franja (14 cm.), colocada entre los dos entablamentos que rematan este cuerpo central, está decorada con una greca formada por una serie de hojas cordiformes (12 cm. de ancho), dentro de las que se insertan unas graciosas florecillas de lis separadas por un delgado haz. Hay algo de gótico todavía en esta decoración.

El casetón del remate es un cuadrado que termina en un frontón triangular. Adosadas a las jambas dos pilastras parecen sostenerlo. Estos pilares presentan una decoración plateresca muy elegante del mismo tipo que las del cuerpo central. Sus capiteles están formados por dos volutas enroscadas hacia afuera y unidas en el centro por una palmeta. En el frontón está colocada la paloma del Espíritu Santo, dentro de un círculo formado por una cinta que en una serie de volutas se extiende por todo él.



Croquis del retabio de Santa Ana

Un artesonado con cinco filas de dos cuadrados con rosetones en el centro, como en el resto del retablo, cubre el interior del casetón.

El retablo está dorado y policromado. Las tallas y el dibujo se confunden en un todo armonioso y sugestivo. Son sólo tres colores los utilizados: oro, rojo y un verde negruzco. Pero la combinación es perfecta. El oro es el elemento básico que cubre toda la superficie y los otros se mezclan armoniosamente con él en determinados lugares.

En el banco, sobre el dorado de las pilastras-pedestales, las hornacinas tienen una decoración con un pequeño puntillado rojo y dorado. El interior de los casetones, en cambio, lleva un precioso dibujo, a base de una serie de flores enmarcadas dentro de una red de estructura romboidal, en verdinegro y oro.

La franja, de pequeños balaustres, tiene como fondo una decoración a base de lacería y estilizaciones florales en dorado y rojo. Decoración un poco descuidada pero original en conjunto y que presenta una serie de variantes en cada uno de los interbalaustres.

En el resto de este cuerpo central, las pilastras adosadas son rojas y doradas con la misma decoración puntillada que encontrábamos en las hornacinas de las pilastras del banco. Verdinegra y dorada es la bonita decoración, a base de hojas que se curvan arriba y abajo, que rodea a las hornacinas, cuyo interior es rojo y dorado hasta las impostas y dorado y verdinegro en la decoración de rollos comprendida entre ellas. Esto en las laterales.

Por contraste, en la central la decoración que la rodea, es roja y dorada, y la del interior, verdinegra hasta la imposta y roja y dorada la parte entre esta primera y la segunda.

La greca que corre por encima del entablamento es verdinegra, contrastando así con la banda de la parte inferior que ya hemos dicho era roja.

Todo un sencillo y logrado contraste de color puesto en juego.

LAS IMÁGENES: SU ICONOGRAFÍA.

Las imágenes que llenan las hornacinas y casetones del retablo son de alabastro (seguramente de las colinas del bajo valle del Ebro que había sido explotado ya en los siglos xiv y xv por los escultores aragoneses), las talladas en la misma mazonería, de madera. Empecemos por estudiar estas últimas:

Se trata de cuatro figurillas de santos que decoran, como hemos dicho, los pedestales del banco: dos hombres en los del centro y dos mujeres en los laterales. Hombre y mujer de la izquierda son de mediana edad y van vestidos; hombre y mujer de la derecha van desnudos y son ya ancianos (fotos 2 y 3). Todos dirigen su mirada hacia el centro.

La primera figura, de izquierda a derecha (a), es una santa ricamente ataviada con túnica y amplio manto que recoge en su mano derecha. El pelo peinado con raya en medio cae en melena hasta los hombros. Su único atributo es la Corona de Espinas que lleva cogida con cariño con ambas manos y colocada delante de su pecho. Se trata de Santa Elena, santa muy venerada en la provincia de Huesca y a quien se representa a menudo con este atributo. La corona que lleva sobre su cabeza es roja, dorado el manto y verdinegro y dorado el traje adornado con flores. La corona que sostiene es también verdosa. Su rostro, de mujer joven, es agradable y está pintado con notable acierto.

El precursor, san Juan Bautista, es la figura que le sigue (b). Se trata de un hombre de mediana edad, en pleno vigor físico. Pelo y barba son cortos e hirsutos. Va vestido con una piel de cordero que deja al descubierto su pierna izquierda, los brazos y algo del cuello. Lleva en la mano un libro y el cordero, imagen de Cristo, a sus pies. Hacia él mira y apunta con el índice de la mano derecha como pronunciando las evangélicas palabras: «He aquí el Cordero de Dios...». Así, pues, el tipo responde a la iconografía típica occidental del Bautista, en sus años de predicación en el desierto⁸. Tiene una pierna ligeramente retrasada, que da a su cuerpo una cierta curvatura. Su corona y el libro son rojos y oscuro el cabello y la barba.

La tercera imagen (c) es un viejo penitente. Sus largos cabellos y su no menos larga barba se desparraman sobre el cuerpo desnudo, que unas hojas de higuera extendidas a lo largo de sus caderas ayudan a cubrir. Está en actitud de andar, con la pierna derecha adelantada. Un bastón (que ahora ha perdido pero que he podido ver en fotos anteriores) en una mano y una sarta de gruesos granos en la otra, permiten identificarlo. Se trata de san Antonio Abad⁹, cuya devoción estuvo muy difundida por Europa a fines del siglo xv y todavía más a principios del xvi, «que marca el apogeo de su culto»¹⁰.

8. REAU, *Iconographie de l'Art Chretien. Iconographie de la Bible. Ancien Testament*, II, París, 1956. V. San Juan Bautista (último punto de este tomo).

9. EMILE MALE, *L'Art religieux en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age*, Paris, 1931, p. 192.

10. REAU, op. cit., t. III, I, p. 106.

El trazado de su cuerpo denota un buen estudio anatómico y su rostro de nariz aguileña y cargado de arrugas respira dignidad y sacrificio. Inclina la cabeza hacia adelante como vencida por el paso de los años. Su pelo y barbas son blancos, roja la corona, verdosas las hojas de higuera y de un tono tostado el cuerpo.

La última figura (d) representa a una penitente, con la cara envejecida y demacrada más por los ayunos y penitencias que por la edad. Su pelo, ya cano, le cae en ondulada melena hasta más abajo de las rodillas. Un manto cuelga de su hombro izquierdo y lleva en la mano tres panes colocados en forma piramidal. Púdicamente intenta cubrir las partes más íntimas de su desnudo cuerpo con las manos y los cabellos, dejando en cambio sus pechos totalmente al descubierto. Se trata de santa María Egipciaca, cuando, retirada de su vida mundana, vive en el desierto para purgar así sus pecados. Está representada siguiendo la iconografía tradicional ¹¹.

El cuerpo está bien tratado. La pierna derecha, ligeramente separada, le da una graciosa movilidad, su postura recuerda a la de san Juan. Es un cuerpo todavía joven, como si aún conservase algo de la vitalidad de la antigua pecadora, casi rezuma coquetería. Su corona es roja, el rostro y cuerpo de tono bronceado, blanco el pelo y oscuro el manto que le cuelga del brazo izquierdo.

Las imágenes de alabastro son todas de bulto redondo. En el banco encontramos, a izquierda y derecha, un profeta y una sibila (no dos apóstoles, como señalan Ricardo del Arco ¹² o Gascón de Gotor ¹³) y la Piedad en el centro.

El profeta (A) es una talla magistral. Enormemente expresiva y llena de fuerza que se concentra en el rostro y el vestido que se agita movido no sé por qué misteriosos impulsos. Está sentado sobre un trono con respaldo en forma de lira y adornado con palmetas en sus ángulos inferiores. Vuelve el cuerpo hacia la derecha. Un turbante cubre su pelo. Los rasgos de su cara, surcada de arrugas, son muy semíticos, la nariz aguileña, la mirada penetrante. Su barba, finamente esculpida, termina en dos delgadas puntas que parecen agitarse al compás de su vida interior. Su boca está entreabierta como intentando gritar algo y su cuello denota una terrible fuerza. Va vestido con una amplia túnica de anchas

11. RAEU, op. cit., p. 885.

12. R. DEL ARCO, *La catedral de Huesca*, p. 104.

13. GASCÓN DE GOTOR, op. cit., p. 103.



Detalle del banco: profetas



mangas y abundante vuelo. Los pliegues le caen con naturalidad y sin ajustarle el cuerpo. Por detrás le arrastra hasta el suelo, en cambio la lleva levantada por delante, dejando al descubierto las piernas hasta encima de las rodillas. Su mano izquierda (le falta la derecha) es enérgica, y está surcada de una red de venas y nervios muy señalados. Lleva medias y unas sandalias que permiten verle los pies tan nervudos y enérgicos como las manos.

En conjunto, la figura transpira, dentro de un arte más refinado y menos grandioso, un aire miguelangelesco. Tiene un rollo en las manos del que se ha perdido parte.

Es difícil saber exactamente de qué profeta se trata, pero puede pensarse, con cierta lógica, en Ezequiel. Presenta algunas semejanzas con el pintado por Miguel Angel en la Sixtina: lleva turbante como él, tiene también la nariz aguileña, ambos están vueltos de lado, ambos llevan alrededor del cuello una especie de banda o pequeño manto que revolotea al aire sobre su hombro y los dos llevan un rollo en la mano. Esto es significativo porque precisamente Ezequiel lleva como especial atributo un rollo de papel (que Dios le mandó devorar). Además, sus profecías: fin de la cautividad de Babilonia y la destrucción y reedificación del templo se ajustan bien a la escena junto a la que se le ha colocado: Cristo muerto. La redención es promesa de liberación del género humano, y el cuerpo de Jesús ahora destruido será «reedificado» en tres días, como había prometido a sus discípulos.

La sibila (C) está sentada sobre un trono semejante al del profeta, pero con el respaldo recto y terminado en dos pilastras adosadas. También le falta una mano, la izquierda. Se trata de una mujer vieja, con gran parte del pelo cubierto por un velo que revolotea sobre su espalda. Su cara es huesuda, la piel está tensa, casi correosa sobre los pómulos. Una serie de arrugas cercan sus ojos y su boca está hundida. Es sorprendente lo bien captada que está la realidad de una cara de anciana. Tuerce violentamente la enérgica cabeza hacia la derecha y su cuello refleja el esfuerzo, los músculos casi parecen estallar.

Va cubierta por una túnica amplia que le llega hasta los pies y a través de la cual se notan las piernas que tiene ligeramente separadas. Las mangas las lleva remangadas hasta el codo, dejando descubiertos los antebrazos, fuertes y musculosos. En la mano derecha lleva un trozo de rollo que debía continuarle hasta la otra. Los pies van calzados con sandalias abiertas, dejando al descubierto unos dedos tan cuidadosamente y con tanto detalle tratados como los del profeta. Ambos están frente a frente, separados por el grupo de la Piedad.

¿Quién es esta sibila? De ser Ezequiel el profeta, tendría que ser Eritrea, ya que a ambos se les representa normalmente emparejados y a ella como una mujer vieja. No obstante, comparándola con las de la Sixtina, es con la de Cumas con quien más semejanzas presenta.

Ya en el siglo XIII habían sido representadas las sibilas de Tibur y la Eritrea. Pero es a partir del siglo XV cuando profetas y sibilas aparecen con mayor frecuencia. Dos obras contribuyen a ello: *La institución divina*, de Lactancio, impresa en Subiaco en 1405, y la *Discordantiae nennullae inter Sanctum Hieronimum et Agustinum*, de Filippo Barbieri. En esta última obra es donde profetas y sibilas aparecieron relacionados. Miguel Angel debió conocerla¹⁴. Después, bien por lectura directa de ella o por influjo del gran maestro italiano, las representaciones se harán más abundantes. Por cualquiera de estos conductos, y creemos que más por el segundo, llegaría este tema a nuestro autor.

La Piedad es el grupo central y hacia el que convergen las miradas de todas las otras imágenes, ya descritas (B) (fot. 1).

Lo componen: Cristo, la Virgen y un angelote. María, arrodillada, sostiene el cuerpo exánime de su Hijo muerto, mientras intenta envolverlo, el angelote le ayuda levantando la sábana. El cuerpo de Cristo, que va a ser cubierto con ella, se muestra plenamente.

Su figura es magnífica. Está captada de soberbia manera la pesadez, o mejor la dejadez, de un cuerpo muerto. Su cabeza cae desarticulada sobre el pecho. El negro pelo que por un lado lo lleva recogido tras de la oreja, se le desparrama por el otro en ondulados mechones. Es un cabello fino hecho hebra a hebra. Tiene los ojos cerrados y la boca entreabierta. La huella de la muerte se transparenta morosamente en su cara. Su cuerpo es perfecto: los músculos, las venas y hasta los tendones se destacan bajo su piel. La fuerza del cuello; la gran expresividad de los brazos que caen pesadamente, sin vida; esas manos preciosamente realizadas, rotas por la muerte; las arrugas del vientre que, dada la posición del cuerpo, han debido lógicamente marcarse; los pies y las piernas magníficos. Unicamente se le puede achacar un defecto, las costillas excesivamente marcadas. El paño que le cubre es fino y de delgados pliegues. Manos y pies están taladrados por los clavos y la sangre salpica su cuerpo.

La Virgen sufre ante su Hijo muerto, pero su tristeza es concentrada y sólo parece exteriorizarse por su boca entreabierta. Un manto,

14. EMILE MALE, op. cit., págs. 255 y ss.

rojo por la parte de dentro, que cae en pesados pliegues, la cubre. Es una mujer madura, aunque no vieja. La pintura contribuye a marcar con más fuerza ojos y cejas.

El angelote es un niño gordinflón, gracioso y expresivo. Está de pie sobre dos gruesas piedras. Su vestidito, muy movido, le deja al descubierto las piernas y los brazos. Lleva el pelo en una serie de pequeños mechones a manera de bucles peinados hacia delante, formando un flequillito sobre la frente. Coge juguetonamente la sábana. La tela que la forma está tratada con perfecta naturalidad; los pliegues paralelos denotan la tirantez que el niño le ha imprimido al extenderla, mientras que la parte que corresponde a la que tiene entre sus manitas cae blandamente.

La composición, en su conjunto, resulta más delicada que dramática, toda ella irradia un delicioso intimismo. El dramatismo de la muerte de Cristo no se manifiesta por los sentimientos de los dos personajes que le rodean, sino por su propia figura, centro y eje de la escena.

El cuerpo central del retablo está ocupado por tres grupos escultóricos: san Jerónimo, santa Ana con la Virgen y el Niño, y san Martín.

San Jerónimo (D) (fot. 4) está representado según la iconografía corriente: con una calavera en la mano y el león, mansamente a sus pies. El santo está de pie, en actitud de meditación, con una mano en el pecho y otra sobre la calavera que apoya en un retorcido tronco de árbol. La piedra con que en otras representaciones se golpea, yace aquí olvidada a sus pies.

Es, a nuestro parecer, la imagen más lograda de todo el retablo. Su canon es esbelto y la ejecución nerviosa y agitada. Aparece como un viejo casi completamente calvo; las arrugas llenan su frente, cercan sus ojos; sus pómulos están hundidos y frunce las cejas en un expresivo gesto. Sus ojos, negros y ardientes, reflejan un sagrado furor. Una ondulada y agitada barba le llega hasta el pecho. Su cuerpo es un verdadero prodigio escultórico; los músculos de cuello, pecho, brazo y piernas se marcan con cuidadosa energía. Esa característica manera de señalar las venas y los nervios, a la que hemos hecho ya referencia, se muestra aquí con más fuerza fundamentalmente en las manos y los pies (esto es algo que ya encontramos en Miguel Angel, aunque no de una manera tan acusada). Los paños del mandil que le cubre se quiebran y se agitan en violentos pliegues. La influencia de Berruguete es plausible.

El santo tiene la pierna izquierda elevada y descansando sobre una piedra colocada encima de la que sirve de base a todo el grupo. Este

apoyo, en un lado, marca la rodilla y hace avanzar el cuerpo en un zigzag que permite el juego de hombros. Resulta curioso observarlo, ya que este recurso es precisamente el que utiliza Berruguete de una manera mucho más violenta¹⁵ para dar la característica agitación a sus figuras; también se puede observar en los vencidos o esclavos hechos por Miguel Ángel para la tumba de Julio II.

El árbol, maravilla de ejecución, tiene algo de la fuerza y el alma del santo. Es un elemento que contribuye perfectamente a crear el clima expresivo del conjunto. Las rugosidades de su superficie se mueven en rítmicas ondulaciones. El color, un marrón muy bien conseguido, contribuye a que el efecto sea perfecto. También en él hay algo de Berruguete, que los usa con bastante frecuencia.

El león se apoya cariñosamente en las piernas del santo. La fiereza del rostro se acentúa por la boca abierta que deja ver sus afilados dientes. Lleva grandes melenas y sus patas y uñas están realizadas, como todo él, con un impresionante realismo. Nuestro escultor realiza tan bien los hombres como los animales.

Este modelo debió ejercer cierta influencia y ser imitado por otros escultores: en el retablo de la Visitación, de la iglesia de San Juan y San Pedro, de Zaragoza, «el san Jerónimo de la hornacina del lado del Evangelio... es casi una repetición con variantes de poca monta de éste»¹⁶; y en la capillita vecina a la que estudiamos, en un retablo de los Reyes Magos, hay otro tipo semejante, aunque de inferior calidad.

El grupo de santa Ana (E) (foto 1, hornacina central) ocupa el centro del retablo, a quien da nombre. Está compuesto por tres figuras: santa Ana, sentada y teniendo en sus faldas un canastillo de fruta; la Virgen, sentada también pero a menos altura, y el Niño, en el centro, sostenido por su Madre, sobre la que está de pie, e inclinado hacia la abuela para coger, en un gesto muy infantil, unas cerezas del cestillo.

Santa Ana es una mujer ya de edad y llena de dignidad. Lleva cubierta la cabeza con un velo que se ajusta a su frente y deja escondido el pelo. Su rostro es expresivo. Su vestido, que se ajusta al cuello en una serie de menudos pliegues, cae después en amplio y anguloso plegado, que sólo deja al descubierto la punta de su zapato. No se pega

15. CAMÓN AZNAR, «Goya» (50-51), extraordinario (Madrid, 1962). Artículo sobre Berruguete.

16. ABBAD RÍOS, *Seis retablos aragoneses de la época del Renacimiento*, en «Arch. Esp. de Arte» (1950), p. 60.

al cuerpo, ni lo deja transparentar en absoluto. Hay todavía algo de Sluter en esas amplias ondulaciones. Pero el realismo y la naturalidad llenan toda la imagen, cuyas sarmentosas manos es quizá lo mejor realizado.

En la Virgen, el manto le deja la cabellera casi totalmente al descubierto. Va peinada con raya en medio y el pelo le cae en suaves ondulaciones hasta los hombros. Es una jovencita, de redonda cara, graciosa y agradable. Sus manos son finas y sensitivas. Su ropaje cae también en amplios pliegues y deja a la vista uno solo de sus zapatos. Una cintilla negra rodea su redondo y bien torneado cuello.

El Niño, colocado entre ellas, marca el eje inclinado de la composición. Es un gracioso chiquillo. Sólo un pequeño pañal cubre apenas su pecho. Brazos y piernas muestran rollitos y holluelos. El pelo lo lleva en pequeños bucles peinados hacia adelante, idénticos a los del angelito de la Piedad.

La canastilla sorprende por la minuciosidad con que está hecha, parece como si la paja trenzada se hubiera convertido en alabastro.

Este grupo debió gustar y el escultor se vio obligado a repetirlo varias veces. Conozco dos iguales a él: uno está en Sijena, «en un retablo dedicado a Santa Ana, situado en un ángulo del claustro»¹⁷, el grupo es idéntico; el otro, en la catedral de Jaca, en la capilla mandada hacer por la familia Sarasa¹⁸, «que repite invertido el de Huesca»¹⁹.

San Martín de Tours (F) (foto 1, hornacina lateral) (patrono del donante), es la última figura que nos queda por describir. Está representado en el momento en que, una vez descendido del caballo, está envolviendo al pobre con su capa. La imagen del santo baja bastante de categoría artística con relación a las restantes del retablo. Es la que se encuentra también más deteriorada, al santo le falta una pierna, y las dos y un brazo al pobre, que es mejor talla.

Va vestido Martín con traje de la época. Un birrete rojo, un blusoncillo y jubón, adornado en negro y oro. Lleva un cordón anudándole la cintura y pendiente de sus hombros una capa. Sus zapatos van anudados delante y sus piernas están al descubierto aunque con medias,

17. R. DEL ARCO, *Catálogo monumental de España. Huesca*, t. II, p. 407 y t. I, p. 40, y «B. S. E. E.» (1921), *El monasterio real de Sijena*, p. 57. MARIANO DE PANO, *El monasterio de Sijena*, en «Aragón» (1930), p. 105.

18. SARTHOU CARRERES, *Catedrales de España*, Madrid, 1946, p. 166.

19. J. MARÍA AZCÁRATE, *Escultura del siglo XVI*, en «Ars Hispaniae», t. XIII (1958), p. 130. V.: M. ALFID, *Algunas iglesias altoaragonesas*, en «Aragón» (1945-6), p. 16.

ya que el traje sólo le llega hasta las rodillas. Se le presenta como un joven no feo, pero de expresión un tanto bobalicona. Va peinado con espesa melena que le llega hasta los hombros. Tiene las piernas separadas, una de ellas ligeramente adelantada, mientras que el talón de la otra, levantado, se apoya sobre una piedra. Ellas y las manos es lo único que no desmerece en relación con las restantes imágenes.

El pobre va desnudo. Es un hombre de mediana edad, de barba y cabellos rizados. Levanta la cabeza para mirar agradecido al santo y el cuello denota el esfuerzo. La musculatura está perfecta y naturalmente realizada.

En este grupo se observa algo curioso, la intencionada falta de proporción en las figuras. El escultor está aquí, dentro de la mentalidad medieval; las imágenes se presentan no como son en realidad, sino según su categoría. El pobre está reducido casi a la mitad de su tamaño. Esta falta de proporción la señala también Abbad²⁰ en el san Martín del retablo de Santiago en Sádaba, colocado en el mismo sitio que el que ahora tratamos. Berruguete presenta de igual modo en sus imágenes, desproporciones de este tipo.

El nicho del remate (G), tiene como fondo un cuadro. En él aparecen unas masas de piedra en primer término y una ciudad, Jerusalén, bajo unas sombrías nubes, al final. No tiene delante más que una cruz. Pero no debió de estar siempre así, sino que a ambos lados de la cruz estuvieron la Virgen y san Juan. Así lo manifiestan: Soler y Arques (1878)²¹; del Arco (1924)²², que las califica de «excelentes esculturas», y F. Balaguer (1956)²³. Además, en la foto del retablo publicada en el «Summa Artis» (fot. Más, t. XVIII, fig. 68)²⁴, aunque no está este último cuerpo, ya que el retablo no puede fotografiarse entero, se puede observar la parte inferior de estas dos figuras. Estaban colocadas encima mismo de la cornisa superior. Su misteriosa desaparición ha debido ser reciente; y no sé hasta qué punto se sabe, o no, que las tales imágenes se han «evaporado».

20. ABBAD RÍOS, *Seis retablos aragoneses de la época del Renacimiento*, en «Arch. Esp. de Arts» (1950), p. 53, y LASALA VALDÉS, *Estudios históricos artísticos de Zaragoza*, Zaragoza, 1933, págs. 98-99.

21. SOLER Y ARQUÉS, op. cit., p. 65.

22. R. DEL ARCO, *La catedral de Huesca*, p. 104.

23. FEDERICO BALAGUER, *La capilla de Santa Ana de la catedral de Huesca* en «Milicias de Cristo», núm. 75, 2.^a época (junio 1956), última página.

24. CAMÓN AZNAR, op. cit., p. 70.

Examinado el conjunto escultórico, se pueden concretar una serie de hechos:

1) La iconografía responde a la imaginería corriente de la época. Piedades, san Jerónimos, santa Anas, encontramos muy abundantes en plástica española de la primera mitad del siglo xvi. Los hermanos Albareda hablan de influencia de los grabados de Durerro en ella.

2) El interés del escultor por el estudio del desnudo. No hay casi grupo en que no aparezca alguno: el Cristo y el angelote, en la Piedad, santa María Egipciana y san Antonio Abad, en el banco; san Jerónimo, el Niño del grupo de santa Ana, el pobre del san Martín. Y estudios, además, de todas las edades: cuerpos de niños, de hombres ya hechos y de ancianos.

3) La preferencia por tratar figuras de viejos, tanto de hombres como de mujeres. Frente a dos niños, cuatro hombres y dos mujeres entre jóvenes y de mediana edad, hay cuatro mujeres y tres hombres viejos. Y es quizá en ellos donde logra su máxima expresión y su mayor acierto técnico. Los rostros arrugados, las mejillas hundidas, el ceño de las cejas, le permiten desarrollar una serie de juegos y contrastes de luz y captar una intencionalidad y expresivismo en los rostros que la cara tersa y fresca de una mujer o un hombre joven no permiten.

4) La labra y ejecución de estas imágenes tiene tal unidad que no es posible pensar más que en un único autor. Esto se pone de manifiesto en una serie de detalles: la manera de hacer los ojos, dos ranuras curvadas hacia arriba contienen el globo y la pupila, pintada de negro; la forma de tratar las venas y los nervios con un relieve muy marcado a base de dos líneas paralelas; o por los cabellos y las barbas hechos hebra a hebra.

También la mazonería parece hecha por una sola mano.

La policromía.—Todas las figuras están pintadas. Las carnaciones son suaves: rostros y cuerpos rosados; labios rojos; mejillas sonrosadas y ojos y cejas negros. En los trajes el dorado ocupa un importante papel. Junto a él, el rojo: en la banda inferior del traje, medias y gorro de san Martín; zapatos de la Virgen y de santa Ana; manto de esta última, cerezas... El negro para señalar algunos detalles. Y un tono verdoso oscuro en el manto de la Virgen o capa de san Martín. El estofado y esgrafiado, formando fenefas y motivos florales, contribuyen a dar más vistosidad y riqueza al conjunto. En este sentido es la sábana del grupo de la Piedad y el traje de san Martín los que salen más beneficiados.

El retablo en conjunto.—Es una obra armoniosa, cuidada en sus mínimos detalles. Mazonería y figuras se complementan y conjugan perfectamente. Sus líneas son elegantes y sencillas. Riqueza decorativa pero sin abarrocamientos. Variedad dentro de un orden. Clásica belleza llena de gracias refinadas.

COMPARACIÓN CON OTROS RETABLOS RENACENTISTAS ARAGONESES.

Comparándolo con otros retablos renacentistas aragoneses, de la misma época, se observa una serie de detalles que lo separan y otros que lo unen a ellos.

Lo separan:

1.º Su arquitectura es más regular. Hay una perfecta correspondencia entre los tres cuerpos: los casetones del banco corresponden exactamente con las hornacinas del cuerpo central, y la del medio de éste con el último casetón. No lleva medallones, ni pequeños bustos o figurillas decorativas. Las hornacinas del cuerpo principal son casi de la misma altura.

2.º Su decoración: predomina lo pictórico y el dibujo sobre lo escultórico, lo que le da más claridad y nitidez, un aspecto mucho menos recargado.

En el banco, las pilastras llevan unas figurillas como decoración, como las que colocará Berruguete en el retablo de la Mejorada (1525) o Bigarny en el sepulcro del obispo don Diego de Avellaneda. Mientras que, en general, en Aragón suelen llenarse con decoración vegetal o zoomórfica. Además no presenta ningún tipo decorativo zoo o antropomórfico y las columnas no están adornadas con guirnaldas.

La unen semejanzas en:

1.ª La iconografía, donde, aparte de las señaladas, sigue la norma general de colocar un Calvario en la parte alta y una Piedad en la parte central inferior. Ya Gil Morlanes el Viejo, en el retablo de Montearagón²⁵ (1506-1511), la coloca en este lugar. En la Piedad del retablo de la Visitación de Tarazona (1513) y en el de Velilla de Ebro (1532) encontramos también figuras de niños.

2.º En cuanto a la arquitectura, aunque en conjunto disiente, en detalle son grandes las semejanzas: los casetones cuadrados del banco

25. R. DEL ARCO, *El retablo mayor de Montearagón*, 1954.



Cuerpo central: san Jerónimo, santa Ana y san Martín. Banco: profetas y la Piedad

en la Visitación, de san Juan y san Pedro, de Zaragoza; san Cosme y san Damián, de la catedral de Teruel. Las hornacinas con conchas, utilizadas en Italia y difundidas por toda España. Los artesonados, en san Miguel, de Jaca; san Miguel, de Zaragoza; Aniñón; la Visitación, de Tarazona.

3.^a En la decoración: las cabezas de angelotes las encontramos también en la capilla de san Miguel, en la catedral de Jaca; en san Cosme y san Damián de la iglesia de San Pedro, en Teruel; en el altar mayor del Pilar, y en la catedral de Huesca. La franja de balaustre es igual a la que hay en San Miguel, de Zaragoza. Y los fondos pintados con decoración floral pueden verse también en las iglesias citadas.

En resumen, el retablo de Huesca, aunque con ciertas originalidades, es perfectamente encuadrable dentro del arte renacentista aragonés del primer tercio del siglo xvi.

EL RETRATO DEL CANÓNIGO MARTÍN DE SANTÁNGEL

Ocupa un nicho abierto en la pared del lado del Evangelio. Es de alabastro. Está arrodillado y dirige su mirada hacia el retablo.

Se trata de un hombre grueso, tipo sanguíneo, de unos 40 a 50 años, casi calvo, de ojos vivos y un poco saltones, ya orlados de arrugas. Sus orejas son grandes y bien formadas.

Va vestido con el traje propio de los canónigos de la época. Su atuendo es interesante ya que «demuestra que el tan magnífico traje de los canónigos de Huesca no cuenta más antigüedad que desde el reinado de Felipe III o Felipe IV», según palabras de Arqués²⁶. Le cae en amplios pliegues, un tanto artificiosos y muy corpóreos. No se le ven las manos ya que las mangas se las cubren.

La figura sigue el canon típico de los donantes medievales. Su cabeza, muy realista y expresiva, «modelada soberbiamente»²⁷, está de lleno dentro del arte renaciente; en cambio, su cuerpo tiene algunas notas que lo acercan al gótico final; artísticamente su categoría baja bastante con relación a la cabeza.

26. SOLER Y ARQUÉS, op. cit., p. 67.

27. GASCÓN DE GOTOR, op. cit., p. 104.

Es obra de la misma mano que las imágenes del retablo. Su escaso pelo que lleva pegado, intentando cubrir la calva, está realizado con igual minuciosidad y el rictus de la boca es prácticamente el mismo que se ve en la sibila.

Está policromada. El manto es rojo hacia el interior, y azul la capelina que lleva en la espalda; sus ojos y cejas son negros y la cara de color natural. El traje lleva también estofas.

EL PROBLEMA DE LAS ATRIBUCIONES. SU VERDADERO AUTOR

No existen documentos publicados sobre este retablo; ni tampoco en el *Libro de Fábrica* de la catedral (o al menos yo no los he encontrado). Hay que tener en cuenta que el contrato se hizo particularmente entre don Martín de Santángel y el artista no tenía por qué constar en el Archivo catedralicio. Quizá aparezcan algún día entre los protocolos notariales de Huesca o Zaragoza, que yo he mirado sin éxito.

No obstante tenemos dos fechas seguras como importante punto de partida: 1522 en que se termina la capilla y 1525 cuando Arnau Guillén hizo la verja. Alrededor de la primera y no más tarde de la segunda, tiene que estar hecho el retablo. Yo más bien me inclino a la primera, el *terminata* podía muy bien incluir el retablo colocado dentro de la capilla.

En torno a este retablo se ha fantaseado bastante. «Su adjudicación a alguno de los artistas españoles del renacimiento es problema que fue planteado ya por los autores del siglo XVIII y que todavía no ha sido resuelto satisfactoriamente»²⁸.

EL ESCULTOR.

Ha sido atribuido a: Berruguete o algún discípulo suyo; Moreto; círculo de seguidores de Gil Morlanes y Joly, y Forment. Analicemos detenidamente cada una de estas atribuciones. Tenemos como punto de partida el propio retablo y él será quien nos dé la solución.

Alonso Berruguete.—Partidarios de esta hipótesis son:

28. F. BALAGUER, art. cit.

Roberto Puyó de Coloma ²⁹: «En la capilla de Santa Ana hay algunas que se atribuyen al célebre Berruguete».

Soler y Arqués ³⁰: «Dice Cean, hablando de Alonso de Berruguete, que este gran artista dejó en la seo de Huesca algunas obras de su mano, y que más tarde regaló también a Forment un relieve, representando el inanimado cuerpo de Jesús. A ser así, no cabe duda que las esculturas de que acabamos de hablar son obra del gran artista castellano, y lo cierto es que pocas pueden ver los viajeros de tan acabada perfección».

El doctor Novella ³¹ cree también que la capilla de Santa Ana es en gran parte obra de Berruguete.

Ricardo del Arco ³²: «Las estatuas... se cree obras del célebre Berruguete, quien lo regaló a Forment». «La santa Ana y el san Jerónimo son de su manera nerviosa y seca» ³³. No obstante, su opinión no parece demasiado segura ya que en otra ocasión declara con criterio más moderado: «La capilla de Santa Ana de importantes reminiscencias de Berruguete ³⁴».

Juan Tormo Cervino ³⁵: «Lo más sobresaliente es la figura de santa Ana, que no parece de la escuela de Forment y que quizá sea más acertado colocarla como obra del taller de Alonso de Berruguete».

Anselmo Gascón de Gotor ³⁶: «Capillita de Santa Ana, atribuida a Berruguete».

Examinadas las opiniones se observa en ellas la falta de una base firme. Ninguno afirma de una manera rotunda, todos anteponen el «se cree», «se atribuye», «de ser así». Y la mayoría dan como suyas únicamente algunas figuras, concretamente: san Jerónimo y santa Ana.

En realidad son dos los puntos de apoyo que les llevan a admitir a Berruguete siquiera como autor de una parte del retablo:

1.^a La creencia de la estancia en Huesca de Berruguete.

2.^a Un cierto tono berruguetesco que se observa en algunos detalles, especialmente en la figura de san Jerónimo, porque la de santa Ana, pese a las citadas afirmaciones, de Berruguete no tiene nada.

29. MONTSERRAT DE BONDÍA, *Aragón histórico y monumental*, t. I, Huesca, p. 462.

30. SOLER Y ARQUÉS, op. cit., p. 66.

31. *Ibidem*, nota 1.

32. R. DEL ARCO, *La catedral de Huesca*, p. 103.

33. R. DEL ARCO, *Catálogo monumental de España. Huesca*, t. I, p. 102.

34. R. DEL ARCO, *Huesca artística*, en «Aragón» (1930), p. 143.

35. TORMO CERVINO, *Cartilla turística de Huesca*, Huesca, 1935, p. 92.

36. GASCÓN DE GOTOR, op. cit., págs. 85 y 103.

Respecto a lo primero, hasta ahora no hay ninguna prueba, ni indicio alguno de que hubiera estado en la capital oscense el maestro castellano. Al parecer todo el intríngulis dimana de una mala interpretación que hace Ponz del texto de Jusepe Martínez.

Las palabras de Jusepe son estas ³⁷: «En esta obra (retablo mayor de la catedral de Huesca), según dicen y como en ella se ve, mudó la manera (Forment): dicen que fue la causa que viendo unas obras de Alonso de Berruguete que están en esta ciudad (está escribiendo en Zaragoza), se valió de esta manera de obrar por ser más gentil y delgada que la suya, dejando aparte cierta fuerza y robustez que usaba en las figuras grandes...»

Oigamos ahora a Ponz ³⁸: «Refiere Martínez otro retablo executado por dicho artífice (Forment), y en la misma materia de alabastro en Huesca, donde representó asuntos de la pasión de Christo. En este dice que mudó la manera, conformándose con la de Berruguete, que tenía allí obras..., y es cuando Carlos V llamó a dicho Berruguete, pidiéndole al cabildo por una carta».

El texto de Jusepe quedó totalmente tergiversado. Basta con compararlos y leer las palabras de la carta al cabildo de Huesca del Emperador Carlos, que éste transcribe: «Tengo entendido que en la catedral de esta ciudad se acaba un retablo de mano de Damián Forment, acabado que sea me lo remitiréis a esta corte, que me tendré por bien servido».

El error está en Ponz y no en Jusepe, que no manifiesta sino el hecho cierto de la existencia de obras de Berruguete en Zaragoza ³⁹ y de que tuvo que abandonar esta ciudad porque el emperador lo mandó llamar. Pero la doble circunstancia de que Forment y Berruguete hubieran sido mandados llamar por Carlos I, junto con la imprecisión de Martínez en el término «en esta ciudad», estando hablando antes de Huesca, confunden a Ponz.

Y su error, que ya notó antes que yo agudamente Balaguer ⁴⁰, se ha venido manteniendo hasta ahora. Ya que los autores que le han prece-

37. JUSEPE MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, 1866, p. 166.

38. PONZ, *Viaje de España*, en «Aragón», t. XV (Madrid, 1878). carta 1.^a, p. 24.

39. ABIZANDA BROTO, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón (siglo XVI)*, t. II, Zaragoza, 1917, p. 254.

40. F. BALAGUER, art. cit.



Detalle del cuerpo central: san Jerónimo

100

THE HISTORY OF THE
CITY OF BOSTON
FROM 1630 TO 1880
BY
JOHN H. COOPER
VOLUME I
1880

dido, desde el Padre Huesca (1797)⁴¹ a Camón Aznar (1961)⁴², pasando por Araujo Gómez (1885)⁴³, del Arco (1924) o Elena Gómez Moreno (1935)⁴⁴, han tomado la cita de Ponz.

Después, encontrando la capilla de Santa Ana, sin documentar y con esas ciertas semejanzas con Berruguete, le han adjudicado a él la paternidad artística.

Pero la adjudicación es falsa y ello lo declara el estilo de las esculturas que no pueden en modo alguno adjudicársele. Es cierto que se trata de un arte afinado y expresivo en rostros y paños, nervioso, de alargado canon en algunas figuras. Pero ninguna de ellas, ni siquiera el san Jerónimo, resisten una comparación con cualquiera de Berruguete. Las diferencias estallan ante los ojos: En Berruguete a cada figura corresponde un solo estado de alma, y es el que expresa, «agotando el símbolo hasta lo exhaustivo»⁴⁵. Cada una de sus figuras se convierte en paradigma del tipo de sentimiento que expresa. En cambio, en nuestro retablo, cada personaje se halla individualizado, no con arreglo a un estado de espíritu, sino con sujeción al momento emocional de la historia reproducida. Y no hay pasiones desatadas, ni figuras que saltan, nada se observa de ese *élan* ascensional de Berruguete. Aquí las figuras no se escapan, sino que permanecen pegadas a tierra y dentro de la contextura de la propia escena que representan.

Los cuerpos están perfectamente tratados, el escultor ha estudiado a fondo la naturaleza y la expresa con realismo. Pero no hay en ellos esos desarros, ni esos buscados desaliños de la escultura del castellano. Es un arte mucho más estático, más clásico.

Las diferencias podrían multiplicarse: distinta manera de tratar los cabellos, mucho más compactos en Berruguete; los músculos, los rostros. Y lo más definitivo, el espíritu y la concepción plástica de uno y otro son distintas. El arte de Berruguete es mucho más pictórico, y está mucho más dentro de la línea expresionista que el de nuestro autor.

En resumen: Una cierta influencia de Berruguete, sí; obra suya, rotundamente no.

41. P. HUESCA, *Teatro histórico de las iglesias de Aragón*, t. VII, Pamplona, 1797, p. 6.

42. CAMÓN AZNAR, op. cit.

43. ARAUJO GÓMEZ, *Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI a fines del XVII*, Madrid, 1885, p. 178.

44. ELENA GÓMEZ MORENO, *Breve historia de la escultura española*, Madrid, 1935, p. 63.

45. CAMÓN AZNAR, op. cit., p. 167.

A esta conclusión no he llegado yo sola, Abbad ⁴⁶, la Comisión del Museo de reproducciones artísticas ⁴⁷ y Gómez Moreno ⁴⁸ opinan lo mismo.

Juan de Moreto.—Según Camón Aznar ⁴⁹: «Se le puede atribuir el retablo de Santa Ana de la catedral de Huesca, de un arte muy refinado y nervioso».

Es el único autor que he visto atribuirse a Moreto. La afirmación está lanzada un poco al aire.

No voy o tratar ahora de si tuvo o no participación en la arquitectura del retablo, de eso trataremos luego, sino de la posibilidad de ser suyas las imágenes.

Juan de Moreto está trabajando en Aragón por los años en que se hace el retablo de santa Ana. En 1521 inicia las obras de la capilla de San Miguel, en la catedral de Jaca, que termina en 1523; en 1525 contrata el altar del *Ecce Homo* para San Felipe, de Zaragoza. Pero no es propiamente un escultor, sino «fundamentalmente arquitecto, tallista y tracista de retablos» ⁵⁰. Según Abbad ⁵¹ «no esculpió nunca o por lo menos de manera fija». No obstante, afirma Weise ⁵² que «se puede contar con trabajos de escultura de Moreto o la supervivencia de una escuela formada por él». La realidad es que no hay ninguna obra escultórica que se le pueda adjudicar con seguridad.

Así, pues, partiendo de esta base, difícilmente se puede establecer una filiación estilística con él en este aspecto artístico.

Bertaux ⁵³ asegura que en «la catedral de Tarazoná, un retablo en madera y alabastro, debe ser atribuido a Moreto». El retablo es anterior al año 1513, que es el de la muerte de Julio II. Seguramente las semejanzas de este retablo, que es el de la Visitación, con el de Santa Ana,

46. ABBAD RÍOS, *Seis retablos aragoneses de la época del Renacimiento*, en «Arch. Esp. de Arte» (1950), p. 60.

47. Museo de reproducciones, *Algunos estatuarios de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1943.

48. ELENA GÓMEZ MORENO, *Escultura del Renacimiento en España*, Barcelona, 1931, p. 30.

49. CAMÓN AZNAR, op. cit., p. 75.

50. J. MARÍA AZCÁRATE, op. cit.

51. ABBAD RÍOS, *La vida y el arte de Juan de Moreto*, en «Arch. Esp. de Arte» (1945), p. 173.

52. WEISE, *Die plastik der renaissance und des fruhbarock im Nördlichen Spanien*, Band I, Tübingen, 1957, p. 8.

53. BERTAUX, *Le Renaissance. Histoire de l'Art*, de ANDRE MICHEL, t. VI, 2.^a parte, París, 1911, p. 926. V. ABBAD RÍOS, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, t. II, Tarazona, y FEDERICO TORRALBA, *La catedral de Tarazona*, Zaragoza, 1954.

de Huesca, es lo que ha llevado a Azcárate a atribuir este último a Moreto. Sin embargo hay que tener en cuenta que, si bien en la arquitectura y decoración del de Tarazona se reconoce el estilo de Moreto, en cambio, en las esculturas, el grupo central de la Visitación «singularmente en la representación de la Virgen, muestra relación con Forment»⁵⁴.

En resumen: No puede afirmarse que la imaginería sea de Moreto.

Círculo de seguidores de Morlanes y Joly.—Según Balaguer⁵⁵: «Francisco Abbad... encuentra analogías sorprendentes entre este altar y el de la Visitación, de la iglesia de San Juan y San Pedro, de Zaragoza, obra de Gil Morlanes el Joven. En su opinión es muy posible que el autor de la capilla de Santa Ana perteneciese al círculo de seguidores de este escultor y de Gabriel Joly». Este último párrafo, al componerse, ha sido traspuesto, pues, en realidad lo que se quiere indicar es que el autor de la capilla de la Visitación pertenece a ese círculo.

Si se tratase de la capilla de Santa Ana, la hipótesis no nos serviría. Las semejanzas con la iglesia de San Juan y San Pedro, son ciertas; pero en todo caso podrían explicarse por una influencia del retablo de Santa Ana en él. La diferencia cronológica es considerable: de hacia 1522, que se hace el de Huesca, a una fecha entre 1554 y 1560, que se realizó el de Zaragoza, van más de treinta años.

Según Lasala⁵⁶, pudo ser dibujado este último por Cosida y construido por los discípulos de Diego Morlanes, Diego Morea o J. Pérez el Vizcaíno. Según nota de Pano: «El párroco don Calixto Quijada, lo atribuye a Gil Morlanes hijo, según notas halladas en los libros de la parroquia». Abbad⁵⁷, que lo ha estudiado detenidamente, declara que «el escultor está más cerca de su maestro Joly». En realidad es este retablo y no el de Santa Ana el que dicho autor atribuye «al círculo de seguidores de Gil Morlanes y Gabriel Joly». Por otra parte, estilísticamente no cuadra con ninguno de ellos.

Forment.—Para mí, y para una serie bastante numerosa de autores de talla, es éste el verdadero autor. Y creo que puede afirmarse sin lugar a dudas. Las pruebas son concluyentes:

54. J. MARÍA AZCÁRATE, op. cit., p. 130.

55. F. BALAGUER, art. cit.

56. LASALA VALDÉS, op. cit., págs. 98-99.

57. ABBAD RÍOS, *Seis retablos aragoneses de la época del Renacimiento*.

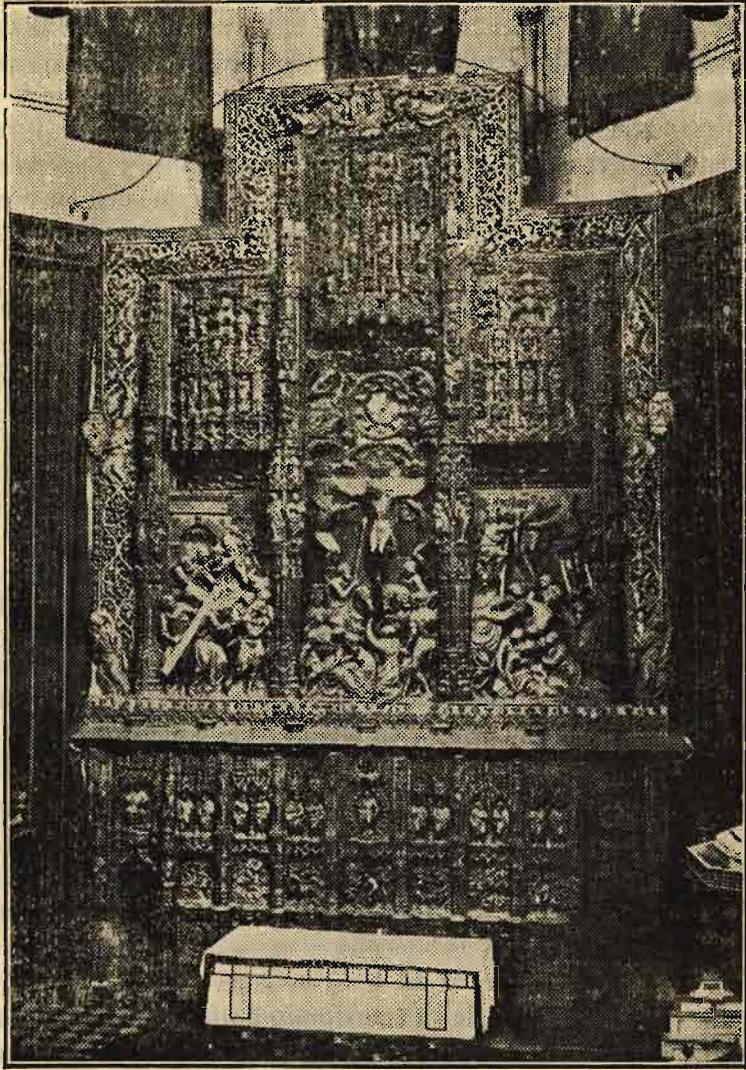
Similitud estilística:

En cuanto a la técnica: La manera de tratar los cabellos, que unas veces caen en suaves ondulaciones, otras en pequeños rizos pero siempre muy sueltos, hechos hebra a hebra, es idéntica. A lo que hay que añadir una típica forma de recoger un mechón detrás de la oreja que observamos en el Cristo de la Piedad (fot. 1) y que Forment utiliza reiteradamente, en el Cristo del Descendimiento del retablo mayor de Huesca, en la Piedad del mismo retablo, en la Virgen de la Anunciación del de Zaragoza. Lo mismo se puede decir de las barbas. Y es idéntica también la forma de señalar los tendones y las venas, y la manera de acusar las arrugas del rostro y la forma de los ojos. Con los paños ocurre lo mismo: esos menudos pliegues que rodean al cuello de santa Ana de la Virgen, son idénticos a los de la Virgen o los de las santas mujeres que rodean a Cristo en la escena del descendimiento del altar mayor de Huesca. Y los amplios pliegues que caen hasta el suelo y sólo dejan asomar una punta del zapato, podemos hallarlos por ejemplo en la Virgen de la Anunciación citada. Virgen que además lleva una cuerda anudada a la cintura como el san Martín o la Virgen del grupo de santa Ana de nuestro retablo. Y ese paño que se pega a las caderas de Cristo podemos encontrarlo en cualquier retablo de Forment (véase la foto del retablo mayor).

También el desnudo está tratado de la misma manera, marcando las costillas quizá exageradamente. Las fuertes rodillas, los tensos músculos. Los zapatos a base de una tira delante y otra cruzando el pie; y las medias que suben a partir del tobillo, doblándose debajo de la rodilla.

Y aún hay más: la cara de san Jerónimo es idéntica a la del anciano sacerdote en el grupo de la Purificación, del Pilar, y bastante semejante al san Pablo de la iglesia dedicada a él en Zaragoza. Y rostros como el del profeta o la sibila pueden encontrarse en el altar mayor de Huesca; obsérvese, por ejemplo, el judío que va montado a caballo y vuelve la cabeza en el grupo de Cristo con la cruz auestas (véase foto retablo mayor), es el profeta clavado. El león que está a los pies de san Jerónimo es un fiel trasunto del que acompaña al san Marcos del Pilar, ambos enseñan sus afilados colmillos y denotan la misma fuerza. Forment, dentro de su enorme variedad, repite los tipos.

Las semejanzas podrían multiplicarse, la boca abierta para expresar una emoción por ejemplo, pero creo que ya es suficiente. Simplemente invito a quien lo desee a hacer las oportunas observaciones, no dudo de que llegará a los mismos resultados.



Retablo mayor de la catedral de Huesca, de Damián Forment

(Cortesía de Librería Martínez)

Además, el espíritu que inunda a las figuras es muy de Forment. Unas están impregnadas de un hondo lirismo; otras de una reconcentrada fuerza. Pero sin perder nunca ese carácter narrativo tan característicamente suyo. Son plenamente renacentistas y denotan una evidente relación con el arte italiano. No sabemos si aprendido en Italia o a través de artistas italianos afincados en España, Julio, Florentín, Moreto. Su contacto con Berruguete pudo actuar en este sentido y llegarle por ese conducto el arte de Miguel Angel. Además no hay que olvidar la enorme difusión de grabados y de dibujos de los maestros italianos y de Durero, cuyo eco puede notarse también en Forment.

La capilla de Santa Ana presenta algunas características especiales con relación a otras obras de Forment:

1.^a Ha prescindido en absoluto de los fondos arquitectónicos o paisajísticos y ha colocado a las figuras aisladas sobre un fondo liso, repleto de decoración plateresca. ¿No habrá que ver aquí un cierto influjo de Joly o Moreto?

2.^a Pese a su tendencia de reunir varias figuras en una misma escena, aquí el grupo más numeroso consta únicamente de tres.

3.^a En conjunto no tiene el patetismo de las imágenes del altar mayor de Huesca que esculpía al mismo tiempo. Aun en el grupo que podía serlo: la Piedad, el angelote rompe un poco esa atmósfera dramática. Este recurso no lo utiliza sólo en este retablo sino que se lo veremos usar más tarde en el de San Nicolás de Velilla de Ebro (1532), donde son cuatro los angelotes que sostienen a Cristo. En la Piedad del retablo de la Visitación de Tarazona, también nos encontramos con un angelote de iguales características.

4.^a El transfondo berruguetesco es aquí más palpable que en otras obras coetáneas, aunque sin llegar a tanto como el que luego manifestará en Santo Domingo de la Calzada.

Así, pues, está dentro de esa línea evolutiva seguida por Forment hacia una total liberación de su transfondo gótico, liberación que aquí ya prácticamente ha conseguido pero que luego logrará de manera plena. Berruguete pudo ser el impulso que le ayudó a recorrer más velozmente el camino.

Queda todavía una última cuestión por resolver: ¿Cómo es posible que en una misma iglesia, un mismo autor, en el mismo tiempo realizase dos obras aparentemente tan distintas, como son el retablo mayor y el de Santa Ana?

La cosa resulta de momento un poco chocante. Pero la respuesta es relativamente fácil. En primer lugar, la diferencia estriba en la arquitectura de los retablos y no en las figuras, cuyas semejanzas ya he señalado. (Y aun en ella se pueden notar abundantes elementos clásicos). Por otra parte no hay que perder de vista que el artista trabaja para un público que exige; y «por imposición del cabildo oscense volvió a su primitiva concepción artística» de diez años antes.

En cambio el de Santa Ana lo hizo «al romano», como el de la Magdalena de Zaragoza, siguiendo la última moda a la que quizá era aficionado Santángel.

Esto no debe extrañar porque examinando su obra puede verse que «termina un retablo profusamente decorado según el gusto arcaico y comienza otro labrado al estilo renaciente y tras de éste construye otro por el anterior procedimiento»⁵⁸.

Junto a la referida realidad artística, hay una posibilidad histórica, que me afianza más en la idea de Forment autor del retablo:

Hemos dicho que Santángel es quien mandó hacer la capilla. Pues bien, el canónigo y Forment se conocían e incluso su relación debió ser frecuente. En la capitulación acordada para la construcción del retablo del altar mayor, de 10 de septiembre de 1520, aparece Martín de Santángel⁵⁹. El 28 de agosto de 1521 lo vemos figurando como testigo cuando Forment nombra como fiador suyo a Luis Gómez. El 9 de mayo de 1522 de nuevo lo vemos aparecer con ocasión de la cancelación de 1.000 sueldos de la cuenta del 28 de agosto... Y años después, 5 de mayo de 1532, cuando la mujer de Forment endosa el cobro de 800 sueldos a dos mercaderes de Zaragoza..., es Santángel quien lo otorga y «soto escribo por todo el capítulo»⁶⁰. Así no es extraño, o mejor dicho, es lo más lógico que encargase a Forment el retablo y su propio retrato.

La conclusión a que he llegado se ve confirmada por opiniones de más peso que la mía:

Conde de Viñaza⁶¹: «Forment, en la catedral de Huesca, además del retablo mayor, hizo el diminuto de la capilla del Sagrario, y el primoro-

58. ABIZANDA BROTO, *Damián Forment. Escultor de la Corona de Aragón*, Barcelona, 1942, p. 14.

59. R. DEL ARCO, *La catedral de Huesca*, p. 86.

60. LLABRÉS, «Huesca», t. I (docs. sobre Forment).

61. CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario histórico*, t. II, Madrid, 1889, y «Diccionario Espasa», *Forment*, t. 24, p. 461.

sísimo altar de Santa Ana, también al mismo tiempo». (El «Espasa» dice lo mismo tomado de él).

Gastón y Gotor (padre)⁶²: «Al mismo estatuario (Forment) atribuye el monísimo retablitto dedicado a santa Ana y situado al pie del templo, aun cuando también se incluyó en el catálogo de producciones del gran escultor castellano».

Gómez Moreno⁶³: «Aunque de menos consideración no son para olvidar otras obras suyas (Forment) dentro de este período, cuales son el relieve de la Adoración de los Magos..., en la misma catedral el retablitto de la capilla de Santa Ana y una estatua orante, que datan de 1523 y vienen mal atribuidas a Berruguete».

Comisión del Museo de reproducciones artísticas⁶⁴. Hablando de Forment manifiesta «...En el mismo camarín del Sagrario se hizo el altar de Santa Ana, que no es de la mano de Berruguete como algunos han aventurado».

Camón Aznar⁶⁵: «Hacia el año 1525 hizo Forment... el retablitto del Sagrario de la catedral de Huesca..., el de la capilla de Santa Ana, en esta catedral y el de Santa Ana en el monasterio de Sigena».

J. M.^a Azcárate⁶⁶: «En relación con su estilo (Forment) el retablo de Santa Ana, en la capilla de la santa de la catedral de Huesca, de 1521».

Conclusión: Las imágenes del retablo, lo vuelvo a repetir, son obra de Forment. Y dado que son exactamente iguales los grupos de santa Ana de la catedral de Jaca y el monasterio de Sigena, ambos son también obra del mismo escultor.

MAZONERO.

La arquitectura del retablo no creo sea obra de Forment, sino de alguno de sus colaboradores. El prefería trabajar el alabastro a la madera y dada la gran cantidad de encargos que tenía, no podía perder el tiempo dedicándose a las menudas labores de una mazonería que podía muy bien realizar un buen artesano.

«De 1520 a 21, en torno suyo destácanse un grupo de colaboradores que impulsaron el arte de hacer retablos sobre patrones nuevos. Eran,

62. GASCÓN DE GOTOR, *La catedral de Huesca*, en «Museum», t. II, 1912, p. 407.

63. GÓMEZ MORENO, op. cit., p. 30.

64. Museo de Reproducciones Artísticas, op. cit.

65. CAMÓN AZNAR, *Arte del Renacimiento en España*, en «Historia del Arte Labor», p. 126.

66. J. MARÍA AZCÁRATE, op. cit., p. 130.

Gil Morlanes, el Joven; un picardo, Gabriel Joly; el florentino Juan de Moreto; Juan de Salas, el Joven, discípulo de Forment, y después, Pedro de Lasaos y Miguel de Peñaranda, otro discípulo de Forment. Todos ellos y aun otros menos conocidos, formaban hermandad de trabajo, con persistencia notable, dificultándose el reconocimiento de lo que cada cual produjo. Sin embargo, es definitivo un nuevo retablo, completamente diverso del de san Miguel y esparcido por todo Aragón, generalmente de madera, pero algunos con imaginería de alabastro. A su cabeza el de san Agustín de la seo de Zaragoza; el de san Miguel de la seo de Jaca; Tauste...»⁶⁷. El de santa Ana, de Huesca, es un ejemplo más de este tipo.

Estilísticamente tiene algunas semejanzas que le acercan al arte de Moreto. Son éstas, según las características que Abbad adjudica al florentino⁶⁸:

1.^a Está rematado por un frontón.

2.^a Todos los techos de los casetones están cubiertos por un artesonado que se hace dividiéndolos en dos series de cuadrados y colocando en el centro de cada espacio un rosetón.

3.^a La decoración se distribuye en toda la superficie del retablo que pueda recibirla.

4.^a Las columnas son alabastradas y están en el cuerpo del retablo.

5.^a En los capiteles las volutas se vuelven hacia el interior de la cesta.

Pero hay otra serie de notas que lo diferencian:

1.^a No existen niños porta-escudos, ni sartas de frutas, ni lazos sosteniendo o ciñendo medallones.

2.^a La decoración de Moreto resulta en conjunto más carnosa, más minuciosa, menos sencilla que ésta.

Así, aunque influida por Moreto, no me parece obra suya. Hay elementos decorativos que son iguales a los de otros retablos. Por ejemplo, la franja decorativa formada por balaustas que es igual a la del retablo mayor de San Miguel, de Zaragoza. En el que encontramos, también, los mismos pequeños rosetones que en el de santa Ana adornan los capiteles. En cuanto a las columnas, las únicas que he visto iguales

67. GÓMEZ MORENO, op. cit. p. 28.

68. ABBAD RÍOS, *La vida y el arte de Juan de Moreto*.

son las del retablo de los Reyes, en la capilla del Sacramento, de la catedral de Huesca; lo que me hace sospechar que ambos fueron hechos por el mismo mazonero.

¿Pero, quién es éste? En torno a Forment trabajaban durante estos años: Juan de Landernain, Juan de Lorena, el maestro Enrique, Esteban Solorzano, Juan de Salas, Juan de Leceyre y Miguel de Peñaranda. Trabajaba también en Huesca por estas fechas como «mazonero e imaginario» el oscense Orliens, que precisamente en 1521 hace la obra de la mazonería de un retablo de Santa Catalina para la sacristía nueva de la Catedral⁶⁹. ¿Realizaría también la del de los Reyes y la de Santa Ana? El retablo ha desaparecido y no tenemos base comparativa para poder decidirnos en un sentido u otro. Orliens hizo otras obras en la Catedral en 1540 trabajaba en un mirador y en 1544 en la puerta principal de la capilla del Sacramento.

El hecho es que columnas de igual tipo no he encontrado más que en Huesca y esto podría abonar la tesis de un artista local.

69. «Revista de Huesca», t. I, p. 342 (protocolo Luis de Pilares, Arch. Catedral).