

SISTEMAS CONSTRUCTIVOS Y ORNAMENTACIÓN DE RETABLOS EN ALABASTRO

Olga Cantos Martínez
Carlos Jiménez Cuenca

Instituto del Patrimonio Histórico Español

Construcción y estructura compositiva de retablos renacentistas en alabastro.

Para conocer la estructura y sistema constructivos empleados fundamentalmente a finales del Gótico y a lo largo del Renacimiento en la construcción de retablos de alabastro, nos hemos basado en los datos obtenidos al respecto con motivo de la restauración de varios ejemplos localizados básicamente en la Comunidad de Aragón. Dada la abundancia y calidad del alabastro, en especial de las canteras del Valle Medio del Ebro (Velilla, Escatrón, Gelsa), este material alcanzó gran protagonismo como materia prima para la ejecución de retablos de escultura durante el siglo XVI. Concretamente fue sobre esta piedra donde el escultor Damián Forment alcanzó mejores niveles técnicos de labra.

La ingente cantidad de encargos que recibió este artista desde 1509, año en el que llega a Zaragoza, hasta su muerte en 1540, nos hace pensar, como da buena fe de ello toda la documentación existente, que su obrador, perfectamente organizado por el maestro, aglutinaba a numerosos discípulos y colaboradores, de modo que sus obras son el resultado de un trabajo colectivo, parte de las cuales hemos tomado como referencia para ilustrar este estudio.

Por una parte seleccionamos dos retablos-expositores, tipología característica muy singular de la retablística aragonesa de la época. Se trata del retablo mayor de la Seo, que fue encargado por el arzobispo d. Dalmau de Mur y Cervelló al escultor barcelonés Pere Johan, quien lo construyó en dos fases, de 1434 a 1440 el sotabanco y banco y, entre

1440 y 1445, el resto del cuerpo del retablo; mientras que el retablo de la Catedral de Huesca fue levantado por Damián Forment entre 1520-1533. A su vez, hemos comparado los datos relativos a sus estructuras con otras obras, como han sido, en la ciudad de Zaragoza, el retablo mayor de la Basílica del Pilar y los retablos de la capilla de San Bernardo en La Seo y, en Madrid (Rascafría), el retablo del monasterio de El Paular.

Teniendo en cuenta la época en que fueron construidos tales obras, con las limitaciones técnicas y materiales existentes entonces, el trabajo que implicó su construcción dentro del sistema gremial del momento, supuso un gran esfuerzo económico y personal que debió requerir la construcción de talleres específicos para este fin, ampliamente organizados. En éstos, se trabajaría a pleno rendimiento bajo el control directo de un gran maestro sobradamente experimentado, quien a su vez coordinaría desde la adquisición de los materiales, hasta su talla y montaje sobre un muro ideado como soporte del conjunto mediante sistemas y piezas de unión intermedias, hasta alcanzar su elevada altura.

Eran los maestros los profesionales con competencia para recibir encargos de retablos de los distintos mecenas o instituciones del momento¹. Para ello y ante notario se firmaban entonces, entre las distintas partes, las Capitulaciones o contratos de obra, que constaban de una serie de cláusulas en las que figuraban exhaustivamente todos los pormenores relativos a su construcción, con las trazas a las que el proyecto debía ceñirse, las medidas, una detallada descripción de los elementos arquitectónicos y ornamentales, así como de la iconografía de las imágenes y relieves, y si procedía, con detalles acerca de su decoración pictórica, indicando colores, técnicas de aplicación o descripción de los motivos ornamentales. Esta documentación también contenía otros datos de interés tales como las fechas de entrega, la procedencia y cantidad de alabastro y el acopio del resto de materiales, hasta las cantidades económicas adeudadas. A su vez, en los archivos parroquiales, nos encontramos con otra variada fuente documental relativa a sistemas de pago o subcontrataciones entre el maestro y otros artesanos, diversos pleitos judiciales relacionados directa o indirecta-

mente con la obra, etc., que ofrecen datos muy elocuentes del entorno socio-laboral del momento.

Una vez finalizada la construcción del retablo se llevaba a cabo la Visura de los trabajos, también ante notario y en presencia de testigos. Este era el sistema de cancelación de la obra, mediante la cual ésta se recibía, señalándose en su caso las correcciones o desperfectos existentes para su subsanación.

Como ejemplo de la organización del trabajo recogemos brevemente los datos que arrojan en este sentido los documentos relativos a las contrataciones de una serie de obras. Concretamente los encargos de los retablos mayores de la Basílica del Pilar y de la Catedral de Huesca, correspondientes a los talleres de Damián Forment, uno en la ciudad de Zaragoza, en funcionamiento desde 1509, considerado como el principal taller de escultura de Aragón en el primer tercio del s. XVI, y otro posteriormente en Huesca; y los sepulcros y retablo de la capilla de San Bernardo.

Retablo mayor de la Basílica del Pilar

Según los datos extraídos por la historiadora Carmen Morte, de las Capitulaciones² para el contrato de ejecución del Retablo Mayor de la Basílica del Pilar de Zaragoza, sabemos que con fecha 1-5-1509, el Cabildo encargó al artista Damián Forment el pie del retablo. Concluido el asentamiento tres años más tarde y el asiento de las portadas en 1513, los imagineros Gil Morlanés y Juan de Salazar realizaron la visura del banco. A su vez el 8-3-1512, Forment contrató el cuerpo del retablo, que debía ser de alabastro, con excepción de las polseras en madera. Hay pues, dos etapas contractuales.

La ejecución del retablo determinó la configuración del taller de Forment en la ciudad, ubicado en unas casas de la parroquia del Pilar, al cual se adscribieron durante estos años mediante contrato un amplio abanico de aprendices, junto a otros artistas imagineros, entalladores de piedra o canteros. Pero, a su vez, Forment subcontrató trabajos específicos, como

los tabernáculos de las escenas laterales o dos pechinas, a entalladores de piedra y canteros. Bajo las directrices del maestro escultor responsable del encargo, según las trazas del retablo y, junto a otros escultores, se labraban las figuras, fondos y arquitecturas.

El maestro, designado entonces como maestro mayor y principal del retablo, o sea director de obra, planificó el programa escultórico y la mazonería del retablo según un diseño muy preciso. Siguiendo la técnica medieval, el artista arregló una pared del obrador para “traçar el retablo” a carbón sobre el muro. Paralelamente a los trabajos de cimentación se hizo otro modelo sobre lienzo en la propia iglesia, que debía de tratarse de la traza que sirvió de guía a los oficiales escultores y que podía incluir el diseño completo de todo el proyecto.

De hecho, cuando en 1515 Forment contrata al entallador de piedra Miguel de Arabe, fazer et labrar dos tabernáculos sobre las historias de los costados, éste deberá ejecutarlos como se indicaba en la capitulación, con la alteza o largueza y ancheza que de presente esta traçada en la muestra de lienço que est fecha et parada en la dicha iglesia. Casi con toda seguridad, debía de tratarse de un alzado a escala real del retablo.

El maestro era el encargado directo de recibir y tomar a su cargo la piedra de alabastro necesaria para la obra y el resto de los materiales empleados para su ejecución, tales como aljez, agua, rejolas (ladrillos), calcina y cualquier otra materia necesaria. Pero a la vez, cuando contrataba determinadas partidas de trabajo a otros artistas, como los tabernáculos anteriores, consta que proporcionaba el alabastro necesario y ponía a disposición su obrador para las labras, así como los andamios parados a voluntat y cuerdas y fierros y toda la otra cosa, necesarios para el asiento de los encargos, con excepción de los peones.

Generalmente, tras el diseño de la obra, el trabajo era llevado a cabo por distintos artesanos contratados, pertenecientes a otros tantos oficios. Entre los entalladores de piedra, eran los fusteros quienes tallaban los elementos arquitectónicos del retablo, mientras los mazoneros se responsabilizaban también de la mazonería (chambranas, doseletes) y su

guarnición. Entre el personal menos especializado, aljaceros, yeseros, amasadores y peones realizaban las labores propias de albañilería en cuanto a la cimentación y ejecución del muro soporte y el montaje de los diferentes bloques y piezas.

Retablo Mayor de la Catedral de Huesca

En 1520 se firmó entre el escultor Damián Forment y el Cabildo la Capitulación para la construcción del retablo mayor de Huesca, con la obligación por parte del artista de trasladar su residencia a la ciudad, lo cual realizó en 1521. Conjuntamente con el maestro también se desplazaron a Huesca un grupo de escultores para trabajar en dicha obra, entre los que enumeramos a su discípulo Nicolás de Urliens, Miguel de Peñaranda (criado e imaginero en el taller de Forment), Estéban de Solórzano (criado del maestro desde 1520, entró en el taller como mozo aprendiz de imaginero), el mazonero Sebastián Ximénez (criado de Forment que trabajó sobre todo en las polseras del retablo), Pedro Muñoz (valenciano y uno de los discípulos más destacados del maestro en este retablo) o el mozo de aprendiz, Gregorio Bigarny (hijo del escultor Felipe Bigarny). En total, Forment contó para este encargo con diez aprendices y oficiales, además de los tres operarios encargados de llevar el alabastro desde Gelsa a la ciudad. En todo caso, este escaso número de colaboradores unido a la realización de forma simultánea de otras obras en diferentes lugares, prolongó el desarrollo de los trabajos durante nueve años sumados a los cuatro inicialmente programados.

En las capitulaciones de este retablo publicadas por la historiadora Teresa Cardesa, encontramos alusiones acerca de la calidad del material, en cuanto se indica que el artista se obliga a fazer un retablo de “buen” alabastro, y que debía tener unas medidas determinadas de ancho cuarenta ocho palmos. Especialmente interesante para el presente estudio resultan las indicaciones contenidas en este documento sobre el sistema constructivo, ya que señala la obligación de fazer el fundamento y respaldo de la paret donde a de estar asentado el dicho retablo de rechola calcina y arena... y respaldos de la paret y andamios parados... todo el aparexo de aljez y si algunos fafos de fierro fueren menester...³

Capilla de San Bernardo en La Seo

Basándonos en los estudios del historiador Jesús Criado Mainar⁴, la contratación del sepulcro del arzobispo d. Hernando de Aragón refleja una forma de actuar muy corriente en la época. De hecho el mazonero Bernardo Pérez junto con el escultor Pedro de Moreto y el pintor Juan Catalán suscribieron una compañía, para repartirse el encargo si alguno de los tres obtenía el contrato. Sería entonces en septiembre de 1550 cuando el abad de Veruela firmó un concierto con el mazonero Bernardo Pérez para la realización de la sepultura de d. Hernando de Aragón, quien a su vez delegó el aparejado del alabastro así como el tallado de las molduras (salvo los frisos) al cantero francés Guillaume Brimbeuf. No obstante, mediante una serie de acuerdos orales, se cedieron distintas partes de la obra, en las que trabajaron otros artistas como Juan Vizcaíno, su discípulo Pedro Moreto o el entallador Pedro de Zarza.

A continuación, en mayo de 1551, el abad fray Lope Marco encomendó la sepultura de la madre del arzobispo, d^a Ana de Gurrea, a Juan de Liceyre, quien encargó el escuadrado de los cantos de alabastro a Benet Bodrán, a la vez que contó con colaboradores adscritos a su taller como Juan de Ampuero y Jerónimo Peñaranda. Por tanto, fue una obra ejecutada por el obrador del maestro contratante, frente a la anterior, fruto de subcontratos parciales. Finalmente, en otoño de 1553 las dos sepulturas estaban asentadas en los laterales de la capilla.

Sin embargo, fray Lope Marco contrató el retablo al joven Pedro Moreto, quien estaba consagrado como el mejor escultor del momento en Zaragoza. Moreto se hizo cargo del retablo desde el seno de su propio taller, aunque contó con el trabajo del imaginero Francisco Ortigosa y posiblemente con el entallador Pedro de Herrera.

Señalamos a este respecto que, en los contratos suscritos con Bernardo Pérez, Juan de Liceyre o Pedro Moreto, se mencionan una serie de dibujos y diseños anónimos, ofrecidos por el comitente y aceptado por los escultores, identificados como la muestra de pergamino dibuxada demostrada y por ella consertada que reza en la capitulación. En otro

apartado figura que el retablo se ajustó sobre una traça y dibuxo que por el dicho señor arçobispo ha seido demostrata y dada a vos, refiriéndose en este caso a Pedro Moreto, según la cual debía trasladarse a la piedra todo aquello que por la dicha muestra parece, es decir los elementos arquitectónicos, la ornamentación y la iconografía.

De toda la información analizada podemos considerar que las muestras, eran dibujos muy detallados que ilustraban con detalle los proyectos, empleándose tanto para convencer a la parte contratante como para indicar a los artistas contratados todos los pormenores requeridos en la ejecución de los diseños. Estos dibujos también eran conocidos con el nombre de trazas. Además debemos considerar que los artistas realizarían alzados incluso a escala real, como vimos en la obra del Pilar, con acotaciones e instrucciones de montaje muy precisas a pie de obra e incluso con detalles constructivos, para que todos los profesionales implicados en los trabajos se coordinaran sistemáticamente sin posibilidad de error.

Estructura interna y sistema constructivo

Los trabajos de restauración llevados a cabo sobre una serie de retablos en alabastro, nos han permitido realizar un minucioso estudio de su estructura, abordado tanto al frente como al trasdós de los retablos de la Seo de Zaragoza y Catedral de Huesca, cuyos datos han sido comparados con otras obras realizadas también en esta piedra. Paralelamente, el desmontaje realizado de varios elementos de la arquitectura y esculturas, ha facilitado el conocimiento de la estructura interna y el sistema constructivo empleado para el levantamiento de estos conjuntos de tan grandes dimensiones; estudio que a su vez se enriqueció con la realización en el caso del retablo de Huesca, de una serie de catas de inspección en la parte superior⁵.

Centrándonos en el retablo mayor de la Seo, sabemos que su estructura compositiva, de connotaciones flamencas, será tomada como modelo en los retablos del El Pilar y Huesca. Con motivo de su restauración, pudimos

acceder, en los tres casos, a sus diferentes alturas, hecho que nos permitió observar y analizar directamente los múltiples elementos que configuran la arquitectura y esculturas. Éstos abarcan al frente los diferentes materiales utilizados en su construcción, como fueron los bloques y numerosas piezas de alabastro, los anclajes de hierro y madera existentes, los morteros de fábrica y de juntas (mayoritariamente de yeso); empleados todos ellos para la obtención de las labras, así como en el montaje de los retablos unidos a los muros-soportes que constituyen los respaldos posteriores de los mismos.

Dicho al retablo constituye un ejemplo de grandes proporciones (16 m. de alto por 9,50 de ancho) que establecerá la tipología de “retablo-expositor” en Aragón. Está realizado en alabastro policromado, excepto la polsera o guardapolvo y puertas del cuerpo inferior, hechas en madera. Compositivamente consta de dos partes bien diferenciadas: un cuerpo inferior o banco en cuyos extremos se colocaron dos puertas falsas de madera, que no conducen a ningún espacio (mientras que en el caso del retablo mayor de la Catedral de Huesca una de ellas da acceso a un estrecho espacio ciego con un pequeño armario y la otra comunica con una pequeña escalera de caracol en sillería, que asciende por el interior de la fábrica del retablo hasta su coronación) y, sobre este nivel, el cuerpo principal se abre en tres calles verticales, separadas entre sí por cuatro pilastras, de modo que dan lugar a una disposición estructurada en tríptico, con la calle central más elevada que las laterales, estando todas ellas enmarcadas por el guardapolvo o marco de madera⁶.

Tanto en los retablos mayores de la Seo como en Huesca y el Pilar (trasladado en 1717 desde el presbiterio de la nave principal de la colegiata gótica a la nave central del nuevo templo barroco), en la base del cuerpo principal se ubican los grupos escultóricos más importantes y, sobre el central, se encuentra el óculo del expositor, que coincide interiormente con una pequeña capilla. Además, en los dos primeros retablos, tras el óculo se construyó una estrecha chimenea que se eleva interiormente por la fábrica con el fin de dar salida al humo de las velas que los iluminaban.

La separación existente entre el plano del retablo y los muros del fondo del presbiterio, nos induce a pensar, en ambos casos (la Seo y Huesca), en la existencia de algún tipo de estructura o espacios ocultos, hasta ahora no documentados. El desmontaje de placas de alabastro con relieves o incluso bloques constructivos de las pilastras que estructuran los tabernáculos de las tres calles principales, reveló que se trataba de piezas de escaso espesor. De este modo, la posible hipótesis de que los retablos de alabastro se hubiesen podido construir mediante la superposición de sillares y bloques de dicho material de forma autoportante, quedaba totalmente descartada dada la enorme altura de los conjuntos para tan escaso espesor (figura nº 1).

En efecto, lejos de tratarse de un sistema autoportante, comprobamos que las piezas de alabastro se levantaban ancladas a una fábrica de ladrillo macizo (pared de respaldo), de espesor variable, separada del muro de la cabecera de la catedral en el caso de la Seo de Zaragoza y adosada al mismo en el caso de Huesca.

De este modo, las placas y bloques de alabastro se unían al muro-soporte de fábrica de ladrillo mediante un sistema de barras de hierro (fafos de hierro) y vigas-tirante de madera, como iremos viendo más adelante.

Partiendo de una cimentación, se construyó entonces el muro-soporte, utilizándose ladrillos hechos a mano en época (recholas), sobre el que se asentaron y montaron entonces los retablos, en primer lugar el denominado “pie”, compuesto de sotabanco y banco o predela y seguidamente el “cuerpo del retablo”, que alberga las escenas y esculturas de los cuerpos principales y la coronación del retablo. Concretamente en el caso del retablo de Huesca los ladrillos empleados son de color ocre-amarillento, con unas medidas de 3,5 cm de grosor, 35 cm. de largo y 15 cm. de ancho, trabados con arcilla muy decantada y finos desgrasantes, sometidos a buena cocción, por lo que el producto resultante consiste en un ladrillo compacto, duro y mecánicamente muy resistente. Así mismo, el mortero empleado era de yeso (aljez), si bien de mayor resistencia que los utilizados hoy en día.

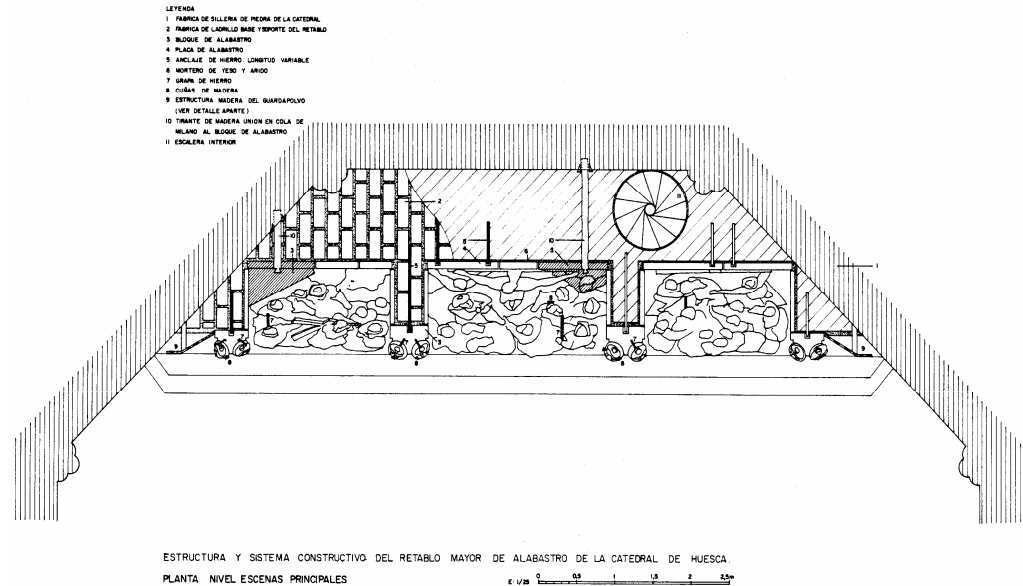


Figura nº 1.- Sección del retablo Mayor de la Catedral de Huesca a la altura de las escenas principales. Carlos Jiménez Cuenca.

A pesar de las muchas similitudes entre ambos retablos, sí que es necesario señalar desde este momento la sustancial diferencia existente entre sus muros soportes. En el caso de la Seo éste queda separado del muro de sillería de la cabecera⁷, unido a él puntualmente mediante tirantes de madera empotrados en ambas fábricas, dejando libre un espacio que favorece la aireación de ambos muros y redundando en una mejor conservación del conjunto. Por el contrario, en el retablo mayor de la Catedral de Huesca, el muro soporte de fábrica de ladrillo es de gran espesor y se adosa a los muros de piedra del testero. Este elevado espesor (de 1,80 a 2,50 metros en la zona central) y el contacto directo, impiden la ventilación de las fábricas, favoreciendo el paso de humedad de una a otra en caso de filtraciones, ascensión capilar o del propio agua contenida en la elaboración de los morteros a la hora de levantar la fábrica. Construido así, la única salida de evaporación de ésta sería a través del frente de alabastro del retablo, constituyendo en consecuencia la fuente de la mayoría de lesiones que presentaba (oxidación de anclajes de hierro con el consiguiente aumento de volumen del mismo, fractura de la piedra, tinción cromática por la herrumbre del metal...).

La explicación del escaso espesor de las piezas de alabastro hay que buscarla en el deseo de época de economizar al máximo el empleo de este

material, ante las dificultades de su extracción y transporte, su escasez y por tanto, su elevado coste. En este sentido, existe una importante cantidad de material que se desecha para utilizar aquellos bloques más compactos, más blancos y con menos vetas, al menos en las figuras.

En general las figurillas de las pilastras están talladas en bloques enterizos (pudiendo alcanzar hasta los 80 cm de altura) y se apoyan a plomo directamente sobre la base, algunas acuñadas inferiormente con cuñas de madera e incluso fijadas a esta con espigas. Los relieves de la predela, al menos en Huesca, se tallaron sobre un solo bloque de piedra, recibidos al muro-soporte con mortero, ancladas con barras de hierro con el extremo en ángulo recto, ocultas al estar embutidas en el alabastro o incluso vistas al frente y, a menudo acuñadas en la base para mantener la posición correcta mientras se vertía por el reverso el mortero de unión y relleno.

En el caso de los grandes bloques de alabastro⁸, utilizados para la talla de las escenas principales de elevado tamaño y peso, y con alto relieve hacia el frente del retablo, se ha comprobado (caso de Huesca) la existencia de tirantes de madera que unen estos bloques (mediante anclajes en forma de “cola de milano”) directamente al muro de sillería de piedra de la cabecera de la catedral.

Junto a los morteros empleados, existen además otra serie de elementos constructivos de tipo secundario, pero con un cometido concreto; así por ejemplo, sirven para fijar bloques de mediano y pequeño tamaño entre sí y, a su vez, a la fábrica o para anclar placas de alabastro al muro soporte; también para ensamblar pequeñas piezas que corresponden básicamente a elementos decorativos o detalles anatómicos prominentes (como brazos), permitiendo además fijar determinadas esculturas a sus bases o al muro desde su espalda, evitando el cabecero de éstas hacia delante. Nos estamos refiriendo a los diferentes sistemas de ensamblaje y fijación de los bloques de alabastro con barras, grapas y pequeños pasadores de hierro, así como espigas de hierro y madera y cuñas igualmente de madera.



Fotografía nº 1.- Barra de hierro para asegurar una de las figuras principales hacia el muro-soporte posterior. Retablo Mayor de la Seo. Foto: Carlos Jiménez Cuenca.

El sistema así concebido, tendría un orden de ejecución que resumimos de la siguiente manera: después de la cimentación y paralelamente a la construcción del muro soporte de fábrica de ladrillo, se irían fijando a éste los bloques de alabastro del pie y cuerpo del retablo, con mortero y mediante anclajes de hierro fundido con terminación en forma de uña o mediante escuadría de madera con ensamblaje en cola de milano cajeadada en el elemento de piedra. En el primer caso, se colocaría la placa de alabastro correspondiente, sobre la que se habría efectuado una caja en la que se introduciría el extremo de uña de la barra de hierro fundido (de profundidad variable según el tamaño de la pieza), mientras que el otro extremo se embutiría entre la fábrica de ladrillo. Para ajustar el anclaje, en el hueco horadado en el alabastro se encajaba una cuña de madera y en ocasiones, la placa se calzaba también mediante otras cuñas de madera para evitar el balanceo hacia el frente. Una vez fijada la pieza se vertía una colada de mortero con árido grueso entre ésta y la fábrica, cubriendo incluso el anclaje de hierro. Frontalmente, se terminaba de recibir con la aplicación de un mortero fino. Esta operación se iba repitiendo sucesivamente a medida que se iba levantando la fábrica.

Estructura del guardapolvo.

Ambos retablos aragoneses poseen un guardapolvo de madera cuya estructura, estudiada en la parte de la coronación y en los laterales, consiste básicamente en un entablado de madera (a base de tres o cuatro tablas ensambladas entre sí), sobre las que se fijaban con clavos de forja los paneles con la decoración calada. En su parte superior, estas tablas están aseguradas entre sí mediante elementos de madera en sentido perpendicular y clavos de forja. El conjunto se arriestra hacia los muros de sillería de piedra de la cabecera de la catedral mediante tirantes de madera de escuadrías de gran tamaño.

Procedimientos escultóricos

Los modelos.

En los procesos de copia y talla de la ornamentación escultórica de los retablos (figuras, relieves y mazonería) debió ser fundamental la existencia de patrones o bocetos, imprescindibles sobre todo para la creación de grandes imágenes. Si bien hasta principios del siglo XV no tenemos constancia de dibujos de escultores para sus labras, en el campo de la arquitectura ya existían los planos. Basándonos de nuevo en la obra de Damián Forment como ejemplo, su calidad como dibujante queda constatada en varias fuentes documentales, hasta tal punto que incluso, cuando en 1537 se contrata por el escultor Juan de Moreto y los pintores Martín García y Antonio de Plasencia el retablo mayor de Sallent de Gállego, figura expresamente la condición de que los cartones que sirvieran de muestra en las historias del retablo fueran dibujados por el maestro Forment.

Es conocido que los escultores coleccionaban imágenes gráficas para preparar sus obras escultóricas, siendo éste un material habitual en los talleres de esultura y pintura. Los dibujos, copias o creaciones personales se harían por pintores o dibujantes o por los propios escultores. Por tanto no es de extrañar que a partir de éstas y como hiciera Forment, el maestro realizaba bocetos muy detallados a escala o tamaño real, para que fueran

interpretados correctamente por sus colaboradores en el taller. De echo la importancia del dibujo era tal que el maestro adiestraba a sus aprendices en su conocimiento. Los dibujos cobraban tanta importancia que incluso se tiene constancia del robo de patrones.

En 1520, cuando el escultor contrató el retablo mayor de la Catedral de Huesca, se indicó que debía presentar antes del inicio de los trabajos, muestras dibujadas de la mazonería, imágenes e historias, dibujando incluso a tamaño natural las correspondientes al cuerpo principal para someterlas a la opinión del Cabildo.

Los dibujos preparatorios debían considerarse entonces, elementos fundamentales para encajar los volúmenes de las labras, sus movimientos o rasgos y expresiones, así como sus medidas e incluso “instrucciones de montaje” de los distintos bloques o placas. Estos últimos datos eran fundamentales para que los operarios encargados de tareas de desbastaje y tallado no tuviesen problemas con las figuras de mayor tamaño, ya que al no ser éstas enterizas, debían trabajarse por separado ensamblándose posteriormente.

Junto a las creaciones del propio Forment e inspiraciones en dibujos y pinturas también sabemos que éste copiaba estampas de la época, como las alemanas de Durero y Cranach o las italianas de Raimondi y Veneziano, que reproducían composiciones de Rafael⁹. De hecho, fue pionero en el empleo de las estampas de Durero en Aragón como fuente iconográfica, como por ejemplo lo constituye la serie dedicada a la Pasión.

A partir de los bocetos, debieron realizarse modelos preparatorios tridimensionales, en barro, terracota o cera, de hecho Leonardo afirmaba que para dominar un modelo grande era conveniente hacerlo primero en pequeño. Estos modelos, versiones muy fieles de las imágenes que se deseaban labrar, eran imprescindibles para trasladarlas por medios mecánicos. Además de los bocetos dibujados por Forment, éste también realizó en el taller modelos en barro que servirían de referencia en las labras, a partir de los cuales se facilitaba la copia o traslado del modelo a la piedra (o madera según el caso).

Aunque no se conocen los procedimientos técnicos empleados para este fin, es de suponer que según los tratados de la época, se utilizaría desde la talla directa, pasando por sistemas que permiten definir cualquier punto del modelo como fueron puntómetros para esculturas de menor tamaño, y distintas estructuras paralelepípedas, que conjuntamente con un sistema de reglas rectas y moduladas para medir longitudes, escuadras móviles para calcular los diámetros, plomadas y compases, el escultor utilizaba para encajar las imágenes de mayor envergadura.

Las labras. Acabados superficiales

En los retablos labrados en alabastro¹⁰, tanto el resultado de la talla como la calidad del material alcanzan tan altos niveles artísticos, que pueden suplir perfectamente la ausencia de policromía; por esta razón son frecuentes los retablos existentes en alabastro sin decorar o aquellos en los que se combinan grandes superficies de alabastro visto con pequeños motivos ornamentales o finas capas de color. Una serie de características inherentes a la naturaleza del alabastro le confieren las cualidades necesarias para su labra, donde en general prevalece el estudio del modelado. De hecho, su trabajo otorga un acabado perfecto de las superficies que aprovecha la calidad natural de la piedra, realizada por su transparencia y veteado natural, cuyos resultados pueden conjugarse ornamentalmente con detalles menores de policromía.

Por una parte, la textura de la piedra y la facilidad de su talla, permiten obtener una labra muy esmerada y fiel a la copia, sin tener que recurrir a cubrientes policromías, que aplicadas sobre capas de imprimación aportan continuidad y homogeneidad a las superficies, permitiendo corregir irregularidades del soporte.

Su empleo por tanto como piedra ornamental deriva de la calidad de colores, veteados y la translucidez, que generan en sus superficies un juego de luces, hechos que confieren a sus acabados una serie de tonalidades, características susceptibles de ser apreciadas.

Una vez acopiado el alabastro, éste debió seleccionarse en atención a su color y veteado. De hecho los bloques más blancos y limpios se reservarían para las figuras, sobre todo para los rostros. No obstante durante los procesos de talla afloraron algunas vetas defectuosas e impurezas (como inclusiones de anhidrita y venas arcillosas coloreadas) que dejaron impunemente su huella en las anatomías de determinadas figuras. De nuevo, en la documentación de la época encontramos alusiones en este sentido, concretamente, las capitulaciones del retablo de la Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza transcritas por el historiador Jesús Criado Mainar¹¹ recogen diversos aspectos relativos al soporte, diseño o construcción, indicándose en este caso que las historias de di[cho] retablo an de ser de piedra de alabastro limpia, sin manchas, bien labradas... de mano de muy buenos escultores... y no de mano de entalladores. También se incluyen las medidas del mueble y otro nutrido grupo de detalles relativos a la iconografía, motivos decorativos y ornamentación pictórica.

De hecho, el bajo índice de dureza del alabastro (2 en la escala de Mohs) facilita los trabajos de desbastado y labra, con el ahorro en tiempo y esfuerzo que ello supone, permitiendo a la vez para su talla el empleo de herramientas propias utilizadas en el trabajo de madera, tales como gubias conjuntamente con cinceles y gradinas. También se emplearon trépanos de arco (usados desde época griega) sobre todo para horadar los calados de las vegetaciones, cabellos, ojos, etc. De este modo se modelaron con suma precisión los relieves de las anatomías de las figuras, los paisajes y arquitecturas, expresados con una gran profusión de detalles, algunos de los cuales podríamos incluso calificarlos de miniaturas.

Los repasos finales de las labras se realizaban con finas escofinas y esmeriles de piedra pómez para eliminar restos de limaduras y asperezas. Se obtenían así una amplia diversidad de acabados muy esmerados y diversas texturas que ofrecían a las labras un variado abanico de matices. En los fondos de los encasamientos podemos observar la rugosidad dejada por los útiles de desbaste, como bujarda o cinceles, al igual que las arquitecturas decorativas de las mazonerías, donde la irregularidad

superficial de los fondos es uniforme, incluso manteniendo las marcas de la gradina, en contraste con los follajes, figuras y molduras, que resaltan por el brillo que le confiere un minucioso pulido.

La esmerada talla, ya fuese en las zonas bajas más accesibles, como en las más elevadas u ocultas a la vista del espectador, se recrea minuciosamente con gran virtuosismo en todo tipo de detalles, por ejemplo en los follajes se marcan las nervaduras de las hojas en anverso y revés o en las aves, las alas se trabajan pluma a pluma... El acabado de las superficies aporta además distintos matices en las composiciones, empleándose diferentes marcas para diferenciar las tramas de los hilos en los textiles (en sombreros, ropajes....), crines de camellos, superficies de rocallas, etc.

Entre los elementos arquitectónicos, cornisas, molduras o pilastras, suelen presentar un acabado pulido, siendo éste calificado de muy pulimentado e incluso bruñido en las esculturas principales, escenas de la predela y figurillas distribuidas por la estructura.

Las esculturas monumentales de los retablos de Forment, muestran una amplia variedad tipológica, donde los rostros son diferentes entre sí y el estudio de sus anatomías entreveladas por finos ropajes ofrece detalles anatómicos de musculaturas, estructura ósea y venas que alcanzan un gran realismo. A su vez las imágenes más voluminosas, se tallan como bultos redondos, adoptando posiciones de giro y movimiento, que acompañan con extensiones de brazos, denotando una magnífica técnica que demuestra no sólo el dominio de la gubia sino un control perfecto del modelado, conjuntamente con el equilibrio y reparto de las cargas que garantiza la estabilidad de la composiciones.

En contraste con la escala que ofrecen las figuras monumentales de Forment, podemos analizar el retablo mayor del monasterio del Pualar (obra hispano-flamenca datada a principios del XVI y encuadrada en el entorno de Juan Guas)¹². Sobre el banco, con dos portadas laterales en arco conopial y la imagen titular de Stª Mª del Pualar al centro, se levanta el cuerpo del retablo dividido en tres niveles con una serie de casas que

albergan los relieves escultóricos, que podemos calificar de miniaturas. Aunque técnica y artísticamente presenta diferencias notables que ponen en evidencia la participación de distintas manos, la calidad de las tallas, especialmente en el primer y segundo niveles es excepcional, a la vez que esta se potencia con una delicada ornamentación polícroma.

Se plasman con extrema minuciosidad los peinados y tocados de la época, los ropajes con las distintas calidades de sus tejidos, conjuntamente con una amplia gama de accesorios y adornos, donde las figuras, dotadas también de rasgos fisionómicos y expresiones propias, se representan en interiores arquitectónicos o fondos con ciudades lejanas, vegetaciones, rocallas y paisajes pintados.

Ornamentación pictórica

Debido a la calidad técnica que se lograba con la talla en alabastro y las propiedades de este material como roca ornamental, fue muy frecuente que los retablos permaneciesen en alabastro visto. No obstante cuando además éstos se policromaban, la ornamentación pictórica, correspondía entonces a los maestros.

Desde el s. XIII la pintura de estatuas empezó a considerarse un trabajo especializado. De modo que durante el Renacimiento, al igual que en las Capitulaciones constaba el programa iconográfico del retablo e incluso la disposición de las tallas de la arquitectura, es corriente que en las cartas contractuales figurasen todos los datos concernientes a la policromía de los retablos, señalando incluso con minuciosidad y al detalle la decoración de cada figura o relieve, con sus colores, las técnicas de aplicación (al óleo en carnaciones, etc.) y los sistemas ornamentales (estofados, etc.).

La aplicación del color en mayor o menor extensión, ilumina todo el conjunto en un deseo de mayor acercamiento a la realidad, a la vez que acentúa determinados volúmenes y detalles de labra. El color otorga “vida” a las esculturas mediante la aplicación de encarnaduras y una sutil ornamentación de los ropajes y complementos, mientras los paisajes

ilustran la naturaleza circundante y las arquitecturas se ennoblecen con el empleo del dorado. Por citar el retablo del Paular, las distintas escenas aunan, en un impresionante alarde técnico, el elevado nivel ofrecido por sus labras, que alcanza detalles de gran minuciosidad y esmero, conjuntamente con una amplia variedad técnica de policromía en sus decoraciones y fondos, considerados en algunos paisajes, como auténticas escenas de pincel, más propias de la pintura de un cuadro.

En general, la ornamentación pictórica combinaba amplias zonas de alabastro visto con una decoración parcial que solía limitarse anatómicamente a encarnaduras, cabellos de figuras y a ciertos detalles de vestiduras (cenefas, orlas, etc.), así como relieves o arquitecturas a los que el propio material pétreo sirve de fondo. Por citar un ejemplo, en la contratación de la policromía del retablo de la Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza al pintor Juan de Ribera en 1.569,¹³ se concertó que las figuras de alabastro deberían decorarse con motivos parciales mediante grotescos a punta de pincel, pero sin cubrir la piedra por completo.

Aunque se trabaja con colores opacos (como azules, rojos o encarnaduras), por lo general los pigmentos se aplican mediante finas capas (frecuentemente en una capa), que dejan translucir el soporte, realizando volúmenes o detalles decorativos, sin enmascarar los finos y delicados matices de las tallas. Este hecho unido al deseo de reservar amplias zonas de piedra vista, fue fundamental a la hora de seleccionar el material, es especial por su blancura. Tenemos incluso constancia en el retablo Mayor de la Catedral de Barbastro, de la aplicación de leixias fuertes¹⁴ sobre el alabastro con el fin de que éste adquiriese una tonalidad blanca pura.

Habitualmente también se empleaban corlas y lacas muy transparentes (barnices coloreados aglutinados con aceites secantes, especialmente linaza) en tonos pardos, rojos, verdes, azules, junto con metalizados de oro y en menor medida de plata.



Fotografía nº 2.- Escena correspondiente a la “Presentación, Purificación y Candelaria”, en el retablo del Monasterio del Paular (Rascafría, Madrid). Se observan la calidad de la talla y de los diferentes acabados policromos. Foto: Carlos Jiménez Cuenca.

Las encarnaciones al óleo de zonas desnudas, como correspondían a la pintura del “romano” a lo largo de la primera mitad del XVI eran mates, de aspecto más parecido al natural y con mayor o menos brillo según los casos. Nuevamente será la policromía del retablo de la capilla de los Arcángeles de la Seo el ejemplo que tomamos para ilustrar este aspecto, donde al referirse a la policromía de las zonas desnudas se utiliza el término de frescuras, evitando que fueran encarnadas¹⁵, pretendiéndose de este modo jugar con la transparencia de las capas de carnaciones y además, no “empastar” detalles de labra.

Según los tonos de la piel también se establecía una diferenciación social dependiendo del sexo y edad, mediante encarnaciones más claras en figuras de vírgenes, santas, niños y ángeles que contienen albayalde y pequeñas cantidades de azurita y bermellón.

En el proceso de policromado los pigmentos mezclados con los aglutinantes se aplicaban directamente sobre las superficies finamente pulidas del alabastro, sin existir un estrato de preparación que permitiera

corregir imperfecciones o irregularidades del soporte. Sin embargo, al menos en el retablo mayor de la Basílica del Pilar se ha identificado la existencia de una capa intermedia compuesta por aceite de lino.

Todos los pigmentos empleados son de gran calidad¹⁶, tales como azules de azurita, rojos compuestos de bermellón y tierras, verdes de malaquita, anaranjados de minio, blancos de albayalde, negro carbón y corlas rojas de kermes y verdes de resinato de cobre. En cuanto a las técnicas de ejecución de las policromías se constata el empleo de aceites secantes, especialmente de linaza como aglutinantes de corlas y colores opacos.

Los dorados son mates y se aplicaban al mixtión. La lámina de oro se asentaba sobre finas capas de color pardo anaranjado que contenían, además de albayalde, minio y tierras coloreadas aglutinadas con de aceite de lino. Sobre éstos se podían aplicar acabados translúcidos con lacas rojas o verdes (de kermes o resinato de cobre por ejemplo en el caso de la Seo), a la vez que éstas se utilizaban de bases para obtener delicadas labores de estofado. Los dorados resaltaban cabellos, alas de ángeles, cenefas lisas de mazonería y arquitecturas de fondos de escenas, copas de árboles en paisajes, así como adornos de ropajes (ribetes lisos y cenefas de cuellos y mangas) y demás textiles. También fueron relativamente frecuentes los adornos ejecutados en oro mate, realizados a partir del empleo de plantillas, tanto sobre pigmentos opacos como directamente sobre el alabastro.



Fotografía nº 3. Diversos ornatos en oro realizados con plantilla. Retablo de San Miguel en la Capilla de los Arcángeles en la Seo. Foto: Olga Cantos.

Como ya hemos mencionado, más frecuentes que los colores opacos son las lacas aplicadas sobre el alabastro visto (con magníficos ejemplos en las rocallas de los paisajes de los relieves del retablo del Paular) o sobre superficies metálicas de oro y plata a modo de finas veladuras que pretenden imitar piedras preciosas y tejidos brillantes.

Entre los acabados con pigmentos en capas opacas, por ejemplo en tonos rojos y azules, éstos se detectan sobre todo en las arquitecturas de los retablos combinándose con bandas doradas, así como en frentes y reversos de ropajes y en la obtención de labores de estofados.

Entre las decoraciones en relieve, que consideramos de uso más restringido, nos encontramos con una serie de motivos ornamentales ejecutados sobre una serie de ropajes y en una espada, presentes en determinadas figuras del retablo del Paular. Se trata de diseños en relieve realizados sobre un diseño previo, mediante una especie de pasta o "barbotina" posteriormente decorada con dos capas de pintura al óleo, aglutinada con aceite de linaza y resina de conífera.



Fotografía nº 4.- Motivo ornamental en relieve. Retablo del Paular (Madrid). Fotografía: Carlos Jiménez Cuenca.

El segundo tipo de decoración aplicada lo constituyen los brocados aplicados¹⁷ presentes al menos en una imagen anónima de policromado, depositada en el Museo Arqueológico Nacional, de procedencia desconocida. Se trata de la representación de una Virgen entronizada con Niño, cuya cronología nos sitúa entre finales del s. XV y primer tercio del XVI. Presenta varias capas de policromía, correspondiendo la tercera intervención a una decoración que cubre las vestiduras con láminas de brocados aplicados yuxtapuestos y simples.

Este sistema ornamental, relativamente más frecuente sobre tallas de madera, es considerado originario de los Países Bajos y reproduce, al igual que los diseños realizados con la técnica de estofado, la decoración de los tejidos lujosos de la época y en especial de brocados, textiles entretejidos con oro y seda que vestían los individuos de alto rango eclesiástico, nobles y adinerados burgueses, además de emplearse en la confección de otras prendas y accesorios, reproduciendo los relieves de sus labores bordadas, en combinación con intensos colores.



Notas

¹ Para conocer los pormenores relativos a la contratación de un retablo y el desarrollo del trabajo véase los trabajos de MORTE GARCÍA, C., 1.995, pp. 59-105 y RAMÍREZ TOMÁS, P., 1.995, pp. 49-71.

² Sobre el Retablo Mayor de la Basílica del Pilar de Zaragoza y su restauración consúltese AA. VV., 1.995.

³ CARDESA GARCÍA, T., 1.996, doc. I, p. 69.

⁴ Para el estudio histórico y artístico de este conjunto monumental véase MIGUEL GARCÍA, I., pp. 13-35, 2.001 y CRIADO MAINAR, J., pp. 39-119, 2.001.

⁵ Los datos acerca de la restauración del retablo mayor de la Catedral de Huesca en CANTOS MARTÍNEZ, O., *et alt.*, 1.996, pp. 81-109.

⁶ Sobre el sistema constructivo del retablo Mayor de la Catedral de Huesca consúltese JIMÉNEZ CUENCA, C., *et alt.*, 1.997, pp. 115-130

⁷ En el retablo Mayor del Monasterio del Paular (Rascafría, Madrid), también se comprobó que existe una distancia de separación entre el muro soporte y el testero de la iglesia.

⁸ Para ilustrar este apartado recordemos el ejemplo que constituye la figura del Sacerdote con el Niño en la escena de la Presentación, en el retablo mayor de la Basílica del Pilar, donde esta imagen de 2,70 m. de altura está realizada solamente sobre dos bloques de alabastro, de tamaño extraordinario.

⁹ La importancia del dibujo y modelos preparatorios ha sido ampliamente analizada en MORTE GARCÍA, C., pp. 124-129, 1.996 y CRIADO MAINAR, J., 1.992, pp. 58-74.

¹⁰ El alabastro es una forma masiva del yeso, roca sedimentaria evaporítica, compuesta por minerales deshidratados de sulfato cálcico.

¹¹ Véase CRIADO MAINAR, J., 2.004, doc. II, pp. 171-1722.

¹² Consúltese CANTOS, O., y LABORDE, A., 2.003, pp. 135-147.

¹³ La contratación de la policromía del retablo de la Capilla de los Arcángeles en CRIADO MAINAR, J., 2.004, doc. 3, p. 173.

¹⁴ « ...y en quanto toca al pedestal de alabastro el dicho pintor este obligado de acabar toda arquitectura, escultura y talla de todo el con lexias fuertes asta que venga a quedar en perfection o de otra manera que lo estuviere a arbitrio de dicho pintorde modo que quede muy blanco.» (MORTE GARCÍA, C., 2.002, doc. 44, p. 151).

¹⁵ "Item es concertado que los rostros [y] manos de las figuras, y lo demas, que no sean encarnados, mas de sollo tocados de unas frescuras ensima del alabastro..." (CRIADO MAINAR, J., 2.004, doc. 3, p. 173).

¹⁶ Como ejemplo véase los resultados analíticos de la policromía de las tallas de alabastro del retablo de la Capilla de los Arcángeles en la Seo de Zaragoza. (AA. VV., 2.004, pp. 133-141).

¹⁷ Sobre este tipo de decoración puede consultarse CANTOS, O., 2.003, pp. 117-132 y 2.004, pp. 421-461.

Bibliografía

AA. VV., (1.995): "El Retablo Mayor de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza". Fundación Nueva Empresa, Gobierno de Aragón y Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Zaragoza.

AA. VV., (2.004): "La Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Restauración. 2004". Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Zaragoza.

CANTOS, O., FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, M. y JIMÉNEZ, C., (1.996): "La restauración", El Retablo Mayor de la Catedral de Huesca. Restauración. 1.996. Diputación General de Aragón, Ministerio de Educación y Cultura, Caja de Ahorros de la Inmaculada y Cabildo de la Catedral de Huesca. Zaragoza.

CANTOS, O., LABORDE, A., (2.003): "Proyecto de restauración el retablo mayor del Monasterio de Santa María del Paular, Rascafría (Madrid)". Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español, Retablos. Bienes Culturales nº 2. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid.

CANTOS MARTÍNEZ, O., (2.003): "Restauración del retablo mayor de la Iglesia de San Miguel de los Navarros. Estudio de los brocados aplicados". Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español, Retablos. Bienes Culturales nº 2. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid.

CANTOS MARTÍNEZ, O., (2.004): "La técnica ornamental del brocado aplicado. Génesis y estudio comparativo". En revista del Instituto de Prehistoria y Arqueología "Sautuola", nº X. Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria. Santander.

CARDESA GARCÍA, T.,(1.996): "La Historia", El Retablo Mayor de la Catedral de Huesca. Restauración 1.996. Diputación General de Aragón, Ministerio de Educación y Cultura, Caja de Ahorros de la Inmaculada y Cabildo de la Catedral de Huesca. Zaragoza.

CRIADO MAINAR, J. (1.996): "Las Artes Plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1.540-1.580". Centro de Estudios Turiasonenses. Institución "Fernando el Católico". Tarazona.

CRIADO MAINAR, J., (2.001): "La Capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza (1.550-1.557), Mausoleo del Arzobispo Hernando de Aragón", La capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Restauración 2001. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón, Caja de Ahorros de la Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Zaragoza.
CRIADO MAINAR, J., (2.004): "La capilla de los Arcángeles del la Seo de Zaragoza (1.567-1579), mausoleo del mercader Gabriel Zaporta", La Capilla de Los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Restauración 2.004. Ministerio de Cultura, Diputación General de Aragón, Caja Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Zaragoza.

JIMÉNEZ, C., CANTOS, O., FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, M., (1.997): "Structure and system of construction of the alabaster Main Altarpiece of Huesca Cathedral (Spain). Influence on its process of deterioration". En vol. 2 del 4th International Symposium on the Conservations of Monuments in the Mediterranean Basin. Rodas.

MIGUEL GARCÍA, I., (2.001): "La Casa Real de Aragón en la prelatura zaragozana", La capilla de San Bernardo de la Seo de Zaragoza. Restauración 2001. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón, Caja de Ahorros de la Inmaculada y Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Zaragoza.

MORTE GARCÍA, C., (1.995) : "El Retablo Mayor del Pilar", El Retablo Mayor de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. Fundación Nueva Empresa, Gobierno de Aragón y Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Zaragoza.

MORTE GARCÍA, C., (1.996): "Damián Forment, escultor de la Corona de Aragón", Damián Forment escultor renacentista. Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Gobierno de La Rioja, Fundación Bancaixa, Diputación de Zaragoza y Fundación El Monte. Zaragoza.

RAMÍREZ PASCUAL, T., (1.996): "La construcción del Retablo Mayor", Damián Forment escultor renacentista. Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Gobierno de La Rioja, Fundación Bancaixa, Diputación de Zaragoza y Fundación El Monte. Zaragoza.