

ESTEBAN SOLÓRZANO Y EL RETABLO DE SAN GIL ABAD DE LA IGLESIA DE ORTILLA (HUESCA): “FAZER LAS IMÁGENES EN CASA DE MAESTRE FORMENT CON SUS PATRONES DE BARRO” (1537)¹

CARMEN MORTE GARCÍA*

RESUMEN

El concejo de Ortila (Huesca) encargaba en 1537 a Esteban Solórzano, pintor, por mediación del canónigo oscense Martín de Santáγγελ, el retablo mayor de escultura para la iglesia parroquial de San Gil Abad. Solórzano era discípulo del excelente escultor Damián Forment y en el taller de este último se debían realizar los “patrones” de barro, modelos para las trece imágenes y las dos historias de madera, según se especifica en el contrato. El retablo renacentista se desmontó en el siglo XVIII, entonces se recompuso muy alterado dedicándolo a San Antonio de Padua y se colocó en la capilla del crucero del lado del Evangelio, con pérdida de algunas tallas y de otras distribuidas en diferentes partes del mismo templo. Solórzano, por acusaciones de testigos en un proceso de 1548, aparece como persona poco recomendable: “*embriago, jugador, adúltero y concubinario público*”. En este interesante documento se manifiestan las envidias y recelos entre los antiguos miembros del taller de Forment en Huesca.

Palabras clave: Damián Forment, Esteban Solórzano, Ortila, retablo, renacimiento.

In 1537, the council of Ortila (Huesca) commissioned Esteban Solórzano, a painter, through the Huescan canon Martín de Santáγγελ, to create the main sculpture altarpiece for the parish church of San Gil Abad. Solórzano was a disciple of the excellent sculptor Damián Forment and in the latter's workshop the clay “patterns” were to be made, models for the thirteen images

* Universidad de Zaragoza. cmorte@unizar.es

1. Este artículo se enmarca entre las iniciativas del Grupo de investigación consolidado de referencia “Vestigium” de la Universidad de Zaragoza, dirigido por la profesora Concepción Lomba Serrano, cofinanciado entre el Gobierno de Aragón y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. Mi agradecimiento a D. Alfonso Malo, párroco titular de Ortila y a D. José María Nasarre, por su inestimable ayuda en mi visita a la iglesia de San Gil de Ortila (Huesca).

and the two wooden stories, as specified in the contract. The Renaissance altarpiece was dismantled in the 18th century, recomposed with great alterations, dedicating it to Saint Anthony of Padua and placed in the chapel of the transept on the Gospel side, with the loss of some carvings and others distributed in different parts of the same temple. Solórzano, due to accusations from witnesses in a trial in 1548, appears as an unrecommended person: “a drunkard, a gambler, an adulterer and a public concubinary”. In this interesting document, the envy and misgivings among the former members of the Forment workshop in Huesca are expressed.

Keywords: *Damián Forment, Esteban Solórzano, Ortila, altarpiece, Renaissance.*

La iglesia parroquial dedicada a San Gil Abad de la localidad de Ortila (Huesca) es un edificio que tuvo varias ampliaciones y reformas². El primitivo templo tardorrománico (ca. 1200) cuyos muros se decoraron con pinturas góticas, se recreó en altura en el siglo XVI y en 1537 se proyectó para el altar mayor un retablo de escultura encargado a Esteban Solórzano, pintor y discípulo de Damián Forment. En el taller de este último se debían realizar los “patrones” de barro, modelos para las trece imágenes y las dos historias de madera, tal como se especifica en el contrato³. El edificio fue ampliado en el XVIII por la zona del ábside, con la construcción del crucero y la nueva cabecera. Entonces se desmontó el retablo renacentista que he identificado con el recompuesto en el siglo XVIII, dedicado en la actualidad a San Antonio de Padua y ubicado en la capilla del crucero del lado del Evangelio de este templo. Su estructura original está alterada, lo mismo que el ornato y policromía, además de que algunas tallas se distribuyeron en diferentes partes del templo, mientras que otras no se han conservado, como sucede con la escultura principal de San Gil de ese retablo mayor del siglo XVI. Para sustituir a este último se construyó uno nuevo hacia 1772, que es el actual retablo barroco-rococó y se aprovechó una imagen anterior del titular de la iglesia parroquial. El santo abad va vestido con hábito benedictino portando mitra y báculo abacial⁴. Fig. 1.

ESTEBAN DE SOLÓRZANO Y DAMIÁN FORMENT

Al comenzar el año 1520, Damián Forment (+1540) todavía seguía trabajando en dos proyectos para iglesias parroquiales de Zaragoza: el *retablo mayor de San Miguel de los Navarros* y el pie del *retablo mayor de la iglesia de la Magdalena*. Sin embargo, debía vislumbrar nuevos contratos, porque

2. <http://www.romanicoaragones.com/31-Sotonera/990432-Ortila7.htm> [consultado 6-12-2022]

3. Doc. nº 2 del Apéndice documental.

4. El retablo, excepto la imagen del titular, es obra del escultor oscense Lorenzo Sola, dato en Costa Florencia, 2016, pp. 345-347.

en junio y julio recibe en el taller como aprendices al castellano Esteban de Solórzano, a Diego García de la localidad soriana de Ágreda y al aragonés Miguel Oliver. En efecto, en ese año contrataba *tres retablos mayores*: el de la *catedral de Huesca* (7 de septiembre), el del *convento de Santo Domingo de Zaragoza* (11 de octubre) y el del *monasterio del Carmen* de la misma ciudad (28 de octubre), este era de madera y los otros dos de alabastro.

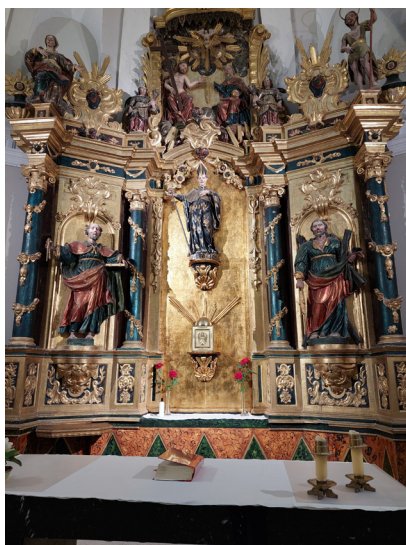


Fig. 1. Ortila, iglesia parroquial, actual retablo mayor de San Gil Abad (ca. 1772).



Fig. 2. Ortila, iglesia parroquial, antiguo retablo mayor de San Gil Abad (1537-1538), con la imagen principal de San Antonio de Padua (siglo XVIII).

Esteban de Solórzano, natural de Casa de Solórzano en el valle de Trasmiera (Cantabria), entraba a la edad de 21 años en el taller de Damián Forment de Zaragoza como aprendiz de imaginero, el 23 de junio de 1520. El contrato era por cuatro años para aprender el "arte de imaginiería y de todo lo demás que en casa y obrador del escultor se trabajaba". Forment se obligaba a mantenerlo sano y enfermo, a enseñarle y a darle cada año por sus servicios 100 sueldos jaqueses, conforme a la costumbre de la época (Morte, 2009, doc. 179)⁵. El contrato se canceló en Zaragoza el 8 de agosto de 1521 y desconocemos la razón de esta ruptura antes de finalizar el tiempo fijado en el contrato de aprendizaje (Morte, 2009, doc. 198). Se ha especulado que era porque había intentado violar a Úrsula, hija de su maestro. Esta afirmación se ha deducido de un *Proceso* del año 1548 que tiene lugar

5. La edad de Solórzano sugiere que debía tener ya una formación en el oficio de imaginiería, pero para trabajar en Zaragoza, el gremio exigía haberse examinado de la prueba determinada por el propio gremio y al no haberla realizado, tuvo que entrar en el taller de Forment como "falso" aprendiz.

en Huesca contra el escultor Sebastián Ximénez, también discípulo de Forment, un documento excepcional conservado en el Archivo de la catedral oscense y que fue dado a conocer por don Antonio Durán (Durán, 1992 y 1993, pp. 41-56). En él, trasciende la vida interna del taller de Forment en la capital altoaragonesa: rencillas profesionales, robos y otras actitudes poco recomendables. El documento recoge el testimonio de Solórzano contra Ximénez y de otros testigos, además de una cédula con una serie de artículos impugnando la credibilidad de los testigos de la acusación a Ximénez y en contra de Solórzano, que en el Proceso se muestra como persona poco honesta. Así se indica:

“El llamado Esteban Solórzano, estando criado en casa de mase Damián Forment. inducido por el diablo, tomó por fuerza y violencia a Úrsula Forment y la quiso forzar y corromper por fuerza y contra su voluntad y lo hiciera sino por razón que a los gritos y voces que ella dio, acudieron otros criados de Forment que la libraron de sus manos, al cual Forment Y los otros criados lo hicieron saltar por los tejados de su casa a cuchilladas” (Durán, 1992, pp. 159-160)⁶.

El testigo Martín de Bergara, portero de la Seo oscense declara algo similar:

“Diz que en el tiempo que estuvo Forment y Jerónima en Huesca, oyó decir a criados de mastre Damián que Solórzano, criado en casa de Forment, había querido forzar a Úrsula Forment, hija de mastre Forment. por lo cual lo había echado de su casa y lo había querido matar y que había salido de su casa por esta razón, con mucha desgracia de sus amos” (Durán, 1992, p. 184).

En este *Proceso* hay una referencia concreta al retablo de San Gil de Ortilla que ayuda a entender el contrato con Solórzano para la realización del mismo. Así, el pintor Pedro López indica que Ximénez le confesó que él y Solórzano junto al escultor Gil de Brabante tenían:

“concertado un retablo para el lugar de Ortilla y Solórzano con favor del canónigo Santángel lo ha tomado a su mano y nos ha echado fuera. Y si nosotros no trabajamos de matar a este hombre -dijéndolo por Solórzano-, él nos sacará de mas cosas, que todas las obras toma a su mano con los favores que tiene y nosotros moriremos de hambre [...]” (Durán, 1992, p. 181)⁷.

En el *Proceso* también se alude a uno de aspectos claves en la empresa de escultura creada por Forment: los dibujos y de manera particular, las trazas (muestras) de retablos prestadas a sus discípulos. En poder de Sebastián Ximénez había unas muestras de “*san Felipe y Santiago y de la Coronación de la Virgen*”, cedidas por Forment y según el acuerdo que tenían entre ellos, si las utilizaba en retablos contratados por Ximénez, debía dar la imagería a

6. *Esteban Solórzano, según testigo de la parte adversa, fue, era y es persona de mala fama, mala vida y inbonesta conversación.*

7. Ni Ximénez ni Brabante intervinieron en el retablo de Ortilla.

su maestro (Durán, 1992, pp. 39, 49, 51, 52, 57, 61, 88, 113 y 142)⁸. Este quiso recuperarlas y para reclamar a Ximénez las "dos muestras de retablos *debuxadas en pergamino*", que él se las había encomendado, nombra procuradores en Zaragoza, el 12 de febrero de 1537, a Esteban de Solórzano, pintor y a Martín de Biniés, tornero, vecinos de Huesca (Morte, 2009, doc. 415)⁹. En el mes de julio de ese mismo año encargaban a Solórzano el retablo de Ortilla. Este procedimiento de compartir los proyectos contratados por sus antiguos discípulos, suscitó la crítica de Ximénez, tal como se recoge en el *Proceso*.

Tampoco conocemos los motivos de enemistad entre los dos miembros del taller de Forment en Huesca, Ximénez y Solórzano, y cuando se produjo. En enero de 1530, Ximénez hacía testamento en la ciudad altoaragonesa y nombraba a Solórzano tutor de su hijo Perico Ximénez, junto a Martín de Santángel, canónigo de la catedral oscense, y a su hermano Juan Ximénez (Cardesa, 1993, doc. 16).

Solórzano, según propia declaración, acompañó a Forment cuando el maestro visitó Huesca y constituyó el taller que debía trabajar en el retablo mayor de la catedral, contratado en septiembre de 1520. El artista del valle de Transmiera va a desarrollar su actividad en esta ciudad altoaragonesa y por lo que conocemos estuvo más relacionada con la pintura sobre tabla y la policromía de escultura, si bien casi no se ha conservado obra suya (Arco y Garay, 1913, pp. 347-351)¹⁰. Parece que encontró acomodo en casa del pintor Pau Reg y se casó con su hija Catalina, firmando las capitulaciones matrimoniales el 21 de julio de 1525. Solórzano aportó al matrimonio 50 ducados y ella fue dotada con la casa de sus padres y dos viñas. Los jóvenes esposos se comprometieron a entregar a Pau sus ingresos y éste y su esposa, que se reservaron el mando de la casa, a albergarlos y alimentarlos (Durán, 1992, p. 22). Solórzano pudo completar su formación como pintor con Reg y acaso con el propio Forment, que había aprendido el oficio en Valencia antes de llegar a Aragón. El casamiento del cántabro con la hija de Reg, asentado en Huesca, sin duda le facilitaría entrar en el mercado artístico de la ciudad y de la provincia.

El comportamiento de Solórzano con su suegro Reg en la vejez fue bastante cruel según la declaración de Martín de Biniés en el *Proceso*:

"[...] mase Pau, pintor, que era un hombre viejo y de mucho bien, vio que con su mala condición lo echó de su propia casa que él les había dado en matrimonio y lo hizo ir y vivir pobrísicamente hasta hacerlo ir a comer a la Limosna con otros pobres" (Durán, 1992, p. 171).

8. El acuerdo se debió romper por un retablo (dedicado a San Úrbez) contratado por Ximénez destinado a la iglesia de San Pedro de Huesca y no le dio parte a Forment. El conflicto entre maestro y discípulo también pudo ser por las polseras del retablo mayor de la catedral de Huesca contratado por Forment, en las que había intervenido Ximénez.

9. Es posible que Forment nunca recuperara estas trazas si son ciertas las declaraciones de los testigos en el *Proceso* de 1548. Nicolás de Urtiens, era también discípulo de Forment.

10. Otros datos sobre Solórzano en Escar, tesis de licenciatura, 1986 (iné.) pp. 64, 151-154; Durán, 1992, pp.45-48; y Cardesa, 1993.

Fueron varios los testigos de la defensa de Ximénez que acusaron a Solórzano de muchas fechorías y, sobretodo, de “embriago, jugador, adúltero y concubinario público”, incluso testimonia contra él su yerno, el pintor Pedro de Tapia (Durán, 1992, pp. 176-177 y 185-186)¹¹.

Se puede mencionar un interesante proyecto que vincula a Damián Forment con dos de sus discípulos del taller de Huesca, Solórzano y Nicolás de Urliens (Orliens), me refiero a la Capilla del Sacramento construida sobre la bóveda de la sacristía mayor de la catedral de Huesca, conectada con el retablo-expositor -encargado a Forment en 1520 con escenas de la Pasión de Cristo- por el óculo situado en el centro de la calle principal. Su construcción comienza en 1542 con traza de Juan de Segura, y el escultor Urliens junto con Solórzano, como pintor, se incorporan en septiembre de 1543 para hacer la decoración en estuco o yeso¹². A esta capilla, el canónigo Jorge Samper (Semper) donó en su testamento (16-6-1543) un delicado relieve en alabastro de la *Adoración de los Reyes Magos*, obra de Forment conservada en el Museo Diocesano de Huesca (Lacarra y Morte, 1984, pp. 24-27). Por tratarse de una pieza para ser contemplada de cerca, el trabajo del alabastro es extraordinario y de gran destreza técnica, minucioso en todos los detalles, tanto en los vestidos de las figuras del primer término, como en el cortejo del fondo y en la arquitectura. Resulta sorprendente el naturalismo de la mula, del buey y del caballo. Esta composición de Huesca será modelo de éxito. A la calidad del relieve alabastrino, corresponde la delicada policromía con el empleo del oro. Forment seleccionó un bloque de alabastro tan blanco que se creyó era de marfil. Para el modelo del joven rey negro se inspiró en una xilografía de Dürero (1511) del mismo tema, igual que para algunos aspectos se basó en la obra homónima pintada por Fernando de Llanos en las puertas de la catedral de Valencia, que el escultor conocía bien. Fig. 3.

Hay otro detalle en esta joya alabastrina que merece tenerlo en cuenta. En 1998 se restauró la obra y entonces se apreciaron roturas en el alabastro y que había restos de productos dados con la posible intención de hacer un molde, que en mi opinión sí se llegó a hacer y fue antes de 1936. Un vaciado de yeso está en el Museo Diocesano de Huesca, otro en terracota, salió en mercado de arte (octubre de 2021)¹³ como pieza de ‘escuela italiana del siglo XVI’ (debe ser copia del siglo XX) y un tercero, como relieve ‘de marfil y madera policromada’, también en el mercado de arte (noviembre de

11. Solórzano tenía el taller en la parroquia de San Pedro de Huesca cuando su hija Ana se casa con el pintor Pedro de Tapia en abril de 1545, Pallarés, 2001, p. 23. A partir de 1553, Solórzano ejerció el cargo de bedel en la Universidad de Huesca, Durán, 1993, p.46.

12. La capilla del Sacramento se terminó en mayo de 1545, los datos en Escar, tesis de licenciatura, 1986 (inédita.), pp. 84 y 151. Véase también Cardesa, 1993, 2, pp. 83-86. El conjunto compuesto por retablo y camarín ha sido estudiado en época reciente, en relación a los contenidos litúrgicos del templo, por Alonso, 2016, pp. 79-90.

13. Templum Fine Art Auctions, Barcelona, Subasta inaugural, Jueves, 14 de octubre de 2021, 18:00. <https://templumauctions.com/auction/10/lot-22-adoracion-de-los-reyes-magos-escuela-italiana-del-s-xvi/+> última consulta: 10 12-2022].

2001)¹⁴. Las medidas de esos tres relieves de la Epifanía y las del bello relieve de alabastro, son básicamente iguales y cuando se hizo el molde se debió dañar el original y romperse la cabeza del jinete y parte del estandarte, que sí aparecen en una fotografía anterior a 1936 y en las tres copias citadas (Morte, 2022, pp. 228-229)¹⁵



Fig. 3. Epifanía (alabastro policromado), Damián Forment. Huesca, Museo Diocesano.

14. Subastas Imperio, S.L., Madrid, subasta OnLine Categoría: Marfiles Lote Id.: 40140. Finalizado: viernes, 16/12/2011 19:00:00; "Maravilloso alto relieve (con figuras exentas) en marfil y madera policromada (y dorada) que representa con clara influencia Barroca la Adoración de los Reyes Magos, el nacimiento del niño Jesús. 52'5x37cm", en la información no figura fecha ni autoría, [https://www.subastasimperio.com/lote.aspx?id=40140&lote=Maravilloso+alto+relieve+\(con+figuras+ última consulta: 10 12-2022\].](https://www.subastasimperio.com/lote.aspx?id=40140&lote=Maravilloso+alto+relieve+(con+figuras+ última consulta: 10 12-2022].)

15. El relieve se presenta como un retablo con marco de madera dorada y policromada, de columnas abalaustradas y grutesco renacentista y cuando estaba en la Capilla del Sacramento se protegía con unas puertas donde están pintados los apóstoles Pedro y Pablo. Esta foto de Ricardo Compairé Escartín (Huesca, Fototeca, ES/FDPH - COMPAIRÉ/3741), aparece como "Retablo de la catedral en marfil. Adoración de los Reyes" y no está fechada; por el contrario en otra foto del mismo autor (Huesca, Fototeca, ES/FDPH - COMPAIRÉ/1353), está fechada en 1940 y el jinete no tiene ya la cabeza ni parte del estandarte, aparece también como "Catedral. Altar de la Adoración de los Reyes", pero ya no indica marfil.

EL RETABLO DE ORTILLA

El retablo mayor renacentista de San Gil Abad recompuesto en el siglo XVIII y dedicado a San Antonio Abad

En el testimonio del pintor Pedro López en el Proceso de 1548, el retablo de Ortilla había sido apalabrado entre los escultores Esteban de Solórzano y Sebastián Ximénez y el mazonero Gil de Brabante (+1547), pero intervino el canónigo Santángel y fue concertado sólo con Solórzano. Es posible que Santángel prefiriera un proyecto renacentista, dado que Brabante no debía trabajar en el nuevo estilo y en este aspecto resulta muy interesante la conversación que él mantuvo con Martín de Casamayor, obrero de villa, hacia 1540, quien le comentaba: “Mucha diferencia hay deste tiempo al otro, porque antes se trabajaba del moderno y ahora del romano, de manera que la ferramienta del moderno ya no es buena para labrar al romano”, Brabante asintió: “Yo ya no tengo ferramienta ninguna” (Durán, 1992, pp. 17-19)¹⁶.

En la documentación que se transcribe aquí por primera vez, Martín de Santángel, el 14 de julio de 1537, nombra procurador a Juan de Asensio, vecino de Ortilla, para que en su nombre firme una capitulación con el concejo y jurados de esa localidad en relación al retablo destinado al altar mayor de la iglesia parroquial, que debería realizar el pintor Esteban Solórzano (doc. 1 Apéndice). La implicación de Santángel en el retablo no solo suponía valorar el trabajo del artista al terminar el retablo, también contribuía en su financiación. El concejo de esa localidad había tomado del capítulo de la Seo de Huesca dos mil sueldos a censal, para que se pudiera comenzar la obra y Martín de Santángel adquiriría el compromiso de abonar esta cantidad en el plazo de dos años (doc. 2 Apéndice).

El contrato entre los representantes del concejo y Solórzano se firmó al día siguiente (15 de julio). En el documento se concretan: material, policromía, traza, iconografía, fecha de entrega y precio a cobrar en tres plazos, especificaciones habituales en Aragón entre cliente y artista en los encargos de obras.

El material que se debía emplear en la talla era la madera procedente de los montes de Biel, localidad de la provincia de Zaragoza. Este bosque altoaragonés con abundante pino silvestre, era una de las zonas de abastecimiento frecuente de este material para los talleres escultóricos de Zaragoza y según el tamaño de los troncos, el transporte a la ciudad se hacía en carretas o por el río Gállego en almadías o “navatas” (Blázquez y Pallaruelo, 1999, pp. 54-55). Se especifica en la capitulación que este material había “de ser de muy buena fusta seca”, una exigencia frecuente en los contratos porque era muy importante el proceso de secado para que no hubiera problemas en el trabajo de la madera y que el resultado final de la escultura fuera ex-

16. Gil de Brabante debía ser hijo hijo del escultor flamenco del mismo nombre, autor del retablo mayor de la colegiata de Bolea (Huesca). Según el imaginero Nicolás de Oriens, discípulo de Forment, declara en este proceso que Gil de Brabante era mazonero y muy hábil en su oficio de mazonería, Durán, 1992, p. 59).

celente. Si la época mejor para cortar la madera era el invierno en fase de luna menguante y el contrato del retablo de Ortilla fue en el mes de julio, indica que el taller de Forment en Zaragoza debía tener suficiente material para acometer su realización, una práctica habitual en los obradores zaragozanos y que las autoridades municipales quisieron regular. Así se puede interpretar el pregón de 1560 prohibiendo la reventa de madera, en el que se alega "que había personas que acaparaban la madera que llegaba a la ciudad a carretadas desde los montes de Biel, por el Ebro o por el Gállego" (Blázquez y Pallaruelo, 1999, p. 55).

Los retablos realizados en madera solo se dejaban en su color cuando no había suficientes recursos para policromarlos. En el de Ortilla se exigía a Solórzano:

"dorar y pintar el dicho retablo de muy buen oro y fino y de muy buenos colores finos y esgrafiado todo lo necesario según que en tales obras se acostumbra hazer y entre buenos maestros se haze" (doc 2 Apéndice).

Estas labores son inapreciables hoy porque se repolicromó de manera burda hacia el último cuarto del siglo XVIII de acuerdo al gusto estético de la Ilustración, entonces se desecharon los esgrafiados y el oro solo se dejó en los nimbos. La nueva policromía se hizo con colores mates, predominando marrón, verde y azul, si bien el estado de la obra no permite apreciar bien todos los cambios. Se puso también una nueva decoración dieciochesca en el fondo de los paneles (debieron sustituir a las tres hornacinas originales del cuerpo del retablo) y el ornato renacentista se mantuvo en determinadas partes de la mazonería.



Fig. 4. Ortilla, iglesia parroquial, San Miguel Arcángel y San Jerónimo penitente (detalles), el fondo con decoración de hacia 1772, antiguo retablo mayor de San Gil Abad (1537-1538).

Precisamente, a "mastre Esteban, pintor", se exige haga el retablo "al romano con sus columnas y molduras trepadas y follages [...] y según esta traçado en la muestra del dicho retablo y las polseras por lo mismo" (doc. 2 Apéndice 2). La estructura del retablo se alteró para levantarlo en su actual ubicación, así la predela original está puesta como basamento, se colocó el cuerpo principal de tres calles, pero no los relieves situados encima y se hizo un ático muy desarrollado con repisas para colocar esculturas y se suprimieron las polseras. Se mantuvo la estética al romano en los elementos arquitectónicos: soportes (columnas y pilastras), entablamentos y arcos, y en

la ornamentación renacentista. La muestra a la que se alude en el contrato sería dibujada por Forment, hábil en diseñar trazas para retablos, que presentaría a su discípulo con la contrapartida de hacer el maestro los modelos de las esculturas en barro.

El éxito de los artistas en el Renacimiento estuvo muy ligado a su habilidad como dibujantes, un material de trabajo casi totalmente desaparecido por su uso frecuente. Forment, como otros artistas, fue celoso de sus dibujos y como ejemplo está la cláusula que se escribe en el documento cuando el burgalés Gregorio Bigarny Pardo, a los 19 años entraba como mozo aprendiz en su taller de Zaragoza el 6 de noviembre de 1532, se le prohíbe sacar “ningún debuxo” sin permiso de Forment (Morte, 2009, doc. 372)¹⁷. A su muerte en Santo Domingo de la Calzada (22.XII.1540) y enterrado en el claustro de la catedral riojana, sus hijas y herederas venderían los dibujos a los discípulos de su padre, sobre todo a los que habían trabajado en el retablo mayor de ese templo, dos vías importantes de difusión de los modelos formentianos en la plástica riojana.

Solórzano se compromete en la capitulación a dejar colocado (“asentado”) el retablo en agosto de 1538. El concejo de Ortila debía pagar el traslado de la obra hasta esta localidad, costear la estancia de Solórzano y de sus criados mientras durara la colocación del retablo, además de “toda la clabazon, alguazas y cerraja para la custodia del dicho retablo” (doc. 2 Apéndice). El precio se había fijado en cinco mil sueldos jaqueses a pagar en diversas tandas a razón de cuatrocientos sueldos cada una, cantidad que finalizaría en doce años.

Por la precisión en el pago recogido en el contrato, sabemos que este se modificó:

“Item es pacto y condición entre las dichas partes por quanto las dos historias del dicho retablo trahen mucha mas costa por ser de vulto que en la otra capitulacion no estaban y otras cosas que en esta se an añadido: por tanto porque ninguna de las partes se haga agravio ni le benga danyo queda todo este reconocimiento al señor canónigo Santangel y mosen Miguel” (doc. 2 Apéndice)¹⁸.

La iconografía especificada en el contrato está alterada en el retablo actual: imágenes cambiadas de colocación, otras perdidas y dos añadidas. No se conserva la escultura titular de San Gil y el retablo ha cambiado la advocación por la de San Antonio de Padua, una buena imagen realizada en el siglo XVIII (Naval, 1981, t. II, p. 288). Es un santo católico muy popular, está representado con el hábito de la Orden de San Francisco y el Niño Jesús en el brazo izquierdo sentado sobre un libro. Según lo especificado en el contrato, las tallas de bulto del banco eran las de Santa Ana, Santa Engracia, Santa Lucía y San Nicasio, esculturas conservadas hoy y colocadas en la par-

17. Entre los bienes muebles que aparecen en los inventarios *postmortem* de los artistas también se recogen dibujos, como sucede con el inventario del 17 de junio de 1566 del maestro Miguel de Betania, obrero de villa, en su casa de Huesca: “*un arca de pino con traças de talla y ymagineria en papel*”, Archivo Histórico de Huesca, protocolo Guillermo Cleriguet, año 1566, f. 61v.

18. En el Archivo Capitular de Huesca, protocolo Luis de Pílares, año 1537, s.f., aparece una capitulación tachada en relación al retablo de Ortila.

te superior del retablo¹⁹. En cambio, han desaparecido *las tres imágenes de medio relieve de la custodia* (el término se debe referir a un sagrario donde guardar las hostias consagradas), cuyo tema lo dejaban a la elección del canónigo Santángel y de mosen Miguel Calvo de Lanuza, beneficiado en la Seo de Huesca. A los lados de la escultura principal del cuerpo del retablo están las imágenes de San Miguel Arcángel y de San Jerónimo. En cambio, han desaparecido las dos historias mencionadas en el contrato dedicadas a San Gil y situadas encima de las tallas anteriores.

Finalmente, se precisa que en el ático debía estar el grupo escultórico del Crucificado con la Virgen y San Juan. Estas dos últimas imágenes se localizan hoy en la primera capilla del lado del Evangelio formando parte de un Calvario con la escultura de Cristo del siglo XVII y todo sobre un tosco fondo pintado²⁰. Fig. 5. Mientras que el Crucificado de 1537, muy deteriorado, está clavado en una cruz moderna y se ha puesto en el presbiterio. Fig. 6. Las dimensiones de la Virgen y de San Juan Evangelista indican que la imagen de Cristo pertenece a ese grupo que estaba en el ático y no debe ser la escultura que debía acompañar a San Jerónimo penitente.



Fig. 5. Ortilla, iglesia parroquial, Calvario: esculturas de la Virgen y San Juan del antiguo retablo mayor de San Gil Abad (1537-1538), imagen del Crucificado del siglo XVII.

19. En esta parte se añadió además una escultura del Niño Jesús con la bola del mundo del primer cuarto del siglo XVII, que no tiene relación artística ni de iconografía con las imágenes originales.

20. En 1981 el Calvario con Cristo crucificado, la Virgen y San Juan, formaban parte de un Retablo del Santo Cristo (Naval, 1981, t. I, pp. 287-288); los autores no relacionan estas tres imágenes con las del retablo actual de San Antonio de Padua.



Fig. 6. Ortilla, iglesia parroquial, imagen de Cristo Crucificado, antiguo retablo mayor de San Gil Abad (1537-1538).

Iconografía del retablo

Como es habitual, los temas se le precisan a Solórzano en el contrato y los debieron seleccionar el canónigo Santángel y mosen Calvo Lanuza, quienes decidían la iconografía de los relieves de la “custodia” no especificados. La dedicación del retablo renacentista a San Gil Abad, también conocido como San Egidio, abad benedictino, eremita de origen griego que vivió entre los siglos VI y VII, gozaba de gran popularidad en la Edad Media debido a la leyenda que lo presentaba como el único santo que eximía de la confesión y además sus patronazgos son múltiples. Iglesias, hospitales, altares e imágenes hechas en su honor pueden encontrarse en países como Francia, España, Inglaterra, Polonia, Italia, Austria o Alemania (Reau, 1997, pp. 420-425). Al no conocer cómo era la representación de este santo en el retablo de Ortilla ni de las escenas elegidas de su vida, no es posible comentar nada más.

Las otras imágenes que acompañaban al santo titular: San Miguel y San Jerónimo significaban en el primer caso estar protegido frente al demonio porque actuaba como ángel custodio de los creyentes y, en el segundo, promover la penitencia como ejemplo cristiano a seguir. San Miguel alado, es el más popular de los arcángeles, se representa como un soldado romano con armadura, lanza y escudo, y como príncipe de las milicias celestiales (*princeps militiae Angelorum*), se dispone a matar a Satanás que tiene la apariencia de un ser híbrido -humano-animal- agonizante en el suelo. El triunfo del bien sobre el mal se refuerza con el texto escrito en el escudo: “Q(uis)

S(icut) Deus" (¿Quién es como Dios?), el significado original del nombre de Miguel guerrero dio lugar a esa frase latina. Fig. 7.



Fig. 7. Ortila, iglesia parroquial, San Miguel Arcángel lanceando al demonio, antiguo retablo mayor de San Gil Abad (1537-1538).



Fig. 8. Ortila, iglesia parroquial, San Jerónimo penitente, antiguo retablo mayor de San Gil Abad (1537-1538).

San Jerónimo penitente (347-420), uno de los doctores de la Iglesia, se representa aquí durante su retiro en el desierto como anacoreta en posición orante, semidesnudo en actitud de golpearse el pecho con una piedra para mortificarse. Los elementos iconográficos que permiten identificarlo es la calavera junto a la piedra símbolos de su penitencia y el crucifijo desaparecido (relacionados con su vida ascética, meditación y penitencia). También aparece el león, muy presente en su hagiografía (Reau, 1997, pp. 142-152). El santo, es después de la Virgen y el Niño, el personaje más representado en el arte cristiano occidental, sobre todo la repercusión del *Hieronymianus* de Giovanni D'Andrea (siglo XIV)²¹, multiplicó los encargos y en el *Quattrocento* se destaca su faceta de eremita, penitente y asceta. Fig. 8.

Las esculturas de las santas y del santo que debían estar en el banco del retablo y hoy se encuentran colocadas en la parte superior, su mensaje

21. Se publica por primera vez en 1343 en Italia; posteriormente en Colonia, 1472; y Basilea, 1514, ver Martino, 2003, p. 55, nota 52.

era diferente. El grupo trinitario de Santa Ana, la Virgen y el Niño (colocado en el centro), tuvo un notable éxito y obedece tanto a los patronazgos que asumió al ser relacionado con cualquier tema vinculado con la maternidad en edades avanzadas y en situaciones de previa esterilidad, como a las invocaciones para conseguir una buena muerte. De ahí el dicho popular “Santa Ana, buena muerte y poca cama”. Los orígenes del culto a esta santa, madre de María, son orientales. Santa Ana no es mencionada en los evangelios canónicos, sino en los textos apócrifos, y es a partir del siglo XIII cuando sus representaciones comienzan a ser más frecuentes, coincidiendo con la referencia a su historia en la *Leyenda Dorada* de Jacopo della Voragine. En cualquier caso, su culto se extendió en el siglo XIV, creció su devoción, se fundaron cofradías y se erigieron altares y capillas en su honor. En Europa alcanzará su máximo esplendor en las postrimerías del siglo XV, a raíz de que Sixto IV, en 1480, incorpora su celebración al calendario romano. Fig. 9



Fig. 9. Ortila, iglesia parroquial, Santa Lucía, Santa Engracia, Santa Ana Triple y San Nicasio, antiguo retablo mayor de San Gil Abad (1537-1538).

En Huesca capital, la devoción a Santa Ana fue temprana y esta advocación fue elegida por la cofradía de zapateros para ser instaurada en el santuario de Santa María de Salas (Huesca), cuyas ordenanzas fueron dadas por el rey de Aragón Jaime II en noviembre de 1325 y ratificadas en mayo de 1333 por la reina Leonor (Casorrán, Morte y Naya, 2021, pp. 13-14). Precisamente, el canónigo Martín de Santángel dedicó su capilla funeraria a la madre de la Virgen construida en la catedral oscense y todo el equipamiento de escultura en alabastro (estatua orante del clérigo y retablo) es obra de Damián Forment (1522-1525) que, en ese momento, acometía la realización del retablo mayor, también en alabastro, ayudado por un elenco de destacados colaboradores. El delicado retablo de la capilla sufragada por Santángel, está presidido por el grupo sedente de Santa Ana Triple²².

22. En fecha reciente se ha interpretado el retablo en relación a la ascendencia judeoconversa de su promotor, en Fontana, 2021, pp. 37-79.

Es habitual en los retablos la presencia de mártires que murieron por defender su fe cristiana. Ya Tertuliano (siglo II) escribió que la sangre de los mártires es la semilla de la Iglesia y su sacrificio lleva a la conversión de los demás (Salisbury, 2004). En el retablo de Ortilla se seleccionaron las imágenes de las santas Lucía y Engracia y del obispo San Nicasio, están situadas a los lados del grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño.

La popularidad de Santa Lucía de Siracusa (martirizada en 304) es por considerarla curadora de las enfermedades oculares y sus atributos más frecuentes son dos ojos sobre una bandeja, tal como aparece en esta imagen. El historiador Diego de Aynsa entre las ermitas de Huesca menciona la de esta santa y escribe: Al día de Santa Lucía (13 de diciembre) se celebra fiesta en su Iglesia al santo Obispo Nicasio (14 de diciembre), por tener en ella "retablo, reliquia y cofradía suya, y de los santos Fabian y Sebastiania [...] es una de las mas antiguas que hay en esta ciudad, cuya institución fue año de mil trecientos noveynta y quatro" (Aynsa, 1619, l. III, p. 610).

Santa Engracia, murió en Cesaraugusta víctima de la persecución decretada por el emperador Diocleciano a partir del de febrero de 303 y se representa como es usual: con un clavo hundido en la frente que le causó la muerte. Se conocen los detalles de su tormento gracias al carmen martirial titulado *Peristephanon* ("Sobre las coronas [de los mártires]") compuesto por Aurelio Prudencio a comienzos del siglo V (hacia 402-404). Durante toda la Edad Media la santa gozó de una gran veneración en la Basílica de los Dieciocho Mártires de Zaragoza (Santa María de las Santas Masas), donde reposan sus restos. Se le nombró patrona de Zaragoza en 1480 y su culto se difundió en Francia (Bajos Pirineos) y en el Alto Aragón. En este último territorio son varios los pueblos con el nombre de Santa Engracia, además a ella se dedicaron altares y templos, acopiaron reliquias y se instituyeron cofradías bajo su advocación. En la Hoya de Huesca está la aldea de Santa Engracia de Loarre, cuya parroquia está dedicada a Santa Lucía. En el altar mayor aparecen colocadas las estatuas de las dos santas en la misma hornacina, Fue esta iglesia monasterio de la Orden de los Jerónimos y hay tradición de haber residido allí los amigos de San Jerónimo, llamados Ripario y Desiderio, presbíteros de Barcelona (Martón, 1737, cent. 6, cap. I, p. 267). En la catedral de Huesca se le tributaba culto importante dado que las rentas de la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza, fueron donadas en 1121 por el obispo cesaraugustano Pedro de Librana al obispo Esteban de Huesca en recompensa por la contribución de éste a la conquista de la ciudad del Ebro. En 1413 tenía capilla propia en el trascoro de la seo oscense y en el Oratorio de la sacristía se conserva una bella imagen barroca (1657), colocada en el retablo remodelado en 1791 para colocar las reliquias de la santa²³.

Precisamente, en el contrato se especifica que en el retablo se debía colocar la imagen de San Nicasio. En la parte superior del actual hay una escultura

23. Los datos se recogen en Durán, 1991, pp. 21-22, 70, 84, 87, 152, 213, 220-221. La capilla del trascoro se cita en Aynsa, 1619, libro III, p. 510. La referencia a la capilla de Santa Engracia en diferentes ubicaciones en la catedral de Huesca desde el siglo XV al XVIII en Novella, 1796, t. I, p. 232, t. II, pp. 196-197 y t. III, pp. 416 y 590-591.

con atuendo de obispo (alba, casulla y tiara), llevando un libro en la mano derecha (la otra está mutilada) y debe representar a San Nicasio, obispo de Reims (fallecido en el siglo V) venerado como el santo patrón de esa ciudad francesa. Según la iconografía tradicional se le representa como un santo cefalóforo sujetando su propia cabeza. Hay dos San Nicasio con vidas muy similares, los dos son venerados en Francia, los dos fueron obispos, uno, de Rouen (griego siglo I) y otro de Reims (galo siglo V), ciudades, además, muy cercanas entre sí, los dos murieron decapitados, diferencia más clara es que el San Nicasio de Rouen se celebra el 11 de octubre y el de Reims el 14 de diciembre²⁴.

En el ático del retablo estaba la iconografía habitual del Crucificado, acompañado de la Virgen María y de San Juan Evangelista. Es el sacrificio redentor de Cristo en la cruz para salvar a la humanidad, el Evangelio resalta la presencia de María al pie de la Cruz: “Estaba junto a la Cruz de Jesús su Madre” (Juan 19, 25-27) y San Juan se representa en momentos clave en la vida del Salvador.

Los modelos de barro de Damián Forment: el taller de Zaragoza (1537-1538)

A pesar del deficiente estado de conservación de las imágenes del retablo de Ortila, se puede advertir que su tipología se relaciona con las esculturas de los proyectos de Forment, si bien no siempre se pueden concretar qué imágenes son y no sólo por el estado de conservación, también porque el escultor siempre hacía alguna variación, es decir no reiteraba los mismos modelos. Su facilidad como dibujante y luego las figuras hechas en barro, le permitían hacer cambios a pesar de los numerosos encargos que tenía.

En la realización de las esculturas del retablo de Ortila se siguieron los modelos de Damián Forment, tal como se precisa en el contrato:

“[...] a de azer el dicho mastre Esteban fazer las ymagines siguientes para el dicho retablo que son treze y dos ystorias de vulto en casa de mastre Forment con sus patrones de barro como el acostumbra hazer en su casa [...]”.

Es preciso que repasemos algunos datos de la biografía de Forment entre julio de 1537 y agosto de 1538, para entender la organización del taller o de los talleres en diferentes lugares, según los encargos y que permitía siguieran funcionando durante su ausencia. Así se pudieron hacer las imágenes del retablo de Ortila en el obrador de Zaragoza, el de Huesca ya lo debía haber clausurado en esas fechas. La clave de no parar el trabajo en el taller está precisamente en los dibujos y modelos (*patrones*) de barro para su transposición al alabastro y a la madera, afín de conseguir imágenes muy controladas en la ejecución de las piezas y así responder a la calidad “del sello” Forment. Además, cuando ya había triunfado en Zaragoza, después de terminar el retablo mayor del Pilar, quiso que sus dibujos se reprodujeran en grabados según se puede deducir de lo indicado en un documento fechado

24. San Nicasio de Rouen, patrono de Leganés (Madrid) tampoco se representa según la iconografía tradicional: decapitado y sujetando su propia cabeza, ver Arroyo, 2010 y Arroyo, 2014.

en 1519, en el que el platero Jerónimo Vidal, certifica haber tallado para el escultor, en madera de boj, unas planchas "de diversas invenciones" y se compromete a no hacer otras semejantes en toda su vida. Forment con esta fórmula se reservaba la propiedad intelectual de la difusión de la imagen y hacer negocio con las estampas xilográficas²⁵.

El 15 de julio de 1537 cuando Solórzano hace el contrato del retablo de Ortilla, Forment se encontraba en Zaragoza según la documentación conocida, pero el 22 de agosto se debió desplazar a Huesca para cancelar con el cabildo de la catedral el contrato por el retablo mayor de ese templo, por el cumplimiento del escultor con todo lo estipulado en él (Morte, 2009, apéndices I y II). En el documento notarial aparece el canónigo Martín de Santángel, que está presente en buena parte de la documentación emitida en Huesca por Forment. Este, gran viajero e infatigable trabajador, el 15 de noviembre de 1537 se encuentra en Santo Domingo de la Calzada para contratar la realización del retablo mayor de su catedral y en la capital riojana debió permanecer hasta final de año para organizar el nuevo taller con incorporación de buenos colaboradores y después regresa a Zaragoza, en donde está documentado el 15 de febrero de 1538, cuando firma el finiquito por el sepulcro en alabastro del virrey Juan de Lanuza, en Alcañiz, contratado el año anterior.

En la capital del Ebro permanece al menos hasta el 18 de agosto de ese año. Para entonces ya habría finalizado el trabajo de las tallas del retablo de Ortilla, dado que a Solórzano se le exigía colocarlo en ese mes. La conclusión de este proyecto puede explicar el regreso de Forment a Santo Domingo de la Calzada, donde está documentado el 2 de septiembre de 1538, si bien sigue abierto el taller de Zaragoza, al menos hasta el verano del año siguiente, cuando ya había resuelto la herencia de su mujer Jerónima Alboreda (+ enero 1539) y aprovecha su estancia en Zaragoza para hacer una capitulación (27 de junio de 1539) con Pedro Lamayson, platero. En este proyecto se compromete a realizar cuarenta imágenes redondas *de su mano* destinadas a la custodia de la Seo de Zaragoza y a enviar todas a la capital aragonesa en el plazo de siete meses, es decir las debió hacer en Santo Domingo de La Calzada, donde falleció el 22 de diciembre de 1540 (Morte, 2009, docs. 448 y 453).

Los componentes del obrador y colaboradores de Forment de esos años debieron ser casi todos muy cualificados, porque necesitaba mano de obra especializada -ya no era joven- y tenía entre manos los dos grandes proyectos mencionados: el sepulcro de Alcañiz (Teruel) y el retablo de la catedral riojana, es decir, siguen funcionando dos talleres de manera simultánea. Es plausible pensar que en el de Zaragoza estuvieran como colaboradores para obras puntuales, sus antiguos discípulos, los imagineros Miguel de Peñaranda y Pedro Lasaosa, que en la década de 1530 siguen manteniendo relación profesional con su maestro, si bien tienen taller independiente y contratan obras por su cuenta. En febrero de 1536, Peñaranda, Lasaosa y Juan de Moreto forman una sociedad en previsión de trabajar en diferentes

25. Una mayor información del funcionamiento de la "empresa de escultura" de Damián Forment en Morte, 2009, p. 22 y capítulos 2 y 3; Morte, 2019, pp. 34-57.

proyectos aragoneses. Fruto de este acuerdo, es el retablo mayor de Sallent de Gállego (Huesca), cuya parte pictórica la contratan en enero de 1537, los pintores Martín García y Antón de Plasencia, con la condición de “que todos los cartones que an de serbir para las ystorias de pintar en el dicho retablo sean debuxadas de su propia mano de maestre Forment” (Hernansanz el al., 1990, pp. 351-388 y doc. 4). Como miembro propio del taller de Forment estaba el abulense Francisco Navarro y firmaba carta de aprendizaje en Zaragoza- agosto de 1536- por tres años, del que no conocemos otros datos.

Es aventurado en el estado actual de las esculturas del retablo de Ortilla precisar el nombre de los imagineros que las ejecutaron siguiendo los modelos en barro de Forment. San Miguel Arcángel aparece de pie, con un ligero y elegante punto de *contrapposto*, que aporta movimiento a la figura y la libera de frontalidad y rigidez Fig. 7. En diferentes obras encargadas a Maestre Forment aparece este tema, tanto en alabastro como en madera, si bien la imagen de Ortilla tiene más relación con la gran escultura titular del retablo de San Miguel de los Navarros, de Zaragoza (1519-1521), pero sin presentar la extraordinaria calidad de esta última.

San Jerónimo penitente, representado en medio de un agreste paisaje rocoso, es una composición iconográfica muy divulgada y tratada por Forment en varias ocasiones, que se puede vincular a dos altorrelieves policromados de alabastro, obras que en origen pertenecieron a un ámbito doméstico. Una forma parte de un oratorio protegido con puertas de madera pintadas por Juan de Juanes (1505-1579) y su propietario, tal como está escrito en la trasera, fue Adrián López de Dicastillo. Era oriundo de esta localidad de Navarra y beneficiado de su iglesia parroquial, según se menciona en sendos documentos de 1565 y 1566 cuando residía en Valencia y debió ser entonces el encargo a Juanes de pintar esos batientes²⁶. Este Oratorio de San Jerónimo desde 2018 forma parte de la colección del Museo Nacional del Prado.

El segundo altorrelieve se conserva en las dependencias del Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza, si bien procede de la basílica del Pilar de la misma ciudad. Se aprecia el desgate en la toda la zona de la pierna y pie derechos, indicio de que ambas partes fueron besadas y tocadas de forma muy continuada en el tiempo, debido a la devoción y fervor de los fieles (Morte, 2018, pp. 62). Forment en el modelo en barro debió representar la anatomía del santo muy naturalista, reflejando el sufrimiento corporal en su flácida carne arrugada, marcando los huesos y sus venas hinchadas, según se aprecia en la imagen de madera. El escultor, como otros artistas del Renacimiento, se sintieron atraídos por el estudio anatómico del cuerpo desnudo, propio de una persona entrada en años y mortificaciones. Por otra parte, el modelo de la cabeza barbada del santo es habitual en sus obras. Figs 4 y 8.

26. Damos a conocer que era hijo de Gil López y de Ana de Torres, vecinos de Dicastillo (Navarra), Documentos en: Pamplona, Archivo General de Navarra, Procesos judiciales, F017/066676; F146/249584 y F146/249609. Por error figura como Adrián López del Castillo en: Gisbert, Sánchez-Cano, Morte y Muñoz, 2019, pp. 222-235.

No creo sea obra de Forment el relieve de San Jerónimo realizado en alabastro y conservado en la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca (Cardesa y Azpeitia, 1993, pp. 105-111), en cambio sí que parece seguir el modelo del escultor valenciano. También se ha identificado esta obra con el "cuadro" de san Jerónimo tallado por Gil de Brabante y Xebastián Ximénez para micer Villar, canónigo Montearagón, pintado por Esteban de Solórzano, o con el esculpido por Ximénez que vendió sin policromar al canónigo Pedro Capa en 1548, ambas obras mencionadas en el citado Proceso de 1548 (Durán, 1992, pp. 14-15, 19-20, 86, 102, 136)²⁷.

Damián Forment realiza varias veces la iconografía de *Santa Ana Triple*, variando el modelo según la colocación del grupo escultórico en el retablo y también es diferente si sigue una tipología gótica o renacentista. Consiguió obras excepcionales en alabastro, como la titular del retablo de la capilla del canónigo Santángel en la catedral de Huesca o el grupo situado en el tabernáculo derecho del retablo mayor del templo catedralicio (Morte, 1996, p. 91-100). En el retablo de Ortilla se disponen las imágenes de Santa Ana y la Virgen de pie, mientras el Niño se apoya en su Madre e intenta coger las frutas del cestillo (no es posible identificarlas) que sujeta su Abuela. Fig. 9 Se trata de una interpretación de la composición del grupo titular de la capilla de Santángel, salvo que la Santa está sentada, y fue un modelo de éxito que repitió Miguel de Peñaranda en el retablo de Santa Ana de la catedral de Jaca, que creo se le puede atribuir y datar hacia 1523, teniendo en cuenta que en el mes de agosto de ese año, Peñaranda residía en esa ciudad pirenaica, pero vecindado en Zaragoza. En ese momento, Joan Marcén (alias Cardesa) se firma como aprendiz del escultor por un período de siete años²⁸. Fig. 10.

Santa Lucía y Santa Engracia, en ligero contraposto y con indumentaria de pliegues bien elaborados, recuerdan modelos renacentistas de Forment que ya había introducido en el cuerpo del retablo mayor del Pilar (1509-1518), de Zaragoza y que tanta repercusión tuvieron en la plástica aragonesa de la primera mitad del siglo XVI. El deficiente estado de conservación no permite precisar más. Fig. 9.

La tipología de las tres imágenes del grupo del Calvario, se relacionan con las homónimas de los retablos de Damián Forment y con el grabado de la misma iconografía que aparece en el centro de la portada de *Flos Sanc-torum* compilado por fray Pedro de la Vega y editado en Zaragoza por el impresor Jorge Coci. Forment debió proporcionar la composición al maestro alemán, que se imprime por primera vez en 1521 y luego se repite en la portada de la edición de 1541. Los dos tuvieron una relación por motivos profesionales y Coci encargó a Forment el retablo de su capilla funeraria

27. Sobre la familia italiana Cappa, véase, Durán 1984, p. 32.

28. Archivo Histórico de Huesca, protocolo de Martín de Ejea, 1525, f. 65. En el Museo parroquial de Cariñena (Zaragoza), se conserva un grupo escultórico de *Santa Ana Triple* (madera policromada), similar al de la catedral de Jaca que debe ser el contratado en 1521 por Juan de Salas, discípulo de Damián Forment.

en la iglesia del entonces monasterio de Santa Engracia de Zaragoza (1517) (Morte, 2009, pp. 44-45, doc. 165).



Fig. 10. Santa Ana, la Virgen y el Niño (madera policromada), ¿Miguel Peñaranda?. Jaca, Catedral.

La escultura de Cristo muerto con la boca entreabierta, aunque parece que acaba de expirar, a su cuerpo, desplomado, todavía no ha llegado la laxitud de la muerte. Tiene la habitual disposición: cabeza inclinada hacia el lado derecho, piernas flexionadas, los pies cruzados traspasados con un único clavo, la barba rematada en dos puntas, la herida del costado y paño de pureza cayendo en diferentes plegados. Lleva incorporada la corona de espinas muy integrada en el cabello. Figs. 6 y 11. La Virgen, luce vestido azul, manto amarillo y toca blanca, manifiesta dolor y sufrimiento por la muerte de su Hijo, por medio de la postura de la cabeza y los brazos abiertos. San Juan levanta su mirada con gesto doliente y sus brazos, uno en el pecho y el otro extendido, se unen a este fin de expresión dramática. Viste túnica de color verde y manto amplio volado (va muy plegado), el colorido de su indumentaria, lo mismo que el de María, es acorde con el gusto del siglo XVIII²⁹. Fig. 12.

29. La escultura de Cristo está en muy deficiente estado. San Juan tiene los dedos de la mano izquierda y pie derechos mutilados, lo mismo que los de la Virgen de ambas manos.



Fig. 11. Ortilla, iglesia parroquial, Cristo Crucificado (detalle), antiguo retablo mayor de San Gil Abad (1537-1538).



Fig. 12. Ortilla, iglesia parroquial, esculturas de la Virgen y San Juan del antiguo retablo mayor de San Gil Abad (1537-1538).

Los *putti* del frente de las pilastras colocados en la parte inferior del retablo a ambos lados de la mesa del altar y no mencionados en el contrato, se asemejan a los niños desnudos colocados en la polsera de madera del retablo mayor catedral de Huesca y la fuente para las imágenes que nos ocupan, debe ser los seres alados de las *marginalias* de la portada del mencionado libro *Flos Sanctorum*, editado en 1521 por Jorge Coci en Zaragoza.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Álvarez, Raquel (2016). "El camarín del Santísimo Sacramento en la catedral de Huesca (1543) y la herencia litúrgica medieval". *Locus Amoenus* (14), pp. 79-90.

- Arco y Garay, Ricardo del (1913). "La pintura antigua aragonesa". *Arte Español* (7), pp. 347-351.
- Arroyo Martín, Francisco (2010). *San Nicasio, obispo y mártir*. (<https://elartedelahistoria.wordpress.com/2010/12/05/san-nicasio-obispo-y-martir/>). 2010.
- Arroyo Martín, Francisco (2014). *Los retablos de la Iglesia de San Nicasio*. (<https://elartedelahistoria.wordpress.com/2014/09/16/los-retablos-de-la-iglesia-de-san-nicasio-de-leganes/>).
- Aynsa y De Yriarte, Diego (1619). *Fundacion, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquissima ciudad de Huesca*. Huesca: Pedro Cabarte.
- Blázquez Herrero, Carlos y Pallaruelo Campo, Severino (1999). *Maestros del agua*. Tomo I. Zaragoza: Diputación General de Aragón Departamento de Educación y Cultura.
- Cardesa García, María Teresa y Azpeitia Burgos, Ángel (1993). "El influjo de Diego de Siloé en una supuesta obra de Damián Forment". *Argensola* (107).
- Cardesa García, María Teresa (1993). *La escultura del siglo XVI en Huesca*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Casorrán Berges, Ester, Morte García, Carmen y Naya Franco, Carolina (2021). *Santa Ana en el Pilar. El busto relicario del platero Castelnou: del gótico tardío a las gradas del Corpus*. Alcañiz: Centro de Estudios de Arte del Renacimiento.
- Costa Florencia, Javier (2016). *El retablo escultórico del siglo XVIII en el Alto Aragón. Ordenanzas gremiales, comitentes y aspectos formales*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Durán Gudiol, Antonio (1984). "Juan de Aragón y de Navarra, obispo de Huesca", *Cuadernos de historia Jerónimo Zurita*, (49-50).
- Durán Gudiol, Antonio (1991). *Historia de la Catedral de Huesca*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Durán Gudiol, Antonio (1992). *Proceso criminal a Maestre Sebastián Ximénez, escultor (1548)*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Durán Gudiol, Antonio (1993). "El proceso de Maestre Sebastián Ximénez, mazonero (1548)" En *La escultura del Renacimiento en Aragón, catálogo de la exposición*. Zaragoza: Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", pp. 41-56.
- Escar Hernández, Elena (1986). *Aportaciones al estudio histórico artístico de la sacristía de la Seo de Huesca*, tesis de licenciatura inédita. Universidad de Zaragoza.
- Fontana Calvo, Celia (2021). "El canónigo Martín de Santángel y su mensaje de resistencia judeoconversa en el retablo de santa Ana de la catedral de Huesca". *Argensola* (132), pp. 37-79.

- Gisbert Aguilar, José, Sánchez-Cano, Ana, Morte García, Carmen, Muñoz Del Pozo, Alicia (2019). "Identifying Geographic Origin Through Non-Invasive Techniques: Initial Findings Development of a system to measure phosphorescence in art-historical pieces to identify the geographic origin of the material: construction of the system and first measurement", *Ars&Renovatio* (7), pp. 222-235.
- Hernansanz, Ángel *et al.* (1990). "Juan de Moreto y Martín García: Obras en colaboración (1530-1541)". *Seminario de Arte Aragonés* (XLII-XLIII), pp. 351-388.
- Lacarra Ducay, María del Carmen y Morte García, Carmen *Catálogo del Museo Episcopal y Capítular de Huesca*, Zaragoza, Guara Editorial, 1984
- Martino Alba, Pilar (2003). *San Jerónimo en el arte de la Contrarreforma*. Tesis de la Universidad Complutense de Madrid (14-05-2003), p. 55, nota 52 ISBN: 84-669-1996-1, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/4741/>.
- Martón, P. Fray L. B. (1737). *Origen, y antigüedades de el subterráneo, y celeberrimo Santuario de Santa Maria de las Santas Massas, oy [sic] Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza de la Orden de Nuestro Padre San Geronimo*. Zaragoza: Juan Malo.
- Morte García, Carmen, (1996), "Nuevas obras de Damián Forment. Fortuna de un modelo", *Aragonia Sacra*, XI (1996), Zaragoza, pp. 91-100.
- Morte García, Carmen (2009). *Damián Forment escultor del Renacimiento*. Zaragoza: CAI.
- Morte García, Carmen (2018). "El alabastro "piedra blanca y muy bella", signo de identidad de Aragón". En MORTE GARCÍA, Carmen (coord.). *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material*. Actas I Congreso Internacional. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 23-70.
- Morte García, Carmen (2019). "La huella del escultor Damián Forment en el Museo Arqueológico Nacional". En *Escultura del tiempo de los Austrias* (coord. Juan Cruz Yabar). Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 34-57.
- Morte García, Carmen (2022). "The Adoration of the Magi", en: *Alabaster sculpture in Europe 1300-1650* (edited by Marjan Debaene). London: Turnhout, Harvey Miller Publishers.
- Naval Mas, Antonio (1981). *Inventario artístico de Huesca y su Provincia*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Novella, Vicente de (1796). *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca*. Ms. Archivo Catedral de Huesca, 5 tomos.
- Reau, Louis (1997). *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos: De la G a la O*. Tomo 2, vol. 4. Barcelona: Ediciones del Serbal tomo 2/ vol. 4.
- Salisbury, Joyce E. (2004). *The Blood of Martyrs: Unintended Consequences of Ancient Violence*. New York: Routledge.

APÉNDICE DOCUMENTAL³⁰

1

1537, 14 de julio

Huesca

Martín de Santángel, canónigo de la Seo de Huesca, nombra procurador a Juan de Asensio, vecino de Ortila, para que en su nombre haga una capitulación con el concejo y jurados de Ortila relacionada con el retablo que se hace o se ha de hacer destinado al altar mayor de la iglesia parroquial, que debería realizar Esteban Solórzano, pintor.

Archivo Capitular de Huesca, protocolo Luis de Pilares, año 1537, s.f.

Die decima quarta julii anno M° D° tricesimo séptimo Osce

Eadem die yo Martin de Santangel canónigo de la Seo de Huesca, de grado etc. et no revocando etc. fago et constituezco procurador mio a Johan de Assensio vezino et habitante del lugar de Ortila, absent etc. e specialment y expressa para por mi dicho constituyent e en nombre mio firmar asegurar capitular e concordar a qualquiere capitulacion e concordia fazer firmar e asegurar en et con los jurados concello y universidat del lugar de Ortila et singulares personas de aquel sobre el retablo que se faze o ha de fazer para el altar mayor de la iglesia parrochial del dicho lugar de Ortila que mastre Esteban Solorzano faze o ha de fazer e con el juntamente lo es partido con el dicho concello firmar etc e qualesquiere carta o cartas de capitulacion e concordia atorgar con todas aquellas obligaciones renunciaciones submisiones seguridades clausulas juramentos y cautelas [.....]

Testes mosen Miguel Calbo de Lanuça, beneficiado en la Seo de Huesca e mosen Domingo de Silbes, bachiller en leyes y canones, habitantes en Huesca.

[Rúbricas del canónigo Martín de Santángel y de los testigos]

2

1537, 15 de julio

Ortila

Capitulación con Esteban Solorzano, pintor, para la realización de un retablo de madera, pintado y dorado, destinado al altar mayor de la iglesia parroquial de Ortila. Las trece imágenes y dos historias de bulto se debían

30. Agradezco a Juan Carlos Barón, deán de la Catedral de Huesca y a Susana Villacampa, directora del Museo Diocesano de Huesca, su buena disposición para la consulta del archivo capitular oscense.

bacer en el taller de maestre Forment con sus patrones de barro, como él acostumbra bacer en su casa.

Archivo Capitular de Huesca, protocolo Luis de Pilares, año 1537, s.f. Ref. Durán p. 20.

Capitulacion y concordia fecha et concordada y concluyda entre los honorables jurados, concello et universitat del lugar de Ortilla et singulares personas de aquel de la parte una. Et el honorable maestre Esteban de Solorzano pintor [entre líneas: ----Martin de Santangel canónigo de la Seo de Huesca de la parte otra] habitante en la ciudat de Huesca de la parte otra en et sobre el retablo que el dicho mastre Esteban a de hazer para el altar mayor de la iglesia parrochial del dicho lugar de Hortilla, la qual es del tenor siguiente.

Et primo es concertado entre las dichas partes y cada una dellas que el dicho mastre Esteban de Solorzano es tenido y hobligado según que por el presente capitulo se obliga de hazer un retablo de fusta, pintura y dorado asentado y puesto en perfection en la dicha iglesia de Ortilla de la largaria, ancharia et con las ymages baxo mencionadas todo a costas de dicho mastre Esteban de Solorzano.

Item esmenuzando lo arriba dicho es pactado y concertado entre las dichas partes que el dicho mastre Esteban de Solorzano a de hazer dicho retablo de veinte y quatro palmos de alto y seze de ancho sin polseras assi es segunt esta traçado donde dicho retablo se a de sentar con sus polseras.

Item es pacto y condición entre las dichas partes que el dicho retablo a de ser de muy buena fusta seca y de Biel y a de azer el dicho mastre Esteban fazer las ymages siguientes para el dicho retablo que son treze y dos ystorias de vulto en casa de mastre Forment con sus patrones de barro como el acostumbra hazer en su casa y son las siguientes.

Primo la imagen de Sant Gil muy abultada como lo requiere el dicho retablo, mas a los lados a de haber dos ymages la una de Sant Miguel y la hotra de Sant Gironimo y encima de todas las ymages las dos ystorias de Sant Gil y encima de las dichas istorias en la punta el Crucifixo, Maria y Sant Johan y en el banco quatro ymages, la una Santa Ana y Santa Engracia y Lucia y Nicasio y en la custodia tres imagines de medio relieve las que al señor canónigo Santangel y a mosen Miguel Calbo Lanuça parescerá.

Item es pacto y condición entre las dichas partes que el dicho mastre Esteban pintor a de hazer el dicho retablo segunt que por el tenor del dicho capitulo a ello se obliga al romano con sus columnas y molduras trepadas y follages a parescer de dichos señores canónigo Santangel y mosen Miguel y según esta traçado en la muestra del dicho retablo y las polseras por lo mismo.

Item es pacto y condición entre las dichas partes que el dicho mastre Esteban pintor es tenido y hobligado según que por tenor del presente capitulo se obliga de dorar y pintar el dicho retablo de muy buen oro y fino y de muy buenos colores finos y esgrafiado todo lo necesario según que en tales

obras se acostumbra hazer y entre buenos maestros se haze y todo a contentamiento de dichos señores canónigo y mosen Miguel.

Item es pacto entre las dichas partes que el dicho mastre Esteban se obliga de cumplir todo lo susodicho y dar asentado el dicho retablo en la forma y manera arriba expresado por todo el mes de agosto que se contara de mil quinientos y treinta y ocho.

Item es pacto y condición entre las dichas partes que el dicho concello es tenido y obligado segunt a ello se obliga de lebar el dicho retablo al dicho lugar de Ortilla a sus costas y dar alla lo necesario para el asiento de la dicha hobra de hacerles la costa al dicho maestro y criados en el tiempo que sentaran el dicho retablo y a de dar el dicho concello toda la clabazon, alguazas y cerraça para la custodia del dicho retablo.

Item es concertado entre las dichas partes que el dicho concello se obliga de dar y pagar por toda la hobra del dicho retablo la suma si quiere cantidad de cinco mil sueldos dineros jaqueses buena moneda corribile en el regno de Aragon, pagaderos al dicho señor mosen Martin Santangel canónigo con voluntat y consentimiento del dicho mastre Esteban de Solorzano pintor segunt que por tenor del presente capitulo a ello tal consentimiento da en las tandas forma y manera siguiente, a saber es quatrocientos sueldos en cada un anyo fasta ser pagada la dicha suma de los cinco mil sueldos, el qual anyo començo a correr el dia de Corpus del anyo presente de mil quinientos y treinta y siete, pagaderos los dichos quatrocientos sueldos en dos tandas yguales a saber es los docientos sueldos en la feria del Corpus y los otros dozentos por la feria de Sant Martin, la primera solución fue el Corpus del anyo presente de mil quinientos treinta y siete y la segunda será la feria de Sant Martin del dicho anyo y de ay adelante en cada un anyo en las mismas tandas asta ser pagada la dicha cantidad de los cinco mil sueldos que a quatrocientos cada anyo toman la cantidad o tiempo de doze anyos poco mas o menos.

Item es pacto y condición entre las dichas partes por quanto las dos historias del dicho retablo trahen mucha mas costa por ser de vulto que en la otra capitulacion no estaban y otras cosas que en esta se an añadido: por tanto porque ninguna de las partes se haga agravio ni le benga danyo queda todo este reconocimiento al señor canónigo Santangel y mosen Miguel, con esto empero que ayan de dezir y pronunciar dentro de dos meses empues que el retablo sentado será y por el presente capitulo quede el concello hobligado a pagar todo aquello que por dichos señores será anyadido y esto incontinente que los cinco mil sueldos serán pagados y por la misma forma y tandas que arriba esta dicho y concertado.

Item es pacto y condición entre las dichas partes que el dicho maestro Esteban ha de dar el dicho retablo asentado acabado y todo bien perfeccionado a contentamiento de dichos señores canónigo Santángel por todo el mes de agosto del anyo que se contara de mil quinientos treinta y ocho y esto en pena de veinte ducados de oro y mas por quanto el concello tomo del capitulo de la Seo de Huesca dos mil sueldos a censal para et començar el

dicho retablo, por tanto el dicho señor mosen Martin de Santangel canónigo de dicha Seo quiere y por tenor del presente capitulo se obliga a dar, luyr y quitar dichos dos mil sueldos al dicho lugar de Orilla y esto dentro de dos anyos, es a saber por la feria de Sant Martin que se contara de mil quinientos treinta y nueve y queda la pension de dichos dos mil sueldos hasta ser luidos y quitados a pagar a cargo de dicho señor canónigo y si lo que Dios no mande antes de ser sentado el dicho retablo muriese dicho Esteban pintor quiere y se obliga dicho canónigo tener y cumplir todo lo que arriba esta concertado y capitulado todo largamente como el dicho maestre Esteban viviendo es tenido y obligado cumplir.