

EL ALABASTRO TRASLÚCIDO EN ARAGÓN*

Translucent alabaster in Aragon

CARMEN MORTE GARCÍA

Universidad de Zaragoza

cmorte@unizar.es

ORCID: 0000-0002-1629-6788

Recibido: 27/05/2025

Aceptado: 04/09/2025

DOI: 10.51743/CAI.614

RESUMEN

La propiedad que mejor define el alabastro es la translucidez y a ello se une su blancura, aspectos del gusto de artistas y clientes que buscaban la belleza en la obra escultórica. En este trabajo, para comprender cómo funciona el material y las posibilidades que ofrece como obra de arte, se analizan los siguientes aspectos: el alabastro, signo de identidad de un territorio; lenguaje del alabastro, luz interior y juegos sensoriales; el revestimiento policromo; pintura de luz, «vidrieras»; y el alabastro material versátil, su uso continuado en Aragón.

PALABRAS CLAVE: Sijena, Gabriel Joly, canteras, Velilla de Ebro.

ABSTRACT

The properties that best define alabaster are its translucency and whiteness, which appealed to artists and clients who sought beauty in sculpture. This paper analyses the following aspects to gain an understanding of the material and its potential as an artistic medium: alabaster as a symbol of territorial identity; alabaster's language, interior light and sensory experiences; polychrome coatings; light painting and 'stained glass'; and alabaster's continued use as a versatile material in Aragon.

KEYWORDS: Sijena, Gabriel Joly, quarries, Velilla de Ebro.

* Esta investigación ha sido llevada a cabo en el marco del grupo de investigación de referencia *Vestigium* (H19_23R), financiado por el Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón (2023-2025).

1. PREÁMBULO

El alabastro fue un material muy utilizado en la escultura europea y en su etapa de mayor esplendor, entre el siglo XIV y XVII, se realizaron obras maestras que siempre han llamado la atención de la historiografía para su estudio. Sin embargo, debido a ciertas lagunas en el conocimiento del alabastro, desde hace unas décadas se lleva a cabo una investigación interdisciplinar para conocer los usos artísticos del material y su procedencia de cantera. A partir de 2010 planteamos desde la Universidad de Zaragoza hacer un estudio del alabastro en Aragón como materia prima y obra de arte, combinando los métodos de la historia del arte con los de la geología (localización de canteras), la geoquímica (determinación del origen de las muestras materiales), la fosforescencia y las sucesivas intervenciones en las obras que han podido alterar su apariencia, de manera esencial la traslucidez, blancura del material y policromía¹. En ese mismo año, el Departamento de Esculturas del Louvre emprendió un programa de investigación similar sobre el uso del alabastro en Francia desde el siglo XIV hasta el XVIII².

El ejemplo más significativo del reciente interés por la difusión del alabastro se materializó en la exposición *Alabaster sculpture in Europe. 1300-1650* (14 de octubre de 2022-26 de febrero de 2023) organizada en el Museo de Lovaina en colaboración con el Museo del Louvre. Se exhibieron unas ciento treinta obras realizadas por los mejores maestros especializados en la talla del alabastro. El catálogo de la muestra combina el análisis de materiales con enfoques histórico-artísticos³.

La imagen del comienzo de este artículo ilustra la propiedad que mejor define el alabastro: la traslucidez, y se podría decir que es un material con «luz interior» (fig.1). A

¹ El estudio del alabastro desde una perspectiva interdisciplinar se llevó a cabo en el marco de dos proyectos de investigación de excelencia I+D+i, sucesivos de 2012 a 2019 (HAR2012-32628; HAR2015-66999), concedidos por el Ministerio de Economía y Competitividad, Dirección General de Investigación Científica y Técnica. Ambos contaron con un equipo de investigación, cuya IP era la que suscribe, formado por profesores doctores del Departamento de Historia del Arte y del Departamento de Ciencias de la Tierra, de la Universidad de Zaragoza; se completaba con otros investigadores en los equipos de trabajo y la incorporación de tres becarias de investigación. Los resultados se difundieron en sendas publicaciones y en estas se contó también con la colaboración de reconocidos especialistas desde distintas disciplinas humanísticas del ámbito nacional e internacional. Se debería añadir ahora en los nuevos estudios, una reconstrucción virtual en 3D de aquellos proyectos fuera de su ubicación para los que fueron creados o bien han desaparecido y se conocen por diferentes fuentes de información.

² A los investigadores de dicho departamento se unieron los del Laboratorio de Recherche des Monuments Historiques (Ministerio de Cultura, Francia), junto con los del Bureau des Recherches Géologiques et Minières.

³ VV. AA., 2022. La exposición contó con destacadas esculturas de alabastro translúcido de Aragón.



Fig. 1. Gabriel Joly, *Apóstol Santiago el Mayor* (detalle), alabastro policromado, 1532-1535. Retablo de Santiago peregrino. Iglesia de Santa María de Bolea (Huesca). Fot. de la autora.

ello se une la blancura del mismo en esta pieza, un aspecto tan del gusto de artistas y clientes que buscaban la belleza en la obra, proporcionada por esta piedra ornamental cuando estaba bien pulida y resultaba suave al tacto. Otra característica que también muestra este detalle de la escultura, es la delicada policromía, con un ornato de oro a pincel y vistosa laca transparente rojo-carmín, que además de darle suntuosidad, deja muy visibles los diferentes matices de la calidad del alabastro, procedente con toda probabilidad de las canteras aragonesas del Valle Medio del Ebro. La imagen reproduce parte de la escultura titular de un retablo dedicado al apóstol Santiago peregrino, que debió encargar el canónigo Santiago Diest al escultor francés afincado en Zaragoza, Gabriel Joly, para la capilla familiar en la iglesia de Santa María de Bolea (Zaragoza), después de mayo de 1532, cuando se concede permiso a él y a sus hermanos para edificarla como panteón familiar. Diego, que había estudiado en la Universidad de París —donde obtuvo el magisterio de Teología y después fue nombrado canónigo de la Seo de Zaragoza— elige el alabastro tan presente en obras de su catedral y a un destacado maestro, de quien conocía la manera de trabajar⁴. Es posible que la excelente policromía de la escultura sea del pintor navarro Juan de Lumbier, colaborador de Joly en un proyecto anterior también de alabastro destinado al Real Monasterio de Santa María de Sijena (Huesca)⁵.

No es mi intención hacer aquí un análisis pormenorizado de artistas, comitentes o canteras y de las obras ejecutadas en alabastro, temas más conocidos o estudiados, pero a los que es obligado hacer referencia para comprender cómo funciona el material y las posibilidades que ofrece como obra de arte.

2. EL ALABASTRO, SIGNO DE IDENTIDAD DE UN TERRITORIO⁶

Tenemos en Aragón como castigo la piedra de yeso, comarcas extensas yacen sobre lechos de esa materia [...] Una de las fases en que se presenta la piedra citada es la llamada alabastro, que en otros tiempos fue elemento preciado para la construcción de obras artísticas,

⁴ Morte García, 2023, pp. 230-231.

⁵ Joly y su taller, sin duda a partir de febrero de 1529 y hasta final del año 1530, se ocuparon de un proyecto en alabastro policromado auspiciado por la priora Beatriz Olcinellas, consistente en un grupo del *Santo Entierro*, un *retablo de Santa Ana*, otro dedicado posiblemente a la *Infancia de Jesús* y tal vez otros bajo la advocación de San Juan Bautista o la *Virgen del Pilar*. El alabastro del Santo Entierro procede de las canteras altas de la localidad de Velilla de Ebro (Zaragoza).

⁶ Para una mayor información, véanse Morte García, 2018, pp. 23-70; Gisbert Aguilar, Muñoz del Pozo, 2018, pp. 135-158; Criado Mainar, 2018, pp. 89-126. En la actualidad, las canteras en explotación en el Valle del Ebro, en un territorio entre Teruel y Zaragoza, producen el 90% del alabastro mundial.

como los retablos del Pilar y de La Seo. No alcanzo la razón por que ha dejado de usarse; teniendo en casa tan abundante producto [...]⁷.

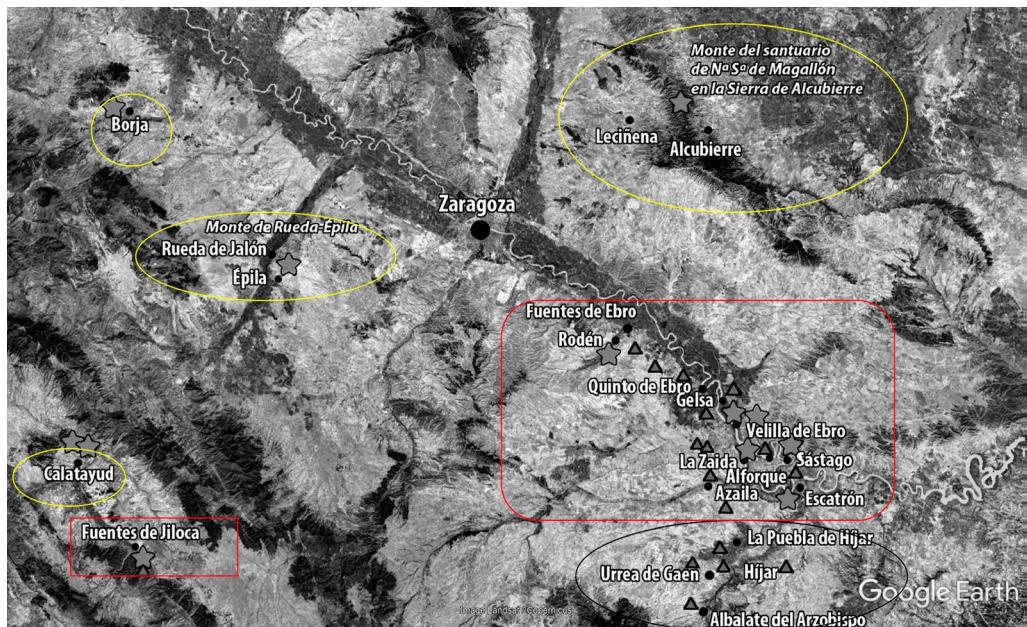


Fig. 2. Mapa de Aragón (detalle) con la localización de las canteras de alabastro.

Este texto escrito por el escultor Dionisio Lasuén (1850-1916) propone como fuente de riqueza para Aragón la industria de los alabastros y menciona las canteras más conocidas, ubicadas unas en localidades del Valle Medio del Ebro (actual comarca Ribera Baja) y otras en la villa de Fuentes de Jiloca, «pedreras» próximas a Calatayud (fig. 2). Ambas, fueron explotadas al menos desde la época romana por los vestigios materiales conservados y la extracción del material continúa hasta nuestros días. Su momento álgido fue el siglo XVI. Las canteras de la comarca Ribera Baja son las más referenciadas en testimonios escritos, porque a la traslucidez y blancura del alabastro se une el estar próximas al río Ebro, situación que permitía el transporte fluvial del material y que éste pudiera llegar a lugares más alejados como Sevilla o Portugal. Las barcas discurrían río abajo impulsadas por la corriente y río arriba arrastradas con sogas desde la orilla. Precisamente, el autor de *Los veintiún libros* que defiende la navegación fluvial y conoce los obstáculos existentes,

⁷ Lasuén, *Heraldo de Aragón*, 7 de octubre de 1906. Lasuén desarrolló una destacada actividad artística en Zaragoza como pintor y diseñador de elementos arquitectónicos ornamentales y de objetos decorativos. Véase Rincón García, 1984, pp. 135-149.

escribe: «En España son muy pocos los ríos que se navegan, sino el río Ebro y muy poco». Propone que pueda ser enteramente navegable salvando los azudes por esclusas y que los barcos puedan entrar desde el mar por Tortosa⁸. Esa ruta debió ser la utilizada para transportar los bloques de alabastro hasta Portugal, comprados por Nicolás de Chanterenne, escultor del rey portugués, en su visita a las canteras de Gelsa (Zaragoza) en 1528⁹.

El material pétreo procedente de esas productivas canteras llegó hasta Roma en forma de objetos domésticos elaborados, según escribió en el siglo XVII el cronista mayor del Reino de Aragón, Diego Dormer, a propósito del retablo mayor de la iglesia de San Nicolás de Velilla de Ebro (*Colònia Victrix Iulia Celsa*), labrado por «el famoso escultor Forment y es todo de figuras de alabastro muy fino, de que ay mina no lejos del Lugar, y por ser tan terso y blanco, se hazian vasos de él para embiarlos à Roma, como parece de Tito Livio en sus décadas [sic]»¹⁰. Todavía se puede apreciar el aspecto del material que percibió este cronista en los fragmentos conservados de esta interesante obra de Velilla contratada en marzo de 1532: relieve de las *Tres doncellas* (depositado en el Museo de Zaragoza) y la *Piedad* (Museo Marés, Barcelona). La fabricación de vasos de alabastro, probablemente objetos de lujo, se pudo comprobar en 2016-2017 con el interesante hallazgo del taller de vasos de Rodén, «una absoluta novedad en el panorama de la arqueología andalusí del valle del Ebro»¹¹. En esta localidad, entonces propiedad del señorío del arzobispado de Zaragoza, el alabastro fue el material básico en la construcción de las viviendas del antiguo Rodén deshabitado, como acredita el blanco de sus fachadas¹².

En la Edad Media uno de los primeros testimonios conocidos del uso del alabastro para la escultura funeraria, procedente de las canteras del Valle Medio del Ebro y empleado fuera de este territorio, fue el magnífico sepulcro de los reyes de Navarra, Carlos III el Noble y Leonor de Trastámarra ubicado en la catedral de Pamplona. El monarca rechazaba el material de las canteras navarras de Ablitas y Leiza y por esta razón el escultor real, Jehan Lome de Tournai, se desplazaba en 1416 hasta las aragonesas.

⁸ Lastanosa, copia del siglo XVII, ambos textos, t. 2, libro 6, f. 114 y libro 9, f. 179. El autor de *Los veintiún libros* conocía bien el territorio aragonés, lo menciona varias veces reseñando los diferentes tipos de materiales pétreos con el nombre de las localidades, en donde se localizaban las canteras o pedreras. Para mayor información acerca de esta navegación fluvial, véase Gómez Valenzuela, 2018.

⁹ Abizanda Broto, 1915, p. 156. En el documento se menciona el encargo de cincuenta carretadas de alabastro, en piezas de 40 palmos (7,7 m), a 12 sueldos jaqueses cada una.

¹⁰ Dormer, 1683, p. 199.

¹¹ Fanlo Loras, Picazo Millán, Soro Gayán, 2018, pp. 499-519. Los autores señalan que «Las manufacturas de alabastro en el valle del Ebro, a falta de otros datos, se remontan a época ibérica o ibero-romana».

¹² En la actualidad, las canteras que se explotan muy próximas a Rodén pertenecen al término de la localidad de Fuentes de Ebro (Zaragoza).

Precisamente, es desde principios del siglo XV cuando la recuperación de la explotación de estas pedreras es a mayor escala y, de manera más patente, poco antes de mediados de esa centuria, cuando se debió de poner en marcha una mayor infraestructura de canteros extractores, sin duda con motivo del espectacular retablo mayor de La Seo de Zaragoza. Sabemos que el escultor Pere Joan durante 1434 y 1435 visitaba canteras de alabastro en Cuenca y Besalú (Gerona), además de las zaragozanas de Sástago, Escatrón y Gelsa. De esta última se extrajo la mayor parte del alabastro con el que se labra el pie del retablo, así el artista y el canónigo Bartolomé Tarragona inspeccionaban «la pedrera de alabastro» en mayo de 1434 y por segunda vez en septiembre del mismo año. Por otra parte, es ilustrativo el texto de un documento de abril de 1435 cuando la segunda vez se visita Besalú *e no trobam res, e tornam a Exielsa*¹³.

Entre otros testimonios de diferentes épocas que mencionan estas canteras históricas y destacan la calidad del material, interesa el texto del cosmógrafo portugués Juan Bautista Labaña, porque en su *Itinerario del Reino de Aragón* (1610-1611) se incorpora un mapa en donde se puede ver el río Ebro y la sucesión de localidades en donde se ubican las pedreras más productivas de alabastro. Precisamente, en su descripción del territorio anota sobre el alabastro: «que se tira muyto e muy bom nas montanhas que ficao arrimadas a este mostº» (monasterio de Escatrón) «e a Velilla e Xelsa», con el que también se hacen vidrieras. Y respecto a esa última población, indica que era «gran población de moriscos» y hay una barca para cruzar el Ebro, que proporcionaba cuantiosas rentas al señor de la baronía de Quinto, a cuyo señorío pertenecían las tres poblaciones señaladas¹⁴.

La explotación de estas canteras se vio muy afectada por la expulsión de los moriscos en 1610, porque ellos eran los principales extractores (canteros) y transportistas del material. Al declive del alabastro en la realización de obras artísticas se unió el gusto por mármol y jaspe. Sin embargo, la calidad del alabastro de esta procedencia aragonesa siguió llamando la atención en los siglos XVIII y XIX: Antonio Ponz, el viajero Samuel Edward Cook o los diccionarios geográficos como el de Pascual Madoz.

Las canteras de Fuentes de Jiloca y de la sierra de Armantes en la Comunidad de Calatayud se debían de explotar ya en la época romana si nos atenemos a los restos aparecidos en Augusta Bilbilis. Las de Fuentes todavía están activas y la obra más singular realizada en el Renacimiento con alabastro de esta procedencia, es la portada de la colegiata de Santa María de Calatayud, según se exige sea de esas canteras en el contrato del año 1525 con Juan de Talavera y Esteban Obray. El mismo material se empleó en las sucesivas restauraciones de la pieza. De esas canteras procede el alabastro blanco y translúcido

¹³ Lacarra Ducay, 1999, pp. 181-182.

¹⁴ Labaña, 2006, pp. 243-245. Se trata de las localidades de Gelsa, Quinto y Velilla de Ebro.

utilizado en el siglo XVII en las estatuas funerarias de los marqueses de Ariza, ubicadas en la cripta de la iglesia parroquial de esta localidad aragonesa.

El aprecio de su calidad continuó en el siglo siguiente, como da a entender el texto de Monterde y López de Ansó:

De sus montes yesales se cortan tablas de la extensión que se requiere para claraboyas y en el corazón de la misma piedra está el yeso perfectamente cristalizado o la piedra espeacular y también el alabastro oriental que se ha llevado a Madrid para las obras de mosaico. De estas canteras se han trabajado estatuas y otras obras de arquitectura en este país¹⁵.

Las «pedreras» ubicadas en la comarca del Campo de Borja (Zaragoza) se han documentado en el término de la propia ciudad y en otras localidades de la zona. Se explotaban al menos desde la Edad Media y su empleo continuaría en obras posteriores hasta el siglo XVIII, de manera esencial para piedras armeras o ventanales¹⁶.

De las canteras en los Monegros y la Sierra de Alcubierre tenemos pocos datos. Sobre las de esa última zona, la referencia es a través del coleccionista y erudito Vincencio Juan de Lastanosa, quien eligió para sus proyectos en la catedral de Huesca, capilla del Sacramento y cripta funeraria, alabastro y «ágata azul y blanca... raro jaspe», según un documento de 1662. Al parecer mandó traer el material de la Sierra de Alcubierre, de unas canteras que estaban en una zona de su propiedad. Las obras de los dos espacios citados en la catedral oscense son de alabastro, unas de material blanco translúcido y otras de aspecto marmóreo¹⁷.

Sobre las canteras de alabastro en la provincia de Teruel —tales como las de Albalate del Arzobispo (en explotación en la actualidad)—, Madoz solo dice hay canteras de jaspes

¹⁵ Monterde y López de Ansó, 1788 [ed. 1999], p. 82. De esas canteras de Fuentes de Jiloca, en la actualidad se extraen principalmente tres variedades que se comercializan con la denominación de Tabaco, Blanco y Champán, además está la variedad Bardiello, que tiene mayor cantidad de arcillas que las otras.

¹⁶ Madoz, 1846, t. 4, p. 407, menciona la existencia de yacimientos en distintos puntos de su término municipal, «de yeso y cal, alternadas á veces con una especie de alabastro, de razonable blancura».

¹⁷ El «raro jaspe» es alabastro, pero no translúcido ni blanco. Existe un afloramiento geológico en la sierra de Alcubierre, término de Leciñena a 2 km del Santuario de Nuestra Señora de Magallón (Zaragoza), cuyas características corresponden a las del alabastro del sarcófago de la cripta de Lastanosa (según la descripción macroscópica y petrográfica, lo mismo que los datos geoquímicos), pero no hay frente de cantera histórico localizado, dado que es la zona de las trincheras de la Guerra Civil. La analítica del alabastro de esas obras y la localización de las canteras se hizo dentro de los citados proyectos de investigación sucesivos I+D+i (HAR2012-32628; HAR2015-66999), concedidos por el Ministerio de Economía y Competitividad, Dirección General de Investigación Científica y Técnica.



Fig. 3. Transporte de un «peso» por animales, dibujo a pluma intercalado en el texto: *Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas*, de Pedro Juan de Lastanosa, Biblioteca Nacional de España, Ms.3.375, libro 18, f. 386v.¹⁸

de diferentes colores y de jaspe pajizo¹⁹, pero son datos que debemos poner en duda, porque era información que le mandaban desde los ayuntamientos por personas no expertas. En la comarca del Maestrazgo, Ponz relata canteras de mármoles blancos y de mezcla, que podrían ser de alabastro, dada la confusión en fuentes antiguas entre los dos tipos de piedra²⁰.

Conocemos otra variedad de alabastro que ni es muy translúcido y tampoco demasiado blanco. Por datos de archivo procedía de las canteras del Condado de Aranda en los términos de las localidades de Épila y Rueda de Jalón (Zaragoza). Este material se empleó en obras de arquitectura de Zaragoza, como la fachada y patio del palacio del conde de Morata, Pedro Martínez de Luna, en el siglo XVI, y en el siguiente para las columnas anilladas de las casas de Francisco Sanz Cortés (actual Museo Pablo Gargallo) y para parte de la fachada de la iglesia de Santa Isabel de Portugal²¹.

La manera tradicional de explotación de las canteras era a cielo abierto, lo mismo que en los yacimientos actuales. Conocemos dos excepciones todavía visibles en pedreras inactivas: una ubicada en el término de la localidad de Rueda de Jalón (Zaragoza) con túneles horadados en las capas arcillosas de los flancos de los montículos; y otra es la cantera más próxima a la mencionada villa de Fuentes de Jiloca, que se explotaba en galerías durante los meses invernales. El suministro del alabastro se podía acordar con los

¹⁸ <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000099602&page=1>. [Consultado 03-04-2025].

¹⁹ Madoz, 1845, t. 1, pp. 287 y 298, t. 5, p. 474.

²⁰ Ponz, 1788, t. 15, carta 5, pp. 195 y 199.

²¹ Véanse Gómez Urdáñez, 2014, pp. 361-371; Pano Gracia, 2018, pp. 71-87; Boloqui Larraya, 2019, pp. 120-140.

arrendadores o propietarios de las canteras y se precisaba debía ser de buena calidad, además de indicar las medidas y el número de piezas que tenían que suministrar. Era frecuente que los escultores visitaran las canteras, en donde a partir de los bolos extraídos se formaban los bloques de alabastro, para luego trasladarlos a los talleres donde se esculpían las obras. El transporte del material se hacía bien por el río Ebro —con barcas o mediante el recurso de pontones—, bien terrestre en diferentes carros tirados por acémilas (fig. 3)²².

3. EL LENGUAJE DEL ALABASTRO: LUZ INTERIOR Y JUEGOS SENSORIALES

La propia especificidad del material, que artistas y clientes valoraban para transmitir una idea, dependía del tipo de obras y de su ubicación. Además, para su correcta visibilidad se debieron tener muy en cuenta las dimensiones del espacio para las que fueron pensadas y el ambiente lumínico, natural o artificial por medio de velas. Tener una percepción correcta o cuanto menos aproximada de cómo era el lenguaje del alabastro en obras concretas no es fácil debido a varios aspectos: su alteración por diversos factores ambientales, trasladados, intervenciones y daños producidos por el uso. Todo lo anterior obliga a tener presentes las fuentes escritas (contratos de las obras o sus descripciones) y gráficas.

Solo voy a referir unos cuantos proyectos que he seleccionado porque pueden servir como ejemplos para conocer mejor las posibilidades del alabastro en diferentes aspectos.

Si bien existen diversas variedades y tonos de alabastro, los que costeaban los proyectos o elegían el material para determinadas tipologías de obras, valoraban la calidad del alabastro de manera esencial por «blanco y sin manchas... A conocimiento de personas que lo entiendan», según se matiza en los contratos de los documentos notariales conocidos, de ahí que con frecuencia se ha podido confundir el alabastro con mármol. Esto sucede en la portada del crucero meridional de la iglesia de Santa María de Calatayud, en cuyo contrato del 5 de febrero de 1525, entre el obispo de Tarazona, el deán y el cabildo, de una parte y los escultores Juan de Talavera y Esteban Obray, francés, de otra, se exige: «la dicha obra a de ser de alabastro sin veta negra y muy bien labrado como esta en la muestra y el dicho alabastro a de ser de la cantera de Fuentes [de Jiloca] buscado y escogido de lo mejor y mas

²² El autor de *Los veintiún libros* da una serie de recomendaciones, con imágenes, referente a levantar y trasportar los grandes bloques de piedras. Lastanosa, copia del siglo XVII, t. 4, libro 18, f. 386. En ocasiones, el peso de los bloques de alabastro planteaba muchas dificultades para trasportarlos desde las canteras a los lugares donde se trabajaban las obras, como sucedió con el escudo de armas de los IX Duques de Hijar colocado en la fachada principal de la iglesia parroquial de la localidad de La Puebla de Hijar (Teruel): Martínez Molina, 2018, pp. 423-432.

blanco que se pudiere hauer *[sic]*»²³. Este material terso y blanco llevó al cartógrafo portugués Labaña a confundirlo con mármol en su visita a Calatayud en febrero de 1611²⁴.

La obra de la Edad Media que mejor representa el blanco «nieve» del alabastro es el *Sepulcro de Pedro Fernández de Híjar y Navarra* (Museo de Zaragoza, fig. 4), una característica que llamó la atención del rey de Aragón Martín I el Humano, tal como escribe en la siguiente carta:

Lo Rey. Venerable Abbát. Nos havem vista una imatge o tomba que frare P. Ferrandeç Dixer ha feta en los Monestir de Roda (Rueda de Ebro) de pedra blanca molt bella. E com volgessen fort que daquella fos fet lo nostre monument o tomba ques deu fer en aqueix vosstre Monestir, pregám vos affectuosament que tramettats al dit Monestir lo Maestre qui fa la dita nostra tomba o monument e veía aquella imatge o tomba qui feta es en lo Monestir de Roda e labat fer-li ha mostrar la pedrera o loch on es estada tallada qui es fort prop del dit Monestir per manera que si li par bella la dita pedra puixa fer daquella la dita nostra tomba o monument [...] Rex Martinus (24 de febrero de 1402)/ Aixi mateix vos pregám digáts al dit Maestre que veía de les dites pedres de quin gruix, larc he amplura sen hi porán trobar; e rescriguéts nosén de continent [...]»²⁵.

En esta misiva, que el rey dirige al abad del monasterio de Poblet (Tarragona) —lugar donde se quiere enterrar porque era el panteón de sus antepasados—, le indica que el material de su monumento funerario debe ser el de la tumba que había visto en el monasterio aragonés de Rueda de Ebro. Es un documento de gran interés para el tema que nos ocupa: valora el alabastro como un elemento bello por su blancura, informa sobre la ubicación de la cantera, alude a que el artista que vaya a ejecutar su tumba debe visitar el yacimiento y comprobar *de visu* el material y las dimensiones de las piedras.

La apreciación de la calidad del alabastro por parte del rey Martín el Humano es cierta porque se conserva el sepulcro aludido de Pedro Fernández de Híjar (h. 1400),

²³ Amada Sanz, 1947, doc. n.º 1, pp. 200-204. Las sucesivas restauraciones de la portada en Ibáñez Fernández, 2012. El alabastro no presenta hoy la «blancura» original exigida dado que es un material frágil por la acción erosiva de los agentes atmosféricos, a pesar de que para proteger la portada desde el primer momento fue prevista la colocación de un tejaroz.

²⁴ Labaña, 2006, p. 167. En una de las cláusulas del contrato de la policromía del retablo mayor de la catedral de Barbastro (1-XI-1601 y en la zona del pedestal, se exige al pintor Luis de Salinas el empleo de «lexias fuertes sobre el alabastro de modo que quede muy blanco»: Morte García, 2002, doc. 44, p. 151. No debía ser un policromador acostumbrado a realizar estas tareas en obras de alabastro porque el resultado no fue satisfactorio.

²⁵ Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, Reg. 2244, fol. 136, publicado por Girona Llagostera, 1909, pp. 188-189.

descendiente del rey Jaime I el Conquistador. Entró a formar parte de las colecciones del Museo de Zaragoza en 1915 por donación de Enriqueta Durán, procedente del monasterio cisterciense de Rueda de Ebro. La imagen del difunto (hecha de un solo bloque de alabastro y sin policromar, excepto el cabello), personaje militar y político importante que, cuando enviudó, tomó el hábito de san Bernardo en este monasterio junto al río Ebro, aparece recostada y con los ojos cerrados, esperando la hora de la resurrección según la doctrina cristiana. Viste el hábito monástico de la Orden del Císter, su cabeza descansa sobre un cojín sostenido por dos ángeles, y a sus pies se encuentran las figuras de dos perros, bastante deterioradas y sólo una conserva aún un collar decorado con cascabeles. Este animal es uno de los más frecuentes en las tumbas góticas a partir del siglo XIII, como símbolo de fidelidad. Todas las partes del sepulcro antes mencionadas son de alabastro pulido y las alas de los ángeles conservan el oro y restos de policromía, que también tendría el cojín en donde únicamente se aprecian diseños ornamentales vegetales.

Se trata de una obra de excelente calidad de un artista desconocido, quizás del sur de Francia, que dominaba la técnica del alabastro, especialmente la escultura funeraria. Su cronología *ante quem* la proporciona la citada carta del rey de Aragón, quien debió ver este sepulcro el 6 de febrero de 1402, mientras viajaba en barco por el Ebro de Zaragoza a Tortosa (Tarragona). Conocemos el recorrido del viaje, precisamente ese día se encontraba en la localidad de Gelsa (Zaragoza) y dada la proximidad de este lugar al monasterio de Rueda de Ebro, debió desembarcar en el puerto fluvial de Escatrón (Zaragoza), propiedad de los monjes de Rueda, para luego ver la imagen funeraria del noble aragonés, cuyo alabastro blanco tanto le había impresionado²⁶. El color y brillo del material harían destacar al difunto que descansa sobre el sepulcro exento, colocado en origen en medio del crucero de la iglesia del cenobio. El resto de la tumba es de piedra arenisca²⁷, policromada y con elementos dorados, en cuyos frentes están labrados los escudos heráldicos de Pedro Fernández de Hijar y Navarra, además de la iconografía funeraria a base de ángeles turiferarios, monjes lectores y personajes laicos que ejecutan determinados trabajos.

²⁶ Museo de Zaragoza, inv. n.º 32987. Girona Llagostera, 1911-1912, p. 169, Lacarra Ducay, 2003, pp. 3-4.

²⁷ Agradezco al profesor José Gisbert del Departamento de Ciencias de la Tierra de la Universidad de Zaragoza la información sobre la analítica del alabastro que determina procede de las canteras de las montañas próximas al monasterio de Rueda de Ebro; la tapa del enterramiento es de arenisca calcolítica exclusiva de areniscas del Mioceno de la misma zona. El cosmógrafo portugués Labaña en su visita a este monasterio en abril de 1611 (2006, p. 243), menciona el lugar del sepulcro y bulto del yacente de alabastro en el monasterio, la proximidad de las canteras de este material y su calidad. En 1647 el sepulcro se trasladó a la capilla de San Lorenzo de la iglesia monástica. Ponz (t. 15, carta 5, pp. 182-183) menciona que «al otro lado del Ebro, en el término de Rueda se halla la abundante cantera de alabastro».



Fig. 4. Sepulcro de Pedro Fernández de Hijar y Navarra, alabastro en su color y policromado y piedra arenisca policromada, h. 1400. Museo de Zaragoza. Fot. de José Garrido.

Un conjunto singular de obras hechas en alabastro se encuentra en la capilla de San Bernardo (1550-1557) de la catedral del Salvador (la Seo) de Zaragoza. Está formado por dos sepulcros y sus respectivos retablos, ocho estatuas con personajes arrodillados y el retablo principal que da título a la capilla. El proyecto lo financia para enterramiento propio el arzobispo e infante real, Hernando de Aragón, y el de su madre, Ana Gurrea. A la temática funeraria en relación a la salvación del alma, la referencia a la diócesis cesaragustana y la representación del fundador de la Orden del Císter, a la que pertenecía el prelado, se une la exaltación de su linaje civil, dado que era nieto de Fernando el Católico y primo del emperador Carlos V, ambos están personificados en dos de las esculturas citadas, junto a las de los reyes Alfonso V y Juan II de Aragón. En las otras estatuas restantes ensalza la estirpe de sus antepasados arzobispos de la misma sede pertenecientes a la Casa real de Aragón: Juan I, Alonso y Juan II, finalizando con la suya. Para entender la percepción visual que los contemporáneos de Hernando de Aragón tendrían de todo el equipamiento artístico de alabastro sin policromar, en este reducido espacio de la capilla situada a los pies del templo y con poca iluminación natural, se debe tener en cuenta que el material procedente de las canteras del Valle Medio de Ebro (Gelsa-Escatrón), destacaría entonces por su blancura que llevó a confundir el alabastro con mármol²⁸. Precisamente,

²⁸ Labaña, 2006, p. 8, señala «dos tumbas de mármol blanco muy bien labradas y sus figuras encima de perfecta escultura», se refiere a los bultos yacentes de Hernando de Aragón y de Ana Gurrea. Todo el conjunto de la capilla se restauró en 2001 por el gran deterioro que tenía, con el alabastro degradado por

el arzobispo debía de querer atraer la atención del creyente a su panteón transformado en un «cielo de alabastro» para asegurar el paraíso y permanecer en la memoria. En todo el proyecto escultórico tan importante, realizado bajo la dirección del pintor Jerónimo Vallejo Cósida, participan los mejores escultores activos entonces en Aragón formados con los grandes maestros de la generación anterior: Juan Vizcaíno, Pedro Moreto, Juan de Liceire, Miguel de Peñaranda y Juan Ampuero, además de destacados mazoneros, canteiros y entalladores²⁹.

Ahora bien, el elemento propio del alabastro es la transparencia y traslucidez, aspectos a los que se refiere *Don Quijote de la Mancha*, en la escena desarrollada en la cueva de Montesinos a la que descendió en sus sueños:

Ofreciésemme luego a la vista un real y sumuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados [...] y así digo que el venerable Montesinos me metió en el cristalino palacio, donde en una sala baja, fresquísimá sobremodo y toda de alabastro³⁰.

Cervantes en el texto anterior muestra como el revestimiento de paredes con alabastro da a la estancia un aspecto transparente y proporciona ambiente fresco. En relación a la traslucidez de material, voy a mencionar dos obras religiosas que reflejan la luz interior que emana del propio alabastro y cómo éste sirve para transmitir el mensaje cristiano representado. El primero es el grupo escultórico del *Nacimiento de Jesús con la adoración de los pastores* (fig. 5) procedente de un retablo destinado a una de las capillas de la iglesia del Real Monasterio de Santa María de Sijena (Huesca), realizado por Gabriel Joly (1529-1530) y del que desafortunadamente es la única pieza mejor conservada de ese retablo. La pieza ilustra un pasaje del Evangelio de san Lucas (2: 8-20) y conviene reparar en la figura del recién nacido, que aparece como el emisor de una intensa luz conseguida con el alabastro y que sirve para comunicar el concepto del Niño Dios luz del mundo con su nacimiento, sin necesidad de aplicar color para reflejar el mensaje. Por esta razón, solo se aplicó oro en el cabello y se pintó el perfil de los ojos y de los labios, a diferencia del resto de los personajes (la Virgen, san José, ángel y los pastores) que estuvieron policromados. De este modo, la nacarada piel de la imagen del Salvador representado desnudo, verdadero protagonista de la escena, baña

la humedad (pérdida del material original) y alteraciones de color (perdiendo el carácter translúcido): Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2001, pp. 125-150.

²⁹ Criado Mainar, 2001, pp. 37-119.

³⁰ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cap. 13: «De las admirables cosas que el estremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa». Referencia en Boloqui Larraya, 2018, pp. 89-126.

de luz al reducido grupo que lo contempla, un contraste que se acentúa al estar acostado sobre un paño blanco y encima de una cunita trenzada en forma de cesta dorada, un trabajo muy naturalista y claro exponente de la versatilidad del alabastro.



Fig. 5. Gabriel Joly, Niño Jesús del *Nacimiento con adoración de los pastores*, alabastro en su color y policromado, 1529-1530. Real Monasterio de Santa María de Sijena (Huesca). Fot. de la autora.

No tenemos certeza de a qué retablo de la iglesia del monasterio de Sijena perteneció este grupo escultórico del Nacimiento, porque los testimonios anteriores a 1936 no son muy claros. Es posible que estuviera en un retablo dedicado a san Juan Bautista colocado en el ábside del evangelio (capilla del linaje Urrea), pero la obra se había trasladado al muro de enfrente en 1780, cuando se derribó ese ábside románico para hacer el panteón de las prioras de Sijena. En esta segunda ubicación lo menciona Carderera en 1840 como «lo más perfecto en materia de arte que hay en esta iglesia. Consiste en un altar de bellísima escultura labrado en alabastro adscrito al celebre Berruguete. Por lo menos puede fundadamente atribuirse al celebre Damian Forment»³¹. Aunque, las figuras recuerden modelos de Forment, no me ofrece duda que el autor es Gabriel Joly. A finales del siglo XIX, el retablo del monasterio de Sijena se desmoronó y con las

³¹ Carderera, 1840, f. 24, pero no alude a las escenas y solo dice que hay en él varios compartimentos de la Pasión de Jesucristo. En esos años Berruguete y Forment eran los dos escultores del Primer Renacimiento más conocidos.

esculturas que no se habían mutilado se recompuso otro más pequeño, además, otros grupos escultóricos se colocaron en el salón del palacio prioral³², en cuyo lugar se encontraba el del *Nacimiento de Jesús* según testimonio de fotografías anteriores al incendio de la Guerra Civil.

Debemos suponer que, gracias a la traslucidez del alabastro, la luminosidad del Niño destacaría cuando el retablo estaba en la capilla original, un espacio de poca luz natural iluminado por las candelas colocadas en una lámpara de plata.

El segundo ejemplo en el que la elección del alabastro por su «luz interior» sirvió para transmitir un pensamiento religioso, es la imagen de la *Inmaculada Concepción* que culmina la reja de la capilla barroca de san Joaquín en la catedral de Huesca (fig. 6). La respuesta del material se produce con el fenómeno conocido como asoleamiento que tiene lugar hacia el mediodía en los meses de marzo y octubre, equinoccios de primavera y otoño. En esas fechas, un rayo de sol penetra por un vano de la cúpula de la capilla e ilumina la mitad de la imagen de la Inmaculada y el efecto no es casual, sino que se ideó con la intención de avivar con su carga simbólica la creencia de que María fue concebida sin pecado original. Se juega con la trasparencia del alabastro, material elegido para sugerir el modo en que la Virgen concibió a Jesús sin perder su pureza: cómo el rayo de sol atraviesa el vidrio sin mancharlo ni romperlo³³. Debajo de la escultura aparece el texto en letras de oro: *AVE MARIA/IN PRIMO CONCEPCIONIS INSTANTE/ GRATIA PLENA*. Así, parte de la imagen de la Virgen se convierte en una figura fulgurante. La capilla fue renovada a partir de 1655 por el canónigo y maestrescuela de la Seo oscense, José Santolaria que murió siendo obispo electo de Jaca (†1674) y «quiso dejar à la posteridad un monumento perpetuo de su esplendor y piedad»³⁴. La capilla de San Joaquín es excepcional por el abundante uso del alabastro en la reja, en muchos relieves ornamentales y en el retablo con un buen número de imágenes de bulto redondo policromadas; el programa iconográfico se completa con las pinturas de los muros y de la cúpula.

³² Toda la información en Pano, 1883 pp. 79-80, que menciona el Nacimiento en el segundo cuerpo del retablo. Pano, (ms. 1896), 2004, pp. 152-154; en el pie de foto que acompaña el manuscrito pone Gabriel Joly, pero el texto de esta identificación es posterior.

³³ En 2019 la Diputación Provincial de Huesca encargó la realización de un vídeo del fenómeno de la asoleación a «Dedía Producciones» para la exposición: *Signos. Patrimonio de la fiesta y la música en Huesca: siglos XII a XVIII*, que estaba prevista para 2020. La pandemia y otras circunstancias hicieron retrasar la inauguración hasta 2023 y entonces el vídeo se pudo proyectar durante toda la muestra (18 de abril de 2023-27 de agosto de 2023). Véase *Signos*, 2023, pp. 296-297, 316 y 321.

³⁴ Novella Domínguez, 1786, t. 3, pp. 493-494. Nasarre López y Villacampa Sanvicente, 2017, pp. 40-41. Villacampa Sanvicente, 2023, pp. 317-320.

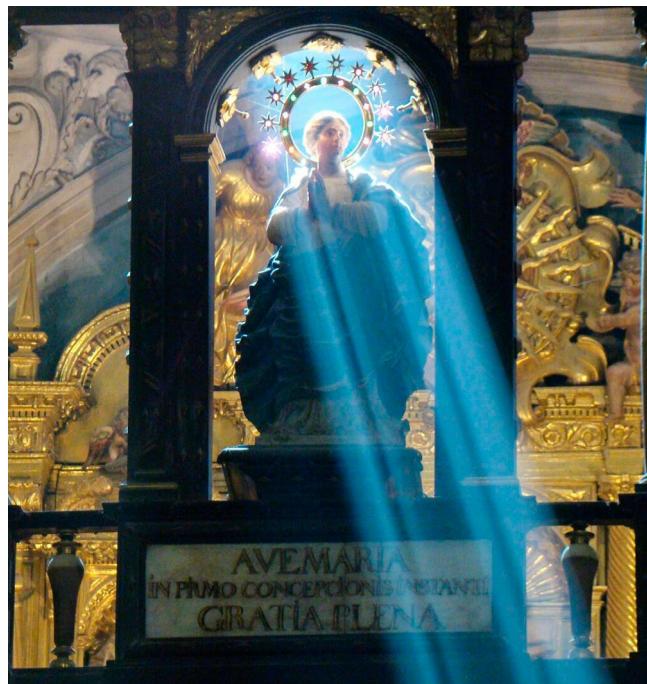


Fig. 6. *Inmaculada Concepción*, después de 1655, alabastro policromado, reja de la capilla de San Joaquín de la catedral de Huesca. Fot. de la autora.

Era un momento de fervor inmaculista. Por un lado, en Huesca se produjo un brote virulento de peste en el año 1651 que llevó a la ciudad y a sus instituciones a renovar el voto a la Inmaculada Concepción de 1450, celebrado con motivo de la epidemia de esta enfermedad que había asolado a la ciudad. Desde entonces, en la catedral oscense se celebra el oficio de la vigilia de la festividad mariana conocida como *Tota pulchra*. Por otro, el papa Inocencio X, a petición de Felipe IV, declaró en 1654 obligatoria la fiesta de la Inmaculada en España y sus territorios. En este contexto, Huesca celebró en 1662 unas magníficas fiestas en honor de la Inmaculada, información conocida por un manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de España³⁵. En el texto se hace una pormenorizada descripción del arte efímero, artificios y otros aspectos. En su organización y desarrollo festivo participó tanto del estamento religioso, como el civil, además del esfuerzo colectivo de las familias nobles oscenses y de modo particular Vincencio Juan de Lastanosa, que tuvo una colaboración muy activa en esta fiesta. Interesa el ornato realizado en su capilla familiar de la catedral oscense (aún inconclusa), descrito con detalle en esta relación festiva:

³⁵ Relación de las Fiestas, 1662, publicado por Naval Mas, 2007, pp. 255-314.

Las jambas, cornisas, frontispicios, estípites, cartelas y paneles, que adornan el frontispicio principal, y las puertas y inscripciones de la sacristía, son de alabastro puro, y ágata azul y blanca, tanto le compite la vista y preciosidad este raro jaspe nuevamente descubierto en el monte que corona el célebre santuario de Nuestra Señora de Magallón en la áspera sierra de Alcubierre³⁶.

Estas canteras estaban en territorio propiedad de los Lastanosa y esta roca ornamental la emplearon también en la cripta-panteón familiar, dedicada a la Inmaculada. Lo que se menciona como raro jaspe, en realidad es alabastro, pero no blanco ni translúcido. La distinta variedad de alabastro era un lujo para la vista (como todavía es apreciable) y a su vez, un elemento diferenciador, respecto al equipamiento artístico de las otras capillas de la catedral oscense adornadas con retablos de alabastro. Vincencio tuvo también una participación destacada en las fiestas celebradas en Huesca en 1658 por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero y la exaltación de la ciudad se manifiesta en este verso: «Tú, de Aragón la cuna de los Reyes, / Tú, la Atenas mejor para las leyes, / Madre feliz de tantos / Heroes famosos portentosos Santos»³⁷.

Dando un gran salto en el tiempo respecto a los proyectos citados, también a los artistas contemporáneos les ha interesado explorar las posibilidades plásticas del alabastro para expresar una idea, como sucede con los escultores Eduardo Chillida (1924-2002) y Jaume Plensa, quienes debieron emplear en sus proyectos alabastro procedente de las canteras aragonesas³⁸. Chillida comenzó a experimentar con este material en 1965 y con él realizó un conjunto numeroso de obras que denota el protagonismo de esta piedra en la producción del autor. Según sus palabras: «El alabastro proporcionaba una posibilidad de encuentro con la luz y la arquitectura»³⁹.

Plensa, preocupado por representar el mundo interior del ser humano en una llamada a la contemplación y a la introspección, el blanco del alabastro, junto con el ligero alargamiento de las formas o el propio gesto de los rostros y ojos cerrados, le permiten explorar esta noción, como se advierte en la escultura *María*, realizada en 2018 y expuesta en la retrospectiva *Jaume Plensa. Materia interior* del Espacio Fundación Telefónica (Madrid, 17 de octubre de 2024 al 4 de mayo de 2025). El alabastro de esta icónica escultura femenina tiene ahora la peculiaridad de presentar dos colores, uno más transparente y

³⁶ Relación de las Fiestas, 1662, f. 4v.

³⁷ Relación de las Fiestas, 1658, p. 17. El autor relata los sofisticados artefactos costeados por Lastanosa y algunos los cita «de mármol blanco», posiblemente fueran de alabastro.

³⁸ De Chillida se desconoce la procedencia del alabastro, pero es posible fuera de las canteras aragonesas. Plensa empleaba alabastro procedente de las de Velilla de Ebro (Zaragoza).

³⁹ Castán Chocarro, 2018, pp. 455-468.

otro más opaco. Esta dualidad la comenta el propio Plensa: «Cuando abrí la caja después de tantos años me di cuenta de que habían salido unas floraciones en color azul que resultaron ser azurita y malaquita. Mi alabastro siempre era un blanco puro y aquí ha cogido una vida que no esperaba» (fig. 7)⁴⁰.



Fig. 7. Jaume Plensa, *María*, 2018, alabastro en su color⁴¹.

4. REVESTIMIENTO POLÍCROMO

Se debe tener muy en cuenta que la percepción del alabastro cambia cuando las obras están policromadas. Era habitual que las imágenes talladas, una vez muy pulidas y con un acabado suave para realzar su transparencia y blancura, se pintaban y doraban, si exceptuamos en el siglo XVI la mayor parte de la escultura funeraria y la de algunos retablos,

⁴⁰ Carbajo, https://www.elconfidencial.com/el-grito/2024-10-18/plensa-materia-interior_3985116/ [Consultado 20-02-2025].

⁴¹ Fuente: https://www.elconfidencial.com/el-grito/2024-10-18/plensa-materia-interior_3985116/ [Consultado 05-04-2025].

en donde el material quedaba a la vista. La falta de policromía en estos últimos era casi siempre por problemas económicos al ser tareas muy onerosas, pero también en ocasiones podía ser una cuestión de gusto estético por parte de quienes financiaban las obras. En Aragón había muy buenos profesionales en este tipo de trabajos y solían ser los escultores los que los elegían o sugerían a los comitentes los artistas a realizar las labores pictóricas. La técnica es muy elaborada porque sabían que una deficiente policromía arruinaba el trabajo escultórico y valoraban el propio material, dejándolo traslucir al aplicar parcialmente en determinadas zonas de la pieza, dando el dorado y el color en capas muy delgadas. Con estas labores se produce un juego cromático entre la luz del alabastro, los colores de los pigmentos (los más reiterados: el rojo y el azul) y la insistente presencia del oro, que solía estar velado con colores transparentes para acentuar el volumen de las esculturas⁴².

En los proyectos de mayor envergadura o cuando el cliente disponía del suficiente dinero para pagar el precio de la costosa policromía, se contrataba a los mejores pintores, como sucedió con el retablo mayor gótico de la Seo de Zaragoza. Los trabajos se hicieron en dos etapas, comenzando la primera en 1445 y la segunda después del incendio del retablo, en mayo de 1481. Intervinieron los más reputados artistas entonces en Zaragoza: Tomás Giner, Miguel y Bartolomé Vallés, Martín Bernat, Miguel Ximénez y Bartolomé Bermejo. La valía profesional de este último se manifiesta en que cobra más por su trabajo que el resto de sus colegas y además tenía el privilegio de disponer de un espacio propio⁴³. Si bien no se ha podido determinar lo realizado por cada uno de estos artistas, el resultado fue un trabajo excepcional con una abundancia del oro en mayor proporción que en las obras del Renacimiento y un interés por la representación naturalista en la indumentaria, con imitación de los tejidos ricos por medio de la lámina de oro y de manera particular en las trabajadas cenefas con motivos tallados decorados con veladuras y estofados, una decoración similar a las que esos artistas acostumbraban a realizar en sus obras pictóricas.

No se conoce mucha documentación sobre contratos de policromía. En los documentos conservados generalmente se matizan la decoración, el oro y en ocasiones los colores y la técnica. Por otra parte, en ocasiones los documentos no se corresponden con las

⁴² Algunos trabajos sobre la técnica de tipo general en Cennini, 1988, cap. 174, pp. 219-220. Más específicos en Cantos Martínez y Jiménez Cuenca, 2006; Rivas López, 2008; Gómez, Gayo y López, 2000, pp. 80-87; González de Quevedo y Hildenbrand, 2021, pp. 185-227. Los motivos diseminados por el alabastro de los retablos aragoneses de los siglos XV y XVI exigen sisas finas y transparentes, en general de color pardo anaranjado.

⁴³ Lacarra Ducay, 1999. La autora recoge el nombre de los pintores que intervienen en la policromía además de otros datos en relación a la misma, tomados de los libros de fábrica» del archivo de la Seo: aceite de linosa (óleo), huevos (para la técnica al temple), colores azul o carmín) y oro. En la vistosa policromía se emplea también el verde, ocre, negro, albayalde, laca roja y las aplicaciones de pasta vítreas de color en el fondo de los cascos del banco.



Fig. 8a (izqda.). Juan de Anchieta (escultura) y Juan de Ribera (policromía), *San Miguel arcángel* (detalle), 1569-1571, capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Fig. 8b (dcha.). Damián Forment, *Profeta*, 1522-1525, alabastro policromado. Capilla de Santa Ana de la catedral de Huesca. Fot. de la autora.

obras que nos han llegado. Eso sucede con el desaparecido retablo de la capilla de Nuestra Señora del Portillo de Zaragoza realizado por Damián Forment, cuya policromía se encarga a los pintores Sancho Villanueva y Antón de Plasencia el 21 de abril de 1530: «y las ymagines sus sembraduras de oro fino y guarniciones con mil labores del romano y caras y manos encarnadas al olio muy bien acabada como requiere el alabastro»⁴⁴.

El resultado no sería muy diferente al del magnífico profeta situado en el banco del retablo de Santa Ana de la capilla de esta advocación de la catedral de Huesca (fig. 8), obra atribuida a Forment (h. 1522-1525)⁴⁵. Tampoco se ha conservado el retablo de la capilla de Jaime de Luna en Caspe, cuya policromía contratan Juan de Lumbier y Martín García, pintores, el 4 de septiembre de 1532, cuyo trabajo debía reconocer Forment y en la capitulación se especifica que «las imágenes de alabastro an [sic] de ser muy bien adornadas de sus carchofas y frisos de oro fino de sisa y algunos cabellos de oro sobre sisa donde sera menester y muy bien encarnadas por rostros y manos»⁴⁶.

⁴⁴ Morte García, 2009, apéndice 2, doc. n.º 326.

⁴⁵ La policromía carece de imprimación, las carnaciones están hechas al óleo y los dorados en mate con veladuras. Se usó azurita en la policromía de los ojos que, junto a las arrugas del rostro, dotan al profeta de mayor naturalismo y expresividad.

⁴⁶ Morte García, 2009, apéndice 2, doc. n.º 369.

Muy interesantes son las exigencias del banquero Gabriel Zaporta en el contrato con el pintor Juan de Ribera en 1569 para la policromía del retablo de los arcángeles de su capilla funeraria, en la Seo de Zaragoza. El banquero debía entender la diferencia entre la policromía en la madera y en el alabastro, valorando la luz interior y la blancura de este último material, es decir lo que pretende es aprovechar la calidad natural del alabastro y que no quedara oculto con la policromía:

Item es consertado entre las dichas partes que todas las figuras que seran de alabastro que sean doradas de oro mate, echo unos grotescos a punta de pinsel a boeltas del oro mate, con tal que no se cubra la piedra del todo. Combiene que sean muy bien compartidas las labores por encima de las ropas [...]. Item es consertado que los rostros y manos de las figuras, y lo demás, que no sean encarnados, más de sollo tocados de unas frescuras ensima del alabastro y no sean encarnados⁴⁷.

Se debe tener en cuenta que la policromía original de las obras de alabastro está muy alterada por diversas circunstancias, bien por las pérdidas de la misma o bien por un cambio de gusto, lo que motivó que fueran repintadas en diversas ocasiones. Esto sucedió en el banco del retablo mayor de la catedral-basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza (fig. 11), que fue la única parte policromada de esa obra, tarea encomendada en 1511 al pintor Pedro de Aponte (del Ponte). Cuando a comienzos del siglo XVIII se trasladó la obra del templo gótico al nuevo barroco, se debió repolicromar sobre la policromía original, sin duda porque estaba muy deteriorada. Ambas quedaron bastante alteradas en la década de 1970 cuando se efectuó un tratamiento de limpieza de toda la obra y parece ser que se utilizó «un aceite mineral teñido con nogalina que enmascaraba la blancura del alabastro»⁴⁸.

5. PINTURA DE LUZ: «VIDRIERAS»

Por lo que sabemos, era frecuente colocar planchas de alabastro translúcido en los vanos de los templos de Aragón a lo largo de los siglos XVI al XVIII. Las vidrieras, según se les nombran en la documentación, proporcionaban a los espacios interiores una luz difusa y envolvente, a la vez que servían para protegerlos de los agentes atmosféricos y de la entrada de aves. Cuando estaban pintadas, al óleo o al temple y sin preparación alguna,

⁴⁷ Criado Mainar, 2004, pp. 13-119, doc. pp. 172-173; Instituto de Patrimonio Histórico Español, 2004, pp. 121-159: «las carnaciones se hicieron al óleo directamente sobre el alabastro, sin preparación y los dorados son mates aplicados al mixtión; los motivos decorativos de los ropajes se realizaron con plantilla».

⁴⁸ Equipo de Restauración, 1995, pp. 115-121. En la restauración del retablo realizada en 1993 y 1994 se descubrió la existencia de dos policromías superpuestas que se mantuvieron: la realizada por Aponte porque está muy perdida y la segunda por su buena calidad.

transformaban la arquitectura, resaltaban la belleza de los interiores y las imágenes representadas servían para expresar conceptos religiosos. Con todo ello se creaba un ambiente sagrado que provocaba un impacto de la trascendencia de lo divino en los fieles creyentes.

De este tipo de cerramiento con planchas de esta roca sedimentaria hace referencia el teórico Alberti, en su *De re aedificatoria*: «En las ventanas de los templos, con vistas a su iluminación, colocaban... unas delgadas tablas fijas de alabastro translúcido»⁴⁹. El autor de *Los veintiún libros* en el siglo XVI las elogia y da la solución para evitar su deterioro: «El alabastro se sura como madera en tablas delgadas, y estas sirven en lugar de vidrieras de vidrio y en ellas se pinta muy bien... Mas untándolas con azeite se defiende del agua y da mucha luz»⁵⁰.

La documentación proporciona información sobre estas «vidrieras» policromadas que iluminaron iglesias parroquiales rurales (Ariza o Ibdes) y urbanas, colegiatas (Barbastro), monasterios o catedrales (Albarracín y Zaragoza). En estas pantallas de luz solían trabajar los mejores artistas, así Damián Forment dibujó las figuras destinadas a la iglesia de Santa María del Pilar de Zaragoza (1524-1527) y Jerónimo Cósida pintó las del monasterio de Veruela (h. 1540)⁵¹. Desafortunadamente ha pervivido muy poco de este legado artístico sagrado. Las canteras de Fuentes de Jiloca suministraron en el siglo XVI las de la iglesia parroquial de esta localidad y solo se conservan la que representa a la *Virgen Anunciada* (colocada en la cabecera del templo) y parte de la de *San Sebastián* (fig. 9), recuperada hace poco tiempo.



Fig. 9a (izqda.). *San Sebastián*, vidriera. Iglesia de Fuentes de Jiloca (Zaragoza). Fig. 9b (dcha.). *Cristo increpando a Saúl*, alabastro policromado, vidriera. Catedral de Tarazona (Zaragoza)⁵².

Fot. de la autora.

⁴⁹ Alberti, 1485, cap. 12, p. 314.

⁵⁰ Lastanosa, copia del siglo XVII, t. 4, libro 17, f. 265; en el f. 252 hay ilustración con las herramientas para trabajar la piedra. Véase Frago García y García-Diego, 1988. García Tapia, 1997.

⁵¹ Pano, 2018, pp. 81-87.

⁵² El color amarillo-dorado del fondo representa la luz divina.

Un conjunto espectacular son los ejemplares pintados de la catedral de Tarazona, localizados en la zona de la capilla mayor y en el transepto, mientras que las de la nave, las del resto del crucero y del cimborrio, se eliminaron durante la intervención de 1963 a 1977. Se atribuyen al entretallador y «pintor de vidrieras» Alonso González (†1564), natural de León⁵³. Es posible que el alabastro proceda de las canteras de Borja (Zaragoza) o de las cercanas de Ablitas (Navarra).

6. ALABASTRO, MATERIAL VERSÁTIL. SU USO CONTINUADO EN ARAGÓN: LAS OBRAS

El alabastro procedente de las canteras aragonesas se convirtió en material preferido en Aragón para la escultura (por su abundancia y traslucidez su procedencia preferente era de las ubicadas en el Valle Medio del Ebro y en Fuentes de Jiloca), así como para el marco arquitectónico que la acoge, el retablo, sin olvidar otros géneros artísticos como los sepulcros, «oratorios», pilas bautismales y de agua bendita, sagrarios, altares, escudos de armas, «vidrieras» (láminas de alabastro de cierre para las ventanas) y relojes de sol. Además de los componentes arquitectónicos, como portadas monumentales y patios interiores: ventanas, columnas, frisos, capiteles, etc. Sin olvidar los objetos de lujo domésticos, por ejemplo, los pequeños objetos conservados en el Museo del Teatro Romano de Zaragoza. Solo voy a mencionar algunos de los más destacados proyectos conservados y no es posible profundizar aquí en su estudio artístico.

Por lo que conocemos, el uso continuado del alabastro en Aragón se remonta ya a la Primera Edad del Hierro (800-500 a. C), acrecentando su importancia en la época romana, continúa en la etapa de dominio musulmán (p. ej., elementos constructivos en el palacio islámico de la Aljafería), y cuando pasa a manos cristianas, se conservan ejemplos de arte románico tan significativos como las iglesias de las localidades zaragozanas de Borja, Novillas y Mallén. El edificio románico de esta última se comienza a construir en el siglo XII, cuyo ábside quedó embutido en la fábrica del templo reedificado en 1764. En la nueva fachada de poniente puede verse gran cantidad de sillares de alabastro blanco reutilizado y el crismón con monograma de Cristo labrado⁵⁴.

Sin embargo, el uso artístico de esta roca sedimentaria se afianzará a partir del siglo XIV en el arte funerario del Gótico y en los dos siglos siguientes será el material preferido para sepulcros y retablos, además de otros aspectos ornamentales de

⁵³ Gómez Urdáñez y Tekne, 2009.

⁵⁴ Hernando Sebastián, Zaragoza, 2018, pp. 309-316.

representación⁵⁵. Al ser una piedra blanda resulta más fácil de trabajar: se puede serrar, limar, perforar, lijar, tallar y tornear.

El proyecto del arte gótico más destacado antes citado, es el monumental retablo mayor de la catedral del Salvador de la Seo de Zaragoza, una de las mayores realizaciones en alabastro de las canteras de Gelsa llevadas a cabo en Europa durante el siglo XV (1434-1488), que en palabras del viajero alemán Jerónimo Münzer, al alabar las imágenes, talladas en blanquísmo alabastro, dice: «No hay en toda España más precioso»⁵⁶. Si en su policromía intervinieron los mejores pintores con taller en Zaragoza, lo mismo sucedió con los escultores: Pere Johan, Hans de Suabia, Francí Gomar y Gil Morlanes, que participan junto a otros destacados colaboradores. Sufragaron el proyecto los arzobispos de Zaragoza, Dalmau de Mur y los prelados de la Casa Real de Aragón: Juan I y Alonso⁵⁷.

El elenco de obras góticas del siglo XV en alabastro se completa con la bella imaginería mariana, entre las que hay piezas tan notables como la *Virgen con el Niño* (conocida como la Virgen Blanca) del escultor francés Fortaner de Usesques (Zaragoza, la Seo) o la bellísima escultura de la misma iconografía conservada en el Museo Alma Mater de Zaragoza. La escultura de Fortaner, ya se había terminado en noviembre de 1448 y se integró como titular en el nuevo retablo colocado en la capilla de Santa María en 1649⁵⁸. quizás entonces se debió alterar la policromía original (fig. 10).

El escultor más activo en las dos últimas décadas del siglo XV fue Gil Morlanes «el Viejo» (Morlán), artista al servicio del arzobispo de Zaragoza Alonso de Aragón y desde 1493 de su padre el rey Fernando II de Aragón (el Católico). Montó una empresa artística para acaparar el mercado artístico en Aragón, como imaginero y maestro de obra en piedra. Conocemos numerosas obras documentadas o atribuidas y es autor de la mayor parte de los proyectos de escultura funeraria de la nobleza: el sepulcro de Lope Ximénez de Urrea, virrey de las dos Sicilias (h. 1487), en la iglesia de Santa María la Mayor de Épila (Zaragoza), que sigue el modelo tradicional con la imagen del difunto yacente; o la tumba de Luis de Beaumont, II conde de Lerín (1491), en la que Morlanes contó con la colaboración del escultor flamenco Pedro de Amberes y cambió la tipología colocando la estatua

⁵⁵ No en todas las obras se empleó el alabastro translúcido como sucedió en la sala capitular y claustro de la colegiata de Santa María la Mayor de Calatayud de comienzos del siglo XV, reconstruidos en el siglo XX.

⁵⁶ Münzer, 1991, p.291.

⁵⁷ Lacarra, 1999. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3323>. Ibáñez Fernández y Andrés Casabón, 2016, pp. 70-89 y 111-115.

⁵⁸ Janke, 1984, pp. 65- 83, esp. 72-73 y doc. 1. Ibáñez Fernández y Andrés Casabón, 2016, pp. 105-108. *La Virgen con el Niño* (Zaragoza, Museo Alma Mater), se ha atribuido al imaginero catalán Francí Gomar, pero en fecha reciente se ha puesto en duda su autoría: García Lasheras, 2018, pp. 301-302.



Fig. 10. Esculturas en alabastro policromado. Izqda.: Fortaner de Usesques, *Virgen Blanca*, 1446-1448. Zaragoza, la Seo. Dcha.: *Virgen con el Niño*, h. 1455-1475. Zaragoza, Museo Alma Mater.

Fot. de la autora.

del noble navarro arrodillado sobre el sepulcro⁵⁹. Su proyecto de mayor envergadura es el monumento funerario del canónigo y primer inquisidor general de Aragón, Pedro Arbués (†1485), financiado por los Reyes Católicos y realizado entre 1489-1490. No es posible apreciar la calidad del alabastro, ni el dorado y la policromía originales de las partes

⁵⁹ Mausoleo funerario que fue colocado en el siglo XVI en la capilla mayor de la iglesia parroquial de Lerín (Navarra) y hoy se encuentra en Madrid, en el Palacio de Liria del duque de Alba. Véase Lacarra Ducay, 2013, pp. 137-201. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3323>

conservadas del sepulcro porque se desmanteló cuando los restos del eclesiástico fueron trasladados a la primera capilla del lado de la Epístola con motivo de su beatificación en 1664⁶⁰. Morlanes seguirá trabajando en el siglo XVI en otros proyectos de alabastro, en colaboración con su hijo del mismo nombre, en el retablo mayor del castillo-abadía de Montearagón, Museo Diocesano de Huesca y la portada de la basílica de Santa Engracia de Zaragoza.

Las obras en alabastro en Aragón alcanzan su máximo esplendor en el Renacimiento, cima del uso de este material con grandes aportaciones. El principal protagonista es Damián Forment, quien a partir de mayo de 1509 sustituye en Aragón a Morlanes en los grandes proyectos de escultura funeraria y retablos, realizados con alabastro extraído de las canteras del Valle Medio del Ebro⁶¹. Venía de Valencia y su actividad profesional relevante comienza con el retablo mayor destinado a la entonces iglesia de Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza (1509-1518), obra excepcional en la que esculpe el retrato de su esposa Jerónima Alboreda, y el suyo propio, acompañado del simbolismo de su apellido y de las herramientas como escultor. Además, aporta importantes novedades para la plástica aragonesa, como son la reproducción de grabados de Alberto Durero y los modelos de Leonardo (fig. 11).



Fig. 11a (izqda.). Damián Forment, Cestillo de costura de la Virgen, *Anunciación* (detalle); capazo con herramientas para el trabajo de la piedra y la madera. Fig. 11b (dcha.). Damián Forment, *Nacimiento de Jesús* (detalle), 1509-1512. Retablo mayor de la catedral-basílica de Nuestra Señora del Pilar, de Zaragoza. Alabastro policromado por Pedro de Aponte, con repolicromía posterior y diferentes intervenciones. Fot. de la autora.

⁶⁰ La información de cómo era esta obra funeraria la conocemos por fuentes escritas y diferentes representaciones gráficas. Morlanes ideó un catafalco en isla, con relieves alusivos a Arbués en los frentes de la cama, y la imagen yacente del difunto sobre la misma. Véase Ibáñez Fernández y Andrés Casabón, 2016, pp. 136-142. La propuesta del apellido Morlán en Mateos-Rusillo, 2024, pp. 321-327.

⁶¹ Una monografía del escultor en Morte García, 2009.

En la década de 1520, Forment monta una gran empresa artística con tres talleres simultáneos, para poder acometer los numerosos encargos. De nuevo emprende un proyecto monumental: el retablo mayor de la catedral de Huesca (1520-1534), obra maestra donde incorpora modelos de Rafael a través de los grabados de Marcantonio Raimondi y referencias a la escultura del *Laocoonte*, que debió conocer a través de los trabajos de Alonso Berruguete en Zaragoza. También en el sotabanco del retablo coloca su autorretrato y el de su hija Úrsula, que debió colaborar en el obrador de Huesca, antes de su casamiento en esta ciudad en 1527. En los relieves de tamaño reducido, no debió intervenir el taller de Forment y fueron obra personal suya. Se trata de piezas destinadas a un ambiente doméstico, que en los inventarios *post mortem* se suelen denominar «oratorios». Se han identificado cuatro ejemplares policromados y el de calidad excepcional representa la *Adoración de los Reyes Magos* (Huesca, Museo Diocesano), cuyo primer propietario fue el canónigo de la catedral de Huesca, Jorge Semper, que en su testamento de 1543 lo donó para que fuera colocado en la capilla del Sacramento de la Seo oscense. La calidad del alabastro y la exquisita realización, hicieron se creyera que el relieve estaba hecho en mármol⁶². Otro de los relieves esculpido por este maestro hacia 1520, está incorporado en el centro de un *Oratorio de San Jerónimo penitente* (Museo Nacional del Prado, P008285). En torno a 1560 Juan de Juanes incorporó la placa de alabastro a una estructura arquitectónica que se cierra con dos puertas, en las que él pintó cuatro santos. En la parte trasera del templete está escrito «Adriano López de Dicastro»⁶³. Tal vez se pueda identificar con Adrián López, oriundo de la localidad navarra de Dicastro, de cuya iglesia parroquial era beneficiado y residente en Valencia en 1565. Si en ese año era el propietario del relieve, no era el primer dueño de la pieza⁶⁴.

La actividad de Forment no decae en la década de 1530 y sigue con clientes poderosos, a pesar del enojoso pleito por el retablo mayor del monasterio de Poblet (Tarragona). Así, se hará cargo del sepulcro parietal en arco de triunfo, de Juan de Lanuza, virrey de

⁶² Morte García, 2023, pp. 98-99. El relieve (50 x 38 cm) presenta fina capa de policromía dada directamente sobre el alabastro, menos el dorado a la sisa con veladura carmín. Novella, 1786, t. 3, p. 570, lo cita como «artificioso retablo de alabastro». Otro relieve relacionado con Huesca está dedicado a la *Adoración de los pastores* (iglesia de Sobradiel), su propietaria fue Leonor de Santángel y pudo llegar a sus manos a través del canónigo Martín de Santángel.

⁶³ Gisbert Aguilar; Sánchez-Cano ; Morte García y Muñoz del Pozo, 2019, pp. 208-221. Ruiz Gómez, 2019, pp. 76-78. En una de las dependencias de la Seo de Zaragoza se conserva otro oratorio con un relieve de alabastro representando a san Jerónimo, atribuible a Forment.

⁶⁴ Desconozco la disponibilidad económica de Adrián López para comprar la obra. Era hijo de Gil López y Ana Torres, estuvo como colegial de Artes en Alcalá de Henares y al parecer era estudiante de Teología en Valencia, documentación en Archivo General de Navarra, F017/066676; F 146/249609; F017/087139.

Aragón, destinado a la iglesia del castillo calatravo de Alcañiz (Teruel) y su última obra, también excepcional, será el retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de La Calzada (La Rioja), con la parte inferior de alabastro de las canteras próximas a esa localidad y el resto de madera. Allí fallece en la Navidad de 1540.

Otros dos grandes maestros del Renacimiento trabajaron con habilidad el alabastro en sus proyectos aragoneses, como fueron Gabriel Joly y Juan de Ancheta. No es posible mencionar aquí todo el elenco de obras realizadas en alabastro en el siglo XVI, algunas ya se han citado. También conviene recordar los sepulcros y retablos en la catedral de Tarazona, la tumba de Pedro Baguer, obispo de Alghero, en la catedral de Jaca o la interesante pila bautismal en la iglesia de San Andrés de Calatayud⁶⁵.

Si el alabastro, considerado un material pétreo lujoso y elegido para tumbas reales o retablos mayores de catedrales y monasterios, también lo prefieren, los nobles y la alta burguesía aragonesa para sus casas principales renacentistas y barrocas de Zaragoza, aunque no sea siempre el material tan translúcido como el empleado en las obras anteriores. El empleo en la arquitectura es en ventanas, columnas, frisos, capiteles, portadas y otras parcelas relacionadas con la decoración monumental. La construcción más conocida es la casa del banquero Gabriel Zaporta, que fue remodelada entre los años de 1549 a 1551 a raíz de su matrimonio con Sabina Santángel, ambos contrayentes eran de familia judeo-conversa. La vivienda fue derribada en el año 1903 y de aquella remodelación se han conservado la portada de ingreso al inmueble (de alabastro) y el patio interior de la misma materia prima para las columnas anilladas, al igual que las columnillas abalastradas de la segunda planta⁶⁶.

El alabastro tuvo un uso menor en el siglo XVII y en algunos proyectos se combina con la piedra de Calatorao (Zaragoza), una caliza de color negro intenso en sección pulida y con los dos materiales se consigue un gran contraste visual, lo que permite distinguir con mayor claridad formas y detalles. Si bien este retroceso en el empleo de alabastro puede deberse a un cambio en el gusto artístico, probablemente la razón principal fue la ya mencionada expulsión de los moriscos de España. No obstante, en la primera década de ese siglo se siguió empleando el alabastro en destacados proyectos funerarios y el retablo mayor del monasterio de Rueda de Ebro (hoy en la iglesia de Escatrón), será la última

⁶⁵ Son interesantes el grupo de pilas de agua bendita distribuidas en iglesias de la Comunidad Calatayud. Cortés Perruca, 2018, pp. 341-350.

⁶⁶ Pano, 2018, pp. 74-80. Gómez Urdáñez, 1987. Ya hemos mencionado el empleo del alabastro en el palacio del conde de Morata, Pedro Martínez de Luna, virrey de Aragón (hoy Audiencia Provincial de Zaragoza), otro de ejemplo de uso del mismo material es en el patio del palacio del conde de Sástago, Artal de Alagón y Martínez de Luna, virrey y capitán general de Aragón.

gran empresa de esta tipología. El alabastro de las canteras de Fuentes de Jiloca continuará en programas escultóricos de la zona, como la imagen funeraria del obispo José de Palafox, obra del escultor Francisco Franco, conservada en el Museo de la colegiata de Santa María de Calatayud procedente del convento de madres dominicas de esa ciudad.

Sin duda, las empresas de alabastro más eminentes se hicieron en la catedral de Huesca en los dos proyectos barrocos antes mencionados: la capilla de San Joaquín y la capilla y cripta de los Lastanosa (1645-1681) (fig. 12). En esta última empresa, la disposición en vertical de los tres habitáculos (doble cripta y capilla) y el uso de tres tonalidades de alabastros, procedentes al menos de dos canteras distintas, blanco cristalino, color champán y el novedoso rosado con vetas de arcilla, «configuró un lugar único en la catedral oscense y un lugar muy original en el ámbito funerario de la época en España»⁶⁷. La variedad de los alabastros aumenta el efecto cromático y crea una magnificencia visible.



Fig. 12. Cripta o capilla funeraria de la familia Lastanosa, 1645-1681, alabastro de tres variedades sin policromar, excepto el pedestal del retablo. Huesca, catedral. Fotos Belén Boloqui, fotomontaje de dos imágenes.

La capilla está dedicada a los santos oscenses Orencio y Paciencia, el alabastro «nos recibe» en la monumental portada, excepto donde por la altura y la escasez de luz no alcanzaba bien la vista, se imitó ese material con madera pintada de blanco, yeso y estuco jaspeado. En el interior, el alabastro de Leciñena se usó en la parte inferior de los muros, en las puertas y en otras partes, mientras que, en el espectacular Sagrario situado en el centro del retablo, el alabastro blanco se combina con bronces, piedra negra de Calatorao

⁶⁷ Fontana Calvo, 2003, pp. 169-215. Boloqui Larraya, 2018, pp. 105-125, el alabastro rosado se confundió con «raro jaspe» y ágata, su procedencia era de las canteras de Sierra de Alcubierre. El alabastro está sin policromar, excepto el pedestal del retablo de la Inmaculada que sirve de soporte para pintar.

y piedras preciosas. En la cripta o capilla funeraria, se usan las tres variedades de alabastro en las cuatro lápidas, se emplea el rosado con vetas de arcilla, para los dos sarcófagos y para el retablo con la pintura sobre lienzo de la Inmaculada, cuyas placas de los pedestales de las columnas tienen figuras pintadas. En la última fase, entre 1669 y 1681, se labraron las dos esculturas en una sola pieza de alabastro blanco: la del canónigo Orencio Lastanosa y la de tono champán de su hermano el capitán Vincencio⁶⁸. Éste debía tener una preferencia por el alabastro, como también lo demuestran los objetos «cristalinos» de su mansión.

El empleo del alabastro decayó de forma decidida en el XVIII, centrándose sobre todo en la producción en escudos heráldicos e imágenes devocionales, a menudo relacionadas con la Virgen del Pilar. Su retroceso tuvo que ver, entre otras circunstancias, con un cambio en el gusto artístico —que evitó la policromía— y con una coyuntura político-económica favorable, que comportó el uso preferente del mármol en obras excepcionales. Un ejemplo singular de esta variación son los espléndidos grupos escultóricos de la *Venida de la Virgen y su Aparición a Santiago y los Siete Convertidos*, de los dos altares de la Santa Capilla de la basílica-catedral del Pilar de Zaragoza, realizados en mármol por José Ramírez de Arellano entre 1762 y 1765.

El verdadero declive en la explotación de las canteras de alabastro comienza en el siglo XIX y a final de esa centuria algunos artistas reivindican su uso. Dionisio Lasuén apuntaba las posibilidades industriales que ofrecía la explotación del alabastro en Aragón, según deja claro en el artículo publicado en el *Heraldo de Aragón* (1906)⁶⁹. Pero este material no adquirió aquí un importante protagonismo como sucedió entre los escultores británicos, especialmente entre aquellos que practicaron y defendieron la talla directa como una estrategia de modernidad (1910-1930)⁷⁰. En el siglo XX el alabastro se usará en la realización de objetos superficialmente decorativos o en algún retablo como el de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar (Teruel)⁷¹. Es a principios del

⁶⁸ Los únicos nombres de artistas documentados son el escultor Pedro Juligue y el ensamblador René Tibor, franceses (1652). Fontana Calvo, 2003, p. 210. Boloqui Larraya, 2018, p. 106.

⁶⁹ Lasuén también empleó el alabastro en algunas obras artísticas, como una *Virgen del Pilar* para la iglesia del balneario de Panticosa (1893) y en 1908 participa en la capilla mausoleo de las Heroínas de los Sitios de Zaragoza en la iglesia de El Portillo, de Zaragoza, haciendo el diseño de los relieves laterales de alabastro dedicados a las principales protagonistas de la contienda, mientras que en la talla debió colaborar un discípulo. Véase Rincón García, 1984, p. 146.

⁷⁰ Castán Chocarro, 2019, pp. 186-207.

⁷¹ Lo realizó el escultor Francisco Rallo, entre 1959 y 1960, siguiendo en la traza modelos del renacimiento italiano. Asión Suñer y Marín Chaves, 2018, pp. 449-454. El escultor Joan Mayné ganó en 1972 el concurso para la realización del retablo mayor del Santuario de Torreciudad (Huesca); está esculpido en alabastro procedente de las canteras de Besalú (Gerona) e inspirado en los retablos mayores del Pilar de Zaragoza y de la catedral de Huesca.

siglo XXI cuando comienza una promoción del alabastro como material de uso artístico y constructivo. Entre las iniciativas está, desde 2003 hasta la fecha, la celebración en Albalate del Arzobispo (Teruel) de un «Simposio internacional anual de escultura en alabastro», que reúne a escultores de diferentes países⁷².

BIBLIOGRAFÍA

- ABIZANDA Y BROTO, Manuel (1917). *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*, Zaragoza, La Editorial.
- ALBERTI, Leon Battista (2007). *De Re Aedificatoria* (1485), Madrid, Akal.
- AMADA SANZ, Salvador (1947): «Estudio histórico-artístico de la portada y puerta de la Colegiata de Sta. María de Calatayud», *Boletín de la Sociedad Española de Excusiones*, vol. 51, pp. 177-209.
- ASIÓN SUÑER, Ana y MARÍN CHAVES, Cristina (2018). «Francisco Rallo Lahoz y La Puebla de Hijar (Teruel): propuesta de estudio del retablo dedicado a la Virgen de la Purísima en la iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos del alabastro y procedencia del material*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 449-454.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio (1990): «La red viaria en la Hispania Romana: Introducción» en *Simposio sobre la red viaria en la Hispania romana*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, (pp. 45-54).
- BOLOQUI LARRAYA, Belén (2018): «El alabastro en el barroco en los siglos XVII y XVIII. Alabastro de los Lastanosa en su Palacio de Huesca y su capilla-panteón en la catedral de Huesca» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos del alabastro y procedencia del material*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, (pp. 89-126).
- (2019): «Alabastros en la portada de la Real Capilla de Santa Isabel en Zaragoza. Análisis escultórico, iconográfico y simbólico de los ornatos de alabastro, espejo de virtudes de la Diputación del reino de Aragón (1682-1697)», *Ars & Renovatio*, n.º 7, pp. 120-140. https://artedelrenacimiento.com/renovatio/index.php/ars_renovatio
- CANTOS MARTÍNEZ, Olga y JIMÉNEZ CUENCA, Carlos (2006). «Sistemas constructivos y ornamentación de retablos en alabastro» en IPHE, *Los retablos: técnicas, materiales*

⁷² En la actualidad, las canteras en explotación en el Valle del Ebro (las históricas y otras nuevas), en un territorio geológico excepcional entre Teruel y Zaragoza, producen el 90% del alabastro mundial. El XIV simposio se celebró del 4 al 15 de diciembre de 2024: <https://alabasterspain.es/simposio-internacional-escultura-en-alabastro/> [Consultado 15-04-2025].

- y procedimientos*, (pp. 1-26). <https://www.ge-iic.com/2007/01/25/retablos-tecnicas-materiales-y-procedimientos-cd/> [Consultado 03-02-2025].
- CARBAJO, Sandra (2024): «Un paseo de tres décadas por las contradicciones del mundo de Jaume Plensa», *Exposiciones*, https://www.elconfidencial.com/el-grito/2024-10-18/plensa-materia-interior_3985116/ [Consultado 22-01-2025].
- CARDERERA, Valentín (1840 y 1867). «Real Monasterio de hermanas religiosas hospitalarias de S. Juan de Sixena» en *Viage por Aragón* Madrid, Archivo Pilar Carderera, Ms. años 1840 y 1867.
- CASTÁN CHOCARRO, Alberto (2018): «Usos del alabastro en el arte contemporáneo: de Pablo Gargallo a Tacita Dean» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos y procedencia del material*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, (pp. 455-468).
- (2019): «A very old English tradition. Alabastro y talla directa en la escultura británica (1910-1939)», *Ars&Renovatio*, n.º 7, pp. 186-207. https://artedelrenacimiento.com/renovatio/index.php/ars_renovatio.
- CENNINI, Cennino (1988). *El Libro del Arte* comentado y anotado por Carlo Brunello. [trad. del italiano por Fernando Olmeda Latorre], Madrid, Ediciones Akal, Colección Fuentes de Arte, 5.
- CORTÉS PERRUCA, José Luis (2018): «La pila bautismal de alabastro de la iglesia parroquial de San Andrés, Calatayud» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos y procedencia del material*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, (pp. 341-350).
- CRIADO MAINAR, Jesús (2001). «Estudio artístico» en José Félix Méndez (coord.), *La Capilla de San Bernardo en la Seo de Zaragoza. Restauración 2001*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, IPHE, (pp. 37- 119).
- (2004). «Estudio histórico-artístico» en José Félix Méndez (coord.), *La Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Restauración*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, IPHE, (pp. 11-120)
- (2018): «Las canteras de alabastro en Aragón. Datos sobre su explotación y uso en la arquitectura y las artes plásticas» en Francesca Español y Joan Valero (eds.), *Les pedreres medievals a la Corona d'Aragó*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, (pp. 89-126).
- DEBAENE, Marjan (dir.) (2022). *Alabaster Sculpture in Europe (1300-1650)*, Londres, Turnhou, Harvey Miller.
- DORMER, Diego José (1683). *Discursos varios de Historia con muchas escrituras reales antiguas, y notas de algunas de ellas*, Zaragoza, herederos de Diego Dormer.

- EQUIPO DE RESTAURACIÓN (1995): «Proceso de restauración» en *El retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Fundación Nueva Empresa, (pp. 115-133).
- FANLO -LORAS, Javier, PICAZO MILLÁN, Jesús V. y SORO GAYÁN, Alfonso (2018): «Un taller de vasos de alabastro de época andalusí en Rodén (Fuentes de Ebro, Zaragoza)» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos del alabastro y procedencia del material*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, (pp. 499-519).
- FONTANA CALVO, Celia (2003): «La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y datación», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 91, (pp. 169-215).
- FRAGO GRACÍA, Juan Antonio y GARCÍA-DIEGO, José Antonio (1988). *Un autor aragonés para «Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas»*. Zaragoza, Diputación General d Aragón.
- GARCÍA LASHERAS, Samuel (2018): «Esculturas de alabastro del siglo XV en Aragón» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos del alabastro y procedencia del material*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, (pp. 297-308).
- GARCÍA TAPIA, Nicolás (1997). *Los veintiún libros de los ingenios y máquinas de Juanelo, atribuidos a Pedro Juan de Lastanosa*, Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura.
- GIRONA LLAGOSTERA, Daniel (1909): «Epistolari del Rey en Martí d'Aragó (1396-1410)», *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa (RAAAB)*, n.º 6/62, pp. 187-198.
- (1911-1912): «Itinerari del Rey en Martí (1396-1402)», *Anuari del' Institut d' Estudis Catalans*, vol. 4, pp. 81-184 v.
- GISBERT AGUILAR, José et al. (2019): «Identificación de procedencias mediante técnicas no invasivas: primeros resultados. Desarrollo de un sistema para medir fosforescencia en piezas histórico-artísticas como criterio en la identificación de la procedencia del material: construcción del equipo», *Ars&Renovatio*, n.º 7, pp. 208-221, https://artedelrenacimiento.com/renovatio/index.php/ars_renovatio
- GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen (1987). *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.
- (2009). «Estudio histórico artístico» en José Félix Méndez (coord.), *Decoración mural en la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Restauración 2008*, Zaragoza, Ministerio de Cultura. Gobierno de Aragón y Caja Inmaculada, (pp. 11-296).
- (2014). «El lugarteniente del emperador. La lectura iconográfica de la casa del conde de Morata en Zaragoza» en *Miscelánea de Estudios en homenaje a Guillermo Fatás Cabeza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, (pp. 361-371).
- GÓMEZ VALENZUELA, Manuel (2018). *Navegación por el Ebro (1399-1602)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018.

- GÓMEZ, Marisa, GAYO, M.^a Dolores y LÓPEZ, Ángela (2000). «Albâtre polychrome des XVe et XVIe siècles en Espagne. Caractérisation des matériaux» en *Actes du Congrès International Art et chimie, La couleur*, París, CNRS Éditions, (pp. 80-87).
- GONZALEZ DE QUEVEDO IBÁÑEZ, Miguel, HILDENBRAND, Thomas y THEISS, Harald (2021). «Material und werktechnik» en ROLLER, Stefan y THEISS, Harald (eds.), *Mission Rimini: Material, Geschichte, Restaurierung. Der Rimini-Altar*, Skulpturensammlung der Städtischen Galerie Liebieghaus, Frankfurt am Main, Deutscher Kunstverlag, (pp. 185-227).
- HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis (2018). «Uso y procedencia del alabastro en la arquitectura medieval aragonesa el ejemplo de las iglesias de Mallén, Novillas y Borja» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos y procedencia del material*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, (pp. 309-316).
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier (2012). *La Portada de Santa María de Calatayud. Estudio documental y artístico*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y ANDRÉS CASABÓN, Jorge (2016). *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús.
- INSTITUTO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL (2001). «Restauración» en José Félix Méndez (coord.), *La Capilla de San Bernardo en la Seo de Zaragoza. Restauración*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Instituto del Patrimonio Histórico Español, (pp. 125-150).
- (2004). «La restauración» en José Félix Méndez (coord.), *La Capilla de los Arcángeles de la Seo de Zaragoza. Restauración*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, Instituto del Patrimonio Histórico Español, (pp. 121-159).
- JANKE, Steven R. (1984): «The Retable of Don Dalmau de Mur y Cervello from the Archbishop's Palace at Saragossa: A Documented Work by Franci Gomar and Tomas Giner», *Metropolitan Museum Journal*, 18, pp. 65-83.
- LABAÑA, Juan Bautista (2006). *Itinerario del Reino de Aragón 1610-1611*, [ed. facsímil], Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- LACARRA DUCAY, M.^a Carmen (1999). *El Retablo Mayor de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- (2003). *Arte gótico en el Museo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- (2013): «Gil Morlanes el Viejo y el sepulcro de don Lope Ximénez de Urrea» en Jesús Criado Mainar (coord.), *El sepulcro de Lope Ximénez de Urrea, Vizconde de Rueda, Virrey de Sicilia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, (pp. 137-201). <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3323>
- LASTANOSA, Pedro Juan de, *Los veintiún libros de los ingenios y máquinas*, Biblioteca Nacional de España, MSS. 3.372-3.376 [copia del siglo XVII del original perdido]. [Consultado 20-03-2025].

- MADOZ, Pascual (1845-1850). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti), tt. 1-16.
- MARTÍNEZ MOLINA, Javier (2018). «Los usos del alabastro en la arquitectura religiosa aragonesa de la época de la Ilustración: el caso de la iglesia de La Puebla de Híjar (Teruel)» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos y procedencia del material*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, (pp. 423-432).
- MATEOS-RUSILLO, Santos M. (2024): «Gil Morlanes “el Viejo” era Gil Morlán. Una propuesta basada en documentos autógrafos» en Joan Valero y Marta Crispí (eds.), *Estudis d’art medieval en homenatge a la professora Francesca Español*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, Amics de l’Art Romànic, (pp. 321-327).
- MONTERDE Y LÓPEZ DE ANSÓ, Miguel (1999). *Ensayo para la descripción geográfica, física y civil del Corregimiento de Calatayud. 1788*, [introd. y transcripción de José María Sánchez Molledo], Calatayud, Institución Fernando el Católico.
- MORTE GARCÍA, Carmen (1995). «El retablo mayor del Pilar» en *El retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Fundación Nueva Empresa, (pp. 57-106).
- (2002). «Estudio histórico-artístico» en José Félix Méndez (coord.), *El Retablo Mayor de la catedral de Barbastro. Restauración*, Zaragoza, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, (pp. 11-96 y 133-163).
- (2009). *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja Inmaculada.
- (2018). «El alabastro “piedra blanca y muy bella”, signo de identidad de Aragón» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos y procedencia del material*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, (pp. 23-70).
- (2023): «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)», *Berceo*, n.º 185, pp. 93-119.
- (2023b). «Santiago Apóstol» en Carmen Morte García (dir. y coord.), *Signos. Patrimonio de la fiesta y la música en Huesca, siglos XII-XVIII* [cat. exp], Huesca, Diputación Provincial de Huesca, (pp. 230-231).
- MÜNZER, Jerónimo (1991). *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Madrid, Ediciones Polifemo.
- NASARRE LÓPEZ, José M.ª y VILLACAMPA SANVICENTE, Susana (2017). *La catedral y el Museo Diocesano de Huesca*, Huesca, Cofradía del Santo Cristo de los Milagros.
- NAVAL MAS, Antonio (2007): «Celebraciones y artificios en los festejos de 1662 en Huesca: la fiesta de los sentidos con el pretexto de la Inmaculada», *Argensola*, n.º 117, pp. 255-314.
- NOVELLA DOMÍNGUEZ, Vicente de (1786). *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca dispuesto e ilustrado con notas que indican su origen...*, Archivo Catedral de Huesca, Manuscrito antiguo hasta s. XIX, sin sign. ant. 02.

- PACHECO, Francisco (1990 [ed., intr. y notas de B. Bassegoda i Hugas]). *El Arte de la Pintura*, Madrid, Cátedra.
- PANO Y RUATA, Mariano de (1883). *El Real Monasterio de Sijena. Su historia y descripción*, Lérida, Tipografía Mariana a c. de Francisco Carruez.
- (2004). *Real Monasterio de Santa María de Sijena*, A. Sesma (coord.) ms. Biblioteca Universitaria de Zaragoza, 1896, Zaragoza, Caja Inmaculada.
- PANO GRACIA, José Luis (2018). «El alabastro en la arquitectura aragonesa del siglo XVI» en Carmen Morte García (coord.), *El alabastro: usos artísticos del alabastro y procedencia del material*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, (pp. 71-87).
- PONZ, Antonio (1788). *Viage de España, ó Cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, tomo XV, Madrid, Librería de Esparza.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo (1984). *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- RIVAS LÓPEZ, Jorge (2008). *Policromías sobre piedra en el contexto de la Europa Medieval: aspectos históricos y tecnológicos* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid] <https://docta.ucm.es/entities/publication/5f13245a-7963-4b4d-be98-72ab9f6fda0a> [Consultado 15-04-2025]
- RUIZ GÓMEZ, Leticia (2019). «Damián Forment y Juan de Juanes. Oratorio de san Jerónimo penitente» en *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2018*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, (pp. 76-78).
- SERRANO GRACIA, Raquel et al. (1992). *El retablo aragonés del siglo XVI: estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- TEKNE (Conservación y Restauración, S. L.) (2009). «La restauración» en *Decoración mural en la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Restauración 2008*, Zaragoza, Ministerio de Cultura. Gobierno de Aragón y Caja Inmaculada, 2009.
- VILLACAMPA SANVICENTE, Susana (2023). «La fiesta de la inmaculada y su celebración histórica en Huesca» en Morte García, Carmen (dir. y coord.), *Signos. Patrimonio de la fiesta y la música en Huesca. Siglos XII-XVIII* [cat. exp.], Huesca, Diputación Provincial de Huesca, pp. 317-320.
- Relacion de las Fiestas que la ciudad de Huesca de el Reyno de Aragon ha hecho al nacimiento del Principe nuestro Señor D. Felipe Prospero*, (1658), Manuscrito Biblioteca Nacional de España, VE/63/40.
- Relación de las Fiestas que se han hecho en la Ciudad de Huesca a la exaltación inmaculada de la pureza de Maria santissima con el Breve de la Santidad de Alejandro VII obedeciendo las reales cartas del Rey nuestro Señor Felipe quarto el grande, en este año de 1662*, (1662), Manuscrito Biblioteca Nacional de España, 18.658-1).